

Matthias Aumüller

# Unzuverlässiges Erzählen

Studien zur deutschsprachigen  
Nachkriegsliteratur

ABHANDLUNGEN ZUR LITERATURWISSENSCHAFT

OPEN ACCESS



**J.B. METZLER**

# **Abhandlungen zur Literaturwissenschaft**

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

Matthias Aumüller

# Unzuverlässiges Erzählen

Studien zur deutschsprachigen  
Nachkriegsliteratur

Mit einem Kapitel von Tom Kindt, Dana Kissling und  
Victor Lindblom



**J.B. METZLER**

*Autor*  
Matthias Aumüller  
Germanistik  
Universität Wuppertal  
Wuppertal, Deutschland

*With Contrib. by*  
Tom Kindt  
Departement Sprachen und Literaturen  
Universität Fribourg  
Fribourg, Schweiz

Dana Kissling  
Departement für Germanistik  
Universität Fribourg  
Fribourg, Schweiz

Victor Lindblom  
Departement für Germanistik  
Universität Fribourg  
Fribourg, Schweiz



ISSN 2520-8381                      ISSN 2520-839X (electronic)  
Abhandlungen zur Literaturwissenschaft  
ISBN 978-3-662-67046-0              ISBN 978-3-662-67047-7 (eBook)  
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-67047-7>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert an Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2023. 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.

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 Schuetze

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

# Danksagung

Das vorliegende Buch ist hervorgegangen aus dem Projekt „Literaturgeschichte, Interpretationstheorie und Narratologie. Über ihr Zusammenwirken am Beispiel des unzuverlässigen Erzählens im deutschsprachigen Nachkriegsroman“, das der Schweizerische Nationalfonds (SNF) zwischen 2017 und 2020 gefördert hat. Überdies hat er die vorliegende Publikation finanziert. Daran mitgewirkt haben der Senior Editor des J.B. Metzler Verlages, Oliver Schütze, und eine Person, die das Manuskript begutachtet hat. Ihre Unterstützung, Zeit und Mühe schätze ich sehr. Ebenfalls Zeit investiert haben Janina Jacke (Göttingen), Christoph Jürgensen (Bamberg), Matthias N. Lorenz (Hannover) und Hans-Harald Müller (Hamburg), die einzelne Kapitel gelesen und kommentiert haben. Das war sehr wichtig und aufschlussreich für mich. Schließlich möchte ich Dana Kissling und Victor Lindblom für ihre Mitarbeit danken sowie Tom Kindt außerdem dafür, dass er das Projekt ermöglicht und mit viel Wohlwollen und Verständnis begleitet hat.

# Einleitung

Das unzuverlässige Erzählen ist seit mittlerweile mehreren Jahrzehnten eine Konstante im narratologischen Diskurs und darüber hinaus. Die Konzeptbildung der Kategorie ist daher gut erforscht. Auch wenn es noch Desiderate hinsichtlich verwandter, aber anders benannter Kategorien gibt (die wie *skaz* in der slavistischen Literaturwissenschaft dasselbe Phänomen unter einem anderen Aspekt erfassen, vgl. hierzu Ohme 2015), ist der Referenztext für die Kategorisierung des Phänomens Wayne Booths *Rhetoric of Fiction* (1961). In der Folge entstanden im angelsächsischen Raum einige monographische Einzeluntersuchungen (z. B. Riggan 1981). Während die ihnen zugrunde liegenden Konzeptionen narrativer Unzuverlässigkeit in theoretischer Hinsicht phasenweise figurentypologisch orientiert waren (die „Wahnsinnige“, der „Clown“ etc.), gab es bald auch schon anspruchsvollere Untersuchungen mit kommunikations- bzw. interpretationstheoretischem Problembewusstsein (Yacobi 1981, 1987). Von dort gelangte die Kategorie zunächst in die deutschsprachige Anglistik (Hof 1984) und bald auch vereinzelt in andere Philologien (vgl. als frühes germanistisches Beispiel Müller 1992). Seit Ende der 90er Jahre stößt die Kategorie auf ein reges, kontinuierliches Interesse. Mit Sammelbänden (Nünning 1998 und Grünzweig/Solbach 1999) und der Berücksichtigung der Kategorie in der populären Einführung in die Erzähltheorie (Martínez/Scheffel 1999) avancierte sie rasch zu literaturwissenschaftlichem Allgemeingut. Es folgten weitere Sammelbände (Liptay/Wolf 2005, D’hoker/Martens 2008, zwei Themenhefte des *Journal of Literary Theory* 2011 und 2018 sowie zuletzt eines der *Zeitschrift für Germanistik* 2020 und unser eigener Sammelband Aumüller/Kindt 2021). Der Schwerpunkt vieler dieser Beiträge liegt nicht so sehr auf detaillierten Werkanalysen als vielmehr auf der theoretischen Fundierung der Kategorie, wobei die werkanalytischen Anteile oft exemplarischen Charakter haben.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>In den letzten Jahren entstand daneben eine Reihe von Einzeluntersuchungen (darunter Allrath 2005; Manns 2005; Kindt 2008; Vogt 2018; Jacke 2020), schließlich auch Transfers in andere mediale Bereiche wie die Filmwissenschaft (Ferenz 2008; Laass 2008) und die Lyrikanalyse (Rohwer-Happe 2011; Nünning 2015). Weitere wichtige typologische Beiträge werden unten erwähnt, vgl. Anm. 9, Kap. I.1.3.

Uneinigkeit bestand lange über die für das Phänomen der Unzuverlässigkeit verantwortlichen Instanzen. Die Forschung zur theoretischen Fundierung des Phänomens hat zu zwei miteinander im Grundsatz konkurrierenden Konzeptionen geführt. Zum einen gibt es eine rezeptions- bzw. leserorientierte Konzeption narrativer Unzuverlässigkeit (z. B. Nünning 1998) und zum anderen eine text- bzw. autororientierte Konzeption (z. B. Martínez/Scheffel 1999). Während die erste Konzeption den Begriff der narrativen Unzuverlässigkeit insofern relativiert, als sie die variierenden Normen der Leser für die Bestimmung der Unzuverlässigkeit eines Erzählers zugrunde legt, bezieht sich die zweite Konzeption bei der Bestimmung der Unzuverlässigkeit auf die Intention des Autors bzw. auf eine dem Text ablesbare Strategie. Auch wenn es zwischen den beiden Konzeptionen durchaus Überschneidungen gibt (vgl. etwa den Vermittlungsversuch Nünning 2008), sind sie nicht miteinander vereinbar. Die leserorientierte Konzeption führt zu einer relativistischen Position hinsichtlich der Zuschreibung narrativer Unzuverlässigkeit an einen Text (je nachdem, was ein Leser glaubt, kann ein Text unzuverlässig erzählt sein oder nicht), während die textorientierte Konzeption von Definitionen narrativer Unzuverlässigkeit ausgeht, die die Zuschreibung des Phänomens von einer diesem Text ablesbaren Strategie abhängig machen (Kindt 2008). Der Vorteil dieser Konzeption liegt darin, der Analyse eine stabile Kategorie an die Hand zu geben, mit deren Hilfe man die Texte untersuchen kann. Die Frage, ob in strittigen Einzelfällen die Zuschreibung angemessen ist oder nicht, wird damit auf eine andere Interpretationsebene verlagert.

In theoretischer Hinsicht scheint damit der Klärungsbedarf weitgehend befriedigt. Man kann sich aus der Vielzahl der Vorschläge bedienen und einen auf die eigenen Zwecke anpassen. Aus dieser zur Unübersichtlichkeit neigenden Situation kann man aber auch den Schluss ziehen, dass eine Rückbesinnung auf das konzeptuelle Residuum nottut. Das wird im I. Kapitel dieser Studie unternommen.

Was außerdem fehlt, ist eine ausführliche historische Studie des Phänomens, die über das Korpus eines einzelnen Autors hinaus Formen und Funktionen narrativer Unzuverlässigkeit in diachroner Perspektive untersucht. Zwar gibt es in einzelnen Abhandlungen immer wieder historische Hinweise und mit Zerweck (2001) sogar einen auf dieses Problem abstellenden Aufsatz, in dem der Autor ansatzweise die Entwicklung des Phänomens in der englischen Literatur in den Blick nimmt. Aber darüber hinaus gibt es keine diachron angelegten Studien, obwohl in der letzten Zeit immer wieder der Bedarf an einer Untersuchung der historischen Entwicklung narrativer Formen angemahnt wurde (vgl. die dem Thema gewidmete Ausgabe des E-Journals *Diegesis* 3, H. 2).

Neben einer Vielzahl theoretischer Vorschläge gibt es eine Fülle von Einzeluntersuchungen sowie eine Reihe von monographischen Analysen ganzer Korpora, die sich zumeist auf das Werk eines Autors oder einer Autorin beziehen und mit ausgefeilten theoretischen Überlegungen verknüpft sind. Zu letzteren zählt die vorliegende Untersuchung, wobei sie sich durch das Vorhaben auszeichnet, einen Querschnitt durch eine Phase der Literaturgeschichte im deutschsprachigen Raum zu ziehen und eben nicht auf eine Person beschränkt zu sein.

In erster Linie wird dabei das Interesse auf bekannte Werke gerichtet sein, die, wie Günter Grass' *Blechtrommel*, immer wieder unter dem Aspekt des unzuverlässigen Erzählens analysiert wurden, oder die, wie einige Werke Arno Schmidts, bislang kaum narratologisch untersucht wurden. Doch bietet die vorliegende Monographie darüber hinaus auch Analysen weniger bekannter und sogar vergessener Werke, die das Bild der Phase zwischen 1945 und 1970 ergänzen, und verbindet sie mit Deutungen exemplarischer Werke der älteren Autorengeneration von Thomas Mann bis Anna Seghers, deren Werkgeschichte nicht in der Nachkriegszeit begann, sondern endete. Im Ergebnis erhält man eine Übersicht über die Stationen, die die historische Entwicklung des unzuverlässigen Erzählens markieren. Diese Entwicklung ist nicht einlinig, sondern durch mehrere versetzte Verläufe gekennzeichnet, die zudem das Verfahren unterschiedlich markant realisieren.

Es gibt zwei markante Verläufe unzuverlässigen Erzählens und mehrere weniger markante Verläufe. Der erste markante Verlauf setzt ein mit Robert Neumann, der bereits um 1930 ein Konzept des unzuverlässigen Erzählens entwickelte (und wie seine etwas älteren Zeitgenossen von Leo Perutz bis Ernst Weiß die Tradition Arthur Schnitzlers auf eigenständige Weise fortsetzte) und es bis in die 1960er Jahre literarisch umsetzte. Er fand in der Nachkriegszeit keine Nachahmer, weil er in der Nachkriegszeit längst zur älteren Generation zählte und als Remigrant ohnedies einen schweren Stand hatte. Der zweite Verlauf setzt mit Max Frisch ein, der sich ebenfalls von theoretischen Überlegungen leiten ließ, als er sich in der frühen Nachkriegszeit vornahm, Brechts Poetik auf das Erzählen zu übertragen, und mit seinen Romanen wirkmächtige Beispiele unzuverlässigen Erzählens vorlegte. Jüngere Erzähler aus der Schweiz knüpften daran an. In der DDR, in der es bereits vereinzelt frühe Beispiele unzuverlässigen Erzählens gab, erhielt die junge kritische Literatur aus der Schweiz nicht von ungefähr besondere Beachtung. Das unzuverlässige Erzählen basiert auf dem Mimesis-Prinzip und wurde deswegen attraktiv für kritische DDR-Erzähler, weil es an der Oberfläche die am Mimesisgebot orientierten Normen des sozialistischen Realismus wahrte und unter der Oberfläche vor allem die Norm der Parteilichkeit unterminierte. Demgegenüber ist die Verlaufskurve des unzuverlässigen Erzählens in der Bundesrepublik deutlich weniger markant und besteht mehr aus gewissermaßen unterbrochenen Kurzstrecken. Bei kaum einem Autor wird es über mehrere Werke durchgehalten, und häufig ist die Art der Unzuverlässigkeit auch ausgesprochen schwierig zu bestimmen. Das liegt daran, dass der ästhetische Fokus anders eingestellt ist. Er liegt häufig auf der Suspendierung des Mimesis-Prinzips, womit eine wichtige Voraussetzung für das unzuverlässige Erzählen wegfällt. Besonders ab den 1960er Jahren wird in den literarischen Texten ihre Fiktionalität zunehmend problematisiert und andererseits das Erzählen selbst in Frage gestellt, womit sich folgerichtig auch das unzuverlässige Erzählen erledigt. Defiktionalisierung und Assoziativität zeichnen verstärkt auch jene Werke aus, die man unter dem Etikett der „Neuen Subjektivität“ zusammengefasst hat. Unter dieser Überschrift wird nicht selten die Literatur zu Beginn der 70er Jahre in Literaturgeschichten abgehandelt, und aus diesem Grunde ist es sicher nicht verkehrt, hier einen Schnitt zu setzen, der das

Korpus für die vorliegende Untersuchung eingrenzt. Andererseits war es nicht nur ein Anliegen, sondern auch durch das literarische Material geboten, das Korpus nicht auf die Literatur der Gruppe 47 festzulegen, die auf diese Phase der literarischen Entwicklung großen Einfluss hatte und nicht erst heute mit der Nachkriegsliteratur bis ca. 1968 in eins gesetzt wird (vgl. Schneider 1981a).

So weit zur literaturgeschichtlichen Perspektive, die diese Untersuchung öffnet. Die einzelnen Studien sind so angelegt, dass sie sich auch als Beiträge zur jeweiligen Autorphilologie verstehen lassen. Insbesondere die drei Detailanalysen zu Werken von Otto F. Walter, Gabriele Wohmann und Alfred Andersch sowie die Werkanalyse zu Max Frisch sind durch eine gründliche textwissenschaftliche Aufarbeitung gekennzeichnet. Da jedoch gerade diejenigen Werke, in denen das unzuverlässige Erzählen nicht in Reinform realisiert ist, ebenfalls eine sorgfältige Lektüre erfordern, sind auch die meisten anderen Einzelstudien vergleichsweise ausführlich. Die Zuschreibungsproblematik macht es in diesen Fällen nötig, die in den Texten präsentierten Hinweise auf narrative Unzuverlässigkeit detailliert zu erheben und zu prüfen. Es ist das Ziel der einzelnen Studien, auch für die jeweiligen Spezialisten erhellend zu sein. Wer nach groben Schneisen durch den Wald der Literatur sucht, wird hier eher nicht fündig. Je nach Bekanntheit der Texte ist es zudem redlich, die Sekundärliteratur zu Rate zu ziehen und kritisch zu diskutieren. Wo der allgemeine Bekanntheitsgrad gering ist und die Forschungsliteratur kaum vorhanden, wird dagegen der Vorstellung dieser Werke mehr Platz eingeräumt.

In theoretischer Hinsicht wird ein Vorschlag präsentiert, der den textwissenschaftlichen Ansatz des unzuverlässigen Erzählens weiterentwickelt. Es ist hier nicht die Absicht, die Forschungsgeschichte des unzuverlässigen Erzählens zu diskutieren, wie es Qualifikationsarbeiten machen müssen – oder sollten –, was jedoch bei der großen Anzahl an Abhandlungen zu ungeheuren Redundanzen geführt hat. Stattdessen entwickle ich einen Begriff des unzuverlässigen Erzählens, der weniger auf meinen Intuitionen und meiner Erfahrung beruht als auf der Rückkopplung mit den Einzelstudien. Wichtig ist mir, dass es sich nicht um einen idiosynkratischen Begriff handelt, sondern um die Weiterentwicklung eines bereits etablierten Begriffs. Die Vorgehensweise ist dabei nicht, wie es derzeit wohl üblich ist, maximal inklusiv zu sein; stattdessen ist der Begriff sehr restriktiv. Der theoretische Gewinn besteht nicht nur darin, sich auf den begrifflichen Kern des Phänomens zu besinnen, sondern auch sein Diskriminierungspotential zu steigern (was in Begriffsfragen meiner Ansicht nach oft ein positiver Wert ist). Damit lässt sich einerseits besser verstehen, warum bestimmte problematische Zuschreibungen eben problematisch sind, und andererseits auch zeigen, warum bestimmte Texte nicht unzuverlässig erzählt sind – anstatt immer neue seltsame Typen von Unzuverlässigkeit zu postulieren und damit eine Art schlecht zusammengenähten Flickenteppich herzustellen. Um im Bild zu bleiben: Der Teppich, der hier gewebt wird, ist kleiner, aber übersichtlicher und kommt fast ohne Nähte aus. Es müssen nicht zwanghaft alle Texte Platz auf ihm haben. Deswegen enthält diese Monographie auch Studien zu Werken, die jenseits seines Randes liegen. Damit wird dieser Rand auch besser sichtbar.

Obwohl die theoretischen Begründungen teilweise diffizil sind und Geduld erfordern mögen, ist das eigentliche Modell ganz einfach. Am Ende des ersten Kapitels habe ich es daher für die Eiligen kurz zusammengefasst. Die Anordnung der folgenden Kapitel ist grob chronologisch. Zunächst stelle ich einige Werke von Autoren und einer Autorin vor, die noch in der Nachkriegszeit schriftstellerisch aktiv waren. Die Werke, um die es geht, sind zumeist vor der Nachkriegszeit entstanden, aber erst in der Nachkriegszeit publiziert worden. Der Zweck dieses Kapitels ist, eine Grundlage zur Beantwortung der Frage nach Kontinuität und Diskontinuität des unzuverlässigen Erzählens in der Nachkriegsliteratur zu schaffen. Werke von Thomas Mann und Hermann Broch sind bereits im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen diskutiert worden, selbst Anna Seghers' *Transit*, auch wenn die Kategorie als solche nicht benannt wurde. Wer von diesen älteren Autoren das Erzählverfahren jedoch am reinsten verwendet, ist Robert Neumann.

Was die nächsten Kapitel angeht, so sind diese vor allem intern chronologisch angelegt, weil sich die sich bildenden Traditionslinien chronologisch überschneiden. Die Kapiteleinteilung folgt daher der Überlegung, dass die wirkmächtigste literatursoziologische und -historische Formation, die Gruppe 47, inzwischen eine Art Orientierungsgröße bei der Betrachtung der Nachkriegsliteratur ist. Daher beinhaltet das III. Kapitel Interpretationen von Werken, deren Autoren außerhalb dieser Gruppe stehen. Zum Teil sind es ältere wie Hans Erich Nossack, zum Teil auch jüngere. Literaturgeschichtlich interessant ist dabei, inwiefern die Formation des Magischen Realismus in die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen hineinspielt. Einige Werke wurden, teils zu Recht, teils zu Unrecht, bereits im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen interpretiert, einige gar nicht. In allen Fällen ist es aufschlussreich, inwiefern die jeweiligen Werke die Eigenschaft des unzuverlässigen Erzählens aufweisen und inwiefern nicht.

Die folgenden drei Kapitel stehen nicht zufällig im Zentrum dieser Untersuchung. Die Studien zu Max Frisch und jüngeren Autoren der Schweiz belegen, dass das unzuverlässige Erzählen hier keine Ausnahme ist, sondern im Zentrum der Werkpoetiken steht. Als ausführliche Detailstudie präsentiert das VI. Kapitel eine Untersuchung des unzuverlässigen Erzählens in Otto F. Walters *Herr Tourel*. Das anschließende Kapitel zu Werken der Gruppe 47 zeigt, dass das unzuverlässige Erzählen hier nur vereinzelt realisiert ist, bevor im VIII. Kapitel die Detailstudie zu Gabriele Wohmanns *Abschied für länger* folgt, ein Roman, in dem das unzuverlässige Erzählen durchaus eine gewichtige Rolle spielt, wenngleich es auf einen einzigen, dafür aber zentralen Sachverhalt beschränkt ist und sich mit einer anderen Erzählpoetik verbindet. Noch viel mehr als Wohmann assoziiert man Alfred Andersch mit der Gruppe 47, von der er sich in den sechziger Jahren aber mehr und mehr distanziert hat. Die Detailstudie zu seinem Roman *Efraim* zeigt im Ergebnis, dass er mehr mit Max Frisch zu tun hat als mit seinen alten Alliierten. Das Buch schließt mit einem Ausblick auf das unzuverlässige Erzählen in der DDR.

# Inhaltsverzeichnis

<b>I. Kapitel: Theoretische Voraussetzungen</b> .....	1
1 Zur Theorie des unzuverlässigen Erzählens .....	1
1.1 Struktur des Konzepts ‚unzuverlässiges Erzählen‘ .....	3
1.2 Sachverhalte und Werte/Normen .....	8
1.3 Deskriptive Aussagen und axiologische Urteile .....	10
1.4 Mimetische Inkongruenz-Relation: Sachverhaltsaussage und Sachverhalt. ....	15
1.5 Diegetische Erklärung mimetischer Inkongruenz .....	29
1.6 Axiologische Inkongruenz-Relation: Wertung und Handlung vs. Wert und Norm. ....	33
1.7 Bezugsbereich .....	40
1.8 Maßstab .....	44
2 Unzuverlässigkeit und Interpretation .....	48
2.1 Mimetisches Erzählen und erzählte Welt: Einfache Zuschreibungen .....	49
2.2 Mimetisches Erzählen und erzählte Welt: Komplexe Zuschreibungen .....	52
2.3 Von der Klassifikation zur Interpretation höherer Ordnung. ....	56
3 Exemplarische Kurzanalysen potentiell unzuverlässigen Erzählens (M. Frisch, J. Becker und J. Breitbach) .....	58
3.1 Kurzfassung der Theorie .....	58
3.2 Kurzanalyse 1: <i>Homo faber</i> von Max Frisch. ....	63
3.3 Kurzanalyse 2: <i>Jakob der Lügner</i> von Jurek Becker. ....	66
3.4 Kurzanalyse 3: Joseph Breitbachs <i>Bericht über Bruno</i> (1962) ...	70
<b>II. Kapitel: Zur Frage nach Kontinuität und Diskontinuität – Unzuverlässiges Erzählen vor der Nachkriegsliteratur</b> .....	77
1 Anna Seghers' <i>Transit</i> .....	80
1.1 Die bekannte Unbekannte: Zum Vorenthalten von Information .....	82

1.2	Fehlende diegetische Erklärungen: Zur Persönlichkeit des Erzählers . . . . .	84
1.3	Zur Axiologie des Erzählers und des Romans . . . . .	89
2	Thomas Manns <i>Doktor Faustus</i> und <i>Felix Krull</i> . . . . .	94
2.1	Zum <i>Doktor Faustus</i> . . . . .	95
2.2	Zuverlässiges im <i>Felix Krull</i> . . . . .	98
2.3	Krulls Schreibstil und seine Beziehung zu einer Operette. . . . .	100
2.4	Krulls Unzuverlässigkeit . . . . .	103
2.5	Fazit . . . . .	107
3	Robert Neumanns <i>Olympia</i> (1961) und andere Werke . . . . .	108
3.1	Robert Neumann, Irmgard Keun und die Technik der Impersonation . . . . .	108
3.2	Unzuverlässiges Erzählen in <i>Olympia</i> (1961) . . . . .	115
3.3	Der Kurzroman <i>Luise</i> (1966). . . . .	125
3.4	Der Roman <i>Die dunkle Seite des Mondes</i> (1959) und Neumanns literarische Modernität. . . . .	130
4	Hermann Brochs Bergroman. . . . .	134
5	Zur Frage nach einer Tradition des unzuverlässigen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur . . . . .	138
5.1	Abbruch einer Tradition. . . . .	138
5.2	Ein Blick noch weiter zurück. . . . .	141
5.3	Ein Modell der Entwicklung mit einem Ausblick . . . . .	143
<b>III. Kapitel: Abseits der Gruppe 47 – Unzuverlässigkeit und instabile Welten . . . . .</b>		<b>147</b>
1	Instabile Welten als Herausforderung für das unzuverlässige Erzählen . . . . .	148
1.1	Die „vermurkste Realität“ (Ernst Kreuder) . . . . .	148
1.2	Zwischen Tradition und Innovation. . . . .	150
2	Die Zuverlässigkeit der Asozialen und Besserwisser: Heinz Risses Außenseiter . . . . .	153
2.1	Zur Erzählkonzeption: Zwei Romane im Vergleich. . . . .	153
2.2	Allegorisches Erzählen in <i>Wenn die Erde bebt</i> (1950) . . . . .	157
2.3	Authentizitätsmarker in <i>Dann kam der Tag</i> (1953). . . . .	164
2.4	Risses Weltanschauung . . . . .	169
3	Unzuverlässiges Erzählen als Verfahren zur Vermeidung von Kitsch in Hans Erich Nossacks <i>Spätestens im November</i> (1955) . . . . .	171
4	Traum und Realität in Marlen Haushofers <i>Die Tapetentür</i> (1957). . . . .	177
5	Innere Welt in Hermann Lenz' <i>Der russische Regenbogen</i> (1959). . . . .	179
6	Fiktive Gegenwelten bei Arno Schmidt . . . . .	187
6.1	Mimetische Unzuverlässigkeit in <i>Gadir</i> und <i>Enthymesis oder W. I. E. H.</i> (1949). . . . .	187
6.2	Das Nebeneinander von instabiler Welt und mimetischer Unzuverlässigkeit in <i>Aus dem Leben eines Fauns</i> (1953) . . . . .	193
6.3	Funktionen der Anachronismen und Schmidts Poetik. . . . .	201

7	Zwischen Unsinn und Unzuverlässigkeit: Thomas Bernhards <i>Frost</i> (1963) . . . . .	206
7.1	Zwischen Sprachrohrhypothese und Rollenprosa . . . . .	206
7.2	Überblick über Handlung und Erzählstruktur . . . . .	208
7.3	Das Ende . . . . .	209
7.4	Zur Frage nach dem zeitlichen Verhältnis von Erzählen und Erzähltem . . . . .	210
7.5	Der Auftrag . . . . .	211
7.6	Der narrative Status der Aufzeichnungen und die Frage nach der Entwicklung . . . . .	213
7.7	Die mimetische Lesart: Wurden die Aufzeichnungen nachträglich bearbeitet? . . . . .	215
7.8	Die mimetische Unzuverlässigkeit des Erzählers . . . . .	218
7.9	Die anti-mimetische Lesart . . . . .	222
7.10	Die Instabilität der <i>Frost</i> -Welt . . . . .	223
8	Zusammenfassende Betrachtungen: Eine Zwischenbilanz . . . . .	226
8.1	Instabile Welten und ihr mimetisches Substrat . . . . .	227
8.2	Zur Axiologie der Erzählinstanzen und Werke . . . . .	229
<b>IV. Kapitel: Die Neubegründung einer Tradition im Geiste Bertolt Brechts – Max Frischs Romane . . . . .</b>		
<b>Brechts – Max Frischs Romane . . . . .</b>		
1	Die Lösung eines Erzählproblems mit Hilfe Brechts (von Tom Kindt) . . . . .	234
2	Uneindeutigkeit und doppelter Plot in <i>Stiller</i> (1954) (von Victor Lindblom) . . . . .	237
2.1	Handlung und Ausgangslage . . . . .	237
2.2	Erzählkonzeption: Perspektivierung . . . . .	238
2.3	Unzuverlässigkeit: Indizien . . . . .	239
2.4	Interpretationen . . . . .	242
2.5	Fazit . . . . .	246
3	„... die Wahrheit ist ein Riss durch den Wahn“: <i>Homo faber</i> (1957) (von Matthias Aumüller) . . . . .	248
3.1	Bloß angelegte und bestehende Sachverhalte: Fabers ausgebliebene Heirat . . . . .	248
3.2	Fabers geändertes Selbstbild . . . . .	253
3.3	Schlussfolgerungen und kurzer Ausblick . . . . .	255
4	Zwischen Möglichkeitserzählen und Unzuverlässigkeit: <i>Mein Name sei Gantenbein</i> (1964) (von Dana Kissling) . . . . .	257
4.1	Grundlegendes zur Erzählweise . . . . .	257
4.2	Analyse: Ein näherer Blick auf Enderlin . . . . .	259
4.3	Interpretation . . . . .	262
4.4	Noch einmal: Brecht bei Frisch . . . . .	264
4.5	Axiologische Unzuverlässigkeit . . . . .	266
4.6	Fazit . . . . .	267

<b>V. Kapitel: Unzuverlässiges Erzählen nach Max Frisch</b> . . . . .	271
1 Problematisierung der Wahrheit bei Walter M. Diggelmann . . . . .	272
1.1 Von der existentiellen Bedeutung des Erzählens: <i>Geschichten um Abel</i> (1960). . . . .	272
1.2 Von der instrumentellen Bedeutung des Erzählens: <i>Das Verhör des Harry Wind</i> (1962) . . . . .	283
2 Unzuverlässigkeit und Demenz in Walter Vogts <i>Wüthrich</i> (1966) . . . . .	288
<b>VI. Kapitel: Unzuverlässigkeit und das Ungefähre – Otto F. Walters <i>Herr Tourel</i> (1962)</b> . . . . .	295
1 Einführung: Zu Autor und Handlung . . . . .	295
1.1 Der Autor und das Buch im Überblick . . . . .	295
1.2 Die Handlung auf den ersten Blick . . . . .	297
2 Das versteckte System: Erzählkonzeption . . . . .	299
2.1 Allgemeines zur Gliederung und zur Erzählsituation . . . . .	299
2.2 Die Rede des Erzählers . . . . .	302
2.3 Die Rede der Figuren . . . . .	303
2.4 Das Schicksal der Aufzeichnungen . . . . .	304
3 Strittige Sachverhalte: Die Diagnose der Unzuverlässigkeit . . . . .	305
3.1 Existiert der Adressat? Tourels explizite Revision des Sachverhalts . . . . .	307
3.2 Indirekte Selbst-Widersprüche: Was Tourel nicht wahrhaben will . . . . .	309
3.3 Stärker unbestimmte Sachverhalte und unaufgelöste Widersprüche . . . . .	318
4 Tourel als Opfer und Täter: Zur Interpretation . . . . .	323
4.1 Zum Zusammenhang zwischen Unzuverlässigkeit und ästhetischer Konzeption (Poetik) . . . . .	324
4.2 Warum Tourel lügt . . . . .	326
4.3 Was die von Tourel geleugneten Sachverhalte über ihn sagen . . . . .	328
4.4 Tourels Entwicklung . . . . .	331
4.5 Wie einheitlich Tourels Eigenschaften sind: Bleibende Ambivalenzen . . . . .	332
5 Schluss . . . . .	335
<b>VII. Kapitel: Unzuverlässiges Erzählen in Romanen der Gruppe 47</b> . . . . .	339
1 Von Kolbenhoff (1947) über Schallück (1959) bis S. Lenz (1968) . . . . .	340
2 Axiologische Zuverlässigkeit bei Heinrich Böll . . . . .	343
2.1 <i>Das Brot der frühen Jahre</i> (1955) . . . . .	343
2.2 Die axiologische Problematik in Ansichten eines Clowns (1963) . . . . .	345
2.3 Schniers Geschichte . . . . .	346
2.4 Axiologische Anomalien in Schniers Verhalten . . . . .	348
2.5 Argumente für einen von Schnier verursachten Normbruch und ihre Widerlegung . . . . .	351

- 2.6 Schniers fragwürdige Einstellung gegenüber weiteren Figuren und ihre Rechtfertigung . . . . . 355
- 2.7 Zur Distanz zwischen Autor und Erzählinstanz. . . . . 357
- 2.8 Zusammenfassung . . . . . 360
- 3 Unzuverlässigkeit vs. Phantastik in Günter Grass' *Blechtrommel* . . . . . 362
  - 3.1 Oskars Anspruch auf Glaubwürdigkeit . . . . . 363
  - 3.2 Normalisierungsversuche: Was für Oskars mimetische Unzuverlässigkeit spricht. . . . . 365
  - 3.3 Bettszenen: Noch mehr Argumente für Oskars mimetische Unzuverlässigkeit. . . . . 367
  - 3.4 Aporien . . . . . 371
  - 3.5 Der Geltungsbereich der Mimesis-Präsumtion . . . . . 374
  - 3.6 Die Auflösung des Dilemmas. . . . . 377
  - 3.7 Oskars axiologische Unzuverlässigkeit . . . . . 381
  - 3.8 Anmerkungen zu den Werken der 60er Jahre . . . . . 385
  - 3.9 Zusammenfassung . . . . . 390
- 4 Zynismus des Erzählers oder des Autors? Martin Walsers *Halbzeit* (1960) . . . . . 392
  - 4.1 Vorgriff: Das Maßstabsproblem im Roman . . . . . 392
  - 4.2 Anselm Kristleins Geschichte und das allgemeine Erzählprinzip . . . . . 396
  - 4.3 Drei Bereiche von Anomalien . . . . . 399
  - 4.4 Zur Funktion von Kristleins Unzuverlässigkeit. . . . . 410
- 5 Reduzierte Intelligibilität in Peter Handkes *Die Hornissen* (1966) . . . . . 412
  - 5.1 Zwei alternative Deutungsansätze . . . . . 412
  - 5.2 Der Vorwurf der Lüge . . . . . 415
  - 5.3 Erinnerungsversuche des Erzählers . . . . . 416
  - 5.4 Das Nicht-Erinnerte und Nicht-Erzählte . . . . . 422
  - 5.5 Der mimetische Gehalt und die sprachliche Verfasstheit. . . . . 426
- 6 Eine weitere Zwischenbilanz . . . . . 427

**VIII. Kapitel: Das Wesentliche verschweigen – Gabriele Wohmanns**

- Abschied für länger* (1965) . . . . . 431
- 1 Zwischen Liebes- und Familienroman: Zur Einführung. . . . . 431
  - 1.1 Einordnung. . . . . 431
  - 1.2 Fragen an den Text. . . . . 433
- 2 Kohärenzbrüche: Die Erzählkonzeption . . . . . 433
  - 2.1 Heterogene Erzählverfahren . . . . . 434
  - 2.2 Die Etablierung der Thematik . . . . . 436
  - 2.3 Die Verkettung der Episoden und die Sukzession der Ereignisse. . . . . 439
- 3 Unzuverlässigkeit: Ein einzelner, aber zentraler Sachverhalt. . . . . 444
  - 3.1 Ein (in der Fiktion) empirischer Sachverhalt. . . . . 444
  - 3.2 Zur Funktion des unzuverlässig erzählten Sachverhalts . . . . . 448
  - 3.3 Zur Möglichkeit der Verallgemeinerung des Befunds . . . . . 454

4	Ein Anti-Liebesroman: Zur Interpretation . . . . .	455
4.1	Die Familie als Grund des Scheiterns? . . . . .	457
4.2	Andere Gründe des Scheiterns: Die Persönlichkeiten von Strass und der Erzählerin . . . . .	459
4.3	Zwischen zwei literarischen Traditionen . . . . .	463
4.4	Axiologische Unzuverlässigkeit als Pointe . . . . .	466
<b>IX. Kapitel: Eine falsche Theorie – Alfred Anderschs <i>Efraim</i> (1967) . . .</b>		469
1	Ein Roman als Problemfall: Einführung . . . . .	469
2	Unfertiges Erzählen: Die Erzählkonzeption . . . . .	471
3	Missverständnisse der Rezeption: Efraims Unzuverlässigkeit . . . . .	475
3.1	Themenkomplex ‚Efraims Beziehung zu Frauen‘ . . . . .	475
3.2	Themenkomplex ‚Efraims Text‘ . . . . .	477
3.3	Themenkomplex ‚Judenvernichtung, jüdische Identität und Weltanschauung‘ . . . . .	484
3.4	Ergebnisse . . . . .	501
4	Zwei weitere Kontexte: Zur Interpretation . . . . .	504
4.1	Die Weltlage im Hintergrund: Der drohende Atomkrieg . . . . .	505
4.2	Die Literaturgeschichte: Max Frisch und Robert Neumann . . . . .	507
<b>X. Kapitel: Der Schluss als Auftakt – Unzuverlässiges Erzählen in der Literatur der DDR . . . . .</b>		511
1	Epilog: Rückblick auf das unzuverlässige Erzählen nach 1945 . . . . .	512
2	Prolog: Ausblick auf das unzuverlässige Erzählen in der DDR . . . . .	516
2.1	Die Unzuverlässigkeit des Reaktionärs: Frühe Beispiele von Hermlin und Strittmatter . . . . .	516
2.2	Angedeutete Unzuverlässigkeit. Beispiele aus den 60er Jahren . . . . .	520
2.3	„[...] ihr Monofilstrumpf war nahtlos und fleischfarben“. Jakobs' Beschreibung eines Sommers (1961) . . . . .	524
<b>Siglenverzeichnis . . . . .</b>		537
<b>Literatur . . . . .</b>		539

# I. Kapitel: Theoretische Voraussetzungen



## 1 Zur Theorie des unzuverlässigen Erzählens

Die Theorie des unzuverlässigen Erzählens ist seit mehr als zwanzig Jahren einer der produktivsten Bereiche der Narratologie. Die Folge ist eine inzwischen kaum mehr zu überschauende Anzahl von Publikationen zu dem Thema. Ziel des vorliegenden Kapitels ist, eine schlanke, anwendungsorientierte Variante der Theorie des unzuverlässigen Erzählens vorzustellen, damit das eigentliche Ziel dieses Buchs erreicht werden kann: durch Einzelanalysen die Bedeutung aufzudecken, die das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens für deutschsprachige Nachkriegsromane hat. Es ist zu diesem Zweck nicht nötig, die gesamte Geschichte der Theorie seit Wayne C. Booth (1961) aufzuarbeiten und die einzelnen Vorschläge zu bewerten. Stattdessen wird an einzelnen in der Forschungsliteratur diskutierten Aspekten angeknüpft, die mir zur Erreichung des Ziels dienlich erscheinen.

Das Grundproblem, vor dem jeder steht, der erzählliterarische Texte mit Blick auf ihre Unzuverlässigkeit untersuchen möchte, besteht darin, dass höchst strittig ist, was überhaupt unter dem Begriff des unzuverlässigen Erzählens verstanden wird.<sup>1</sup> Es ist daher nicht zielführend, nur eine weitere Definition zu dekretieren und alles unberücksichtigt zu lassen, was dieser Definition nicht entspricht. Dies hat damit zu tun, dass es mir nicht vordringlich darum zu tun ist, einzelne Texte zu klassifizieren und mit erfolgter Einsortierung *ad acta* zu legen. Nein, es geht darum, mit Hilfe der Theorie unzuverlässigen Erzählens dafür in Betracht kommende Texte zu erschließen und sie unter der Fragestellung zu analysieren, was diejenigen Merkmale, die dafür sprechen, dass die Texte unzuverlässig erzählt

---

<sup>1</sup> Ohme (2015) führt dieser Umstand dazu, den Begriff aufzugeben und eine Alternativkonzeption zu entwickeln.

sind, zur literarischen Bedeutung der Texte beitragen.<sup>2</sup> Mich interessiert also nicht nur die Frage, ob ein Text unzuverlässig erzählt ist, sondern vor allem inwiefern er unzuverlässig erzählt ist – und auch ggf. inwiefern nicht – und was das für Konsequenzen für weitergehende Interpretationsfragen hat.<sup>3</sup>

Und dennoch: Wer danach fragt, inwiefern ein Text unzuverlässig erzählt ist, benötigt auch eine Antwort auf die Frage, ob ein Text unzuverlässig erzählt ist. Diese Frage werde ich pragmatisch zu beantworten versuchen. Das heißt: Im Kontrast etwa zu dem (theoretisch anspruchsvolleren) Ziel von Jacke (2020), auf der Basis einer ausführlichen Rekonstruktion bisheriger Ansätze mit anschließender Evaluation einen maximal anschlussfähigen Begriff zu definieren bzw. die Anschlussfähigkeit dadurch zu erreichen, dass so viele Elemente wie möglich konserviert werden, um möglichst vielen von Literaturwissenschaftlern geäußerten Intuitionen gerecht zu werden, besteht mein Weg in der pragmatischen Abkürzung, so viele Elemente wie möglich zu eliminieren, so dass ein konsensfähiges konzeptuelles Residuum entsteht, das dann – je nach Vorannahmen und speziellen Interpretationsabsichten – aufgefüllt werden kann. Metaphorisch gesagt, ist das Ziel der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich alle einigen können müssten.

Zu diesem Zweck werde ich im ersten Abschn. 1.1 dieses Unterkapitels die Struktur des Begriffs analysieren und im Anschluss daran einige Komponenten problematisieren. Diese weiteren Abschn. 1.2 – 1.8 sowie das zweite Unterkapitel mit Hinweisen zur zugrunde gelegten Interpretationskonzeption richten sich an Leser, die ein besonderes Interesse an theoretischen Fragen haben. Alle anderen mögen sich gleich dem dritten Unterkapitel zuwenden, in dem ich anhand von exemplarischen Kurzanalysen mein Analyseinstrumentarium vorstelle, das ich direkt aus den einzelnen Komponenten des Begriffs gewinne. Dieses dritte Unterkapitel veranschaulicht den methodologischen Teil der Theorie und gibt systematische Hinweise zur Ermittlung von Unzuverlässigkeit, während die nun folgenden Abschnitte der Frage gewidmet sind, was Unzuverlässigkeit meiner Ansicht nach im Kern ist.

---

<sup>2</sup>Von literarischer Bedeutung sind, vereinfacht gesagt, diejenigen Eigenschaften eines Textes, die Objekt von Verstehensprozessen sind, die über das reine Sprachverstehen hinausgehen, wozu u. a. gehört: den Text als der Institution ‚Literatur‘ zugehörig zu erkennen und zu anderen Texten dieser Institution in Beziehung zu setzen, strukturelle Regularitäten des Textes zu identifizieren und zu seiner rein sprachlichen (primären) Bedeutung in Beziehung zu setzen, d. h. für den Text relevante sekundäre Bedeutungsebenen zu erschließen und zur primären Bedeutungsebene in Beziehung zu setzen. Vgl. auch Petraschka (2014, 10 f.).

<sup>3</sup>Also etwa was das Verfahren im Hinblick auf die Aussagestruktur des Textes leistet und in welcher Beziehung seine spezifische Ausprägung in einem Text zu übergeordneten literaturgeschichtlichen Formationen steht (Sprach- und Erkenntniskepsis, Spielästhetik, Moderne etc.).

## 1.1 Struktur des Konzepts ‚unzuverlässiges Erzählen‘

Ungeachtet seiner begriffsgeschichtlichen Herkunft aus der rhetorischen Schule der US-amerikanischen Literaturwissenschaft (Chicago School) und seiner dadurch bedingten Verbindung mit dem Konzept des impliziten Autors (vgl. Kindt/Müller 2006), mag es aufgrund der folgenden Entwicklung naheliegen, den Begriff des unzuverlässigen Erzählens auf der Basis der Narratologie zu rekonstruieren. Nutzt man die narratologische Terminologie als Metatheorie, könnte man – in erster Annäherung – den Kern des Konzepts darin erblicken, dass Teile des *discours* mit Teilen der *histoire* nicht zusammenpassen. Anders gesagt, die Wiedergabe oder Einschätzung von dem, was in der erzählten Welt geschieht, stimmt nicht in allen Fällen.

Es ist aufschlussreich zu überlegen, inwiefern diese erste Annäherung unzureichend ist. Auch der in die Debatte Uneingeweihte wird rasch bemerken, dass alle Begriffe, die in der Formulierung vorkommen, vage sind. Offen bleibt die Frage nach der Instanz: Wessen „Wiedergabe oder Einschätzung“ ist gemeint? Sodann: Was ist mit der „erzählten Welt“ gemeint? Wie verhält sie sich zur erzählten Geschichte und zur Instanz und wie zu unserer Welt? In zentraler Weise erläuterungsbedürftig ist darüber hinaus die Relation selbst bzw. ihr qualitativer Aspekt: Was heißt es, dass die Wiedergabe „nicht stimmt“? Und schließlich der angedeutete quantitative Aspekt: Hat das Ausmaß der Fälle, die nicht stimmen, Einfluss auf die qualitative Bestimmung? Betrifft die Relation den gesamten Text oder nur einzelne Teile? Wie verhält sich eine Passage zum gesamten Text? Und selbst wenn man auf diese Fragen befriedigende Antworten gefunden hat, bleibt noch ein ganzer Komplex weiterer Fragen übrig: Wie stellt man all das fest? Wie lassen sich Zuschreibungen begründen?

Ehe ich Antworten auf diese Fragen gebe, möchte ich mit Hilfe dieser Fragen zunächst die Struktur des Konzepts klären. Sein äußerliches Kennzeichen besteht darin, dass es zwei Ausdrücke zusammenbringt: „Unzuverlässigkeit“ und „Erzählen“. Es ist klar, dass „Unzuverlässigkeit“ eine besondere Eigenschaft bezeichnet, und es versteht sich, dass es diese Eigenschaft ist, um die es geht. Das Erzählen ist lediglich der Träger dieser Eigenschaft. Trotzdem sind einige klärende Worte auch dazu angebracht. Ursprünglich waren es Erzähler, denen Unzuverlässigkeit zugeschrieben wurde, aber es wurde noch nicht, wie heute, scharf zwischen Reflektor- und Erzählinstanzen unterschieden. Nach der Isolierung der Erzählinstanz mit ihrem besonderen Privileg, epistemische Autorität über die erzählte Welt zu sein, galt lange die Einschränkung, dass allein homodiegetische Erzähler unzuverlässig sein können. Dass nun vermehrt von „Erzählen“ die Rede ist, vermeidet solche Festlegungen – ganz unabhängig davon, ob sie nicht vielleicht doch sinnvoll sind. Ohnehin aber ist „Erzählen“ ein Ausdruck, der zwar im vorliegenden Zusammenhang fest etabliert ist, aber doch insofern in die Irre führen könnte, als er sich auf etwas bezieht, worum es bei der Frage nach der Unzuverlässigkeit nicht zentral geht. Dem am weitesten verbreiteten groben Verständnis nach ist Erzählen die Wiedergabe von Zustandsveränderungen bzw.

Ereignissen. Für die Frage nach der Unzuverlässigkeit ist aber die Wiedergabe (oder Einschätzung) *jeglicher* Inhalte – um es so unverfänglich wie möglich zu formulieren – relevant. „Erzählen“ ist hier also keinesfalls in einem engen Sinne zu verstehen, sondern in einem weiten Sinn. Um dieser Gesamtheit jeglicher Inhalte terminologisch gerecht zu werden, ist von „erzählter Welt“ die Rede. Der wesentliche Punkt, der durch den Ausdruck „Erzählen“ markiert wird, ist abgesehen von dem Umstand, sich auf eine Geschichte oder gar Welt zu beziehen, der, dass die Sätze größtenteils fiktional sind und zugleich – auf einer bestimmten Ebene des Verstehens – den Anspruch haben, so verstanden zu werden, als seien sie zutreffend. Die fiktionalen Sätze eines als „Erzählen“ apostrophierten Werks mögen ihre Welt erzeugen, aber für die Frage nach der Unzuverlässigkeit ist es unabdingbar, dass diese Sätze auf einer bestimmten Ebene so gemeint und so aufzufassen sind, als drückten sie Wahrheiten aus, die die erzählte Welt ausmachen.

Im letzten Absatz tauchen einige neue Begriffe auf, von denen jeder für sich problematisch genug ist: Werk, Wahrheit, Fiktionalität. Man wird jedoch nicht ohne sie auskommen, wenn man klären möchte, was unzuverlässiges Erzählen ist. Dass Fiktionalität eine wichtige weitere Eigenschaft ist, die eine Rolle spielt, mag an dieser Stelle noch rätselhaft erscheinen, wird aber später (Anm. 7) begründet. Hier sei zunächst der andere angesprochene Aspekt als erstes Element des Konzepts verdeutlicht: Bei der Komponente des Erzählens geht es in Verbindung mit der Frage nach der Unzuverlässigkeit darum, dass sich Sätze der Erzählrede auf Sachverhalte beziehen und diese als bestehend behaupten, bzw. darum, dass mit Hilfe von Sätzen Dinge oder Ereignisse namhaft gemacht und ihnen Eigenschaften zugeschrieben werden.

Die ersten Komponenten des Konzepts lassen sich demnach folgendermaßen spezifizieren: 1. Sachverhalte 2. Aussagen der Erzählrede über diese Sachverhalte. *Sachverhalt* ist ein in der Philosophie des 20. Jahrhunderts vieldiskutierter Begriff. Für meine Zwecke ist er nützlich, weil er allgemeiner ist als der narratologisch etablierte Begriff des Ereignisses und zugleich spezifischer für das mit Unzuverlässigkeit verbundene epistemische Problem. Wenige Hinweise genügen, damit deutlich wird, was ich darunter verstehe. Sachverhalte, so die Sprachregelung, bestehen oder bestehen nicht. Damit sind Sachverhalte neutral im Hinblick auf die Frage, ob sie fiktiv sind oder nicht, ob sie bloß gedacht sind oder nicht oder ob sie überhaupt existieren oder nicht.<sup>4</sup> Aussagen, die sich auf Sachverhalte beziehen, können wahr oder falsch sein. Wahr sind sie, wenn die behaupteten Sachverhalte bestehen; falsch, wenn nicht.

---

<sup>4</sup>Bestehende Sachverhalte nennt man seit Wittgenstein normalerweise „Tatsachen“. Es hat sich eingebürgert, in literaturwissenschaftlichen bzw. fiktionstheoretischen Zusammenhängen von „fiktiven Tatsachen“ zu sprechen, also von in der erzählten Welt der Fiktion bestehenden Sachverhalten. Auch wenn es nicht unerklärlich ist, was damit gemeint ist, verzichte ich auf dieses Oxymoron. Zu Differenzen zwischen bestehenden Sachverhalten und Tatsachen vgl. Textor (2016 [2012]).

Wenn man nun zu der narratologischen Formulierung zu Beginn dieses Abschnitts zurückkehrt, kann man sie dahingehend präzisieren, dass einige von den Sachverhaltsaussagen, aus denen der *discours* besteht, nicht zu den Sachverhalten passen, aus denen sich die *histoire* zusammensetzt. Damit gelangen wir zugleich zu dem anderen Ausdruck, der ein Bestandteil des Begriffsnamens ist: „Unzuverlässigkeit“. Er markiert eine Relation, die zwischen den beiden Komponenten Sachverhalt S und Sachverhaltsaussage „S“ besteht. Ein großer Teil der theoretischen Überlegungen zum Konzept ist der Frage gewidmet, was es heißen kann, dass Sachverhaltsaussagen der Erzählrede nicht zu den Sachverhalten passen, auf die sie sich beziehen; ein anderer Teil befasst sich mit der Frage, wie Unzuverlässigkeit festgestellt und die Zuschreibung begründet werden kann. Das gilt es auseinanderzuhalten.

Mit Bezug auf die Komponenten S und „S“ ist die zentrale Relation der Unzuverlässigkeit in einem ersten Schritt folgendermaßen präzisierbar: Wenn eine Sachverhaltsaussage „S“ der Erzählerrede „N“ nicht auf den ihr zugehörigen bzw. von ihr behaupteten Sachverhalt S zutrifft, ist das ein guter Grund dafür, dass „N“ (mit Bezug auf S/„S“) unzuverlässig ist. Dass „S“ nicht auf S zutrifft, lässt sich seinerseits in mehreren Hinsichten differenzieren. Kandidaten für eine Differenzierung und damit für eine weitere Präzisierung sind Unangemessenheit, Falschheit, Unvollständigkeit usw. Aber auch die Stellung von „S“ innerhalb der von der Erzählinstanz durch ihre Rede (= „N“) behaupteten Beschaffenheit der Welt ist vielleicht nicht ganz ohne Bedeutung für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit. Der Einschub, dass das Nicht-Zutreffen von „S“ zunächst nur „ein guter Grund“ – und damit noch nicht unbedingt hinreichend – für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit sei, verdankt sich der Überlegung, dass mindestens noch eine weitere Bedingung erfüllt sein muss, damit die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit rational ist. Damit komme ich zum nächsten Bestandteil des Konzepts.

Angenommen, man gelangt zu dem Schluss, dass eine Aussage „S“ der Erzählrede unzutreffend ist. Dann ist die Zuschreibung des Konzepts der Unzuverlässigkeit nur sinnvoll, wenn es zu einer Erklärung führt, warum „S“ unzutreffend ist, und zwar zu einer *diegetischen* Erklärung. Was heißt das? Schon früh wurde der Versuch unternommen, das Unzuverlässigkeitskonzept in eine Interpretationstheorie einzubetten, auf deren Grundlage ersichtlich werden sollte, dass dasselbe Phänomen (nämlich „S“) verschiedene Funktionen haben kann, je nachdem, welchen Kontext man zur Erklärung für „S“ heranzieht (vgl. Yacobi 1981). Dass „S“ im Rahmen der Erzählrede unzutreffend ist, könnte vom Autor ein beabsichtigter Kunstgriff (oder auch ein in Kauf genommener Lapsus) sein oder aber ein Fehler, der dem Autor versehentlich unterlaufen ist und nicht zur künstlerischen Konzeption gehört; schließlich könnte es auch ein beabsichtigter Fehler sein, um die Zensur von anderen – ideologisch brisanteren – Textstellen abzulenken (vgl. Jakobs 1986).

Diegetisch ist eine Erklärung einer falschen Aussage „S“ genau dann, wenn sich mindestens ein triftiger Grund für das Unzutreffende von „S“ in der erzählten Welt finden lässt. Ohne eine solche Erklärung könnten wir zwar sagen, dass ein Teil der Erzählrede – nämlich „S“ – unzutreffend ist. Wäre das aber allein schon

hinreichend, damit man der Erzählrede Unzuverlässigkeit bescheinigen kann, fiele die Eigenschaft von „S“, unzutreffend zu sein, mit der Eigenschaft der Erzählrede zusammen, unzuverlässig zu sein. Begnüge man sich damit, begäbe man sich der Möglichkeit, einige wichtige Differenzierungen vornehmen zu können (s. u., Abschn. 1.4). Es gäbe in diesem Fall wenig Grund, an dem Begriff der Unzuverlässigkeit festzuhalten. Eine Erklärung ist demnach ein notwendiger Bestandteil des Konzepts.<sup>5</sup>

Beim Erklären von unzutreffenden Sachverhaltsaussagen der Erzählinstanz mit Blick auf ihre mögliche Unzuverlässigkeit lässt sich häufig ein Muster erkennen, zumindest aber ein Bezugsbereich B, in dem sich die unzutreffenden Sachverhaltsaussagen treffen und über den sie miteinander zusammenhängen. Wenn eine Erzählinstanz mehrere unzutreffende Sachverhaltsaussagen macht und wenn man dies erkennt und für jede dieser einzelnen Aussagen eine partikuläre Erklärung angeben kann, so wird man sich damit nicht zufrieden geben. An dieser Stelle fehlt offenkundig etwas. Man hat nur einzelne Unstimmigkeiten oder Fehler entdeckt. Aber wenn sich diese Fehler nicht zueinander in Bezug setzen lassen, bleibt die Frage unbeantwortet, warum gerade sie der Erzählinstanz unterlaufen. Es ist also eine übergeordnete Erklärung erforderlich, mit deren Hilfe man angibt, in Bezug worauf der gesamte Text – und nicht nur einzelne Passagen – unzuverlässig erzählt ist. Die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit setzt demnach einen thematisch bestimmten Bezugsbereich voraus, in dem die einzelnen Textvorkommnisse (unzutreffende Sachverhaltsaussagen bzw. -darstellungen) zusammenlaufen und in dem sie ihren tieferen Grund haben (abgesehen von den jeweiligen partikularen Gründen, die für einzelne unzutreffende Sachverhaltsaussagen gelten).

Damit sind wir fast am Ende der Strukturbeschreibung angekommen. Was fehlt, ist, was man den „Maßstab“ nennen kann, anhand dessen sich das Unzutreffende einer Sachverhaltsaussage „S“ bemisst. Wie lässt sich nämlich überhaupt feststellen, ob „S“ unzutreffend ist? Da sich „S“ in seiner Eigenschaft als Teil eines oftmals fiktionalen Erzähltexts vorderhand nicht auf einen Sachverhalt bezieht, der unabhängig von seiner Versprachlichung überprüfbar ist (und der auch gar nicht unabhängig von seiner Versprachlichung existieren würde bzw. erst mit seiner Versprachlichung im Rahmen eines Werks der Erzählliteratur zu einem Untersuchungsgegenstand werden konnte), ist der erste, und zwar obligatorische Orientierungspunkt für den Maßstab der gesamte Text, dessen Bestandteil „S“ ist.<sup>6</sup> „S“ ist also nicht nur Bestandteil der Erzählrede, da diese ihrerseits lediglich einer von gewöhnlich mehreren Bestandteilen des gesamten Textes ist: Meistens kommt Figurenrede hinzu, aber auch paratextuelle Einheiten und extradiegetische Bestandteile können eine Rolle spielen. Die Gesamtheit dieser Informationen ent-

---

<sup>5</sup>Diese Art von Erklärung ist zu unterscheiden von einer transfikionalen Erklärung. Explanative Zuschreibungen, die zur Feststellung dessen, was der Fall ist in der erzählten Welt, führen, sind interpretationstheoretisch in dem Sinne deskriptiv, dass sie auf der methodologisch grundlegenden Ebene angesiedelt sind. Vgl. unten Abschn. 1.2.

<sup>6</sup>Vgl. auch Jacke (2020, 152 f.), die den Maßstab „Bezugsinstanz“ nennt.

scheidet also sowohl darüber, ob Zweifel an „S“ aufkommen, als auch darüber, ob „S“ wirklich unzutreffend ist.

Die Erklärungen dafür, warum eine Erzählrede unzuverlässig ist, speisen sich aus Informationen über die erzählte Welt, die zunächst jedenfalls irgendwo im Text vorliegen müssen. Nur in den Fällen, in denen der Text keine ausreichenden Informationen gibt, damit die sich aus der unzutreffenden Sachverhaltsaussage ergebende Erklärungslücke gefüllt werden kann, muss ein Kontext bestimmt werden, der die fehlenden Informationen zur Verfügung stellt. Ein solcher Kontext ist der zweite, fakultative Orientierungspunkt für den Maßstab.

Wenn man, wie hier geschehen, die Bedingungen der Zuschreibung des Konzepts in die Beschreibung seiner Struktur aufnimmt, ergibt sich ein recht komplexes Bild. Dieses Bild zeigt, warum es bislang nicht gelungen ist, Einigkeit über die nähere Bestimmung dessen zu erzielen, was wir eingangs in einer noch sehr vagen Formulierung vorgestellt haben. Die Komplexität des Bildes (= der Struktur des Konzepts) verdeutlicht, dass es sozusagen eine ganze Reihe von Stell-schrauben gibt, an denen man drehen kann. Oder anders gesagt, es gibt eine Reihe von Bildpunkten, über deren genaue Beschaffenheit verschiedene Meinungen existieren. Vorläufig sind diese Bildpunkte noch recht unscharf. Aber unsere einführende Beschreibung der Struktur gibt uns nun die Möglichkeit, diese Punkte zu identifizieren und, in den folgenden Abschnitten, genauer zu bestimmen, indem wir die Unschärfe Punkt für Punkt reduzieren:

1. Sachverhalt S der erzählten Welt W
2. Sachverhaltsaussage „S“ der Erzählerrede „N“
3. Inkongruenz-Relation IR („S“ trifft nicht auf S zu): faktische Wahrheit, Wertung (sprachlicher und nicht-sprachlicher Handlungen)
4. Diegetische Erklärung E der Inkongruenz
5. Bezugsbereich B inkongruenter Sachverhaltsaussagen
6. Maßstab M für Kongruenz

Es ist klar, dass der neue Begriff der Kongruenz ein Platzhalter dafür ist, was ich bislang mit den Ausdrücken „(nicht) stimmen“, „(nicht) passen“ oder „(nicht) zutreffen“ umschrieben habe. Über jeden dieser einzelnen Punkte lässt sich sehr viel mehr sagen, als es in der einführenden Skizzierung der Angelegenheit sinnvoll ist. Je genauer man diese Punkte fasst und je mehr Differenzierungen erforderlich sind, damit man der Sache gerecht wird, desto mehr Entscheidungen sind zu treffen, damit Unzweckmäßiges aus dem Konzept ausgesondert und seine Komplexität reduziert wird.

Bei der einführenden Strukturbeschreibung des Konzepts war es unumgänglich, die genannten Punkte zwar auf dem Bild ungefähr zu verorten, aber noch nicht auf jeden einzelnen scharf zu stellen bzw. bestimmte Vereinfachungen vorzunehmen. Diese Vereinfachungen werde ich in den folgenden Abschnitten Schritt für Schritt abarbeiten, nicht nur um auf diese Weise zu verdeutlichen, was ich unter dem Begriff verstehe, sondern auch um diese Auffassung des Begriffs zu empfehlen. Die folgenden Problematisierungen der einzelnen Strukturkomponenten führen dazu, dass aus dem Begriff eine Theorie wird.

## 1.2 Sachverhalte und Werte/Normen

Bereits im vorangegangenen Abschnitt sind einige Begriffe aufgetaucht, die ich teilweise anstelle des Begriffs des Sachverhalts oder in seinem Umfeld benutzt habe. Wie die bisherigen Debattenteilnehmer habe ich statt von Sachverhalten auch von Tatsachen gesprochen, statt von Aussage auch von Rede. Schließlich fiel auch der Ausdruck „Information“, von dem jedoch nicht einmal klar ist, ob er ein Synonym für „Sachverhalt“ oder für „Sachverhaltsaussage“ sein soll. In diesem Abschnitt möchte ich die hinter der Begriffswahl versteckte Problematik aufdecken und begründen, warum ich den des Sachverhalts benutze.

Wie im vorigen Abschnitt bereits verdeutlicht, hat die Rede von Sachverhalten gegenüber der von Tatsachen den Vorteil, dass sie fiktionstheoretisch neutral ist. Wichtig ist aber etwas anderes: *Sachverhalt* ist ein Begriff, der eindeutig der erzählten Welt zuzuordnen ist und ihre *möglichen* Einheiten erfasst. Der Begriff ist also interpretatorisch neutraler als der der Tatsache. Während man sich mit dem Gebrauch von „x ist (in der erzählten Welt eW) eine Tatsache“ darauf festlegt, dass x in eW der Fall ist, bleibt die Rede von Sachverhalten diesbezüglich neutral. Gerade im Zusammenhang mit der Frage nach der Unzuverlässigkeit der Erzählrede, also danach, ob das in der Erzählrede behauptete x in eW tatsächlich der Fall ist, ist diese Neutralität zumindest ein methodischer bzw. formulierungsstrategischer Vorteil.

Ein anderer Vorteil besteht darin, dass der Begriff des Sachverhalts präziser ist als etwa der der Information, nicht nur weil er im Gegensatz zu diesem nur Einheiten der erzählten Welt umfasst (im Begriff der Information verschwimmt der Unterschied zwischen *histoire* und *discours*, erzählter Welt und Erzählrede), sondern auch weil man mit seiner Hilfe gezwungen ist, genau anzugeben, von welchem Gegenstand der erzählten Welt die Rede ist und in welchem Zustand er sich befindet. Der Begriff des Sachverhalts zwingt uns zur genauen Angabe dessen, was es ist, das in der Erzählrede unzutreffend dargestellt wird.

Ein Sachverhalt konstituiert sich durch mindestens einen Gegenstand und mindestens eine seiner Eigenschaften. Der Gegenstand ist in einem bestimmten Zustand, oder es vollzieht sich an ihm ein Vorgang. Einen Sachverhalt anzugeben heißt, einen bestimmten Ausschnitt der Welt zu betrachten, in dem das Verhältnis (mindestens) eines Gegenstandes und (mindestens) einer seiner Eigenschaften zu sehen ist. Diese Redeweise mag mit Bezug auf unsere Welt wenigstens noch teilweise angemessen sein. Mit Bezug auf bloß erzählte, aber nicht (mehr) aktuelle Welten hilft einem diese Redeweise nicht viel weiter. Es lässt sich auch ohne perzeptive Metaphorik formulieren: Wenn wir einen bestehenden Sachverhalt kennen, wissen wir, was der Fall ist mit Bezug auf den Gegenstand und die Eigenschaft, die den Sachverhalt ausmachen.

Bislang habe ich nur von Sachverhalten gesprochen, ohne die Frage nach einer möglichen Binnendifferenzierung des Begriffs zu stellen. Eine mögliche Binnendifferenzierung wäre, solche Sachverhalte, die konkrete Gegenstände enthalten, von solchen zu unterscheiden, die abstrakte Gegenstände enthalten. Sachverhalte

kann man also nach ihrer *Art* unterscheiden: Es gibt empirische Sachverhalte, die perzeptiv erfahrbare Eigenschaften der erzählten Welt beinhalten. Zum einen sind dies singuläre Sachverhalte, einzelne Ereignisse oder Tatsachen etwa, die jeweils konkrete Einzeldinge betreffen. Von dieser Gruppe lassen sich generelle Sachverhalte unterscheiden, die die allgemeinen Eigenschaften der Welt ausmachen: Gewohnheiten, Regelmäßigkeiten, Naturgesetze, aber auch logisch-mathematische Gesetze. Denkbar sind weitere Unterscheidungen, die die hier beispielhaft genannten weiter verfeinern oder auch ganz anderen Kriterien folgen.

*Sachverhalt* ist ein Begriff, der in unserem Problemzusammenhang eine Reihe weiterer Fragen aufwirft. Sie liegen in einem Bereich der Literaturtheorie, in dem sich Fragen der Narratologie mit solchen der Fiktionstheorie und der Interpretationstheorie überlappen. Die Kernfrage in diesem Zusammenhang lautet, wie sich denn überhaupt feststellen lässt, was in der Fiktion bzw. in der erzählten Welt der Fall ist, wenn wir keinen anderen Zugang zu ihr haben (können) als einen Text, der sie präsentiert, und wenn wir überdies damit rechnen müssen, dass nicht alles, was im Text steht bzw. innerhalb der Erzählrede behauptet wird, zutreffend ist. Eine Antwort darauf ist nicht so einfach, weil erzählte bzw. fiktive Welten im Gegensatz zu unserer unvollständig, zumindest aber stark unterdeterminiert sind.<sup>7</sup> Es gibt Sachverhalte, von denen man annehmen muss, dass sie in der erzählten Welt bestehen, ohne dass sie im Text behauptet werden. Man muss annehmen, dass diese Sachverhalte in irgendeinem Verhältnis zu unserer Welt stehen. In welchem genau, können wir hier nicht weiter diskutieren. Aber wir können festhalten: Die erzählte Welt ist nicht diskret. Um der Erzählrede Unzuverlässigkeit zuzuschreiben, müssen wir ggf. Sachverhalte in Rechnung stellen, deren Bestehen nicht allein auf der Basis des Textes ermittelbar ist. Diese Überlegung führt uns also zu einer weiteren Differenzierung, die jetzt nicht die Art der Sachverhalte betrifft, sondern ihren *Status*: Wir unterscheiden zwischen *rein diegetischen* Sachverhalten (= nur in der erzählten Welt – in diesem Fall also: Fiktion – bestehenden Sachverhalten) und *auch realen* Sachverhalten (= sowohl in der Fiktion als auch in der Realität bestehenden Sachverhalten). Wenn S rein diegetisch ist, dann besteht S nur in der erzählten Welt, nicht aber in unserer; wenn S auch real ist, dann besteht S sowohl in der erzählten Welt als auch in unserer, so dass sich für die Interpretation relevante Implikationsverhältnisse öffnen. Ein drittes Merkmal eines Sachverhalts ist sein *Stellenwert*. Hier lässt sich zwischen *peripheren* und *zentralen* Sachverhalten unterscheiden. Die Grenze dazwischen lässt sich nicht scharf ziehen, aber es dürfte einleuchten, dass nicht alle Sachverhalte einer Geschichte denselben Stellenwert haben. Es gibt wichtige und weniger wichtige Sachverhalte. Kriterien für den

---

<sup>7</sup>Künftig ist der Einfachheit halber von erzählten Welten die Rede. Gemeint sind aber stets erzählte fiktive Welten. In der Forschungsliteratur zum unzuverlässigen Erzählen wurde immer wieder zu Recht darauf aufmerksam gemacht, dass Unzuverlässigkeit *als literaturwissenschaftliches Konzept* nur auf fiktionale Texte sinnvoll angewendet werden kann. Ist ein faktualer Text unzuverlässig erzählt, dann ist seine Unzuverlässigkeit in der Regel kein literarisches Verfahren, sondern Ausdruck von Lüge oder Irrtum.

Stellenwert eines Sachverhalts sind zum einen die *Häufigkeit* seiner Erwähnung und zum andern die *Stärke* seiner Verflechtung mit anderen Sachverhalten bzw. mit der Geschichte als ganzer. Häufigkeit und Stärke sind aber keine Ausschlusskriterien. Auch ein marginal erwähnter und minimal verflochtener Sachverhalt kann einen zentralen Stellenwert annehmen, wenn er genügend Eigengewicht besitzt, das sich etwa in seiner kausalen Wucht entfalten kann (d. h., wenn es zu einer Deutungs-umkehr führt). Man könnte von dem *Revisionspotential* eines Sachverhalts als drittem Kriterium für seinen Stellenwert sprechen.

Wissen wir alles über die erzählte Welt, wenn wir wissen, was in ihr alles der Fall ist? Kennen wir die gesamte erzählte Welt, wenn wir alle bestehenden Sachverhalte kennen? Nein. Von den Sachverhalten lassen sich Normen bzw. Werte unterscheiden, die die in der erzählten Welt geltenden Handlungsvorschriften und -empfehlungen sowie Wertungen umfassen. Normen und Sachverhalte können auch in einem bestimmten Wechselverhältnis stehen: Wenn in einer erzählten Welt (eW) körperliche Gewalt gegen Kinder als legitimes Mittel zu ihrer Erziehung positiv *eingeschätzt* wird, bildet das nicht nur eine Wertauffassung ab, sondern ist auch ein Sachverhalt, der diese Welt charakterisiert. Dass solche Normen in eW gelten, ist eine Sachverhaltsaussage, also eine deskriptive Aussage über die Beschaffenheit von eW; dass es – unabhängig von eW, sondern generell, also auch in unserer Welt – gut oder legitim ist oder wäre, Kinder körperlich zu züchtigen, ist hingegen ein normatives Urteil. Ebenso handelt es sich um einen Sachverhalt, wenn in eW körperliche Gewalt gegen Kinder als legitimes Mittel zu ihrer Erziehung *eingesetzt* wird. Davon zu unterscheiden ist sowohl der Sachverhalt, dass das in eW positiv oder negativ eingeschätzt wird, als auch das normative Urteil, dass das gut oder schlecht ist.

Insbesondere die aufgeführten Arten von Sachverhalten ließen sich weiter differenzieren. Im Rahmen einer Theorie der Unzuverlässigkeit ist die weitere Auffächerung nach Unterarten von Sachverhalten jedoch nicht notwendig, da eine Differenzierung keine Auswirkung auf die Theorie hat.<sup>8</sup> Wichtig ist nur, zwischen Sachverhalten und Normen bzw. Werten zu unterscheiden, denn das hat unmittelbare Auswirkungen auf die Aussagentypen. Mit Bezug auf Werte und Normen ist zudem festzuhalten, dass ihre Geltung nicht analog zum Bestehen von Sachverhalten zu verstehen ist. Welche Normen gelten und wie groß ihr Geltungsbereich tatsächlich ist, ist in der Regel noch strittiger als die Frage, ob etwas der Fall ist oder nicht.

### 1.3 Deskriptive Aussagen und axiologische Urteile

Mindestens seit Phelan/Martin (1999) und Martínez/Scheffel (1999) ist es üblich, verschiedene Formen der Unzuverlässigkeit zu unterscheiden. Diese und andere

---

<sup>8</sup>Die hier vorgeschlagene Differenzierung von Sachverhalten wird aufgegriffen im IX. Kapitel über Alfred Anderschs Roman *Efraim*.

Unterscheidungen sind nicht alle deckungsgleich. Aber sie alle basieren auf der Beobachtung, dass eine Erzählung falsche Auskünfte über verschiedene Arten von Gegenständen geben kann – wie eben Sachverhalte einerseits bzw. Normen und Werte andererseits. Es spricht viel dafür, an dieser Zweiteilung festzuhalten, da alternative Vorschläge, die eine feinere Differenzierung vorsehen, letztlich auf diese grundlegende Dichotomie rückführbar sind.<sup>9</sup>

Damit komme ich zu der Komponente, die in der Struktur des Begriffs das Gegenstück zur erzählten Welt mit ihren Sachverhalten und Normen bzw. Werten bildet, zur Komponente der Sachverhalts- bzw. Norm-/Wert*darstellung*. Auch hier werde ich nur einige erläuternde Überlegungen für eine Regale füllende philosophische Problematik anführen, bevor ich mich im nächsten Abschnitt ausführlich mit der Relation von Sachverhalt und Sachverhaltsdarstellung, also mit dem zentralen Moment der Kategorie, auseinandersetze.

Ich gehe davon aus, dass Sachverhaltsaussagen deskriptiv sind und wahrheitswertfähig, normative Aussagen jedoch nicht; deskriptive Aussagen geben an, was der Fall ist in der erzählten Welt (oder was nicht), während normative Aussagen angeben, wie sich Figuren verhalten sollten oder ob sie sich gut verhalten oder nicht, unabhängig davon, *dass* sie sich so oder so verhalten. Deskriptive Aussagen stellen Sachverhalte dar, normative Aussagen bewerten sie. Solche normativen Aussagen setzen also deskriptive Aussagen voraus und satteln sozusagen auf ihnen auf.<sup>10</sup> Dabei ist zu beachten, dass normative Urteile selbst wiederum unterteilbar sind, etwa in Urteile über Handlungen einerseits und andererseits Urteile über Beweggründe und Charakterzüge, die mit bestimmten Handlungen in Verbindung

---

<sup>9</sup>Kindt (2008) beschränkt sich auf eine zweigliedrige Unterscheidung. Fludernik (1999) etwa sieht als dritten Typ den Mangel an Objektivität vor, Phelan/Martin (1999) falsches bzw. unzulängliches Verstehen. Beides kann man auf Sachverhalte bzw. Normen und Werte beziehen, so dass die dritte Kategorie überflüssig wird. Phelan/Martin (1999) differenzieren zusätzlich jeweils zwischen verschiedenen Ausmaßen von Unzuverlässigkeit (z. B. „misreporting“ vs. „underreporting“), also zwischen einer absoluten und relativen bzw. gradierbaren Variante, so dass sie sechs Kategorien erhalten. Man sieht, dass die theoretische Erfassung des Phänomens an ganz unterschiedlichen Stellen des Konzepts ansetzen kann. Man vergleiche etwa Riggan (1981), der zwischen Erzählertypen (Pikaros, Clowns, naive und verrückte Erzähler), oder Köppe/Kindt (2014), die auf der Basis der Informationsverteilung zusätzlich zwischen täuschend und offen unzuverlässigem Erzählen unterscheiden. Hansen (2007) legt eine viergliedrige Differenzierung vor, die auf unterschiedlichen Strategien basiert: „intranarrationale“ Selbstwidersprüche des Erzählers, „internarrationale“ Widersprüche durch andere Erzähler oder Perspektiven, „intertextuelle“ Widersprüche durch Paratexte und „extratextuelle“ Widersprüche, die von Lesern an Texte herangetragen werden. Triftige Einwände finden sich bei Jacke (2020), die selbst die zwei grundlegenden Unzuverlässigkeitstypen mit der Unterscheidung zwischen sprachlich oder kognitiv vorliegender Unzuverlässigkeit kreuzt. – Dies nur als Andeutung der Reichhaltigkeit der theoretischen Vorschläge, auf die ich allerdings nicht weiter eingehen werde.

<sup>10</sup>Eine nach wie vor instructive Einführung in diese und weitere Fragen ist bei Frankena (1963, 80–85 [dt.: 1972, 117–124]) zu finden.

gebracht werden. Letztere sind Werturteile, zu den Urteilen über Handlungen gehören Handlungsvorschriften.<sup>11</sup>

Die Unterscheidung zwischen Sachverhalten und Normen bzw. zwischen deskriptiven und normativen Aussagen hat konkrete Auswirkungen auf die Ausgestaltung der Theorie der Unzuverlässigkeit. Die Andersartigkeit der Aussagentypen und ihrer Gegenstände (nämlich Normen und Sachverhalte) zieht unterschiedliche Begründungsstrategien nach sich, so dass es nötig ist, zwischen den genannten zwei Typen von Unzuverlässigkeit zu unterscheiden. Dementsprechend gibt es gute Gründe auch für die Annahme unterschiedlicher Maßstäbe bei der Beurteilung von deskriptiven und normativen Aussagen im Hinblick auf die Frage, ob sie bzw. welche (mimetisch bzw. axiologisch) richtig sind. Dies werde ich im Abschn. 1.8 über die Strukturkomponente ‚Maßstab‘ ausführen.

Werturteile haben nicht nur moralische Werte zum Gegenstand, sondern schließen selbstverständlich auch alle möglichen anderen Werte ein, etwa ästhetische oder instrumentelle.<sup>12</sup> Aufgrund der strukturellen Verwandtschaft moralischer Urteile und Werte mit anderen Werturteilen und ihrer gemeinsamen Opposition zu deskriptiven Aussagen ist auch von *axiologischen* Urteilen die Rede. Im Gegensatz insbesondere zu instrumentellen Werturteilen, die über die Nützlichkeit oder Zweckmäßigkeit von Dingen und Methoden entscheiden, sind moralische Urteile und mehr noch das moralische Verhalten der erzählenden Figur bevorzugter Gegenstand unzuverlässigen Erzählens. Dieser doppelte Bezugsraum macht das axiologisch unzuverlässige Erzählen besonders kompliziert, denn man hat es einerseits mit Sachverhaltsaussagen über moralisches Handeln oder Verhalten in der erzählten Welt zu tun, das einer axiologisch-moralischen Einschätzung unterliegt, und andererseits mit axiologisch-moralisch bedeutsamen Urteilen der Erzählinstanz, und dies in homodiegetischen Erzählungen einmal in ihrer Eigenschaft als erlebendes Ich und zum andern in ihrer Eigenschaft als erzählendes Ich.

Dieser Umstand ist es, der interpretative Zuschreibungen in diesem Bereich außerordentlich voraussetzungsreich macht. Ein Beispiel mag das verdeutlichen, wobei ich nicht umhin kann, der weiteren Strukturbeschreibung schon etwas vorzugreifen, und Begriffe benutze, die ich erst im nächsten Einschnitt einführe. – Das Beispiel: Oskar Matzerath, der Erzähler der *Blechtrommel*, verrät seinen Onkel und potentiellen Vater Jan Bronski, als die Polnische Post bei Kriegsbeginn eingenommen wird, denn er „imitierte klägliches Weinen und wies auf Jan, seinen Vater, mit anklagenden Gesten, die den Armen zum bösen Mann machten, der ein unschuldiges Kind in die Polnische Post geschleppt hatte, um es auf polnisch unmenschliche Weise als Kugelfang zu benutzen“ (B, 298).<sup>13</sup> In der Folge wird

<sup>11</sup> Frankena (1963, 8 f. [1972, 26 f.]) spricht von Verpflichtungs- und Werturteilen.

<sup>12</sup> Für eine Theorie, die der Komplexität axiologischer Verhältnisse in literarischen Texten gerecht wird, vgl. Winko 1991.

<sup>13</sup> Die Stellennachweise der zitierten deutschsprachigen Primärliteratur erfolgen grundsätzlich mit Hilfe von Siglen. Für die vollständigen Angaben vgl. das Literaturverzeichnis.

Jan erst misshandelt und später erschossen, während es Oskar darum geht, sich und vor allem seine Blechtrommeln in Sicherheit zu bringen, was ihm auch gelingt.

Dass Oskar Jan verrät, ist ein Sachverhalt, der Oskar zufolge in der erzählten Welt der *Blechtrommel* besteht. Der Frage nach der Bewertung von Oskars Handlung liegt also erst einmal eine Sachverhaltsaussage zu Grunde. Ohne große Nachforschungen anzustellen, kann man davon ausgehen, dass diese Handlung Oskars in der Welt der *Blechtrommel*, moralisch gesehen, nicht richtig ist und dass sie auch im Rahmen des Werks so gemeint ist, dass man sie als nicht gut bewertet. Ließe der Erzähler es damit sein Bewenden haben, so wie er sein Engagement für Bebras Fronttheater und damit sein Engagement für gute Laune bei Wehrmacht- und SS-Soldaten nicht weiter bewertet, hätte man gute Gründe, Oskar diesbezüglich für axiologisch unzuverlässig zu halten. Wenn Oskar das Urteil unterschlägt, dass er moralisch schlecht bzw. entgegen den Werknormen handelt oder gehandelt habe, dann – so jedenfalls die herrschende Meinung seit Booth (1961) – ist er als Erzähler unzuverlässig, weil er dadurch Werte *qua* Handlung transportiert, die den dem Werk zuzuschreibenden Werten entgegengesetzt sind.

Allerdings verurteilt Oskar sofort sein damaliges Handeln, nennt es „Judasschauspiel“ (B, 298) und „meine zweite große Schuld“ (B, 299). Als erzählendes Ich verurteilt er sein damaliges Handeln. Dass er an dieser Stelle unzuverlässig erzählt, lässt sich also nicht sagen, da er sich mit seinem Schuld eingeständnis von seiner schlechten Handlung distanziert und damit also für den richtigen Wert einsteht.

Doch gibt es weitere Umstände, die die Angelegenheit erheblich verkomplizieren. Man muss dazu wissen, dass Oskar den gutmütigen Jan zuvor um Hilfe gebeten und dazu gebracht hat, mit ihm in die Polnische Post zu fahren, um seine lädierte Blechtrommel vom Hausmeister Kobyella reparieren zu lassen. Dort angekommen, findet er in der Dienstwohnung des geflohenen Oberpostsekretärs sogar eine neue Blechtrommel. Aber „schuldig gemacht hatte“ ihn angeblich die schadhafte Trommel (B, 305), d. h. Oskar sieht seine Schuld darin, Jan Bronski zurück ins Postgebäude geführt zu haben. Das aber ist nicht der Fall, denn Jan ist selbst auf die Idee gekommen, zurück zum Postgebäude zu fahren, das er gerade erst verlassen hat, und die Trommel vom Hausmeister reparieren zu lassen (B, 262). Oskars Schuldeingeständnis verdankt sich also einer Fehleinschätzung. Schuldig ist er, weil er seine persönlichen Interessen höher stellt als das Wohlbefinden Jan Bronskis und weil er sich gegenüber dem, der ihm selbstlos geholfen hat (denn Jan wollte die Polnische Post gar nicht verteidigen), höchst illoyal verhält und ihn „mit anklagenden Gesten“ denunziert für etwas, was er noch nicht einmal getan hat. Der Grund, den Oskar angibt, ist also falsch. Er ist an Bronskis Tod genauso wenig schuld wie an dem seiner Mutter, an dem er sich bei der Gelegenheit auch schuldig zu sein bekennt. Er ist nach alledem mit Bezug auf diese Passage also doch axiologisch unzuverlässig, aber aus einem anderen Grund als den, den er angibt, weil er kein Einsehen in seine eigentliche Schuld hat, sondern nur auf seine Rolle als kausales Antezedens einer Ereignisreihe verweist, an deren Ende die Hinrichtung von Jan Bronski steht.

Das einleitende Zitat enthält noch eine andere axiologisch fragwürdige Zuschreibung: dass Jan ihn, den kleinen Oskar, „auf polnisch unmenschliche Weise als Kugelfang“ instrumentalisiert habe. Die Verknüpfung von „polnisch“ und „unmenschlich“ drückt eine Haltung aus, die der NS-Propaganda und auch nicht wenigen Zeitgenossen eigen war, aber sicher nicht als Schluss zu sehen ist, den man aus der Lektüre der *Blechtrommel* ziehen soll. Es ist auch nicht so gemeint, dass wir glauben sollen, dass Oskar meint, was er sagt, hier also, dass er meint, es gebe eine „polnisch unmenschliche Weise“, auf die er von Jan instrumentalisiert wurde. Er ist nicht nur nicht instrumentalisiert worden und schon gar nicht auf „polnisch unmenschliche Weise“. Dass er nicht instrumentalisiert worden ist, hat er zugegeben. Es handelt sich auch hier natürlich nicht um unzuverlässiges Erzählen. Aber wie verhält es sich mit der in Rede stehenden Verknüpfung des Ethnonyms mit dem Wertausdruck? Oskar wäre diesbezüglich unzuverlässig, wenn er tatsächlich der Überzeugung wäre, die er mit dieser Wendung präsupponiert. Aber es gibt sonst keinen Anlass, Oskar für rassistisch oder national-chauvinistisch zu halten. Daher ist es eher eine Form von Ironie, die voraussetzt, dass Oskar ein Sprecher ist, der dazu auch fähig ist; auf jeden Fall eine Form von uneigentlicher Rede, durch die Oskar NS-affine Überzeugungen darstellt, deren er sich damals bediente, um sein Ziel auf Jan Bronskis Kosten durchzusetzen. Oskar präsupponiert mit der Wendung also keine Bewertung, die mit behauptender Kraft ein allgemeines Urteil über polnisches Nationalverhalten fällt, sondern stellt diese zeittypische Bewertung in Form einer Anspielung lediglich dar.<sup>14</sup>

Im Vergleich zu normativen Aussagen, die sich in einem Werk nicht nur durch explizite Werturteile des Erzählers, sondern auch, wie dargestellt, durch erzählte Handlung vermitteln, sind Sachverhaltsaussagen im Allgemeinen weniger unklar. Aber Literatur wäre nicht Literatur, gäbe es nicht auch hier Schwierigkeiten. Wiederum anhand der *Blechtrommel* sei auch darauf kurz eingegangen, damit deutlich werde, was es mit Sachverhaltsaussagen auf sich hat und welche Art von Annahmen die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit in diesem Zusammenhang voraussetzt.

Wichtig für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit in Bezug auf Sachverhalte ist die Vorstellung, dass eine Erzählinstanz *weltwiedergebend* ist. Eine Erzählinstanz, die demgegenüber *welterzeugend* ist, könnte zwar im Prinzip auch unzuverlässig sein, aber in der Regel wird sich die Frage gar nicht stellen, denn über in einer (in der Fiktion) erfundenen Welt bestehende oder nicht bestehende Sachverhalte zu streiten, ist eine müßige Angelegenheit. Weltwiedergebend sind solche Erzählungen, deren Erzählinstanzen NI als unabhängig von ihren erzählten Welten

---

<sup>14</sup>Es handelt sich hierbei um ein Phänomen, das Literaturwissenschaftler immer wieder mit unterschiedlicher Terminologie zu fassen versuchen, allen voran Bachtin (1929) und Vološinov (1929), die hier fremde Rede bzw. einen dem Erzähler fremden Standpunkt gesehen hätten. Zum Zusammenhang mit der weiteren Entwicklung der Erzähltheorie vgl. Schmid (2005) und Aumüller (2021a).

eW gedacht werden (auch wenn NI ein Teil von eW sind); welterzeugend solche, deren NI ihre eW erfinden (so dass, umgekehrt, eW Teil von NI ist).<sup>15</sup>

Interessant sind nun solche Fälle, in denen eine Erzählinstanz sowohl als weltwiedergebend als auch als welterzeugend aufgefasst werden kann, eben in der *Blechtrommel*, wie im betreffenden Abschn. VII.3 gezeigt wird. Oskar wird von den meisten Interpreten als ein partiell welterzeugender Erzähler aufgefasst, so dass viele seiner phantastisch anmutenden mimetischen Behauptungen (= Sachverhaltsaussagen) im Rahmen der Fiktion als wahr und zuverlässig eingestuft werden. Betrachtete man ihn, den seine Umgebung entweder für zurückgeblieben oder unzurechnungsfähig hält, jedoch als einen ausschließlich weltwiedergebenden Erzähler, müssten sehr viele seiner Behauptungen als (in der Fiktion) falsch gelten – und ihr Sinn darin liegen, dass sich in seinen Hirngespinnsten das, was der Roman sagen will, allenfalls indirekt zeigt: etwa dass es (siehe Alfred Matzerath) kleinbürgerliche Nazis gab, die das Regime getragen haben, aber auch gute Kerle waren, weil sie den Sohn vor der Euthanasie bewahrten oder gut kochen konnten; dass es eine individuelle Normalität gab, als das größte Menschheitsverbrechen innerhalb kürzester Zeit ins Werk gesetzt wurde; dass in der Nachkriegszeit kaum jemand daran gedacht hat usw.

Mit der Vorstellung, in einem Roman sei ja sowieso alles fiktiv und deshalb könne man nie bestimmen, ob die Erzählinstanz die Unwahrheit sage, begäbe man sich von vornherein der Anwendung unserer Kategorie. Wer das glaubt, dem wird die ganze Abhandlung nichts mitzuteilen haben. Wer demgegenüber der Überzeugung ist, dass in fiktionalen Erzählwerken mitunter fingiert wird, dass es sich im Großen und Ganzen um einen Text handelt, der die Welt, von der er erzählt, als wirklich darstellt, der wird auch zugestehen können, dass es vorkommt, dass Erzählinstanzen etwas in der Fiktion Falsches behaupten. In diesem Sinne weltwiedergebend zu sein, ist eine Vorstellung, die für die Zuschreibung von mimetischer Unzuverlässigkeit eine entscheidende Annahme darstellt (s. u., Abschn. 2.1, die Bemerkungen zur Mimesis-Präsumtion).

#### ***1.4 Mimetische Inkongruenz-Relation: Sachverhaltsaussage und Sachverhalt***

Kehren wir zurück zu der Formulierung, die ich zu Beginn des Abschn. 1.1 als erste Annäherung an die zentrale Intuition, wenn vom unzuverlässigen Erzählen die Rede ist, gewählt habe: Die Wiedergabe oder Einschätzung von dem, was in der erzählten Welt geschieht, stimmt nicht in allen Fällen. Im weiteren Verlauf habe ich zur Bezeichnung der in dieser Formulierung ausgedrückten Relation auch

---

<sup>15</sup> Denselben Gedanken formuliert Kindt (2008, 54 f.) unter Rekurs auf Waltons (1990) Unterscheidung zwischen *reporting narrators* und *storytelling narrators*. Vgl. auch Jacke 2020, 228 f.

alternative Begriffe ins Spiel gebracht. Mal hieß es, dass die Wiedergabe (oder Einschätzung) nicht passe, mal habe ich geschrieben, dass sie nicht zutreffend oder auch nicht richtig sei.

Zu beachten ist dabei zunächst, dass ich „Einschätzung“ und „Wiedergabe“ nicht als Synonyme verstehe. Der Unterschied besteht darin – man ahnt es nach Lektüre der vorangegangenen Abschnitte bereits –, dass der Gegenstand einer Wiedergabe bloß Sachverhalte sind und der Gegenstand einer Einschätzung *darüber hinaus* Werte oder Normen.<sup>16</sup> Eine Einschätzung ist etwas anderes als eine Wiedergabe (eines Sachverhalts), weil eine Einschätzung sowohl den Sachverhalt voraussetzt, der ihr Gegenstand ist, als auch aus einer Wertzuschreibung besteht. Da Einschätzungen im Sinne von Wertzuschreibungen den Sachverhalt voraussetzen, konzentriere ich mich zunächst auf die Frage, was es heißt, dass die Wiedergabe von dem, was in der erzählten Welt geschieht, nicht stimmt, nicht passt, nicht zutrifft, nicht richtig, nicht korrekt, nicht angemessen, nicht plausibel ist.

Alle diese Varianten, wenn auch einige wie „nicht plausibel“ die Relation abzuschwächen scheinen, beurteilen das Verhältnis von Sachverhalt und Sachverhaltsaussage letztlich danach, ob die Aussage wahr ist oder falsch. Das härteste und zugleich einfachste Kriterium für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an einen Erzähltext ist demnach, dass mindestens eine Sachverhaltsaussage über die erzählte Welt falsch ist.

An dieses Kriterium sind u. a. folgende Fragen zu richten:

1. Ist es notwendig für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit? Oder gibt es auch unzuverlässig erzählte Texte, die keine falschen Sachverhaltsaussagen enthalten?
2. Ist es hinreichend für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit? Oder gibt es Texte, die falsche Sachverhaltsaussagen enthalten, aber (in Bezug darauf) nicht unzuverlässig erzählt sind?
3. Spielen die Quantität und Qualität falscher Sachverhaltsaussagen für die Zuschreibung eine Rolle?
4. Wie verhält es sich mit Sachverhalten, über die der Text kein abschließendes epistemisches Urteil erlaubt, d. h. deren Bestehen oder Nichtbestehen vom Text nicht eindeutig belegt wird?

Im aktuellen Abschnitt widme ich mich der ersten Frage, der zweiten im folgenden Abschn. 1.5. Die dritte Frage hängt mit dem Bezugsbereich der Kategorie zusammen, der Gegenstand von Abschn. 1.7 ist. Auf die vierte Frage gehe

---

<sup>16</sup>Einschränkend sollte ich hinzufügen, dass dies in narrativen Texten *in der Regel* gilt, weil sie hauptsächlich von Einzelsituationen bzw. konkreten Sachverhalten handeln und nicht von allgemeinen Verhältnissen bzw. abstrakten Sachverhalten. Normen, etwa allgemeine Verhaltensregeln, sind abstrakt und in isolierter Form eher ausnahmsweise Bestandteil narrativer Texte. Sie mögen so formuliert sein, dass sie unabhängig von einem der Sachverhalte, etwa in einem moralphilosophischen Romandialog, thematisiert werden. Aber, wie gesagt, das ist eher die Ausnahme.

ich auch im nächsten Abschn. 1.5 ein, im Zusammenhang mit dem 3. Einwand, und komme auf das analoge Problem bei axiologischen Urteilen am Ende des Kapitels in Abschn. 1.8 zurück, in dem die Frage nach dem Maßstab erörtert wird.

Was die erste Frage angeht, so gibt es eine Reihe von prominenten Abhandlungen, in denen ein zusätzliches Kriterium veranschlagt wird.<sup>17</sup> Mit dem Kriterium der Unvollständigkeit werden auch solche Texte als unzuverlässig erzählt erfasst, die zwar keine falschen Sachverhaltsaussagen enthalten, aber auch nicht die ganze Wahrheit über die erzählte Welt. Durch die Akzeptanz dieses Kriteriums nimmt die Definition von (mimetischer) Unzuverlässigkeit die Form einer Disjunktion an. Sie wird deutlich komplexer. Es wäre gut, wenn man die Komplexität reduzieren könnte, ohne damit aber gezwungen zu sein, bestimmte Fälle unzuverlässigen Erzählens nicht berücksichtigen zu können. Dies umso mehr, als das Kriterium der Unvollständigkeit allein Probleme mit sich bringt, die zu einer Überdehnung der Kategorie der Unzuverlässigkeit und damit zu einem schweren Distinktionsverlust führen.

Ich habe schon erwähnt, dass erzählte Welten notorisch unterdeterminiert sind. Das heißt nichts anderes, als dass die Menge der Sachverhaltsaussagen nicht nur weitaus geringer ist als die der bestehenden Sachverhalte in der erzählten Welt, sondern auch dass es keine Möglichkeit gibt, diese Menge der Sachverhaltsaussagen durch Beobachtung zu vergrößern – denn der Text ist ja abgeschlossen, die erzählte Welt sowieso nicht zugänglich. Man kann nur extratextuelle Sachverhaltsaussagen im Rahmen einer Interpretation ergänzen, die aber – unnötig zu erwähnen – einen völlig anderen Status besitzen als die Sachverhaltsaussagen, die Bestandteil des Textes sind.

Führte also die Unvollständigkeit der Erzählerrede allein bereits zur Zuschreibung von Unzuverlässigkeit, wäre schlechterdings jeder Text unzuverlässig erzählt. Man benötigt also ein weiteres (Unter-)Kriterium, um das Unvollständigkeitskriterium in seiner Reichweite so stark einzuschränken, dass nur noch ganz bestimmte Texte darunter fallen. Um auszuschließen, dass jegliche Unvollständigkeit als Grund für Unzuverlässigkeit herhalten kann, ist man auf die Idee gekommen, nur die für die Frage nach der Unzuverlässigkeit *relevanten* Sachverhaltsauslassungen in der Formulierung des Kriteriums zu berücksichtigen.<sup>18</sup> Wie genau Relevanz hier zu verstehen ist, bleibt in den meisten Untersuchungen jedoch offen.<sup>19</sup> Bei dem Begriff handelt es sich offensichtlich um einen Platzhalter. Aber gemeint ist damit so etwas wie, dass *solche* ausgelassenen Sachverhalte irrelevant sind, deren Bestehen oder Nicht-Bestehen für die (Primär-)Interpretation (im Sinne der Ermittlung dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist) unerheblich sind. Irrelevant sind also solche tatsächlich ausgelassenen Sachverhalte, deren

<sup>17</sup>Vgl. Phelan/Martin 1999, Kindt 2008, Köppe/Kindt 2011, Jacke 2020.

<sup>18</sup>Vgl. Phelan/Martin 1999, 95 f., 108 (Anm. 8), Kindt 2008, 49 f.

<sup>19</sup>Erst Jacke (2020, 69–84) gibt eine ausführliche Erklärung.

mögliche Behauptung an der Beschaffenheit der erzählten Welt nichts ändern würde.

Allerdings ist dieses Verständnis von Relevanz noch viel zu schwach. Nicht nur jeder Krimi, aber Krimis in besonders anschaulicher Weise nutzen das Verfahren, auch für die Frage nach der Beschaffenheit der erzählten Welt höchst relevante Sachverhalte den Lesern bis zum Ende vorzuenthalten. Es wäre offenkundig nicht zweckmäßig, alle diese Fälle für unzuverlässig erzählt zu halten. Dass Krimis am Ende in der Regel eine Auflösung bieten, hilft hier nicht weiter, denn viele unzuverlässig erzählte Texte tun dies auch. Der Unterschied zwischen diesen Fällen scheint stattdessen darin zu liegen, dass in Krimis mit dem Verfahren des falschen Verdachts operiert wird und in unzuverlässig erzählten Texten mit dem Verfahren falscher Vermittlung (was nicht ausschließt, dass beides, wie etwa in Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd*, kombiniert wird).

Indes ist nicht nur der Begriff der Relevanz problematisch. Auch der Begriff der Unvollständigkeit bringt ein Problem mit sich. Es besteht darin, dass nicht alle Erzähltexte „relevante“ Sachverhalte nur an einer bestimmten Stelle auslassen, später aber nachreichen. In diesem Fall ist der Text gar nicht unvollständig (vgl. Stühling 2011, 96). Aus diesem Grund könnte man versuchen, das Kriterium mangelnder Vollständigkeit und das Kriterium mangelnder Wahrheit miteinander zu verbinden.

Die Erläuterung dessen, was im vorliegenden Zusammenhang unter Relevanz zu verstehen ist, weist uns hierfür den Weg. Neuere Vorschläge bemühen die Fiktionstheorie (bzw. eine bestimmte, nämlich kognitivistische Variante), um die beiden Kriterien zu vermitteln.<sup>20</sup> Wenn man aber dem Prinzip folgt, Begriffsexplikationen um ihrer Einfachheit willen von theoretischen Voraussetzungen und weiteren Komponenten (Vorstellungen von Rezipienten) möglichst frei zu halten, lässt sich die diesen Vorschlägen zugrunde liegende Intuition auch lediglich unter Rekurs auf die Erzählinstanz und ihr sprachliches Produkt aufnehmen.

Deshalb lautet mein Vorschlag für eine notwendige Bedingung unzuverlässigen Erzählens folgendermaßen: Wenn ein Text keine falsche Sachverhaltsaussage „non-S“ enthält, aber dennoch mit Bezug auf den bestehenden Sachverhalt S unzuverlässig erzählt ist, dann gibt die Erzählinstanz durch ihre Aussagen „X<sub>1-n</sub>“ zu verstehen, dass S nicht besteht. Oder andersherum formuliert:

- (K1) Nur dann, wenn die Erzählinstanz bzw. die Erzählrede N zu verstehen gibt (gleich ob durch direkte oder explizite Falschaussage „non-S“ oder durch indirekte oder implizite oder präsupponierte Aussagen „X<sub>1-n</sub>“), dass S nicht besteht, obwohl S in eW besteht, ist N mimetisch unzuverlässig.

Die fraglos wichtige Unterscheidung zwischen Falschheit und Unvollständigkeit wird dadurch aufgelöst in den Unterschied zwischen expliziter Falschaussage

---

<sup>20</sup> „Ein Erzähltext ist genau dann täuschend (unzuverlässig) erzählt, wenn der Text seinen Lesern (vorübergehend) gute Gründe für falsche Annahmen über fiktive Tatsachen gibt“ (Köppe/Kindt 2014, 239). Vgl. auch Stühling 2011, 97, Lang 2016.

und impliziter Falschaussage, der wiederum dadurch aufgelöst wird, dass in das Kriterium die Sprechhandlung einbezogen wird. Das mit einem Satz „S“ oder mit mehreren anderen Sätzen „ $X_{1-n}$ “ *Behauptete* (nicht allein das mit „S“ *Gesagte*) ist das, was N unzuverlässig macht – wobei unter das von N *Behauptete* alle Sachverhalte fallen, deren Bestehen N mit „ $X_{1-n}$ “ präsupponiert. Das ist der Grund dafür, warum N im Falle ihrer Unzuverlässigkeit Rezipienten zu der Vorstellung autorisiert, dass S nicht besteht, obwohl S in eW besteht. Einfacher gesagt, wird damit Unzuverlässigkeit nicht allein über einzelne falsche Sachverhaltsaussagen erklärt, sondern, allgemeiner, über falsche Sachverhaltsdarstellungen, die in der Regel aus mehreren wahren oder epistemisch unterbestimmten Sachverhaltsaussagen bestehen, aber zusammen eben mit Bezug auf einen bestimmten Sachverhalt S etwas Unwahreres besagen.

Wenn (K1) akzeptiert wird, gibt es keine mimetisch unzuverlässig erzählten Texte, die nicht durch N etwas Falsches zu verstehen geben. Oder ohne doppelte Verneinung: Gemäß (K1) gibt jeder mimetisch unzuverlässig erzählte Text durch N etwas Falsches zu verstehen. Die Gegenprobe besteht dann einfach darin, einen Text zu nennen, der eindeutig mimetisch unzuverlässig erzählt ist, aber doch nichts Falsches zu verstehen gibt. Es mag instruktiv sein, hier zwei Beispiele unvollständiger Sachverhaltsdarstellungen anzuführen, von denen das erste eines ist, das etwas Falsches zu verstehen gibt, ohne eine falsche Sachverhaltsaussage zu enthalten, und deshalb unzuverlässig erzählt ist, und das zweite eines, das nichts Falsches zu verstehen gibt und deswegen auch nicht unzuverlässig ist.

Sehen wir uns einen Beispieltext an, den ich in Kap. IX noch ausführlich analysieren werde. In Alfred Anderschs Roman *Efraim* (1967) erzählt die Titelfigur von einer Fahrt im Taxi. Efraim begleitet seine neue Bekannte Anna Krystek in Berlin von Charlottenburg nach Neukölln. Sie lässt das Taxi vor dem Ziel in der Umlandstraße anhalten, um noch in einer Bar tanzen zu gehen. In dieser Passage gibt es keine falsche Sachverhaltsaussage, zugleich aber gibt Efraim mit dieser Passage etwas Falsches zu verstehen: dass nämlich nichts Außergewöhnliches passiert sei.<sup>21</sup> Es *ist* aber etwas Außergewöhnliches geschehen, das zugleich der tiefere Grund für Annas plötzliche Lust auf Tanzvergnügen ist: Efraim hat sich an Annas Bluse zu schaffen gemacht, ohne dass sie das wollte (E, 239). Durch das Auslassen dieses (relevanten) Sachverhalts gibt Efraim (zunächst) etwas Falsches zu verstehen und ist diesbezüglich unzuverlässig.

Das zweite Beispiel stammt aus demselben Roman. Es geht darum, dass Efraim über weite Strecken nicht erzählt, was ihn stark belastet: nämlich, dass seine Frau Meg bereits vor, aber auch noch lange nach ihrer Hochzeit ein Verhältnis mit seinem Chef Keir hatte. Doch in diesem Fall gibt er nichts Falsches zu verstehen. Mit seinen ständigen Andeutungen gibt Efraim durchaus zu verstehen, dass das Verhältnis zu Meg in irgendeiner Weise belastet ist. Nur in welcher Weise, sagt er nicht. Er verschweigt also etwas Relevantes, aber gibt damit nichts Falsches

---

<sup>21</sup> Dass Efraim von einem „Minuspunkt“ (E, 236) spricht, lässt sich an dieser Stelle noch nicht einordnen. Damit gibt Efraim also an dieser Stelle nichts zu verstehen.

zu verstehen, sondern lässt es lediglich offen. Beiden Beispielen ist gemein, dass sie relevante Sachverhalte aussparen. Doch unterscheidet sich der zweite Fall vom ersten darin, dass Efraim nichts Falsches zu verstehen gibt. Das ist der entscheidende Unterschied, und das ist der Grund, warum der erste Fall unzuverlässig erzählt ist und der zweite nicht.

Stellen wir nun einige Fragen an das Kriterium, um etwaige Missverständnisse auszuräumen:

1. Muss N mit Bezug auf S *eindeutig* etwas Falsches zu verstehen geben? Wie verhält es sich mit dem Fall, dass N selbst zwei sich widersprechende Versionen anbietet, von denen eine sich irgendwann als wahr herausstellt, die andere als falsch? Was gibt N in diesem Fall zu verstehen? (K1) ist auf diesen Fall vorbereitet und klar genug formuliert. Wenn N etwas Falsches und Wahres bzgl. desselben Sachverhalts zu verstehen gibt, gibt N etwas Falsches zu verstehen und ist diesbezüglich unzuverlässig. Dass N an anderer Stelle die Wahrheit sagt, macht die Sache nicht besser, macht die Zuschreibung nicht ungültig. N muss also nicht *eindeutig* etwas Falsches zu verstehen geben, um sich das Prädikat „ist mimetisch unzuverlässig“ zu verdienen.<sup>22</sup>
2. Gibt eine Kriminalerzählung, in der der Tatverdacht auf einen Zeugen gelenkt wird, der sich später als unschuldig herausstellt, fälschlich zu verstehen, dass dieser Zeuge der Täter ist? – Diese Frage lässt sich nicht pauschal, sondern jeweils nur am einzelnen Text beantworten. Eines könnte man aber vielleicht schon sagen: Genrekonventionen haben auch ihren Anteil daran, wie wir etwas verstehen.<sup>23</sup> Wer dieses Genre kennt, weiß, dass er nicht jedem *red herring* folgen soll, und betrachtet alle Annahmen über eW bis zu einem bestimmten Punkt als vorläufig. Wer hingegen das Genre nicht kennt, der wird den falschen Verdacht vielleicht für bare Münze nehmen und eine falsche Vorstellung von der erzählten Welt bilden. Allerdings missachtet diese Formulierung, dass es bei der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit darauf ankommt, was N (und nur N) zu verstehen gibt – und nicht darauf, welche Überzeugungen aufgrund welcher Vorkenntnisse ein Leser bei seiner Lektüre bildet. In der Regel dürfte in Krimis der *red herring* ohnedies von den Figuren ausgelegt werden. Dadurch, dass die Erzählinstanz die irreführenden Verdächtigungen an eine oder mehrere Figuren delegiert, gibt sie ihr Privileg nicht preis, sondern hält sich nur zurück.

Wenn man sich nur lang genug mit unzuverlässig erzählten Texten beschäftigt, kann es durchaus passieren, dass man immer damit rechnet, dass in einem Text durch die Erzählinstanz etwas Falsches behauptet wird. Aber das spricht nicht gegen das Kriterium. Denn es kommt darauf an, was der Text *durch N* zu verstehen gibt. Und erst wenn N effektiv etwas Falsches zu

---

<sup>22</sup> Dass N sich selbst widerspricht und somit nicht eindeutig etwas Falsches zu verstehen gibt, ist ja auch ein wichtiges Verfahren, korrekte Informationen im Text unterzubringen.

<sup>23</sup> Zum Zusammenhang von Unzuverlässigkeit und Krimi-Genre vgl. Spörl 2021.

verstehen gibt, ist der Text ein Kandidat für unzuverlässiges Erzählen. Wenn N nur etwas möglicherweise Falsches zu verstehen gibt, bleibt die Frage offen, ob es wahr oder falsch ist. Und damit bleibt auch offen, ob N unzuverlässig ist. Die Frage, ob N unzuverlässig ist, lässt sich erst auf der Basis des gesamten Textes beantworten.<sup>24</sup>

3. Wie verhält es sich mit Fällen, in denen auch am Ende bzgl. eines Sachverhalts, der für die Bestimmung der Unzuverlässigkeit von N ausgemacht wurde, offen bleibt, ob er besteht oder nicht? Fälle, die offen lassen, ob S in eW besteht oder nicht, haben dazu geführt, einen weiteren Typ unzuverlässigen Erzählens anzunehmen: mimetisch unentscheidbares Erzählen (Martínez/Scheffel 1999, 103 f.). Im Interesse eines eng und präzise gefassten Begriffs ist es aber nicht willkommen, alle Fälle, in denen bestimmte Sachverhalte offen gelassen werden, als unzuverlässiges Erzählen zu betrachten.<sup>25</sup> Was und wie etwas offen gelassen wird, kann zudem sehr unterschiedlich sein, und die Subsumtion all dieser Fälle unter das unzuverlässige Erzählen würde viele Unterschiede verwischen, allen voran den Unterschied zwischen Texten, die auf eine Auflösung widersprüchlicher Sachverhaltsdarstellungen hin angelegt sind und damit die gängige Wirklichkeitsauffassung bestätigen, und solchen Texten, die durch unauflösbar widersprüchliche Sachverhaltsdarstellungen die gewohnte Wirklichkeitsauffassung eben in Frage stellen oder außer Kraft setzen. Daneben gibt es Texte wie Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* (1959), in denen der zentrale Sachverhalt – wie Jakob ums Leben gekommen ist – nicht geklärt wird, also offen bleibt, ohne dass etwas Falsches zu verstehen gegeben würde (zum einen weil es keine privilegierte Erzählrede gibt, zum andern weil ohnedies alle diesbezüglichen Sachverhaltsaussagen unter dem Vorbehalt einer Mutmaßung stehen). Man könnte denken, dass auf der Basis von (K1) auch Texte mit unauflösbar widersprüchlichen Sachverhaltsdarstellungen als unzuverlässig erzählt gelten müssten, weil sie in jedem Fall etwas Falsches zu verstehen geben, selbst wenn nicht feststellbar ist, welche von zwei sich widersprechenden Sachverhaltsdarstellungen die falsche ist. Allerdings: Gerade im Falle absurder Literatur ist es unangemessen, den Satz vom ausgeschlossenen Widerspruch in Anschlag zu bringen. Aber auch aus einem zweiten Grund trifft das nicht zu, denn (K1) ist so formuliert, dass für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an N die wahren Verhältnisse ermittelbar sein müssen.

---

<sup>24</sup>Was nicht heißt, dass Texte, die sich am Ende als nicht unzuverlässig erzählt herausstellen, nicht doch mit diesem Verfahren spielen oder im Lichte dieses Verfahrens interpretiert werden können. Ian McEwans Stalker-Roman *Enduring Love* (1997) ist solch ein Fall, in dem Verfahren des unzuverlässigen Erzählens zur Anwendung kommen, auch wenn sich am Ende herausstellt, dass der Erzähler nicht unzuverlässig ist.

<sup>25</sup>Ein Beispiel ist der Text *Das Gespräch der drei Gehenden* (1963) von Peter Weiss (vgl. Beise 2021). Wie Jacke (2020, 74–79) deutlich macht, würden neben solchen auch in Todorovs Sinn phantastische Texte darunter fallen und viele weitere, in denen das Bestehen relevanter oder zentraler Sachverhalte offen gelassen wird.

Heißt das aber umgekehrt, dass unentscheidbares Erzählen grundsätzlich nicht unzuverlässig ist? – Ja, allerdings mit einer Einschränkung: Es kommt darauf an, ob die Unentscheidbarkeit im Text angelegt ist und wie stark sie die Konstitution der erzählten Welt bestimmt. Unentscheidbare Sachverhaltsdarstellungen können nämlich kombiniert werden mit sich irgendwann als falsch erweisenden Sachverhaltsdarstellungen, und die abschließende Beurteilung eines Textes als unzuverlässig erzählter wird dies zu berücksichtigen haben; dies betrifft den Bezugsbereich der Unzuverlässigkeit (s. u. Abschn. 1.7). Zum andern ist es möglich, dass ein Autor widersprüchliche Sachverhaltsdarstellungen in seinem Text implementiert, die zwar textimmanent unauflösbar sind, aber von denen er zugleich meint, dass für Leser erkennbar ist, welche von beiden falsch ist; das ist eine Frage des Maßstabs (s. u. Abschn. 1.8).

Als Beispiel lässt sich Max Frischs *Homo faber* (1957) nennen. Schon recht früh erwähnt Walter Faber in seiner Eigenschaft als erzählendes Ich, dass das Mädchen, das er auf der Überfahrt nach Europa kennenlernt, seine Tochter ist, von deren Existenz er als erlebendes Ich angeblich nichts ahnte. Er leugnet also, dass er zu dem früheren Zeitpunkt wusste, mit wem er es zu tun hatte, als er sie auf dem Schiff traf. Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass er es doch ahnte, denn kurz zuvor hat er den Bruder seines ehemals besten Freundes Joachim kennengelernt. Von ihm erfuhr er, dass Joachim mit seiner ehemaligen Freundin Hanna, die ein Kind von Faber erwartete, zusammen war und ein Kind mit ihr hatte. Außerdem erinnert ihn Sabeth, das Mädchen, an Hanna. Später werden die Andeutungen noch evidenter, bis Faber sich im Gespräch mit Hanna schließlich dazu bekennt, dass Sabeth seine Tochter ist. Ab wann der Sachverhalt besteht – dass Faber ahnt, wer Sabeth ist –, wird nicht dargestellt. Es ist möglich, dass er dies schon zu einer Zeit ahnt, als er es noch abstreitet. Begnügt man sich mit dieser Information, könnte man Faber diesbezüglich nicht für unzuverlässig halten, denn der Roman gibt darüber, ab wann er es ahnt, keine genaue Auskunft.

Allerdings belügt sich Faber ganz offensichtlich in anderer Hinsicht. So leugnet er tiefer gehendes emotionales oder gar sexuelles Interesse an Sabeth, aber sein Verhalten, von dem er erzählt, zeigt etwas anderes. Man kann also mit Hilfe von indirekten Hinweisen den Verdacht erhärten, dass das Bestehen des fraglichen Sachverhalts doch nicht offen ist und Faber sich auch in dieser Hinsicht belügt.

Aber selbst wenn man weiterhin skeptisch bleibt und darauf besteht, dass der fragliche Sachverhalt sich nicht ermitteln lässt, ist das Beispiel doch lehrreich, denn die *potentielle* Unzuverlässigkeit Fabers bestimmt diese Passage. Das zeigt, dass das Konzept auch hilfreich ist für Fälle, die nach strenger Lesart nicht unzuverlässig erzählt sind. Trotzdem ist es relevant für die Interpretation.

4. Lässt sich das Kriterium der Falschheit nicht abschwächen? Zwischen „es ist falsch, dass S besteht“ und „es ist offen, ob S besteht oder nicht“ gibt es noch weitere Möglichkeiten, die es zu berücksichtigen gilt. Es gibt Fälle, in denen zu wenig oder anders erzählt wird, aber (angeblich) nicht eigentlich Falsches. Das, was auch als unvollständige Information beschrieben

wurde, lässt sich auch durch die Abschwächung der Falschheitsbedingung ausdrücken. Statt „es ist falsch, dass S besteht“ untersuchen wir nun den Fall „es ist unplausibel, dass S besteht“. Unplausibel ist eine Aussage „S“ dann, wenn das eine Alternative von „S“ mit größerer Wahrscheinlichkeit wahr ist als „S“ (vgl. Descher 2017). Oder: Plausibel ist eine Aussage „S“ dann, wenn „S“ mit größerer Wahrscheinlichkeit wahr ist als ihr Gegenteil. Damit wird deutlich, dass auch hier – wie im Unvollständigkeitskriterium – der Unterschied zwischen Wahrheit und Falschheit verborgen liegt.

5. Wie sieht es mit anderen Einsetzungsmöglichkeiten in die Inkongruenz-Relation aus? Statt „unplausibel“ ist eine weitere Möglichkeit „ungenau“. Wenn die Sachverhaltsaussage „S“ oder -darstellung „S<sub>1-n</sub>“ von N ungenau ist, dann könnte das ebenfalls ein Grund sein, N für unzuverlässig zu halten. Überlegen wir, was „ungenau“ in diesem Zusammenhang heißt. Ungenau ist eine Sachverhaltsaussage oder -darstellung dann, wenn nicht klar ist, wovon die Rede ist, oder wenn der Wahrheitswert im Ungewissen gelassen wird, wenn also offen gelassen wird, ob der betreffende Sachverhalt überhaupt besteht. Ungenauigkeit entsteht mithin dann, wenn Informationen fehlen, die Voraussetzung für das Verständnis dessen sind, was in eW der Fall ist. Ungenauigkeit lässt sich demnach als Unvollständigkeit auffassen und damit wiederum eliminieren. Wie Unvollständigkeit kann Ungenauigkeit dazu führen, dass einfach offen bleibt, ob S besteht oder nicht.
6. Eine weitere wichtige Frage ist, was naive Erzählinstanzen zu verstehen geben. Ist das Unverständnis unwissender oder unterentwickelter narrativer Instanzen ein Fall von falscher Sachverhaltsdarstellung? Zur Beantwortung dieser Frage ist es nützlich, sich mehrere Beispiele anzusehen, da diese Form des unzuverlässigen Erzählens im Verdacht steht, dass sie nicht auf Unwahrheiten basiert. Stattdessen werden bestehende Sachverhalte nicht treffend oder korrekt wiedergegeben, so dass zwar deutlich wird, worum es in Wahrheit geht, aber auf eine unangemessene Weise, die erkennen lässt, dass die Erzählinstanz nicht versteht, was eigentlich der Fall ist in der erzählten Welt, oder diesen Eindruck erwecken möchte.<sup>26</sup>

Die kognitive Diskrepanz, wie sie in dem letzten Satz angesprochen wird, ist ein wichtiges Merkmal dieser Fälle. Sie besteht in dem Unterschied zwischen einer treffenden bzw. sprachnormgerechten Auffassung, auf die – vorläufig formuliert – spekulierend der Text angelegt ist, und einer davon abweichenden defizitären Auffassung desselben Sachverhalts durch die Erzählinstanz. Das Attribut „defizitär“ ist entscheidend, denn handelte es sich nicht um ein Defizit, müsste jeder rhetorisch-literarische Kniff und auch jeder

---

<sup>26</sup>Das gilt für naive Erzählinstanzen, es gilt aber auch für nicht naive, sondern manipulative Erzählinstanzen, die nur vorgeben, naiv zu sein, oder die die Wahrheit durch rhetorische Fertigkeiten eben auf solche Weise beugen. Das zeigt, dass an der mentalen oder charakterlichen Einstellung von Erzählinstanzen orientierte Typologien den eigentlichen Punkt verfehlen. In der Systematik von Phelan/Martin (1999) handelt es sich um Fälle von „underinterpreting“. Vgl. hierzu auch Jacke (2017) und (2020, 79–83).

Werbespruch, der auf dem Verfahren fußt, etwas anders auszudrücken, als die sprachliche Norm es vorsieht, also jede spontane metaphorische Sachverhaltsaussage unzuverlässig sein. Diese sollen durch die Spezifizierung mittels „defizitär“ ausgeschlossen werden.

Ein Beispiel, das Jacke (2020, 80) anführt und das auch schon Phelan (2007, 229) erwähnt, ist das von Huckleberry Finn, der zu Beginn des Romans *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) von Mark Twain das ihm unverständliche Verhalten der Witwe Douglas vor dem Essen äußerlich beschreibt. Sie ziehe den Kopf ein und grummele über dem Essen.<sup>27</sup> Offenkundig betet sie, eine Tätigkeit, die Huck nicht kennt. Jacke hat die auf den ersten Blick einleuchtende Idee, diesen Fall dadurch zu erfassen, dass Huck eine Beschreibung des *Verhaltens* liefert, jedoch nicht der *Handlung*. Aber das trifft nicht den Kern der Sache.

Ein (allerdings nicht ganz) analoger Fall ist Tinko, der Erzähler in Erwin Strittmatters gleichnamigem Roman aus dem Jahr 1954. Tinko versteht nicht, was der Lehrer sagen will, wenn dieser ihn und Kimpel-Fritz als „Schwachmatiker“ bezeichnet (Ti, 91). Tinko bezieht es auf Körperstärke (statt auf ihre schlechten schulischen Leistungen, die der Lehrer eigentlich im Auge hat) und merkt an, dass Kimpel sogar jemanden verhauen habe, der schon die Schule hinter sich hat. Etwas anders verhält es sich mit dem Fall, dass Tinko davon spricht, eine „Nummer“ in der Schule zu bekommen (Ti, 93). Gemeint ist natürlich, dass der Lehrer Zensuren verteilt. Nun könnte man denken, Tinko kenne den Begriff nicht und wundere sich über die Nummer unter seinem Aufsatz. Doch er weiß sehr wohl, dass es gute und schlechte Nummern bzw. Zensuren gibt. Das Konzept kennt er also, benutzt aber nicht den korrekten Ausdruck. Dennoch ist es nicht nur eine stilistische Angelegenheit, dass Tinko „Nummer“ statt „Zensur“ oder „Note“ sagt.

Was Huck und Tinko verbindet, ist eine semiotische Schwäche. Aufgrund fehlenden Wissens – um eine kulturelle Praxis bei Huck, um eine Wortbedeutung bei Tinko – geben sie falsche Deutungen der Welt. Hucks Fall lässt sich zwar mit Hilfe des Unterschieds zwischen äußerlichem Verhalten und Handlung beschreiben, aber der entscheidende Fehlgriff Hucks ist, *dass er das äußere Verhalten als Handlung missversteht*. Dass das Tinko-Beispiel nicht ganz analog ist, liegt daran, dass es keine direkte Sachverhaltsdarstellung ist. Aus Tinkos Reaktion auf den Ausdruck „Schwachmatiker“ folgt jedoch, dass er dem Lehrer zu Unrecht eine falsche Charakterisierung seiner schlechten Schüler zuschreibt. Tinko meint vom Lehrer, dass er sich mit seiner Zuschreibung, er und Kimpel seien Schwachmatiker, irre.<sup>28</sup> So gesehen, geht es auch hier um eine unzutreffende Sachverhaltsdarstellung, nur eben um eine indirekte bzw. implizite.

---

<sup>27</sup> „When you got to the table you couldn’t go right to eating, but you had to wait for the widow to tuck down her head and grumble a little over the victuals, though there warn’t really anything the matter with them.“ (Twain 1885 [1884], 18).

<sup>28</sup> Es handelt sich, wohlgemerkt, nicht um eine moralische, normative Zuschreibung.

Fragen wir nun, was Huck und Tinko zu verstehen geben, und testen (K1)! Nehmen wir zunächst an, dass Huck nichts Falsches zu verstehen gäbe. Die Begründung wäre, dass er ja nicht sagt, dass die Witwe nicht betet. Auch lässt sich aus dem von Huck Gesagten nicht erschließen, dass sie nicht betet, denn was er sagt, ist kompatibel damit, dass sie betet. Demnach wäre Huck nicht unzuverlässig. Dieses Ergebnis ist jedoch nicht erwünscht, sofern an (K1) festgehalten werden soll. Ziel ist, solche Fälle wie den von Huck als unzuverlässig deklarieren zu können, weil er gemeinhin als prototypisch akzeptiert wird (vgl. Riggan 1981). Das heißt, entweder das Beispiel muss anders interpretiert oder die Definition angepasst werden. Meiner Ansicht nach greift die Interpretation des Beispiels zu kurz. Huck gibt nämlich doch etwas Falsches zu verstehen, indem er sagt, die Witwe neige den Kopf über das Essen und grummele.

Der Grund liegt, wie mit der kursiv gesetzten Formulierung im vorletzten Absatz angedeutet, darin, dass Huck nicht nur das äußere Verhalten der Witwe beschreibt, sondern gerade auch ihre Handlung. Er ist kein Erzähler, der sich auf das Beschreiben äußerer Vorgänge beschränkt. In Genettes Terminologie könnte man sagen: Seine homodiegetische Erzählung ist, mit Bezug auf seine Mitmenschen, nicht extern fokalisiert; er beschreibt nicht nur äußeres Verhalten wie viele Ich-Erzähler Hemingways oder Camus'. Besser gesagt: Was Huck zu verstehen gibt, ist, dass die Witwe den Kopf übers Essen neigt und grummelt *und nur* den Kopf übers Essen neigt und grummelt. Darin liegt sein Fehler. Denn sie grummelt ja nicht nur, sondern ihr Grummeln ist (auch) ein Beten. Wenn man Huck den Anspruch attestiert – und das ist der Anspruch solcher Erzählinstanzen, die nicht mit selbstauferlegten (und wohl meist ästhetisch begründeten) Informationsbeschränkungen wie externer Fokalisierung operieren –, dass er die bestehenden Sachverhalte, von denen er erzählt, voll erfasst und entsprechend darstellt, dann liefert er mit der Passage eine falsche Sachverhaltsdarstellung ab.

Trotzdem gibt es bei diesem Typus des unzuverlässigen Erzählens eine Besonderheit. Im Unterschied zu den anderen Fällen mimetischer Unzuverlässigkeit wird die Auflösung gleich mitgeliefert, während sonst die Auflösung durch an anderen Textstellen implementierte Widersprüche bewerkstelligt wird. Hier besteht der Widerspruch darin, dass der Erzähler vorgibt oder meint, einen Sachverhalt treffend darzustellen, ohne dass er ihn ganz erfasst, eben weil sein Wissen über die Welt eingeschränkt ist und er aufgrunddessen Zeichen (Gesten, Körperhaltungen, Laute, Wörter) falsch deutet. Er *gibt* also etwas Falsches *zu verstehen*, obwohl er nichts Falsches *sagt*. Oder anders: Er gibt etwas Falsches zu verstehen, weil das, worauf er sich bezieht, nicht *nur* das ist, was er sagt, dass es das ist, aber damit meint, dass es *nur* das ist.

Dass er damit meint, dass es das *und nur* das ist (nämlich nur ein Grummeln und kein Beten), müssen wir unterstellen, weil seine Erzählung keinen ästhetisch begründeten Informationsbeschränkungen unterliegt und weil es mit anderen Verhaltensweisen und Äußerungen von Huck harmoniert. Mit Hilfe dieser Unterscheidung ist es auch möglich, diese besonderen Fälle mimetisch unzuverlässigen Erzählens von solchen Fällen zu unterscheiden, die auf ähnliche Weise Informationen vorenthalten und darauf angelegt sind,

durch diese Auslassungen Inferenzen bzw. Ergänzungen zu stimulieren, die vorzunehmen für das angemessene Verständnis dessen, was in der erzählten Welt vor sich geht, nötig ist.<sup>29</sup>

Würde demgegenüber derselbe Satz Teil einer (extern fokalisierten) Erzählung Hemingways sein, müsste man zwar dieselbe Ergänzung vornehmen, um zu verstehen, dass die Figur nicht nur grummelt, sondern auch betet; aber unzuverlässig erzählt wäre der Sachverhalt nicht, weil es kein Subjekt gibt, dem man die falsche Sachverhaltsauffassung attribuieren könnte. In diesem Fall ästhetisch begründeter Informationsbeschränkung gibt es nur den unvollständig erzählten Sachverhalt.

In Anm. 26 ist davon die Rede, dass die naiven bzw. Naivität vorgebenden Erzählinstanzen die Wahrheit beugen. Darum geht es, auch wenn „beugen“ sich vor allem auf eine manipulative Handlung bezieht. Huck gibt nicht nur durch eine unzutreffende Sachverhaltsdarstellung etwas Falsches zu verstehen, sondern er gibt demjenigen, der über die entsprechenden Kenntnisse verfügt, auch zu verstehen, dass er die Wahrheit nicht kennt (oder nicht zu kennen vorgibt) – das ist die oben erwähnte kognitive Diskrepanz. Sie fehlt in den Fällen von „restricted narration“, in denen die Diskrepanz, wenn man davon überhaupt sprechen kann, ästhetisch ist.

Die Bedingung der Falschheit ist ziemlich restriktiv. Und weil später noch eine weitere dazu kommt, verspricht meine Definition, sogar sehr restriktiv zu werden. Das wird dazu führen, dass einige Fälle, die bislang als unzuverlässig erzählt galten, nicht von dieser Definition erfasst werden. Das ist aber gar nicht schlimm, denn der Gewinn überwiegt, denke ich, den vermeintlichen Verlust. Es gibt nämlich gar keinen Verlust. Der Gewinn ist mehr Trennschärfe, mehr Distinktion, größere Präzision und Einheitlichkeit. Der vermeintliche Verlust, dass einige Fälle nicht von der Definition erfasst werden, wird schließlich dadurch kompensiert, dass man aufgrund der vermehrten Trennschärfe auch sagen kann, inwiefern bzw. in welchen Hinsichten manche Texte gerade nicht unzuverlässig erzählt sind, aber große Ähnlichkeit mit ihnen aufweisen. Man kann damit auch diese Texte im Hinblick auf ihre nicht vollständig realisierte Unzuverlässigkeit analysieren und diese Analyseergebnisse für weitere Interpretationen nutzen.<sup>30</sup>

7. Wie ist eine Erzählinstanz zu beurteilen, deren Erzählen maßlos unvollständig ist, ohne dass etwas Falsches zu verstehen gegeben wird? Ein extremes Beispiel ist Gregor Benedikt, der Erzähler von Peter Handkes *Hornissen* (1966). Hier ist es eine starke Inkohärenz, die das Erzählen kennzeichnet. Sie lässt sich zwar reduzieren, aber es bleiben doch Passagen übrig, die sich nicht einordnen lassen in den Gang der Ereignisse. Ist Gregor Benedikt, der auch noch mit Blindheit geschlagen ist, deswegen ein unzuverlässiger Erzähler? Meiner

<sup>29</sup>Phelan (2005, 29, 79–82) spricht hier von „restricted narration“ (vgl. auch Jacke 2020, 83, und Phelan 2017, 96).

<sup>30</sup>Ein Beispiel für die heuristische Fruchtbarkeit des Unzuverlässigkeitskonzepts für die Interpretation eines letztlich nicht unzuverlässig erzählten Textes ist Grubner 2021.

Meinung nach ist für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit immer die Frage zu beantworten, ob das Erzählen im Bewusstsein der eigenen Unwissenheit und Fehlbarkeit (bezogen auf einen konkreten Sachverhalt) geschieht – dann ist es nicht unzuverlässig – oder ob mit den Anomalien etwas kaschiert und dadurch etwas anderes zu verstehen gegeben wird als das, was in der erzählten Welt der Fall ist. Bei Gregor Benedikt handelt es sich um suchendes Erzählen, weshalb auf dem Boden der hier vorgeschlagenen Theorie nicht von einem unzuverlässigen Erzähler gesprochen werden kann (vgl. Abschn. VII.5). Ggf. ist auch der erwähnte Unterschied zwischen weiterzeugendem und weltwiedergebendem Erzählen in Betracht zu ziehen. Wenn es sich um weiterzeugendes Erzählen handelt, stellt sich die Frage nach der Unzuverlässigkeit nicht.

8. Muss eine Erzählinstanz homodiegetisch sein, damit man ihr mimetisch unzuverlässiges Erzählen zuschreiben kann? Zu dieser Frage gibt es seit langem unterschiedliche Stellungnahmen.<sup>31</sup> Ohne Zweifel gibt es heterodiegetische Texte, die sich auch unter der hier vorgeschlagenen engen Definition als mimetisch unzuverlässig erzählt beschreiben lassen. Diese Texte funktionieren allerdings immer nach demselben Trick: Sie geben zunächst zu verstehen, dass sich eine Ereignisreihe in der erzählten Welt wirklich abgespielt hat, obwohl sie – wie sich irgendwann herausstellt – in der Wirklichkeit der Fiktion nur geträumt wurde. An diesem Beispiel lässt sich ein Vorteil der hier favorisierten Terminologie illustrieren. Die Sachverhalte in der erzählten Welt bestehen in diesen Fällen nämlich durchaus, nur eben als geträumte oder halluzinierte. Unzuverlässig erzählt sind diese Texte demnach, nicht weil N in der Wirklichkeit der Fiktion nicht bestehende Sachverhalte als bestehend ausgibt, sondern weil N durch das Unterschlagen einer Eigenschaft dieser Sachverhalte etwas Falsches zu verstehen gibt. Unterschlagen wird stets die Eigenschaft dieser Sachverhalte, geträumt, halluziniert o. ä. zu sein. Paradigmatische Fälle sind die in der Forschungsliteratur genannten Werke *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) von Ambrose Bierce und *Zwischen neun und neun* (1918) von Leo Perutz.<sup>32</sup> Entscheidend ist also, dass eine einschränkende Information zum Realitätsstatus vorenthalten wird. Was dem Erzählen zufolge in eW geschieht, ereignet sich nicht bzw. nur im Traum einer Figur. Neben solchen Texten wurden auch andere vorgeschlagen, etwa Thomas Manns *Tod in Venedig* (vgl. Cohn 2000) als Beispiel für axiologische

---

<sup>31</sup> Skeptisch äußert sich Jahn 1998, während Lang 2016 dem Phänomen eine Monographie widmet.

<sup>32</sup> Allerdings lässt sich im Falle der Erzählung von Bierce fragen, ob nicht doch vorhersehbar ist, dass sich die Fluchtgeschichte als nur geträumt erweist, weil der Held die Form seiner Hinrichtung (er wird mit einer Schlinge um den Hals von einer Brücke gestoßen, wobei das Seil angeblich reißt, bevor das Genick bricht) nicht in der Weise überleben kann, wie die Geschichte seiner Flucht es will, es sei denn, man hat ihm einen Bindfaden um den Hals geschlungen. Und im Falle von Perutz' Werk ist es nur eine von mehreren Interpretationen, wonach Dembas Odyssee in Handschellen nur ein Traum ist. Vgl. Durst 2011.

Unzuverlässigkeit auf der Basis einer Diskrepanz zwischen den Werten, die in gnomischen Verallgemeinerungen der Erzählinstanz zum Ausdruck kommen, und den Werten des Werks bzw. Thomas Manns.<sup>33</sup>

Da sich jedoch im Korpus, aus dem meine Untersuchung schöpft, keine entsprechenden Texte aufgedrängt haben, gehe ich auf die heterodiegetische Spielart des unzuverlässigen Erzählens nicht weiter ein. Schließlich möchte ich noch ein anderes Argument gegen manche Spielart heterodiegetischer Unzuverlässigkeit vorbringen: Häufig wird Unzuverlässigkeit dadurch erklärt, dass der Autor die Erzählinstanz etwas sagen lässt, was seiner Botschaft widerspricht. Diesen Widerspruch muss man erkennen, um die Botschaft des Textes zu verstehen. Der Unterschied zwischen Unzuverlässigkeit und Ironie besteht darin, dass im Falle der (glückenden, d. h. der vom Adressaten verstandenen) Ironie ein und dieselbe Äußerungsinstanz mit der dem wörtlich Gesagten widersprechenden Botschaft trotzdem genau diese Botschaft dem Adressaten vermittelt. Im Falle des unzuverlässigen Erzählens verteilt sich das hingegen auf zwei Äußerungsinstanzen: die reale Autorinstanz und die fiktive Erzählinstanz. Wenn man es nun mit erzählerlosem Erzählen zu tun hat, entfällt dieser Unterschied und es wäre einfacher, eine dem Wortlaut widersprechende Botschaft für Ironie zu halten.<sup>34</sup>

9. Hier schließt sich noch eine andere Frage an: Können auch fiktionale Ich-Erzählungen ironisch, aber nicht unzuverlässig sein? Bei solchen homodiegetisch erzählten Texten kann hier die Frage weiterhelfen, ob die Erzählinstanz gegen die Autorinstanz profiliert ist oder nicht. Ich denke an Walter Kempowskis *Tadellöser & Wolf* (1971). Man könnte die kindliche Ich-Erzählerfigur zunächst für naiv und daher für unzuverlässig halten, weil sie gar nicht begreift, was sie erzählt. Charakteristisch für diese Erzählinstanz ist, dass sie, was sie schildert, nicht einordnet, nicht bewertet und selbst wenig in die einzelnen Handlungsszenen eingreift, sondern im Wesentlichen berichtet, was die anderen Familienmitglieder tun. Sie registriert etwa das phrasenhafte Sprechen der Mutter und gibt es wieder oder schildert peinliche Kompromisse mit dem Nationalsozialismus. Die Frage ist, ob man sich tatsächlich das Kind als Erzählinstanz vorstellen soll. Möglich wäre auch, dass die erwachsene Erzählinstanz nur die perzeptuelle Perspektive des Kindes einnimmt. In diesem Falle wäre es angemessen, die Erzählrede als Form von Ironie zu klassifizieren. Dafür spricht auch, dass der Familienname mit dem des Autors übereinstimmt und wir es gar nicht mit einem fiktionalen Text zu tun haben.

---

<sup>33</sup> Eine mir einleuchtende Kritik an Cohns Interpretation findet sich bei Pieper 2017.

<sup>34</sup> Ausführlich gehe ich auf den Unterschied zwischen Ironie und Unzuverlässigkeit in Aumüller (im Druck) ein.

## 1.5 Diegetische Erklärung mimetischer Inkongruenz

Kommen wir nun aber zurück zur notwendigen Bedingung (K1) und fragen, wie weit man mit ihr kommt: Ist ein Text schon dann unzuverlässig, wenn die Erzählinstanz bzw. die Erzählrede N zu verstehen gibt (gleich ob durch direkte Falsch-aussage „non-S“ oder durch indirekte Aussagen „ $X_{1-n}$ “), dass ein bestimmter Sachverhalt S nicht besteht, obwohl es ansonsten gute Gründe für die Annahme gibt, dass S in der erzählten Welt eW besteht? Berechtigt die Tatsache, dass N etwas Falsches zu verstehen gibt, *in jedem Fall* zu dem Schluss, dass N unzuverlässig ist? Wenn wir diese Frage bejahen, dann wäre (K1) nicht nur notwendig, sondern auch hinreichend.

Wie ich noch später näher ausführen werde, sind Widersprüche ein wichtiger Indikator für unzuverlässiges Erzählen. Einander widersprechende Aussagen können nicht beide zugleich wahr sein; also ist eine von ihnen falsch. Wäre Falschheit eine notwendige *und* hinreichende Bedingung für unzuverlässiges Erzählen, müsste jeder Widerspruch nicht nur ein Indikator, sondern auch ein hinreichender Rechtfertigungsgrund für unzuverlässiges Erzählen sein. Doch gibt es einleuchtende Gegenbeispiele, wie man leicht sehen kann.

In Jurek Beckers *Jakob der Lügner* (1969) erfährt Mischa auf dem Weg zur Arbeit, dass sich die Bewohner der Franziskaner-Straße im Ghetto zur Deportation versammeln sollen. In dieser Straße wohnt mit ihren Eltern auch seine Freundin Rosa. Um sie vor dem Schicksal der Eltern zu bewahren, eilt er zu der Fabrik, in der Rosa arbeitet, um sie abzufangen. Tatsächlich wird sie noch am Morgen nach Hause geschickt, und es gelingt ihm, sie einzuholen. Um sie aber davor zu bewahren, aus Liebe zu ihren Eltern in ihr Verderben zu rennen, verschweigt er ihr den wahren Grund für sein unerwartetes Auftauchen, sondern sagt, dass auch er frei bekommen und auf gut Glück vermutet habe, dass es ihr ähnlich ergangen sei. Daraufhin verbringen sie den Tag zusammen. Doch davon, dass er frei bekommen habe, war nicht die Rede, und sein Fernbleiben hat auch keine Konsequenzen für ihn. Hier ist also ein potentieller Widerspruch festzustellen: Mischa ist von der Arbeit befreit worden (weil sein Fernbleiben keine Konsequenzen hat) und er ist nicht von der Arbeit befreit worden (weil er auf dem Weg zu Arbeit war, ohne hinzugelangen). Doch dieser Widerspruch hat offensichtlich keine Bedeutung für die Geschichte. Er lässt sich nicht zwanglos aus den Angaben, die der Text über den Ablauf der Ereignisse macht, erklären. Man ist daher geneigt, ihn als Unachtsamkeit des Autors zu interpretieren.<sup>35</sup>

Für ein ähnliches Beispiel verweise ich noch einmal auf den bereits erwähnten Roman von Alfred Andersch. In der Erstausgabe von *Efraim* behauptet der

---

<sup>35</sup>Tatsächlich aber scheint es in der erzählten Welt des Romans so zu sein, dass man dem Arbeitsdienst einfach fernbleiben konnte, ohne eine direkte Bestrafung gewärtigen zu müssen, da später ein ähnlicher Fall berichtet wird. Der Preis des Fernbleibens ist das Mittagessen, das auszulassen unter den im Ghetto herrschenden Bedingungen kaum in Frage kam.

Protagonist an einer Stelle, dass er „nicht getauft“ sei, und an einer anderen, dass er „schließlich protestantisch getauft“ sei (E, 174/254). Eine dieser Aussagen, deren Urheber in beiden Fällen der Ich-Erzähler Efraim ist, muss falsch sein. Und wäre Falschheit für Unzuverlässigkeit hinreichend, dann wäre Efraim mit Bezug auf die Frage, ob er getauft ist, unzuverlässig. Doch gibt es in diesem Fall einen Grund, der gegen diesen Schluss spricht. Dieser Grund ist, dass der Widerspruch auf einen Fehler des Autors zurückzuführen ist. Andersch weist seinen Verleger in einem Brief vom 22.5.1967 darauf hin, dass die Passage, in der sich Efraim als „protestantisch getauft“ charakterisiert, in kommenden Ausgaben gestrichen werden solle, da es „ein sinnstörender, von mir nicht entdeckter Fehler“ sei.<sup>36</sup>

Solche Fälle haben Anlass zu der Forderung gegeben, „dass die Merkmale eines Berichts, die zur Skepsis gegenüber seiner Angemessenheit führen, nicht genetisch bedingt, sondern strategisch begründet“ sein müssten (Kindt 2008, 50). In die Definition mimetischer Unzuverlässigkeit (bzw. als Bedingung ihrer Zuschreibung) wird daher die Identifikation einer „Kompositionsstrategie“ aufgenommen (ebd., 51). Warum gerade eine Kompositionsstrategie? Sie ist ersichtlich das konzeptuelle Negativ von Autorfehlern. Um solche Fälle, deren falsche Sachverhaltsaussagen aus einem Fehler des Autors resultieren, aus dem Kreis unzuverlässig erzählter Texte auszuschließen, verlegt man sich darauf, nur solche Fälle zu berücksichtigen, deren falsche Sachverhaltsaussagen als Resultat einer gewollten, d. h. strategischen Entscheidung (des Autors) oder einer quasi-strategischen Entscheidung (die man dem Text zuschreiben kann) beschreibbar sind.

Gegen diese Forderung wendet Jacke (2020, 133) ein, dass man sich damit „verfrüht auf eine Interpretationstheorie fest[legt], die an auktoriale Intentionen gekoppelt ist“. Sie selbst lehnt diesen Ansatz ab, weil sie es für „zu unplausibel“ hält, dass eine solche Theorie „die semantischen Intentionen des Autors *unabhängig vom sprachlichen Material des Textes* als bedeutungsgenerierend betrachtet (beispielsweise indem diese Intentionen *allein* die Fakten der fiktiven Welt oder die allgemeine ‚Werkbedeutung‘ bestimmen“ (ebd., 152, H. i. O.). Ihrer Meinung nach wird zunächst die Unzuverlässigkeit des Erzählers ermittelt und erst in einem späteren Schritt die Frage beantwortet, ob die ermittelte Unzuverlässigkeit auch Teil einer Kompositionsstrategie ist. Damit versucht sie, die Frage nach der Unzuverlässigkeit unter so wenigen Voraussetzungen wie möglich zu beantworten und sie sozusagen auf der Ebene der Deskription zu halten.<sup>37</sup> Der Begriff der Unzuverlässigkeit sei dadurch theoretisch flexibler und wie andere narratologische Kategorien (von denen er sich nicht grundsätzlich unterscheidet) auch nicht „bereits auf der definitorischen Ebene an die Werkbedeutung gekoppelt“ (ebd., 302).

---

<sup>36</sup>Andersch: GW, Bd. 2, 398.

<sup>37</sup>Zum Unterschied zwischen Interpretation und Deskription im Zusammenhang mit narratologischen Fragestellungen vgl. Kindt/Müller 2003b und Petraschka 2018.

Jackes Einwand hat seine Berechtigung. In der Tat ist die Berufung auf eine Kompositionsstrategie, sofern darunter Autorintentionen verstanden werden, eine sehr starke Forderung, weil damit für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit jeweils ein Nachweis von Autorintentionen erforderlich wäre. Sie ließe sich aber abschwächen, indem man „Kompositionsstrategie“ nicht als Synonym für Autorintentionen versteht, sondern als Dispositionsbegriff fasst und von einer *potentiellen* Kompositionsstrategie spricht bzw. davon, dass die falschen Sachverhaltsaussagen „*geeignet* sind, in vergleichbaren Kontexten diese bestimmte Wirkung zu erzielen“ (Fricke 1981, 90, H. i. O.), hier also als unzuverlässig verstanden zu werden. Damit könnte man solche Fälle berücksichtigen, in denen die Autorintentionen zwar zunächst gegen die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit sprechen und bestimmte Texteigenschaften – falsche Sachverhaltsaussagen der Erzählinstanz – als Versehen des Autors gelten müssen, diese *aber zugleich einen Sinn ergeben* und sich – z. B. vor dem Hintergrund einer nicht-intentionalistischen Interpretationstheorie maximaler Wertschätzung – der Konzeption des Autors zum Trotz als Grund für Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz interpretieren lassen.<sup>38</sup>

„Einen Sinn ergeben“ heißt, dass die Falschaussage bzw. der Widerspruch in den Zusammenhang der Geschichte passt bzw. dass innerhalb der erzählten Welt eine Erklärung für die Falschaussage gefunden werden kann. Diese Überlegung weist auch den Weg zu einer akzeptablen einschränkenden Bedingung, mit deren Hilfe man es schafft, aus der Menge der Erzähltexte mit falschen Sachverhaltsaussagen der Erzählinstanz diejenigen auszusondern, die nicht unzuverlässig erzählt sind.

Jacke mahnt zu Recht, dass die Chancen der Anwendbarkeit einer Kategorie umso höher liegen, je weniger sie an eine bestimmte Interpretationstheorie gebunden ist. Daher ist auch die Berufung auf eine funktionalistische Theorie eine Festlegung, die letztlich demselben Einwand ausgeliefert ist (auch wenn diese Theorie allgemeiner ist und daher möglicherweise eine breitere Akzeptanz hat als der Intentionalismus). Es gibt aber noch eine Möglichkeit, diesen Bereich zu modellieren und dabei einen theoretisch (jedenfalls weitestgehend) neutralen Zugang zu wahren. Neutral ist der Zugang dann, wenn man zur Feststellung dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, sich nur auf die für das Textverständnis nötigen sprachlichen Kenntnisse stützt. Um Falschaussagen einer Erzählinstanz als unzuverlässig zu qualifizieren, reicht es aus, für sie eine Erklärung *innerhalb* der erzählten Welt zu finden. Wenn sich eine solche Erklärung finden und am Text überzeugend belegen lässt, reicht dies hin, den Text – unabhängig davon, ob die Falschaussage auf einem Irrtum des Autors basiert oder nicht – als unzuverlässig erzählt zu beurteilen.

Neben dem Nachweis einer Falschaussage bedarf es zur Zuschreibung mimetischer Unzuverlässigkeit demnach der Erfüllung einer zweiten notwendigen

---

<sup>38</sup>Die Frage, ob Efraim getauft ist oder nicht, lässt sich nicht in offensichtlicher Weise mit anderen Komponenten in Verbindung bringen und auf diese Weise interpretatorisch nutzen bzw. erklären.

Bedingung, die darin besteht, eine *diegetische* Erklärung für die Falschaussage zu finden, die im Text verankert ist. In Abschnitt (a) habe ich bereits definiert, was ich unter einer diegetischen Erklärung verstehe. Zur Erinnerung: Diegetisch ist eine Erklärung einer falschen Aussage „S“ genau dann, wenn sich mindestens ein guter Grund für das Unzutreffende von „S“ in der erzählten Welt finden lässt. Wann aber ist ein Grund gut, wann eine Erklärung hinreichend gestützt, was macht sie akzeptabel?

Allgemein gesagt, ist eine diegetische Erklärung dann akzeptabel, wenn für die Falschaussagen Ursachen in der erzählten Welt namhaft gemacht werden können und wenn die Bestimmung dieser Ursachen sich zwanglos am Text belegen lässt. Das führt mich zur Formulierung einer weiteren notwendigen Bedingung:

- (K2) Nur dann, wenn man für die Falschheit der betreffenden Sachverhaltsaussage(n) „S<sub>1-n</sub>“ der Erzählrede N eine durch Textdaten hinreichend gestützte, akzeptable diegetische Erklärung angeben kann, ist N mimetisch unzuverlässig.<sup>39</sup>

Wie aber verhält es sich dann mit Texten, die voller Widersprüche stecken, ohne dass eine diegetische Erklärung naheliegt?<sup>40</sup> Man könnte in diesem Fall sagen, dass einfach noch keine überzeugende diegetische Erklärung gefunden wurde, und sich weiter auf die Suche machen. Sie muss ja auch nicht unbedingt *naheliegen*. Eine allgemein verbindliche Antwort gibt es nicht, denn man muss jeweils den Einzelfall betrachten. Für einzelne Widersprüche mag es eine oder mehrere diegetische Erklärungen geben, für andere aber (bisher) nicht. Ein Entscheidungskriterium für solche Fälle ist, ob eine Erzählung auf unauflösbare Widersprüche angelegt ist. Wenn sich ein Grund für die Unauflösbarkeit finden lässt, so wird das eher kein diegetischer Grund sein, sondern ein Kompositionsgrund. Solche Texte sind nach der vorliegenden engen Definition nicht unzuverlässig erzählt. Behält man aber das Kriterium der Kompositionsstrategie bei (Kindt 2008), dann sind diese Texte unzuverlässig erzählt, jedoch um den genannten Preis einer intentionalistischen Interpretationskonzeption (für die es viele gute Gründe gibt, aber dennoch keine breite Akzeptanz bislang).

Es könnte aber noch einen anderen Grund geben, warum es angemessen ist, solche Texte nicht für unzuverlässig erzählt zu halten. Und zwar haben Texte, für deren Widersprüche eine Kompositionsstrategie erkennbar ist, poetologisch und narratologisch mehr Ähnlichkeit mit Texten, die man normalerweise nicht für unzuverlässig erzählt hält, als mit Texten, die unstrittig unzuverlässig erzählt sind. Ein narratologisches wie poetologisches Charakteristikum letzterer Texte ist die Funktion der fraglichen Sachverhalte, die darin besteht, dass sie zu einer Revision der Verhältnisse in der erzählten Welt führen. Diese Revision gibt es in den Fällen nicht, in denen es keine diegetische Erklärung gibt. Sie mag als Möglich-

<sup>39</sup> Eine solche Bedingung findet sich auch bei Bode (2011, 269).

<sup>40</sup> Ein Beispiel ist Thomas Bernhards *Frost* (1963), vgl. Abschn. III.7.

keit angelegt sein, aber die jeweilige Kompositionsstrategie wird darin bestehen, eine Art Moratorium (gemeint ist ein anhaltendes Moratorium) für die Frage zu etablieren, was in der erzählten Welt der Fall ist. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass im einen Fall eine kohärente Welt Darstellung (wenn auch unter Schwierigkeiten) möglich ist, während im anderen Fall genau dies in Frage gestellt wird und bleibt.

### ***1.6 Axiologische Inkongruenz-Relation: Wertung und Handlung vs. Wert und Norm***

Mit (K1) und (K2) liegen zwei Kriterien vor, mit deren Hilfe sich bestimmen lässt, ob in einem gegebenen Fall mimetisch unzuverlässiges Erzählen vorliegt. Doch damit ist noch nicht alles Nötige gesagt. Das in Abschnitt (a) vorgestellte Konzept enthält weitere Komponenten, die bei der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit wichtig sind. Im vorliegenden Abschnitt jedoch möchte ich auf die Besonderheiten des axiologisch unzuverlässigen Erzählens eingehen.

Was heißt es, wenn man sagt, dass etwas axiologisch unzuverlässig erzählt ist? In solchen Fällen geht es nicht um falsche Sachverhaltsdarstellungen, sondern um (vorläufig gesagt) Wertzuschreibungen, mit denen etwas nicht stimmt. Man könnte daher versucht sein, axiologisch unzuverlässiges Erzählen analog zu konzipieren. Denn das Gemeinsame der beiden Arten besteht in der identischen Charakterisierung der Relation. In beiden Fällen handelt es sich um ein Nicht-Übereinstimmen bzw. Nicht-Korrespondieren von etwas mit etwas anderem. Hier wie dort ist es also eine Relation der Inkongruenz. Die Frage, die sich nun stellt, ist, was in der axiologischen Inkongruenz-Relation dem Sachverhalt S entspricht und was der Sachverhaltsaussage „S“.

Letzteren entsprechen zunächst die Werturteile, also axiologische Aussagen, mit denen etwas als gut (oder nicht), richtig (oder nicht), schön (oder nicht), angenehm (oder nicht) etc. eingeschätzt wird; es entspricht ihnen aber auch das Bekennen zu (das Einstehen für) Handlungsanweisungen bzw. -regeln (Normen). Demgemäß müssten den Sachverhalten Normen bzw. Werte entsprechen. Betrachtet man die beiden Relationen näher, sieht man rasch, dass man schon an dieser Stelle die Schnittmenge an Gemeinsamkeiten hinter sich lässt. Den Sachverhaltsaussagen „S“ entsprechen nämlich nicht nur Werturteile oder Normen, sondern (so wird das Konzept in der Forschungsliteratur jedenfalls gehandhabt) auch axiologisch relevante Handlungen des Erzählers in der erzählten Welt. Verstößt das erzählte Ich in der Handlung z. B. gegen Verhaltensregeln, zu denen es sich als erzählendes Ich an anderer Stelle bekennt, dann ist das Ich ein axiologisch unzuverlässiger Erzähler *qua* Unterlassung – wenn es auf diese Inkongruenz nicht eingeht. Ginge es darauf ein (etwa indem es sich für seinen Regelverstoß rechtfertigt und besondere Umstände geltend macht), dann wäre es ebenso unsinnig, es für unzuverlässig zu halten, wie in dem Fall

eines mimetisch unsicheren Erzählers, der seine Fallibilität einzelfallangemessen problematisiert.<sup>41</sup>

Den Sachverhaltsaussagen „S“ entspricht also nicht nur das Bekennen zu Normen „N“ oder Werturteilen „W“, sondern auch Handlungen bzw. Aktionen A eines Ich, über die es selbst berichtet oder über die in Figurenzitaten oder Herausgeberfiktionen informiert wird. Aber auch die Sachverhalte S und die Normen bzw. Werte W unterscheiden sich stark voneinander in der Rolle, die sie in der Relation spielen. Im Gegensatz zu den Sachverhalten müssen die Werte und Normen im Falle des unzuverlässigen Erzählens nicht in derselben Weise Gegenstand der Erzählung sein. Normen oder Werte gelten, zunächst, in einer erzählten Welt in ähnlicher Weise wie jene Sachverhalte, deren Bestehen vorausgesetzt wird, ohne dass sie Gegenstand der Erzählung sind. (Z. B.: In der Regel besteht der Sachverhalt, dass Figuren essen und trinken, selbst wenn davon nicht die Rede ist.) Wenn aber eine Erzählung mimetisch unzuverlässig ist, dann ist der Sachverhalt, aufgrund dessen Bestehen oder Nichtbestehen die Erzählung unzuverlässig ist, zwangsläufig Gegenstand von Behauptungen (mögen diese in manchen Fällen auch nur präsupponiert sein). Das muss bei axiologisch unzuverlässigem Erzählen nicht so sein. Während ein nicht erzählter Sachverhalt nicht falsch dargestellt werden kann, kann doch gegen eine nicht erzählte Norm verstoßen werden, die man trotzdem für den Text annehmen muss.

Die Argumentstellen der Inkongruenz-Relation sind bei axiologischen Urteilen viel variabler als bei mimetischen Behauptungen. Ein mimetisch unzuverlässiger Erzähler behauptet Falsches, während er zugleich oder auch an anderer Stelle die Wahrheit auf irgendeine Weise mitkommuniziert (es sei denn, das geschieht über eine Herausgeberfiktion o. ä.).<sup>42</sup> Ein in axiologischer Hinsicht unzuverlässiger Erzähler dagegen muss die richtigen Urteile keineswegs kommunizieren. Es gibt viele Fälle, in denen das richtige Urteil bzw. die geltenden Normen ungesagt bleiben und vom Wertekontext mitgeliefert werden, in dem das Werk steht.

Es stellt sich die Frage, was das für ein Wertekontext ist und wie er sich ermitteln lässt. Diese Frage ist im Falle axiologischer Unzuverlässigkeit viel schwieriger zu beantworten als im Falle mimetischer Unzuverlässigkeit, wie in Abschn. 1.8 über den Maßstab erläutert wird. Der in der Formulierung des ersten Kriteriums (K1) für mimetische Unzuverlässigkeit benannte Maßstab (erzählte Welt) kann in die Definition axiologischer Unzuverlässigkeit nicht aufgenommen werden, da auch und gerade solche Erzählungen für axiologisch unzuverlässig

---

<sup>41</sup>Das Wort „einzelfallangemessen“ soll andeuten, dass bei allgemeinen Hinweisen auf Unzuverlässigkeit, wie sie etwa in einem Werktitel vorkommen (vgl. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), nicht von vornherein klar ist, worin die Unzuverlässigkeit des Erzählers eigentlich besteht. D. h. es kann zu Effekten unzuverlässigen Erzählens auch dann kommen, wenn man allgemein vorgewarnt ist.

<sup>42</sup>Ausnahmsweise kann sich eine Falschaussage auch auf Sachverhalte beziehen, die in der erzählten Welt bestehen, ohne dass sie eigens benannt werden müssen, etwa generelle Sachverhalte, die man auf der Basis des *reality principle* für die erzählte Welt annimmt. Vgl. unten Abschn. IX.3.3 über Andersch.

erachtet werden, also etwa Dystopien, deren Erzählinstanzen sich im Einklang mit den in ihren erzählten Welten geltenden Normen und Werten befinden, aber eben nicht mit den Normen und Werten, die man aus bestimmten Gründen als axiologischen Maßstab an die Werthaltung der Erzählinstanzen anlegt. Während man also sagen kann, dass im Falle mimetischer Unzuverlässigkeit jeder Text (in der Regel) seinen Maßstab in sich trägt, ist das bei axiologischer Unzuverlässigkeit nicht so. Trotzdem wird man in vielen Fällen auch bei axiologisch unzuverlässig erzählten Texten wissen, welche von der Erzählinstanz vermittelten Werte und Normen zur Disposition stehen, weil man über das relevante kontextuelle Wissen verfügt oder es sich leicht verschaffen kann. Auch wenn es also diesen prinzipiellen Unterschied zwischen mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit gibt, lässt er sich im Interesse möglichst homogener Kriterien (um Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit der Theorie zu gewährleisten) mit Hilfe eines Tricks umgehen. Dieser Trick besteht in der universalistischen Annahme, dass die Werte und Normen, die in der erzählten Welt nicht gelten und gegen die auch die Erzählinstanz verstößt, in der erzählten Welt ebenso gelten *müssten*, wie sie in unserer Welt gelten (müssten).<sup>43</sup>

Aus diesem Grunde möchte ich statt einer Definition für axiologische Unzuverlässigkeit lediglich eine Art Daumenregel aufstellen, mit der sich zumindest das Prinzip und klare Fälle axiologischer Unzuverlässigkeit erkennen und dann auch näher analysieren lassen. Es bietet sich an, auf die bewährte Formulierung zurückzugreifen und sie auf die anderen Umstände anzupassen:

- (R) Wenn die Erzählinstanz bzw. die Erzählrede N zu verstehen gibt (gleich ob durch explizites oder implizites Werturteil oder durch Handlung), dass sie für bestimmte W nicht einsteht, obwohl W in eW gelten müssten, ist N in der Regel axiologisch unzuverlässig.

(R) ist erkennbar angelehnt an (K1). Hingegen gilt (K2) für axiologische Unzuverlässigkeit nicht in der Weise wie für mimetische Unzuverlässigkeit, weil ein Text axiologisch unzuverlässig erzählt sein kann, ohne dass die Unangemessenheit der Axiologie in der erzählten Welt thematisiert oder gar aufgelöst wird. Wenn es hingegen um fiktive Sachverhalte geht, die möglicherweise falsch dargestellt werden, muss dies vom fiktionalen Text in irgendeiner Form kommuniziert werden.

---

<sup>43</sup>Dies erfasst viele Werke mit erzählten Welten, die üblicherweise Gegenstand von literaturwissenschaftlichen Untersuchungen sind; allerdings nicht solche Werke mit Welten, die von Autoren erfunden wurden, welche sich gegen diese Werte und Normen stellen: Wir würden ein Werk nicht für axiologisch unzuverlässig erzählt halten, dessen Erzählinstanz sich nicht nur im Einklang mit nationalsozialistischen Werten und Normen der erzählten Welt äußert, sondern auch im Einklang mit den Werten und Normen seines nationalsozialistischen Autors. In Unkenntnis der nationalsozialistischen Überzeugungen des Autors könnte man aufgrund der genannten Regel allerdings fälschlicherweise annehmen, dass das Werk axiologisch unzuverlässig erzählt ist, eben weil es den in der Gemeinschaft der Literaturwissenschaftler, soweit ich sehe, zur Zeit akzeptierten Normen und Werten widerspricht. – In der Praxis wird ein solcher Fall wohl sehr selten vorkommen.

Die Wiederverwendung der Formulierung von (K1), dass die Zuschreibung auch axiologischer Unzuverlässigkeit davon abhängig ist, was die Erzählung kraft Erzählinstanz zu verstehen gibt, erfolgt indes nicht ohne Grund. Stellt man sich einen Ich-Erzähler vor, der seine Autobiografie schreibt und von seinem Leben voller schlechter Handlungen und Einstellungen berichtet, diese aber auch in der Rückschau als solche bewertet (und dies im Einklang mit den Werten, die in der erzählten Welt gelten), dann ist er kein unzuverlässiger Erzähler, weil er ja als erzählendes Ich für die richtigen Normen einsteht. Unterlässt er diese nachträgliche Bewertung allerdings in einer Weise, dass er zu verstehen gibt, dass er auch als erzählendes Ich noch nicht die Schlechtigkeit seiner Handlungen erkennt, dann ist er axiologisch unzuverlässig. Das gilt auch für den Fall, dass er sie zwar erkennt, aber nicht anerkennt bzw. einsieht, dass er eigentlich hätte anders handeln müssen.

Denkt man sich in das Schema weiter hinein, sieht man sofort, dass es sich leicht in diese oder jene Richtung komplizieren lässt. Wenn der Ich-Erzähler seine schlechten Handlungen zwar aus der Retrospektive als solche bewertet, dann aber wieder rechtfertigt, kommt es auf die Art der Rechtfertigung an, wenn man herausfinden will, ob er *dies*bezüglich unzuverlässig ist oder nicht: Erweist sich seine Rechtfertigung etwa als kausale Erklärung, wäre er nicht unzuverlässig, weil er mit dieser Erklärung gar keine axiologische Aussage macht; handelt es sich tatsächlich um einen Rechtfertigungsversuch, hängt die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit davon ab, ob der Rechtfertigungsversuch, gemessen an den geltenden Werten, gelingt oder nicht. Weiter komplizieren lässt sich dieses Schema schließlich auch noch dadurch, dass die Schlechtigkeit des Ich-Erzählers meistens nicht auf dem Bruch aller für seine Erzählung relevanter moralischer Regeln beruht, sondern nur einiger, und dass er in mancher Hinsicht vielleicht auch ausgesprochen gut handelt.

Wie im Falle mimetischer Unzuverlässigkeit liegt in dem hier vorgeschlagenen Modell hingegen keine axiologische Unzuverlässigkeit vor, wenn der Wert einer Handlung oder einer Aussage einer Erzählinstanz nicht bestimmbar ist, etwa wenn gute und schlechte Handlungen so nah beieinander liegen, dass sie in direkter unauflösbarer Konkurrenz stehen und der Sinn dieser speziellen Wertekonfiguration darin liegt, die axiologische Aporie aufzuzeigen, ohne eine eindeutige Handlungsempfehlung daraus ableiten zu können.

Sehen wir uns nun kurz zwei Beispiele an! Zunächst ein Fall, der zeigt, dass axiologische Unzuverlässigkeit nicht immer nur moralische Aussagen betrifft: Der erzählende Protagonist in Max Frischs *Homo faber* (1957) ist in vielerlei Hinsicht unzuverlässig, so auch mit Bezug auf die ästhetische und instrumentelle Würdigung von Maya-Ruinen bzw. ihrer Erforschung. Er drückt sein Unverständnis über das Interesse Marcells aus, der mit großem Eifer in drückender Hitze die Ruinen untersucht und mühsam Reliefs mit Kohlestift abpaust. Fabers Haltung gegenüber den Überbleibseln einer ausgestorbenen Kultur korrespondiert mit seinem technizistischen Zugang zur Welt, der alles Subjektive – Faber spricht auch mit Unverständnis von Erlebnissen, die seine Mitmenschen zu haben glauben und offenbar für wichtig erachten – ausblendet. Die Pointe des Romans ist, dass Faber

mit solch ungewöhnlichen Erlebnissen konfrontiert wird, die ihn zur Anerkennung der Unvollständigkeit seines Weltbildes führen. Dies legt nahe, dass Fabers Haltung gegenüber den Artefakten nicht mit dem identisch ist, was der Roman über die ästhetische und instrumentelle Beziehung zu alten Ruinen vermitteln will. Er ist also auch diesbezüglich axiologisch unzuverlässig.

Mir geht es an dieser Stelle zunächst darum, eine Hypothese über den axiologischen Status der Aussagen einer Erzählinstanz aufzustellen. Gemäß der oben formulierten Daumenregel (R) gibt es aufgrund der Entwicklung von Fabers Geschichte Hinweise darauf, dass Faber mit seinen Äußerungen ästhetischen und instrumentellen Werten widerspricht, deren Gültigkeit man für die erzählte Welt vor dem Hintergrund anderer Aussagen im Roman annehmen kann. Diese Hypothese lässt sich auch ohne vertiefte Kenntnisse des Werkkontextes aufstellen. Möchte man sie bestätigen, wird man auf textexterne Belege aus dem Werkkontext zurückgreifen, aber für eine Weiterführung der Analyse auf dem Boden textinterner Daten sollte eine so begründete Hypothese ausreichend gut validiert sein.

Das zweite Beispiel betrifft die Handlung einer Erzählerfigur als erlebendes Ich, die sie als erzählendes Ich nicht bewertet. In der Geschichte „Veitel und seine Gäste“ in Wolfdietrich Schnurres „Roman in Geschichten“ *Als Vaters Bart noch rot war* (1958) verhält sich das erlebende Ich antisemitisch. Der noch sehr kindliche Ich-Erzähler sitzt allein im Sandkasten und wartet auf seine Freunde, als ihn Veitel anspricht, um mit ihm zusammen zu spielen. Das erlebende Ich des Erzählers lehnt das ab, weil Veitel Jude ist und weil es unter dem Einfluss seiner Spielkameraden steht, die ihm die Ablehnung der Juden vorgemacht haben. Das erzählende Ich kommentiert diesen Vorgang nicht weiter und bewertet ihn vor allem nicht. Es wird das antisemitische Wort „Itzig“ benutzt (VB, 14), das das erlebende Ich nicht kennt. Man kann also sagen, dass das erzählende Ich durch seine axiologische Zurückhaltung vor allem den kindlichen Antisemitismus zur Sprache bringt und dadurch zu verstehen gibt, dass Antisemitismus hier nicht negativ bewertet wird, obwohl er für die Geschichte als negativer Wert angenommen werden muss. Damit liegt hier ein Widerspruch zwischen Handlung und Norm vor, der von der Erzählinstanz an dieser Stelle nicht ausgeräumt wird.

Wie beim mimetisch unzuverlässigen Erzählen stellt sich auch bei axiologischer Unzuverlässigkeit die Frage danach, wie Unzuverlässigkeit in heterodiegetischen Erzählungen realisiert ist. Die Diskussion darum ist inzwischen sehr avanciert.<sup>44</sup> Auch diesbezüglich ist es so, dass der Trend eher zu einem umfassenden Konzept von Unzuverlässigkeit neigt. Meine Herangehensweise ist eine andere. Nach meinem Dafürhalten ist es sinnvoll, das Konzept so eng wie möglich zu fassen. Der Sinn liegt darin, Unzuverlässigkeit nur als einen Teil einer übergeordneten Theorie zu sehen, deren Gegenstand der Umstand ist, dass Texte, die von erzählten Welten handeln und dies mit ästhetischer Absicht umsetzen, kraft ihrer Erzählinstanzen ihre Gegenstände (= eW) nicht vollständig,

---

<sup>44</sup>Jacke (2020, 220–242) differenziert Erzählinstanzen nach mehreren häufig miteinander konfundierten Eigenschaften, von denen diejenige, heterodiegetisch zu sein, nur eine ist.

nicht objektiv und dies nicht unabhängig von bestimmten Aussageabsichten darstellen. Anders gesagt: Die Darstellung erzählter Welten unterliegt bestimmten Restriktionen, von denen Unzuverlässigkeit eine besondere, eine von mehreren Möglichkeiten ist.

An einem Beispiel möchte ich das verdeutlichen. In der älteren Erzähltheorie wurde der Unterschied zwischen Erzähl- und Reflektorinstanzen häufig überblendet. Dies hat zur Kritik Genettes geführt und zu seiner berühmten Unterscheidung zwischen „Wer spricht?“ und „Wer sieht?“ (Genette 1998 [1972], 132), mit der er seine nicht unumstrittene Fokalisierungstheorie einleitet. Noch Booth (1961) hielt Erzählungen, deren (mit Genette gesprochen) intern fokalisierte Helden unmoralische Überzeugungen vertreten, für unzuverlässig. Die erzählte Welt wird, häufig durch erlebte Rede, ausschließlich durch die Wahrnehmung und Auffassung einer Figur dargestellt, wobei (intentionalistisch gesagt) der Autor diese Auffassung nicht teilt, sondern sie so darstellt, dass der aufmerksame Leser sie als defektiv erkennen kann.

Tatsächlich könnte man überlegen, ob solche Erzähltexte unzuverlässig erzählt sind, auch wenn man in diesen Fällen nicht, wie noch Booth meinte, von unzuverlässigen Erzählern sprechen kann, eben weil intern fokalisierte Reflektorfiguren keine Erzählinstanzen sind. Man könnte aber vielleicht sagen, dass mit Hilfe solcher Reflektorfiguren, deren Überzeugungen axiologisch fragwürdig sind, in unpersönlicher Weise unzuverlässig erzählt wird, weil die heterodiegetische Erzählrede durch den Verzicht auf die Korrektur der fragwürdigen Überzeugungen der Reflektorfigur ebenso und mit ihr insgesamt etwas Fragwürdiges zu verstehen gibt. Ähnlich wie in vergleichbaren homodiegetischen Erzählungen besteht der Effekt darin, dass eine Auffassung von Werten und Normen vorgeführt wird, die der Leser aufgrund von versteckten Hinweisen als defektiv erkennen soll.

Sehen wir uns ein Beispiel aus dem Korpus der Nachkriegsliteratur an, das diese Überlegungen veranschaulicht: *Von unserem Fleisch und Blut* (1947) von Walter Kolbenhoff. Der Roman erzählt von den Erlebnissen eines Heranwachsenden während einer Nacht am Ende des Zweiten Weltkrieges in einer zerstörten deutschen Stadt, in der Amerikaner patrouillieren. Die Perspektive des Jungen wird vor allem mittels Erzählbericht und Gedankenrede dargeboten. Er gehört zu einer trotz Kapitulation noch weiterkämpfenden Einheit. Dazu zählen außerdem Kruse, ein NS-Autor und der geistige Führer des Jugendlichen, und Moller, ein alter bewundertes Offizier. Kruse kommt in einem Schusswechsel um, so dass der Junge mit Moller allein zurückbleibt. Dieser ist in den Augen des fanatischen Jungen ein Defätist, weil er die Sinnlosigkeit des Kampfes sieht und das Ergebnis des Krieges für furchtbar hält. Kurzerhand erschießt er Moller. Anschließend begibt er sich auf den Weg durch die Stadt und führt Selbstgespräche, die seinen Fanatismus bestätigen. In eingebildeten Dialogen vor allem mit Kruse redet er sich den Opfertod schön. Zugleich werden einige Erinnerungen aktualisiert, die ihn als ängstliche und zugleich hochmütige Persönlichkeit zeigen. Nachdem er zu seiner Überraschung von seiner Mutter, die sich ihm aufgrund seines Fanatismus entfremdet hat, zurückgewiesen wird, sucht er, völlig erschöpft,

Obdach bei dem ehemaligen Zirkusartisten Zempa auf dem Müllplatz. Nach einer Auseinandersetzung bringt er auch ihn um.

Unzuverlässig erzählt sein könnte der Roman, weil die faschistische Axiologie, die der Junge in seinen Gedanken zum Ausdruck bringt, zunächst nicht widerlegt, sondern nur dargestellt wird. Das heißt, wer nicht weiß, an wen sich der Roman primär richtet und wer der Autor ist (ein dem Widerstand nahestehender Linker, der dann doch in der Wehrmacht und schließlich in einem amerikanischen Kriegsgefangenenlager landete), der könnte möglicherweise denken, dass hier NS-Ideologie transportiert wird. Wer die Ideologie des Jungen teilt, dem könnte der Roman zu verstehen geben, dass die Handlungen des Jungen nicht irregeleitet, sondern konsequent und heroisch sind.

Um den Roman so zu verstehen, müsste man jedoch sehr selektiv lesen. Dagegen spricht nämlich, dass der Junge überhaupt nicht heldenhaft geschildert wird, sondern körperliche und andere Reaktionen zeigt, die damit nicht in Einklang stehen. Auch einige Kontrastfiguren, deren Erlebnisse in derselben Nacht ebenfalls geschildert werden, etablieren eine konkurrierende Axiologie, deren Werte Mitleid und soziale Verantwortung sind. Schließlich wird die Ideologie des Jungen in seinen Erinnerungen als Folge von Demütigungen erklärt, die einen Minderwertigkeitskomplex andeuten. Implizit wird dadurch die antinazistische Werkaxiologie angezeigt, an der gemessen sich die Reflektoraxiologie als falsche Wertvorstellung erweist. Zu viel von dem, was dem Jungen widerfährt bzw. was er tut, weist ihn als Anti-Helden auch für diejenigen Leser aus, die den Text axiologisch vollkommen unvoreingenommen rezipieren.

Vorstellbar sind natürlich auch Erzählungen, die auf die Etablierung der werkkonformen Axiologie in der erzählten Welt vollständig verzichten. Geben solche Texte mit axiologisch fragwürdigen Erzählinstanzen nicht unangemessene Handlungen und Werte zu verstehen? Diese Frage lässt sich nicht rundweg verneinen, und darin liegt auch die Ähnlichkeit solcher Texte mit unzuverlässig erzählten Texten. Doch der Unterschied ist nicht nur ein terminologischer, wie Jacke (2020, 251 f.) meint. Um sie mit den unzuverlässigen Erzählinstanzen auf eine Ebene zu stellen, müssten Reflektorinstanzen dieselbe Autorität für das Erzählte haben wie Erzählinstanzen. Da sie aber nur erzählte Figuren sind, fehlt ihnen das Erzählerprivileg, verantwortlicher Urheber der dargestellten Geschichte zu sein. Dies gilt jedoch allenfalls für den Grenzfall von Erzählungen, die ganz ohne Erzählinstanz auskommen, wie z. B. *Leutnant Gustl*. Hier ist es so, dass die Figur an die Stelle der Erzählinstanz rückt.

Die Erzählerrede gibt im Falle von dominanten Reflektorfiguren selbst keine Werturteile ab. Sie stellt anheim, wie das zu verstehen ist, was sie präsentiert, ohne zu bewerten. Daher kann sie in diesen Fällen laut meiner Definition nicht unzuverlässig sein. Dargestellte Figuren verfügen nicht über das Privileg, das die Erzählerrede hat. Als dargestellte Figuren sind sie immer Gegenstand der Frage, wie sie sich verhalten und ob das gut ist. Manchmal gibt die Erzählinstanz hierzu explizite Hinweise, manchmal unterlässt sie es. Es wäre übertrieben, jede Erzählinstanz für unzuverlässig zu halten, die axiologisch fragwürdiges Verhalten ihrer Figuren, sei es sprachlich oder unsprachlich, unbewertet lässt.

Intern fokalisierte Figuren, die axiologische oder epistemische Defekte aufweisen, sind zwar verwandt mit ihm und haben ähnliche Effekte wie das unzuverlässige Erzählen. Aber als ausschließlich dargestellte und eben nicht erzählende Instanzen besitzen sie nicht den sozusagen janusköpfigen Status von Ich-Erzählern, die sowohl dargestellt als auch erzählend/darstellend sind und daher eine Verantwortung für die Richtigkeit ihrer Auffassungen tragen, die ausschließlich dargestellte Figuren nicht haben. Aus diesem Grunde werden Erzählungen bzw. Romane, die einer solchen Konzeption entsprechen, im vorliegenden theoretischen Vorschlag nicht berücksichtigt. Das betreffende Korpus wird bereits im Rahmen der Theorie der erlebten Rede untersucht. Das ist sein Platz, und eine andere Theorie sollte ihn nicht usurpieren.

## 1.7 *Bezugsbereich*

Kehren wir zurück zum mimetisch unzuverlässigen Erzählen, wenngleich die zu erläuternde Komponente für das axiologisch unzuverlässige Erzählen in analoger Weise von Bedeutung ist. Für die Erläuterung ist jedoch das Beispiel mimetischer Unzuverlässigkeit anschaulicher. In einigen jüngeren Definitionen narrativer Unzuverlässigkeit gibt es eine Komponente, die anzeigt, dass Texte nur abschnittsweise unzuverlässig erzählt sind (Stühling 2011, Köppe/Kindt 2014). Dies trägt dem Umstand Rechnung, dass in diesen Definitionen ein Aspekt stark gemacht wird, der mit der Wirkung des unzuverlässigen Erzählens zu tun hat: Leser werden über die wahren Verhältnisse in der erzählten Welt getäuscht – so lange eben, bis die Wahrheit ans Licht kommt.

Diese Konzeption wirft die Frage auf, was der Träger der Eigenschaft ist, unzuverlässig erzählt zu sein: eine Passage oder ein ganzer Text? Während Kindt (2008, 58) sowohl mimetische als auch axiologische Unzuverlässigkeit als Eigenschaft versteht, die einer Erzählinstanz bzw. einer heterodiegetischen Erzählung auf der Basis des Werkganzen zugeschrieben wird, scheint sich das Konzept, das auf zeitweilige Täuschung der Unzuverlässigkeit abhebt, vornehmlich auf einzelne Passagen zu beziehen. Der Vorteil dieser Sichtweise ist, dass sie präziser ist, weil Erzählinstanzen zumindest oft die Aufhebung der Unzuverlässigkeit bzw. Täuschung, ob unfreiwillig oder nicht, selbst gewährleisten.<sup>45</sup> Ihre Unzuverlässigkeit hat eben Grenzen, und wenn man die Unzuverlässigkeit lediglich Passagen zuschreibt, die ein falsches Bild von der erzählten Welt vermitteln, dann kann man diese Grenzen sichtbar machen. Ein weiterer Vorteil besteht darin, dass das Konzept weitgehend frei bleibt von interpretativen Annahmen über den Text. Ob eine Passage täuschend unzuverlässig erzählt ist, lässt sich auf der Basis von Annahmen über die erzählte Welt ermitteln. Diese Ebene wird auch mit (K2) noch

---

<sup>45</sup>Diese Intuition steht, denke ich, auch hinter mancher grundsätzlichen Skepsis gegenüber dem Konzept, die ihm latente Selbstwidersprüchlichkeit zuschreibt. Vgl. Baron 2007.

nicht verlassen, obgleich die Angabe von diegetischen Erklärungen, die erschlossen werden müssen, mit Blick auf ihren deskriptiven Charakter prekärer sind.

Der Preis dieser Konzeption ist indes nicht ganz gering, denn man verliert leicht das Textganze aus dem Blick. Außerdem trennt die Täuschungskonzeption, was man auch als zusammengehörig betrachten kann. Zum Konzept von narrativer Unzuverlässigkeit, das hier vorgeschlagen wird, gehört dazu, dass sie aufgelöst wird, wie aus dem 3. Einwand in Abschnitt (d) hervorgeht. Der gewichtigste Einwand aber besteht darin, dass damit ein Phänomen ungebührlich in den Vordergrund rückt, das man behelfsweise „Mikro-Unzuverlässigkeit“ nennen könnte, ein Phänomen, das zwar unter diese Definition fällt, das aber – vermute ich – den Intuitionen der meisten Literaturwissenschaftler, es als unzuverlässig einzustufen, widersteht. Wie lassen sich eine schlanke Definition und besagte Intuitionen miteinander in Einklang bringen?

Ein solcher Fall ist die sofortige Selbstkorrektur einer Erzählinstanz nach einer falschen Behauptung. Wieder ist es Anderschs Roman *Efraim*, der ein Beispiel liefert. Efraim berichtet vom Leben mit seiner Frau Meg in der gemeinsamen Londoner Wohnung, in der sich die als Fotografin tätige Meg ein Labor eingerichtet hat; er sagt, dass ihre Anwesenheit ihn nie in seiner eigenen Arbeit als Journalist gestört habe. Dann aber erinnert er sich ihrer erotischen Bedeutung für ihn und korrigiert sich: sie habe ihn doch zuweilen gestört (vgl. E, 143 f.). Solche Passagen müssten gemäß der Täuschungskonzeption als unzuverlässig erzählt gelten, da der Erzähler, weil er es im ersten Augenblick selbst nicht besser weiß, den Leser (und eben sich selbst) über die wahren Verhältnisse täuscht. Aber auch gemäß (K1) gibt Efraim mit der ersten Formulierung etwas Falsches zu verstehen. Selbst (K2) ist erfüllt, denn Efraim reflektiert sein Verhältnis zu Meg. In der ersten Formulierung (sie störte nicht) fokussiert er den Arbeitsalltag der Ehe, in der zweiten (sie störte doch) kommt ihre erotische Anziehungskraft zum Ausdruck. Entsprechend verlagert sich die Bedeutung des „Störens“. Während es in der ersten Formulierung in der Bedeutung benutzt wird, wonach eine unwillkommene Unterbrechung einer Tätigkeit gemeint ist, verzichtet die zweite Formulierung auf das Merkmal des Unwillkommenen. Die diegetische Erklärung für die falsche Verallgemeinerung Efraims liegt also darin, dass er nachdenkt und dabei den Aspekt verschiebt, unter dem er sich an ihr Zusammenleben erinnert.

Trotzdem würde wohl kaum jemand einen Text, der nur aus solchen oder analogen Passagen besteht, für unzuverlässig erzählt halten. Man könnte nun eine weitere einschränkende Bedingung (\*K3) finden wollen, mit deren Hilfe solche falschen Sachverhaltsaussagen, für deren Falschheit es überdies eine triftige Erklärung gibt, aus dem Kreis unzuverlässig erzählter Text(passagen) ausgeschlossen werden können:

Während (K2) eine diegetische Erklärung fordert, indem eine oder mehrere Ursachen spezifiziert werden, aus der bzw. denen die Falschbehauptung folgt, geht es nun um eine Erklärung höherer Ordnung. Einzelne Falschbehauptungen, so die grundlegende Annahme, stehen in einem bestimmten Zusammenhang zueinander, sofern sie Anlass und Grund für die Zuschreibung von unzuverlässigem Erzählen sind. Dieser Zusammenhang ist der Bezugsbereich B, in dem sie zusammenlaufen.

Solche Bezugsbereiche kann man z. B. an den Erzählertypen festmachen, nach denen Riggan (1981) unzuverlässige Erzählinstanzen ordnet. So können die Falschbehauptungen einer Erzählinstanz, die im Einzelnen je unterschiedliche Gründe oder Anlässe haben, darin zusammenlaufen, dass die Erzählinstanz wahn-sinnig ist. Es können aber auch konkretere Bezugsbereiche bezeichnet werden. Efraims Unzuverlässigkeit manifestiert sich in seinen Aussagen über die Shoah, über deren wahre Bedeutung für ihn selbst (aber auch im Allgemeinen) er als Sohn zweier Opfer sich aus Selbstschutz etwas vormacht. Der Bezugsbereich ist begrenzt auf seine Aussagen, die dieser Thematik zugeordnet werden können. Was demgegenüber seine Frau Meg angeht, von der er zum Zeitpunkt des Erzählvorgangs längst getrennt ist, so erzählt er nicht unzuverlässig, weil er nichts Falsches zu verstehen gibt, sondern ständig Andeutungen macht, dass da etwas im Argen liegt, auch wenn er sich selbst nicht darüber im Klaren ist und es sich erst im Zuge des Erzählens und des davon angestoßenen Nachdenkens über sich selbst eingesteht. Eben dieser Thematik ist das oben vorgelegte Beispiel zugehörig. Es steht also nicht im Bezugsbereich, der in *Efraim* unzuverlässig erzählt ist, sondern außerhalb und konturiert Efraim als suchenden, reflektierenden Erzähler, der sich über seine Beziehung zu Meg Klarheit verschaffen will.<sup>46</sup>

Die dritte Bedingung könnte (unter Einschluss auch axiologischer Unzuverlässigkeit) demnach folgendermaßen lauten:

- (\*K3) Nur dann, wenn sich eine oder mehrere falsche Sachverhaltsaussagen „S<sub>1-n</sub>“ (oder unrichtige Bewertungen „W<sub>1-n</sub>“ oder Handlungen „A<sub>1-n</sub>“) der Erzählrede bzw. -instanz N einem Bezugsbereich B zuordnen lassen, der aus einem Funktionszusammenhang mit den entsprechenden diegetischen Erklärungen für „S<sub>1-n</sub>“ usw. besteht, ist N in *gehaltvoller Weise* mimetisch (axiologisch) unzuverlässig.

Ein Funktionszusammenhang besteht dann, wenn für die einzelnen diegetischen Erklärungen eine Erklärung zweiter Ordnung gefunden werden kann, die den Zusammenhang der diegetischen Erklärungen in der erzählten Welt mit einer Eigenschaft des Textganzen bzw. Werks herstellt.

Ich habe die dritte Bedingung vorsorglich mit einem Asterisk versehen, da sie mir zu anspruchsvoll ist, um sie ins Definiens der Begriffsbestimmung aufzunehmen. Ich nehme lieber in Kauf, dass Passagen umgehender Selbstkorrekturen, wie die exemplarisch erwähnte, als Fälle narrativer (Mikro-)Unzuverlässigkeit gelten können. Solche Fälle sind jedoch bedeutungslos. Man kann zwar darauf bestehen, dass entsprechend vielen Definitionen solche Passagen unzuverlässig erzählt sind, und dies gegen die Adäquatheit dieser Definitionen wenden. Und die Bedeutungslosigkeit dieser Passagen kann auch nicht als Grund dafür herhalten, das theoretische Problem zu lösen. Dennoch kann man aus den Überlegungen, die

<sup>46</sup>Gabriele Wohmanns *Abschied für länger* (1965) ist demgegenüber ein Beispiel, in dem ein einziger falsch dargestellter Sachverhalt dafür sorgt, dass der Roman als ganzer unzuverlässig erzählt ist, weil diese Textstelle einem Bezugsbereich B zugeordnet werden kann, auf den hin die unzuverlässig erzählte Passage funktionalisiert ist. Vgl. Abschn. VIII.3.

zu (\*K3) geführt haben, einigen Nutzen ziehen. Eingangs habe ich das Vorhaben formuliert, dass es mir nicht nur ums Klassifizieren geht, sondern angekündigt, dass ich das Konzept narrativer Unzuverlässigkeit fruchtbar für Interpretationen machen möchte. Die in diesem Abschnitt angestellten Überlegungen zum Bezugsbereich des unzuverlässigen Erzählens leisten genau dies. Wenn wir nicht nur feststellen wollen, ob ein Text unzuverlässig erzählt ist, um ihn danach gleich zu den Akten zu legen, sondern auch ergründen wollen, erstens, inwiefern er unzuverlässig erzählt ist und, zweitens, was dieses Ausmaß leistet, dann wird die Komponente B des Konzepts, dann wird der Bezugsbereich des unzuverlässigen Erzählens in einem Text darüber Aufschluss geben.

Um den Bezugsbereich B des unzuverlässigen Erzählens in einem Text zu bestimmen, wird man zwei grundlegende Operationen durchführen müssen: erstens Regularitäten zwischen den falsch dargestellten Sachverhalten bzw. den jeweiligen diegetischen Erklärungen finden und zweitens diese zu dem oder einem Thema des Erzählens in Beziehung setzen. Über den Bezugsbereich B ermittelt man die Bedeutsamkeit der einzelnen unzuverlässig erzählten Sachverhalte für das Textganze und kann auf diese Weise die Frage beantworten, ob nur einzelne Passagen unzuverlässig erzählt sind oder der Text als Ganzes. Ist nur eine einzelne Passage im beschriebenen Sinne unzuverlässig erzählt oder sind es mehrere ohne erkennbaren Zusammenhang, dann dürfte ein guter Grund vorliegen, die Interpretation des Textes unter dem Aspekt der Unzuverlässigkeit abubrechen.<sup>47</sup>

An der unterschiedlichen Bedeutung desselben Verfahrens in zwei Romanen lässt sich dies noch einmal vergleichend illustrieren. Anderschs *Efracim* und Martin Walsers *Halbzeit* (1960) präsentieren sich zunächst als innere Monologe ihrer Erzählerprotagonisten. Durch grammatisches Präsens und weitere Verfahren vermitteln beide Erzählinstanzen, dass sie sich jeweils als erlebendes Ich äußern. In beiden Fällen stellt sich jedoch heraus, dass der innere Monolog keiner ist. Stattdessen erweisen sich beide als schreibende Erzähler, die vorher nur so getan haben, als würden sie sich unmittelbar äußern und gerade Erlebtes mitteilen. Der Unterschied besteht darin, dass Efracim diesen Wechsel kommentiert und den Widerspruch zwischen Literarisierung und authentischer Äußerung thematisiert, während Kristlein sich hierzu gar nicht äußert. In *Efracim* wird die vorübergehende Täuschung daher zum Gegenstand des Erzählens gemacht und damit durch einen übergeordneten Bezugsbereich funktionalisiert, wohingegen in *Halbzeit* kein solcher Bezugsbereich zu erkennen ist und kein Widerspruch zwischen innerem Monolog und schreibendem Erzähler etabliert wird. Man könnte zwar in Kristleins Schreibweise, die als innerer Monolog die Unmittelbarkeit der präsentierten Gedanken vermittelt, einen Widerspruch dazu sehen, dass er in Wirklichkeit schreibt, und also insofern unzuverlässig erzählt, als er mit Hilfe seines Stils einen in der erzählten Welt nicht bestehenden Sachverhalt (dass er sich unmittelbar äußert) zu verstehen gibt. Da es hier jedoch keinen übergeordneten

---

<sup>47</sup>Über Abbruchkriterien von Interpretationsversuchen vgl. Petraschka 2014, Kap. 4.

Bezugsbereich gibt, gibt es keinen Hinweis darauf, dass hier ein Widerspruch zwischen dem existiert, was er zu verstehen gibt, und dem, was tatsächlich der Fall ist. Dieser potentielle Widerspruch ist für diesen Roman nicht von Bedeutung. In *Efraim* ist dieser Widerspruch im Gegensatz zu *Halbzeit* jedoch in einen Bezugsbereich eingebettet und deswegen auch von Bedeutung für die Unzuverlässigkeit des Erzählers Efraim, die er in diesem Fall jedoch frühzeitig aufhebt.<sup>48</sup>

## 1.8 Maßstab

In den vorangegangenen Abschnitten deutete sich hier und da bereits an, was es mit dem Maßstab auf sich hat. Insbesondere in den Abschnitten zur axiologischen und mimetischen Inkongruenzrelation war davon die Rede. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass der Maßstab für mimetisch unzuverlässiges und für axiologisch unzuverlässiges Erzählen ein jeweils anderer ist. Im einen Fall wird der Maßstab durch die bestehenden Sachverhalte *in der erzählten Welt* festgelegt; im anderen Fall ist der Maßstab letztlich eine Konfiguration von Werten und Normen, die man für die *Interpretation* des Textes oder Werks annimmt.<sup>49</sup>

Daher befindet sich axiologische Unzuverlässigkeit auf einer anderen interpretationstheoretischen Ebene. Sie setzt nicht nur die Ermittlung von Sachverhalten voraus, sondern auch die Feststellung eines werkexternen Wertehorizonts, der die Wertungen und das Handeln im Text determiniert. Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass mimetische Unzuverlässigkeit textimmanent feststellbar ist, axiologische Unzuverlässigkeit jedoch nicht. Der Grund ist, dass es axiologisch unzuverlässige Erzählungen gibt, deren Normverletzungen durch die Erzählerprotagonisten nicht in der erzählten Welt sanktioniert werden und die als solche nur erkennbar sind vor dem Hintergrund eines werkexternen axiologischen Maßstabs, dessen Geltung man aus ebenfalls werkexternen Gründen für das Handeln der Erzählerprotagonisten annimmt.

Doch ist es keineswegs gesagt, dass es in beiden Fällen immer so ist. Wie gezeigt, gibt es für die Ermittlung mimetischer Unzuverlässigkeit nicht wenige

---

<sup>48</sup>Vgl. Abschn. VII.4 (Walsers *Halbzeit*) und Abschn. IX.2.

<sup>49</sup>Ein häufig vorgebrachter, aber nicht triftiger Einwand gegen die Unterscheidung zwischen Werkinterpretation und Ermittlung von bestehenden Sachverhalten in der erzählten Welt besteht in der Behauptung, auch die Ermittlung von Sachverhalten sei eine Angelegenheit von Interpretation. Nicht triftig ist der Einwand, weil er einer Äquivokation des Ausdrucks „Interpretation“ aufsitzt, hinter dem sich sehr viel mehr Begriffe verbergen, als man zunächst anzunehmen geneigt ist. Für die Ermittlung der Sachverhalte, also dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, benötigt man nur die relevanten Sprach- und Sachkenntnisse, für die Werkinterpretation benötigt man darüber hinaus eine Theorie der Werkbedeutung, die Auskunft über die *außerhalb* der erzählten Welt geltenden Gründe gibt, warum etwas gerade so erzählt wird, wie es erzählt wird. Die Antworten, die man auf diese beiden Fragen gibt (nach diegetischen Sachverhalten und nach extradiegetischen Erklärungen), sind grundverschieden. Vgl. hierzu den 2. Abschnitt dieses Kapitels.

Fälle, bei denen die Berufung ausschließlich auf die erzählte Welt nicht ausreicht: etwa wenn es versehentliche Fehler gibt, die Autoren unterlaufen sind, oder wenn es um unzuverlässig erzählte generelle Sachverhalte geht, die nicht *nur* in der erzählten Welt, sondern auch in unserer bestehen, und mit Bezug auf die eine Erzählinstanz unzuverlässig ist. In diesen Fällen reicht die Berufung ausschließlich auf die erzählte Welt als mimetischer Maßstab nicht, wenn man ermitteln möchte, was in ihr der Fall ist; man muss werkexterne Sachverhalte einbeziehen.

Umgekehrt lässt sich ein axiologischer Maßstab nicht selten ohne weiteres werkintern ermitteln, anhand dessen sich eine Erzählinstanz als axiologisch unzuverlässig erweist. Häufig lässt sich eine Daumenregel wie (R) anwenden, ohne werkexterne Daten zu berücksichtigen, weil aus dem erzählten Verhalten der Figuren in der betreffenden erzählten Welt mit hinreichender Sicherheit deutlich wird, welcher axiologische Maßstab gelten müsste. Die Feststellung eines axiologischen Maßstabs hat auch in diesem Fall den Status einer begründeten Hypothese, die sich freilich durch weitere Berufung auf werkexterne Daten ggf. noch erhärten bzw. noch besser begründen lässt.

Welche werkexternen Daten lassen sich zur Ermittlung des Maßstabs anführen? Dies ist eine Diskussion, die die Unzuverlässigkeitsforschung lange dominiert und zu einer gewissen Lagerbildung geführt hat, wie in der Einleitung bereits angedeutet wurde. Ich halte mich in dieser Frage kurz und verweise darauf, dass die Berufung auf Autorintentionen zur Ermittlung eines für ein Werk geltenden Wertekontextes bzw. -maßstabs hilfreich sein kann. Dasselbe gilt für die Ermittlung von in der erzählten Welt bestehenden generellen Sachverhalten, ohne dass dies durch entsprechende Sachverhaltsaussagen im Text ausdrücklich belegt ist.

Zum Schluss dieses Abschnitts möchte ich auf ein Phänomen beim axiologisch unzuverlässigen Erzählen aufmerksam machen, für dessen Analyse die Frage nach dem Maßstab bedeutsam ist. Es handelt sich um Texte, deren Axiologie ambivalent ist. Die Problematik ist vergleichbar mit Texten, deren erzählte Welten in bedeutsamer Weise unterdeterminiert bzw. offen sind (vgl. oben Abschnitt d, 3. Einwand). Dabei gilt es, mehrere Möglichkeiten zu unterscheiden:

1. Texte, denen konkurrierende Maßstäbe unterstellt werden.
  2. Texte, die darauf angelegt sind, mit Bezug auf einen oder mehrere Werte unterdeterminiert (kurz: ambivalent) zu sein, bzw. Texte, bei denen nicht ermittelbar ist, ob sie ambivalent sind.
  3. Texte, die ambivalent sind, aber nicht so gemeint sind.
  4. Texte, deren Erzähler axiologisch verdächtig agieren, aber nicht in der Weise, dass sie unzuverlässig sind.
1. Hans Schnier, dem Erzähler von Bölls *Ansichten eines Clowns* (1963), wird insofern Unzuverlässigkeit mit Bezug auf Marie nachgesagt, als er sich ihr gegenüber rücksichtslos verhält: sie verführt, obwohl er die negativen Konsequenzen vorhersehend, und ihr seinen Lebensentwurf aufzwingt, der ihr nicht entspricht (vgl. Abschn. VII.2). Die Zuschreibung von axiologischer Unzuverlässigkeit basiert auf der Norm, dass aus der Gleichberechtigung von

Mann und Frau ihre Gleichstellung folgt, also dass sie auch in Gesellschaft und Familie dieselben Funktionen haben, sowie auf der Norm, dass man Handlungen vermeiden sollte, die anderen Leuten Nachteile einbringen, selbst wenn diese Handlungen moralisch einwandfrei sind. Das Problem von Marie und damit auch von Schnier, weil sie ihn deswegen verlässt, ist jedoch, dass sie sich nicht von den (vom Roman stark kritisierten) Normen des formalen Katholizismus lösen kann. Diese Normen sind es, die schon den vorehelichen Beischlaf zweier Erwachsener zum Problem machen und Marie dazu zwingen, die Schule kurz vor dem Abitur zu verlassen; und sie sind es auch, die Marie dazu bringen, sich von Hans abzuwenden. Gegen diese Normen wendet sich Hans Schnier im Einklang mit der axiologischen Anlage des Romans. Dass Schnier mit seinem Verhalten Marie Probleme bereitet, liegt nur in kausaler Hinsicht an ihm, aber nicht in moralischer Hinsicht. Trotzdem würde es den Roman vielleicht interessanter machen, wenn man dem Roman die Geltung weiterer Normen wie Gleichstellung und Rücksicht (im Sinne einer verantwortungsethischen Haltung) unterstellen könnte. Sofern man geneigt ist, diese Normen trotzdem bei der Beurteilung der Werkaxiologie in Anschlag zu bringen, könnte man dem Erzähler Hans Schnier insofern axiologische Unzuverlässigkeit attestieren, als er mit seinem Verhalten miteinander konkurrierenden Normen – die, grob gesagt, dem Kontrast von Gesinnungs- und Verantwortungsethik entsprechen – ent- und widerspricht. Doch gibt es im Roman selbst meiner Ansicht nach keinen Hinweis auf die Geltung verantwortungsethischer Positionen. Die Werkaxiologie ist mithin nur ambivalent, wenn man einen zusätzlichen Maßstab anlegt, der vom Werk selbst nicht gedeckt wird.

2. Wie in Abschn. 4 desselben Kapitels dargelegt, ist die Axiologie von Walsers Roman *Halbzeit* nicht in jeder Hinsicht zweifelsfrei zu klären, weil Unsicherheit über den Maßstab herrscht. Lange wurde die Aufsteigergeschichte des promiskuen Opportunisten Anselm Kristlein als Gesellschaftskritik verstanden. Sicherlich zu Recht. Die Frage ist, wie weit diese Gesellschaftskritik reicht. Bezieht sie den Erzähler Kristlein ein oder nicht? Wenn sich die Kritik auch auf ihn richtet, ist er diesbezüglich ein axiologisch unzuverlässiger Erzähler, weil er sich in seinem Verhalten nicht von den Normen leiten lässt, die zu einer besseren Gesellschaft führen könnten, sondern von solchen, die das Verhalten affirmieren, das der Roman insgesamt angeblich kritisiert. Es ist aber auch möglich, dass der Roman dieses Verhalten nur vorführt, ohne darüber den Stab zu brechen. Für diese Lesart würde sprechen, dass Kristlein allgemein als liebenswerte Figur gilt und damit gewissermaßen das typisch Menschliche verkörpert. In diesem Fall wäre Kristlein diesbezüglich nicht axiologisch unzuverlässig, obwohl sein opportunistisches Verhalten seine axiologische Unzuverlässigkeit als mögliches Interpretationsergebnis nicht ausschließt. In Interviews auf Kristleins Motive angesprochen, äußert sich Walser zurückhaltend. Dass er sich nicht festlegt, spricht für die Ambivalenz des Textes; dagegen aber, dass Kristleins Opportunismus die Frage nach der moralischen Bewertung ständig präsent hält. Analoges gilt für Kristleins Ehebruch, der einerseits menschlich ist und den andererseits zu verurteilen trotzdem naheliegt,

weil seine Frau Alissa als Kontrastfigur zu Anselm aufgefasst werden kann. Ob Ehebruch nicht nur empirisch, sondern auch moralisch normal ist oder im Rahmen des Werks einen Normbruch bedeutet, lässt sich nicht entscheiden, aber *dass* hier ein Konflikt besteht, leugnet der Roman nicht und ist für sein Verständnis relevant. Prinzipiell kann man daher sagen, dass axiologische Unzuverlässigkeit eine Kategorie ist, die unter Umständen geeignet ist, Ambivalenz in die eine oder andere Richtung aufzulösen.

3. Den dritten Typ von Ambivalenz exemplifizieren Romane des vergessenen Autors Heinz Risse wie etwa *Dann kam der Tag* (1953). Der Erzähler stellt sich als Insasse einer Heilanstalt vor, der einen von seinem Sohn angestregten Entmündigungsprozess hinter sich hat. Als erfolgreicher Unternehmer ist der Erzähler zu der Erkenntnis gelangt, dass seine lebenslange Profitgier falsch war. Darum hat er seine Fabrik angezündet. Verletzt er mit dieser Handlung die Axiologie des Romans oder nicht? Wenn ja, wäre er unzuverlässig. Eigentlich spricht alles dafür, denn nicht nur seine Zurechnungsfähigkeit steht in Frage, auch hat er durch das Feuerlegen seine Familie und Mitarbeiter geschädigt. Zugleich ist er so felsenfest davon überzeugt, dass seine Umkehr richtig ist, dass der Roman einen starken Kontrast zwischen den verschiedenen Werthaltungen erzeugt, die man gegenüber dem Erzähler einnehmen kann. Er ist, werkimmanent betrachtet, ambivalent. Nimmt man aber die Aufsätze und Essays des Autors zur Kenntnis, die er in dieser Zeit veröffentlicht hat, kann man nur zu dem Schluss kommen, dass er auf der Seite seines Erzählers steht. Zwar nimmt er zu der konkreten Handlung keine Stellung, doch handelt der Erzähler im Einklang mit der Werkaxiologie, wie sie vom Autor intendiert ist. (Dies ist im Übrigen eines von mehreren Beispielen, bei denen eine Erzählerfigur mit Merkmalen ausgestattet ist, die häufig als typische Kennzeichen für ihre Unzuverlässigkeit aufgefasst werden, hier aber gerade ihre Zuverlässigkeit anzeigen, indem sie als Außenseiterfiguren gegen die schlechte Mehrheitsgesellschaft profiliert werden.)
4. Schließlich gibt es Texte, für deren Verständnis zwei konkurrierende Wertmaßstäbe erforderlich sind, von denen einer die Auffassung des Erzählers charakterisiert und in Konflikt mit dem anderen steht, ohne aber dass der Erzähler unzuverlässig ist. Es handelt sich um eine auflösbare Ambivalenz. Wolfdietrich Schnurres *Als Vaters Bart noch rot war* (1958) beginnt mit einer Szene, in der der Ich-Erzähler die Treppe hinunterläuft und dabei erst eine Brotscheibe aus dem Fenster wirft, nachdem er die Wurst gegessen hat, und dann bei einer Nachbarin klingelt und ihr die Zunge herausstreckt. Diese Handlungen sind solche, die man als „ungezogen“ bezeichnen könnte. Sie verstoßen gegen Normen, denen zufolge man kein Essen wegwerfen darf und Erwachsenen mit Respekt begegnen soll. Diese Normen sind aber vermutlich nicht der Maßstab, der für das Werk gilt. Der Werkmaßstab ist vermutlich der, dass solche Handlungen normal für Kinder sind. Ich schreibe vorsichtig „vermutlich“, weil es keinen expliziten Textbeleg gibt, der diesen Maßstab autorisiert. Es sind das Fehlen von Sanktionen und die gesamte Normenstruktur des Textes, die darauf schließen lassen, dass das Wegwerfen der Brotscheibe

und das Herausstrecken der Zunge nicht andeuten sollen, dass diese Handlungen des Erzählers verwerflich sind. Zugleich lässt sich aber annehmen, dass viele Figuren der erzählten Welt diese Handlungen für verwerflich halten. Durch die Erwähnung dieses Verhaltens wird eine gewisse axiologische Spannung zwischen den Wertvorstellungen zweier Gruppen erzeugt, deren erste durch Verständnis für kindliches Verhalten charakterisiert ist und deren zweite durch Unverständnis. Es gibt also einen axiologischen Kontrast, der im Text realisiert wird, ohne aber dass er zur Zuschreibung von Unzuverlässigkeit führt.

Diese Unterscheidungen sind wichtig, weil sie meiner Ansicht nach alle Modelle des unzuverlässigen Erzählens widerlegen, die sich für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit mit dem Vorliegen von Anomalien begnügen.<sup>50</sup> Insbesondere der Fall Risse macht deutlich, dass ohne die Ermittlung eines für das betreffende Werk gültigen Maßstabs die Sinnrichtung des Textes nicht feststellbar ist. Das zeigt ein simples Gedankenexperiment: Angenommen, derselbe Text (oder ein Text mit identischer Grundproblematik) sei von einem Autor geschrieben worden, dessen Werkaxiologie derjenigen Risses genau entgegengesetzt ist; dann wäre der Erzähler des Romans allein aufgrund der Anomalien im Text unzuverlässig, aber der Unterschied zu dem tatsächlichen Text könnte nicht festgestellt werden. Die Pointe von Risses Text ist ja gerade, dass er einen Erzähler präsentiert, der ein gesellschaftlicher Außenseiter ist und dessen Werte für Risse die richtigen sind, weshalb er eben höchst zuverlässig ist. Desgleichen wären nach dem Wahrscheinlichkeitsansatz auch Schnurres und Walsers Erzähler unterschiedslos axiologisch unzuverlässig, dies um den Preis des Verlusts jeglicher diskriminatorischer und texterschließender Kraft.

## 2 Unzuverlässigkeit und Interpretation

In diesem Abschnitt werde ich einige Fäden aufnehmen, die im vorigen ausgelegt wurden, und unter dem Aspekt der Interpretation zusammenführen.<sup>51</sup> Während dort der Fokus auf den Begriff selbst und seine Komponenten gerichtet war sowie auf die Bedingungen seiner Zuschreibung, geht es hier um die Stellung seiner Zuschreibung im Interpretationsprozess (verstanden nicht als empirischer Leseprozess, sondern als rational rekonstruierter, literaturwissenschaftlich kontrollierter Ablauf). Ziel ist, die interpretativen Voraussetzungen und Folgen, die sich aus der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ergeben, kennt-

---

<sup>50</sup>Jacke (2020, 184) nennt das den „Wahrscheinlichkeitsansatz“ und stellt ihn dem „Bestätigungsansatz“ (zu dem das hier vorgetragene Modell zählt) gegenüber.

<sup>51</sup>Den theoretischen Hintergrund dieser Ausführungen bilden Überlegungen von Autoren, die das, was ich hier nur grob skizziere, genauer ausführen, teils ganz allgemein (darunter Danneberg/Müller 1981, Strube 1993, Tepe 2007), teils speziell mit Bezug auf das unzuverlässige Erzählen (wie Kindt/Müller 2003, Petraschka 2018, Jacke 2020, bes. 262–288).

lich zu machen und einzuordnen und damit zu einer Reduktion des allgemeinen Interpretationsrelativismus und -skeptizismus (bezogen auf die Ebene des grundlegenden Erzähltextverstehens) beizutragen.<sup>52</sup> Wer diese Voraussetzungen teilt, der wird auch akzeptieren, dass die Anwendung der Unzuverlässigkeitskategorie wenigstens zum Teil zu sinnvollen und spezifischen Interpretationen führt. Es wurde schon angedeutet, dass einige Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit die Zuschreibung sinnvoll und gewinnbringend ist. Dies wird im Abschn. 2.1 näher erläutert, der der grundlegenden Ebene des Erzähltextverstehens gewidmet ist: der Ermittlung der Sachverhalte.

Wie nicht wenige der Fallanalysen in diesem Buch zeigen, verläuft die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit nicht immer problemlos. Es ist daher sinnvoll, zwischen weitgehend unproblematischen, weil (weitgehend) textimmanent eindeutig zu ermittelnden Zuschreibungen und jenen Zuschreibungen zu unterscheiden, die, wiewohl sie ebenfalls nur die grundlegende Ebene der erzählten Welt bzw. Sachverhaltermittlung betreffen, insofern voraussetzungsreicher sind, als sie, damit sie gelingen, auf textexterne Informationen zurückgreifen müssen (2.2).

Mit der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ist die literaturwissenschaftliche Arbeit nicht zu Ende; für viele beginnt sie damit erst. Einen Text als unzuverlässig erzählt zu erkennen ist eine Klassifikation. Der nächste Schritt ist herauszufinden, was die Unzuverlässigkeit literarisch leistet. Gesucht ist also eine Erklärung des Phänomens. Damit verlässt man die grundlegende Ebene der Sachverhaltermittlung und begibt sich auf die Ebene der eigentlichen Textinterpretation. Dazu benötigt man ein Bezugssystem, das den Textbefunden Bedeutung verleiht. Die Zuschreibungen im Rahmen von Interpretationen und Textanalysen, die über die reine Klassifikation von Texteigenschaften hinausgehen, sind begründungspflichtig, sofern man sie nicht nur als willkürliche subjektive Verstehensvorschläge begreift, sondern als Vorschläge, die sich andere auf der Basis von überzeugenden Argumenten zu eigen machen sollen. Um literaturinterpretierende Zuschreibungen zu rechtfertigen bzw. zu plausibilisieren, gibt es mehrere Strategien. Ich werde in dem entsprechenden Abschn. 2.3 kurz vorstellen, was es zu beachten gibt und welchen Strategien die Einzeluntersuchungen folgen.

## ***2.1 Mimetisches Erzählen und erzählte Welt: Einfache Zuschreibungen***

Eine Voraussetzung für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ist, dass die Aussagen über die erzählte Welt, aus denen ein Erzähltext zu einem großen Teil

---

<sup>52</sup>Unter „allgemeinem Interpretationsrelativismus“ verstehe ich hier die simple These, dass Interpretationen generell Ansichtssache seien. Davon zu unterscheiden ist der fallspezifische Interpretationspluralismus, der, je nach Text oder auch Textstelle, konkurrierende Interpretationen zulässt. – Zum Relativismus und Pluralismus in Bezug auf höhere Ebenen der Literaturinterpretation vgl. Köppe/Winko 2013, 14–18, und Descher 2017.

besteht, so aufgefasst werden, als seien sie wahr.<sup>53</sup> Das bedeutet: Sie müssen auch fiktional sein. Wären sie nämlich nicht fiktional, müsste man den Wahrheitsanspruch auf unsere Welt beziehen. Dann aber könnte man ihnen keine Unzuverlässigkeit im literarischen Sinne mehr zuschreiben, sondern hätte es mit Aussagen zu tun, mit denen ihr Verfasser falsche Angaben über wahre Verhältnisse macht, sei es mit Absicht, wenn er ein Lügner ist, sei es ohne, wenn er es nicht besser weiß oder unzurechnungsfähig ist. Die Fiktionalität geht jedoch mit einem intra-fiktionalen bzw. diegetischen Wahrheitsanspruch einher. Die Aussagen oder Quasi-Behauptungen, mit denen die Erzählinstanz die erzählte Welt erschafft, präsentieren diese nicht als erfundene, sondern ahmen den Wahrheitsanspruch nach, den faktuale Aussagen bzw. Tatsachenbehauptungen haben. Der Wahrheitsanspruch besteht für die erzählte Welt, nicht aber für unsere.<sup>54</sup> Daher übernehme ich den Begriff des mimetischen Erzählens, mit dem dieses entscheidende Charakteristikum gemeint ist, aus dem das Verfahren der Unzuverlässigkeit gerade seine besonderen Funken schlägt.<sup>55</sup>

Aus diesem Grunde ist die sorgfältige Rekonstruktion der in einer gegebenen erzählten Welt bestehenden Sachverhalte immer der erste Schritt, wenn es darum geht, unzuverlässiges Erzählen zu untersuchen; dies umso mehr, als die Unzuverlässigkeit des Erzählens die Bestimmung dessen, was der Fall ist in der erzählten Welt, gerade untergräbt. Was bei jeder Form von Sprachverstehen die Basis ist und oftmals unwillkürlich abläuft (wenn wir über das nötige sprachliche und das damit unmittelbar verknüpfte sachliche Wissen verfügen), wird vom unzuverlässigen Erzählen – wie von einigen anderen literarischen Verfahren auch – in Frage gestellt. Diese unterste Ebene des Verstehens ist so selbstverständlich, dass sie in der Literaturtheorie gar nicht so oft thematisiert wird, wie sie es verdient hätte.

Auch bei der Erschließung dieser Textebene kann man von „Interpretation“ reden. Der Grund dafür ist aber nicht darin zu sehen, dass die Zuschreibungen

---

<sup>53</sup>Der Schwerpunkt der nachfolgenden Studien liegt auf dem mimetisch unzuverlässigen Erzählen. Daher orientieren sich die nachfolgenden Ausführungen an diesem Typus, auch wenn von Unzuverlässigkeit im Allgemeinen die Rede ist.

<sup>54</sup>Vgl. für ein zu vermeidendes Missverständnis Bode (2011, 275), der zwar diese Konzeption ebenfalls propagiert, aber unpassenderweise dem phantastischen Erzählen gegenüberstellt, das er für „automatisch“ zuverlässig hält, weil das Übernatürliche, gemessen an den Bedingungen der erzählten Welt, nichts Falsches sei. Das aber verkennt den eigentlichen Punkt: Auch Erzähler phantastischer Welten können unzuverlässig sein, sofern sie das leugnen, was man für die erzählte Welt als bestehenden Sachverhalt annehmen muss. Unzuverlässiges Erzählen braucht nicht, wie Bode (ebd.) meint, den Realismus (in dem typologischen Sinne, dass die erzählte Welt mit unserer übereinstimmt bzw. mit unserem Weltbild übereinstimmt), sondern eben mimetisches Erzählen in dem Sinne, dass die Aussagen über die Welt, von der erzählt wird, (fiktional) wahrheitswertfähig sind – ganz und gar unabhängig davon, wie diese Welt im Einzelnen beschaffen ist.

<sup>55</sup>Um Missverständnisse zu vermeiden, spreche ich von „erzählter Welt“, damit sie nicht mit der in der Fiktion erfundenen Welt (also der Fiktion zweiter Ordnung) verwechselt wird. Gemeint ist aber die aus ästhetischen Gründen erfundene Welt (Fiktion erster Ordnung). Vgl. auch Walton 1990, 368 f.

schon auf dieser Ebene grundsätzlich unsicher seien, sondern darin, dass es um Verstehen geht. An dieser Stelle könnte nämlich bereits ein Einwand erhoben werden: der Einwand, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit willkürlich sei, weil in einer erfundenen Welt niemals nachprüfbar sei, was der Fall ist. Dieser Einwand ist in meinen Augen nicht triftig. In vielen Fällen kann man sehr wohl feststellen, welche Sachverhalte in einer bloß erzählten Welt bestehen. Die Feststellung folgt jedoch nicht der intuitiven Auffassung einer Korrespondenz von sinnlich wahrnehmbaren Tatsachen (in der realen Welt bestehenden Sachverhalten) und den ihnen entsprechenden faktualen Behauptungen, sondern der widerspruchsfreien Kohärenz von wahren Sachverhaltsaussagen, aus denen der (fiktionale) Text besteht und die er voraussetzt.

Der erwähnte Einwand gilt demnach keineswegs immer. Aber daraus folgt nicht, dass er nie gelte. Charakteristisch für bloß erzählte Welten ist ihre Underdeterminiertheit und Unvollständigkeit. Daher gibt es viele Fälle, in denen tatsächlich nicht feststellbar ist, ob ein Sachverhalt in der erzählten Welt besteht oder nicht besteht.<sup>56</sup> Es ist hier aber nicht der Ort, eine ausführliche Interpretationstheorie vorzustellen.<sup>57</sup>

Die Lehre aus dem unzuverlässigen Erzählen ist, dass keine der Sachverhaltsaussagen der Erzählrede nicht zur Disposition steht. Zugleich gibt es dieses Phänomen aber nur, sofern man zwischen Wahrheit und Falschheit mit Bezug auf die erzählte Welt unterscheiden kann bzw. *sofern dies von der Konzeption des Werks vorgesehen ist*. Um dies zu erkennen, muss man allerdings ganz andere Verstehensoperationen vornehmen. Hierbei geht es nicht mehr um die grundlegende Ebene des Verstehens, sondern um eine höhere Ebene.

Man könnte nun annehmen, dass bereits die von mir so genannte grundlegende Ebene – die des Verstehens eines Erzähltextes als eines mimetischen – abhängig sei von der Wahl einer entsprechenden Interpretationskonzeption auf der höheren Ebene. Grundlage dieser Annahme wäre die weitere Annahme, dass, wie man auch sagen könnte, die Mimesis-Präsumtion nur eine von prinzipiell mehreren gleichberechtigten Herangehensweisen an einen Erzähltext sei. Ohne es hier weiter ausführen zu können, möchte ich gleichwohl behaupten, dass die Mimesis-Präsumtion gegenüber anderen privilegiert ist, weil wir gar nicht anders können, als einen Text erst einmal so zu verstehen, als wäre er quasi-wahr und sinnvoll, selbst wenn wir genau wissen, dass es sich um einen literarischen Text handelt, und wenn wir ebenso wissen, dass literarische Texte nicht immer wahr und sinnvoll sind bzw. auch anders sinnvoll sind als nicht-literarische Texte. Das hängt damit zusammen, dass zumindest in vielen Fällen einen Satz oder einen Text zu verstehen nichts anderes heißt, als die Bedingungen zu kennen, unter denen der

---

<sup>56</sup>Diese Frage wurde oben (3. Punkt in 1.4) bereits unter dem Stichwort „Unentscheidbarkeit“ berührt.

<sup>57</sup>Mir vernünftig erscheinende Ansätze finden sich z. B. bei Köppe 2005 oder Danneberg 2006. Grundlegende Prinzipien diskutiert Zipfel 2011, dessen Überlegungen zur Theorie möglicher Welten ich mir allerdings nicht zu eigen machen würde. Vgl. hierzu auch Jacke 2020, 279.

Satz oder der Text wahr ist.<sup>58</sup> Erst wenn sich zeigt, dass wir mit der Mimesis-Präsumtion nicht weiterkommen, suchen wir nach anderen Möglichkeiten des Verstehens.

Man muss sich in dieser sehr grundsätzlichen Frage aber auch gar nicht festlegen. Obwohl es meiner Ansicht nach dafür gute Gründe gibt (denn man kann von seinem normalen Sprachverstehen nicht einfach absehen, weil man, wenn man ein weitgehend kompetenter Sprecher einer Sprache ist, mit ihren Konventionen höchst vertraut ist und sie im Allgemeinen auf eine Weise internalisiert hat, das man ihnen automatisch folgt), genügt es im vorliegenden Zusammenhang, die Mimesis-Präsumtion für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit zu akzeptieren.

Bei der Ermittlung der in der erzählten Welt bestehenden Sachverhalte müssen zwei weitere Voraussetzungen akzeptiert werden, damit die Zuschreibung der Kategorie sinnvoll ist. Diese Voraussetzungen sind so selbstverständlich, dass man sie selten hinterfragt, und hängen eng miteinander zusammen. Es ist die Präsumtion des Erzähler- bzw. Erzählinstanzenprivilegs und die Präsumtion seiner bzw. ihrer Zuverlässigkeit. Griffig formuliert, geht es nicht nur darum, dass das, was die Erzählinstanz äußert, nicht nur in der erzählten Welt wirklich ist, sondern auch wahr, und dass dies zugleich die Norm des Erzählens ist. Also: Nicht dass die Erzählinstanz sich irrt oder lügt oder in der erzählten Welt lediglich Geträumtes erzählt, als sei es in der erzählten Welt wahr, ist der Normalfall, an dem sich das Verstehen des Erzählten ausrichtet, sondern das Gegenteil.

Diese Präsumtionen gelten auch für das axiologisch unzuverlässige Erzählen. Die Axiologie richtet sich zunächst nach dem, was die Erzählinstanz äußert, bis es genug Anlässe gibt, der Erzählinstanz kein Privileg mehr für den vom Text gesetzten Wertmaßstab zuzuschreiben. Aus diesem Grunde war es mir wichtig, ein wenigstens approximatives Kriterium für das Vorliegen axiologischer Unzuverlässigkeit zu finden, das auf dieser Ebene funktioniert und das ich deshalb als „Daumenregel“ (R) konzipiert habe. Zu überlegen wäre in diesem Zusammenhang auch, ob nicht Wertkonventionen letztlich auf einer Ebene mit Sprachkonventionen liegen.

## ***2.2 Mimetisches Erzählen und erzählte Welt: Komplexe Zuschreibungen***

Es versteht sich von selbst, dass aufgrund der angesprochenen Unterdeterminiertheit erzählter Welten (also nicht nur fiktiver, sondern tatsächlich aller erzählter Welten) das Bestehen von Sachverhalten allein auf der Textbasis nicht immer

---

<sup>58</sup>Wie die Rede von den Sachverhalten, geht diese nützliche Einsicht auf den frühen Wittgenstein zurück. Die Parenthese, die er anfügt, ist wichtig: „Einen Satz verstehen, heißt, wissen, was der Fall ist, wenn er wahr ist. (Man kann ihn also verstehen, ohne zu wissen, ob er wahr ist.) [...]“ (Wittgenstein 1984 [1921], 28 [= Tractatus Logico-Philosophicus, 4.024]).

gleich gut zu ermitteln ist. Häufig wird ein Sachverhalt nur angedeutet, etwa in *Homo faber* der Sachverhalt, dass Faber mit seiner Tochter schläft. Sachverhalte wie dieser lassen sich mit Hilfe abduktiver Schlüsse ermitteln, manche erfordern darüber hinaus erweiterte Kontextinformationen (über Gattung, Autor u. dgl.).<sup>59</sup> Andere lassen sich auch gar nicht ermitteln, und von diesen wiederum sind einige bezüglich der Frage, ob sie bestehen oder nicht, konzeptionell bzw. absichtsvoll unterdeterminiert. Wie komplex und teilweise epistemisch prekär das Herausfinden dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, unter Umständen auch sein kann – mir kommt es hier vor allem darauf an, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ein interpretativer Akt ist, der sich auf diese grundlegende Ebene des Textverstehens bezieht. Es ist nicht unmöglich, dass er textimmanent, d. h. allein auf der Basis des Textes und der für ihn zuständigen sprachlichen Konventionen (sowie der Quasi-Wahrheitsbedingungen), erfolgt.<sup>60</sup>

Manche Texte sind ganz offensichtlich so konzipiert, dass ihre Erzählinstanzen nicht mimetisch (oder axiologisch) zuverlässig sind. In Texten wie *Stiller* und *Homo faber*, um nur die für das Thema vielleicht einschlägigsten zu nennen, ist offensichtlich keine textexterne Information vonnöten, damit man erkennen kann, dass ihre Erzählerfiguren in Bezug auf bestimmte Sachverhalte an manchen Stellen nicht die Wahrheit sagen, die sie andernorts indirekt aber doch vermitteln. Bei anderen ist das nicht so offensichtlich. Die Gruppe der Texte, bei denen die Zuschreibung nicht in der beschriebenen Weise offensichtlich ist, lässt sich selbst noch einmal (mindestens) dreiteilen: i) in Texte, bei denen die Zuschreibung letztlich gelingt, aber voraussetzungsreich ist in dem Sinne, dass sie auf der Basis textexterner Informationen wahrscheinlicher oder plausibler ist als alternative Zuschreibungen, ii) in Texte, bei denen die Zuschreibung nicht gelingt, weil das Gegenteil wahr oder wenigstens deutlich plausibler ist, und iii) in Texte, die bezüglich dieser Zuschreibung unterdeterminiert sind und bei denen es zusätzlich gute Gründe (auf der Basis textexterner Informationen) für die Annahme gibt, dass sie darauf hin angelegt, d. h. konzeptionell ambivalent sind.

---

<sup>59</sup>Entscheidend ist hier, dass Abduktion bzw. ein Schluss auf die beste Erklärung im einen Fall allein auf der Basis von Informationen im Text erfolgt und im anderen Fall textexterne Informationen einbezieht. Zu dieser Schlussform und ihrer methodologischen Bedeutung für die Literaturwissenschaft vgl. Petraschka 2016.

<sup>60</sup>Das Prinzip der Textimmanenz ist approximativ zu verstehen, d. h. es sollte besser „Prinzip annähernder Textimmanenz“ lauten. Das Problem des absolut verstandenen Prinzips ist, dass sprachliches und sachliches Wissen sich nicht klar voneinander trennen lassen und dass mit den Formulierungen, aus denen eine gegebene Textpassage besteht, häufig eine Menge mitgemeint ist, das nicht mehr zum sprachlichen Wissen im engeren Sinne gehört, sondern zu einem Sachwissen, das nötig ist, das sprachlich im engeren Sinne Verstandene einzuordnen. Wenn man hier streng ist, gehört dieses sachliche Hintergrundwissen über eine bestimmte Situation, die diese Textpassage mehr oder weniger ausführlich schildert oder lediglich andeutet, zum Kontext der im Text wiedergegebenen Situation. Trotzdem, meine ich, hat der Sachkontext bei der Frage nach den Sachverhalten einen anderen Status als etwa der Autor- oder der Gattungskontext. Andererseits ist die Ermittlung des richtigen Sachkontextes wiederum abhängig von bestimmten Vorentscheidungen darüber, welche Quellen erlaubt oder angemessen sind.

Bei allen drei Gruppen ist der interpretative Aufwand, wenn man zu einer gut begründeten Antwort auf die Frage nach der Unzuverlässigkeit gelangen möchte, hoch. Das heißt: Schon die Bestimmung der grundlegenden Ebene – also dessen, was der Fall ist in der erzählten Welt – erfordert eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Text und führt auf diesem Wege in eine umfassendere Interpretation und damit zugleich auf eine höhere Ebene, da zur Beantwortung der Frage, ob der Text unzuverlässig erzählt ist, in diesen Fällen, in denen die Antwort nicht textimmanent erschlossen werden kann, auf textexterne Informationen zurückgegriffen und eine Entscheidung darüber, welche Art von textexterner Information zulässig ist, getroffen werden muss.

Zu beachten ist dabei, dass es sich nicht von selbst versteht, auf welche Art von Informationen man sich stützt bzw. welchen Kontext oder welche Kontexte man zur Bestimmung der fraglichen Sachverhalte zulässt. Während die Bestimmungen, die weitgehend textimmanent erfolgen (oder sich nur minimal auf einen vom Text unmittelbar aufgerufenen Sachkontext stützen), ein hohes Maß an Allgemeinverbindlichkeit aufweisen (worunter zu verstehen ist, dass sie akzeptiert, wer die genannten Voraussetzungen wie die Mimesis-Präsumtion akzeptiert), sind die Bestimmungen, die auf textexterne Informationen zurückgreifen müssen, stärker abhängig von der Wahl der Kontexte, die man für angebracht hält. Die Kontexte, die zur Auswahl stehen, mögen sich in ihrer jeweiligen Angemessenheit hierarchisieren lassen; aber es ist hier nicht der Ort, diese Diskussion zu führen. Ich berufe mich in der Regel auf den Autor oder poetologische Moden wie etwa den *Nouveau Roman* oder auch sonstige literaturgeschichtliche Phänomene.

Wenn in einigen Fällen bereits die Zuschreibung der Kategorie nicht völlig problemfrei ist, werden allein durch die Rekonstruktion des Erzählverhaltens anspruchsvolle Textanalysen generiert, die zu neuen Erkenntnissen über diese Texte führen bzw. das Potential haben, ältere Befunde zu widerlegen. In manchen Fällen wurden einige Texte schon im Zusammenhang mit der Frage nach der Unzuverlässigkeit (meist im Rahmen der jeweiligen Autorphilologie) untersucht mit nicht selten widersprüchlichen Ergebnissen. Die vorliegenden Studien, die auf dem Boden einer einheitlichen Theorie stehen, sollen helfen, diese Widersprüche zu klären – was nicht immer heißt, wie im Falle der *Blechtrommel* oder auch Thomas Bernhards *Frost*, entweder für die eine oder die andere Seite (unzuverlässig oder nicht) zu argumentieren, sondern zu zeigen, was inwiefern für die Unzuverlässigkeit eines Textes spricht und was nicht. So gibt es mit der erwähnten *Blechtrommel* sowie *Frost* Texte im Korpus der Untersuchung, bei denen es nicht selbstverständlich ist, dass die Mimesis-Präsumtion für alle Teile gilt. An dieser Stelle zeigen sich die Grenzen der Anwendbarkeit der Kategorie. Mein Ziel diesbezüglich ist es also, die Kategorie narrativer Unzuverlässigkeit nicht als Allheilmittel zur Lösung widersprüchlicher Textinterpretationen anzupreisen, sondern ihren Anwendungsbereich auszuloten. Meine Hoffnung ist, durch das Eingeständnis solcher Skrupel die Seriosität des Untersuchungsdesigns als ganzen zu steigern und damit auch die Triftigkeit von Analysen, die aufgrund der Zuschreibung von

Unzuverlässigkeit bislang versäumte Textbeobachtungen nachholen und auf diese Weise zur Revision bisher als gültig erachteter Interpretationen führen können.

Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) ist eines der weiteren Beispiele, bei denen die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit komplex ist und geradezu in eine Interpretation führt, bei der abzuwägen gilt, welche der vom Text angebotenen Möglichkeiten ihm angemessen bzw. am angemessensten ist. Wie in Kap. III.6 herausgearbeitet, weist der Text gewisse Anzeichen auf, denen zufolge die Ereignisse des letzten Teils, der von Dürings Liebesbeziehung zu Käthe handelt, lediglich geträumt sein könnten. Diese Passage wäre demnach insofern mimetisch unzuverlässig erzählt, als Düring zu verstehen gibt, dass ihm die Erlebnisse mit Käthe wirklich widerfahren sind. Wären sie aber geträumt, wären sie in der erzählten Welt unwirklich. Also wäre Düring ein unzuverlässiger Erzähler. Da die Folgerung, dass es sich um einen Traum handelt, außerdem erklärt, dass Düring eines schwülen Nachmittags in seinem Amtssessel einnickt, aber nicht mehr aufwacht (sein Aufwachen wird sonst immer vermerkt), liegt überdies eine diegetische Erklärung für diese Deutungsmöglichkeit vor. Schließlich hat diese Variante den Vorzug, dass sie besser mit den zuvor geschilderten Begegnungen zwischen Düring und Käthe harmoniert, die von Käthes deutlichem Desinteresse geprägt sind. Es wird keinerlei Grund erwähnt, der für eine Verhaltensänderung bei Käthe gesorgt haben könnte. Die plötzliche und kitschige Beziehung zwischen Düring und Käthe ist nur als Wunschtraum plausibel mit den anderen im Text geschilderten Situationen in Einklang zu bringen, während die Annahme, dass sie sich wirklich in der erzählten Welt ereignet, ein explanatives Defizit aufweist. Auch wenn die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers nirgends aufgelöst wird und seine Zuverlässigkeit mit Bezug auf seine Liebesbeziehung zu Käthe daher im Prinzip möglich bleibt, spricht doch mehr für die Traum-Hypothese als dagegen. Schließlich lässt sich noch ein textexterner Grund ins Feld führen, der zwar nicht zwingend ist, aber doch als weiteres Indiz fungiert: In früheren Erzählungen hat Schmidt genau dieses Erzählverfahren bereits erprobt und durch eine Rahmenstruktur auch aufgelöst. Damit lässt sich sagen, dass das Verfahren seiner Poetik nicht fremd ist und seine variierte Verwendung (durch das Weglassen einer Auflösung) sich zudem auf einer Linie mit der Werkevolution insgesamt befindet, die zu steigender Komplexität führt.

An diesem Beispiel lässt sich sehen, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit nicht immer einfach ist und am Ende lediglich auf Indizien beruht, die zusammen die Unzuverlässigkeitshypothese immerhin besser belegen als andere Textbefunde die gegenteilige Hypothese. Beim Abwägen der verschiedenen Gründe zieht man mehr und mehr Daten heran und gelangt auf diese Weise über die bloße Bestimmung der erzählten Ereignisse zu interpretativen Fragen, deren Beantwortung die Zuschreibung der Unzuverlässigkeit stützt. Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zu der weiteren Frage, welchem Zweck die Unzuverlässigkeit des Erzählers dient.

### 2.3 *Von der Klassifikation zur Interpretation höherer Ordnung*

Wenn man einen in der beschriebenen Weise offensichtlich unzuverlässig erzählten Text als solchen erkannt hat, ist literaturwissenschaftlich noch nicht allzu viel gewonnen. Aber es ist auch nicht nichts. Was man idealerweise hat, ist eine Liste mit Zitaten der Erzählrede, die einen oder mehrere Sachverhalte als bestehend behaupten („S“), auf der einen Seite und mit weiteren Zitaten auf der anderen Seite, die das Gegenteil behaupten („non-S“), sowie darunter mindestens einen guten Grund, warum das Gegenteil („non-S“) in der erzählten Welt wahr ist. (Und was man dazu außerdem braucht, ist eine Theorie der Unzuverlässigkeit, die solche Zuschreibungen anleitet.)

Methodologisch gesehen, steht die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an einen Text auf einer Ebene mit der Zuschreibung, dass dieser Text z. B. eine Novelle oder ein Krimi ist. Ein Unterschied mag sein, dass man in den letzteren Fällen häufig schon am Titel sehen kann, dass es sich um eine Novelle oder einen Krimi handelt, während man zur Feststellung, dass ein gegebener Text unzuverlässig erzählt ist, ihn lesen muss. Aber nicht jede Novelle und nicht jeder Krimi ist als solcher bereits am Titel erkennbar, und wie bei Unzuverlässigkeit auch kann die Zuschreibung, dass etwas eine Novelle oder ein Krimi ist, zuweilen strittig sein, etwa weil der Krimi auch ein großer historischer Roman ist oder die Novelle ins Romanhafte ausufert. Landläufig ist dann davon die Rede, dass die jeweilige Klassifikation interpretationsabhängig sei. Aber wiederum ist der Einwand vor-schnell und in seiner Allgemeinheit nicht triftig, da von nicht gelingenden Einzelfällen nicht auf das grundsätzliche Nicht-Gelingen geschlossen werden kann.<sup>61</sup>

Solange man sich auf gelungene unstrittige Zuschreibungen berufen kann, muss man sich auf diese Art von Einwand nicht einlassen. Schon ein einziges Gegenbeispiel falsifiziert die Verallgemeinerung. Die Beweislast liegt beim Gegner, denn, wie gesagt, man kann die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an einen Text mit der Angabe von Gründen rechtfertigen. Es ist dann an dem Unzuverlässigkeitsskeptiker zu zeigen, warum die angegebenen Gründe nicht triftig sind.

Was ist nun aber damit gewonnen, wenn man einem Text seine Unzuverlässigkeit zugeschrieben hat? Hier steht der nächste Schritt in einer literaturwissenschaftlichen Analyse unmittelbar bevor, mit dem man auf die nächsthöhere Interpretationsebene gelangt. Man versucht, eine Erklärung dafür zu geben, warum dieses Verfahren angewendet wurde. Es geht nun nicht mehr um die Ermittlung einer diegetischen Erklärung, womit (K2) Genüge geleistet wird, sondern man wendet sich (\*K3) zu. Anders gesagt, man geht über von einer intra- zu einer transfiktionalen Erklärung (vgl. Koch 2015, Kap. 5).

---

<sup>61</sup> Auf die Kontrollfunktion, die Klassifikationen für Interpretationen haben, macht Kindt (2015, 104 f.) aufmerksam.

Welcher Art kann eine solche Erklärung sein? Wiederum muss der Hinweis eingeschoben werden, dass hier nicht der Ort für eine umfassende Interpretationstheorie ist, die alle Möglichkeiten berücksichtigt. Stattdessen möchte ich lediglich meine Vorgehensweise exemplarisch darlegen. Wie anhand der Beispielanalyse von *Homo faber* im nächsten Abschn. (I.3) noch näher ausgeführt wird, besteht Fabers Unzuverlässigkeit darin, dass er sich über seine eigenen Handlungsmotive nicht im Klaren ist. So gibt er Sabeth durch sein Verhalten sein starkes Interesse an ihr zu verstehen, streitet dies aber in seinem Bericht ab. Sowohl das Verhalten als erlebendes Ich gegenüber Sabeth als auch sein mangelndes Reflektieren als erzählendes Ich haben ihre Gründe innerhalb der Fiktion. Aber das ist nicht die Erklärung, nach der man verlangt, wenn man nach der Leistung des unzuverlässigen Erzählens in *Homo faber* fragt.

Eine erste mögliche Antwort auf die Frage nach der Leistung bzw. Funktion wäre, dass der Widerspruch Fabers die Einwirkung des Unbewussten auf das Verhalten zeige. Diese Antwort ist nicht falsch. Doch mit einer solchen Antwort wird das Spezifikum des Verfahrens nicht erfasst, denn die Einwirkung des Unbewussten auf das Verhalten lässt sich auch anders als durch das unzuverlässige Erzählen darstellen. Eine mögliche Erklärung, die das Eigentümliche des Verfahrens berücksichtigt, könnte etwa darin liegen, dass sich in der falschen Darstellung von einzelnen Sachverhalten ein falsches Selbstbild offenbart (vgl. Frisch/Filippini 1959, 28). Hier deutet sich ein symbolisches Verständnis der Unzuverlässigkeit an, indem sich im Konkreten etwas Allgemeines zeigen soll. Freilich sind auch andere Erklärungen möglich und, wie hier, wohl triftiger, etwa die, dass sich der Autor dieses Erzählverfahrens mit der Absicht bedient, einen Verfremdungseffekt in der Prosa zu erzielen, wie ihn Brecht für das Drama forderte, ein Ziel, das Frisch bereits in seinem *Tagebuch 1946–1949* ausgibt (vgl. Frisch 1950, 600 f.). Später, nach der Veröffentlichung von *Homo faber*, kommt er darauf zurück und führt in einem zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Interview aus, dass die besondere Erzählform sowohl in *Homo faber* als auch in *Stiller* eine anti-illusionistische Zielsetzung hat:

Heute bin ich überzeugt, dass die Epik einen analogen Weg [zu Brechts Theater] geht: nicht Illusion, sondern Modell. Der Leser braucht nicht zu glauben; erzählt wird ein Spiel, das uns als Spiel bewusst sein soll. Im *Homo faber* wird es dadurch versucht, dass eine höchst unwahrscheinliche Geschichte – unwahrscheinlich wie die antike Tragödie – von einem Ingenieur geschrieben wird im Ton eines Rapportes [...]. (Frisch/Filippini 1959, 25 f.)

Trickreich ist, dass Faber selbst einer Illusion erliegt, die sein Autor nicht nur durch die Unwahrscheinlichkeit der Geschichte, sondern auch durch das verwendete Erzählverfahren – ein sich rational gebender Ingenieur verfasst einen im Stil trockenem (also seine Rationalität gewissermaßen reflektierenden) Bericht, der, recht besehen, überhaupt nicht rational ist, insofern er voller Selbstwidersprüche steckt – auf einer anderen Ebene durchbrechen will.

Wie aus dem IV. Kapitel über Frischs Romane außerdem deutlich wird, steht die Realisierung des unzuverlässigen Erzählens in seinen einzelnen Romanen

in einem engen Zusammenhang, der durch den Begriff der Identität bestimmbar ist. Die Identitätsproblematik, die Frisch in allen seinen Prosawerken verhandelt, erklärt die spezifische Verwendung des Verfahrens, das Frisch schließlich mit *Mein Name sei Gantenbein* bis zum Äußersten weitertreibt, aber selbst darin nicht gänzlich überwindet (s. u., Kap. IV.4).

Wie im vorigen Abschnitt unter der Überschrift „1.7 Bezugsbereich“ bereits ausgeführt, liegt der Sinn einer Unzuverlässigkeitsdiagnose außerdem in ihrem Zusammenhang mit anderen Motiven eines gegebenen Werks.

### 3 Exemplarische Kurzanalysen potentiell unzuverlässigen Erzählens (M. Frisch, J. Becker und J. Breitbach)

Ehe ich zur Illustration des hier vertretenen Ansatzes in den Abschn. 3.2 und 3.3 zwei exemplarische Kurzanalysen von Max Frischs unstrittig unzuverlässig erzähltem Roman *Homo faber* (1957) und Jurek Beckers zwar der Unzuverlässigkeit verdächtigem, aber weitgehend nicht unzuverlässig erzähltem Roman *Jakob der Lügner* (1969) präsentiere, fasse ich in Abschn. 3.1 die Grundsätze und Komponenten der Theorie zusammen. Für die jeweiligen Begründungen verweise ich auf den ausführlichen ersten Abschnitt dieses Kapitels. Hier folgt nur eine Zusammenstellung der wichtigsten Kategorien, die die folgenden Analysen anleiten. In Abschn. 3.4 gebe ich mit Joseph Breitbachs *Bericht über Bruno* (1962) abschließend ein kurzes Beispiel für einen zuverlässig erzählten Roman.

#### 3.1 Kurzfassung der Theorie

Wie in der Forschungsliteratur inzwischen weitgehend anerkannt, gibt es zwei Arten von Unzuverlässigkeit. Man könnte sie weiter in Subtypen differenzieren, aber das würde die Theorie nur aufblähen. Eine Theorie, die sich auf ein Minimum an Vorgaben beschränken will, aber ein Maximum an Stringenz anstrebt, kann darauf verzichten. Im Anschluss an Kindt (2008) spreche ich von mimetischer und axiologischer Unzuverlässigkeit, andere Termini wären aber auch möglich, etwa epistemische und normative oder „faktenbezogene“ und „wertebezogene“ Unzuverlässigkeit (Jacke 2020). Entsprechend dieser Unterscheidung sind die Gegenstände, auf die sich die Unzuverlässigkeit des Erzählens beziehen, verschieden. Im einen Fall sind es Sachverhalte (S), im anderen Werte bzw. Normen (W) und Handlungen (A), den Manifestationen von Werten bzw. Normen. Sie machen die erzählte Welt (eW) aus, die beim unzuverlässigen Erzählen in der Regel fiktiv und mimetisch ist. Daher kommt der Erzählrede bzw. -instanz (N) eine privilegierte Funktion zu. Sie etabliert diese Welt mit einem Wahrheitsanspruch, der für diese erzählte Welt gilt, aber nicht für unsere. Deshalb ist sie

fiktiv und mimetisch. Und daher ist, was N behauptend äußert, der Prüfstein, an dem sich ihre Zuverlässigkeit messen lassen muss. Das heißt, dass Sachverhalte und Werte bzw. Normen von N entweder explizit benannt – als im Text nachweisbare Zitate „S“ und „W“ – oder implizit dargestellt und affirmiert werden müssen. Letzteres heißt, dass aus anderen zitierbaren Sachverhalts- oder Wertaussagen „S<sub>1-n</sub>“ oder „W<sub>1-n</sub>“ erschlossen werden muss, was bzgl. eines fraglichen Sachverhalts S oder eines Wertes W von N behauptet – oder wie ich aus diversen Gründen lieber sage – zu verstehen gegeben wird. Wichtig ist nun, dass Sachverhalte bestehen oder nicht bestehen, um erst einmal nur bei der mimetischen Variante zu bleiben. Wenn die Frage nach der Unzuverlässigkeit auftaucht, dann gibt es einen Anlass für die Annahme, dass die Sachverhalte, von denen N zu verstehen gibt, dass sie bestehen, in eW eben nicht bestehen. S und „S“ sind sozusagen mimetisch inkongruent. Eine Unwahrheit zu verstehen zu geben ist daher die erste Bedingung für die gerechtfertigte Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an N. Diese Bedingung allein reicht dafür jedoch nicht hin. Es muss noch eine weitere erfüllt sein, und zwar muss die Unwahrheit in der erzählten Welt verankert sein, man könnte auch in Rückgriff auf eine bekannte Terminologie „motiviert“ sagen. Ich spreche von einer diegetischen Erklärung E, die man dafür angeben können muss, dass N mit Bezug auf einen Sachverhalt S die Unwahrheit „non-S“ zu verstehen gibt.

Meine Definition der mimetischen Variante basiert demnach auf zwei Kriterien und lautet folgendermaßen:

- (K1) wenn die Erzählinstanz bzw. die Erzählrede N zu verstehen gibt (gleich ob durch direkte oder explizite Falschaussage „non-S“ oder durch indirekte oder implizite oder präsupponierte Aussagen „S<sub>1-n</sub>“), dass S nicht besteht, obwohl S in eW besteht,
- und
- (K2) wenn man für die Falschheit der betreffenden Sachverhaltsaussage(n) „S<sub>1-n</sub>“ der Erzählrede N eine durch zitierbare Textdaten hinreichend gestützte, akzeptable diegetische Erklärung E angeben kann.

Es ist klar, dass die Bestimmung dessen, was der Fall ist in einer erzählten Welt, die fiktiv ist, nicht immer eindeutig ist. Daher ist die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit gerade in solchen Fällen mitunter problematisch. Die enge Definition zwingt einen aber dazu, sich hierüber Klarheit zu verschaffen und die jeweiligen Indeterminiertheiten zu entdecken, an denen sich die Frage, warum „X<sub>1-n</sub>“ nicht falsch, sondern nur unterbestimmt sind, beantworten lässt. In vielen Fällen lässt sich das aber feststellen, denn sonst wäre niemand auf die Idee gekommen, den Begriff zu prägen und die Literaturwissenschaft damit fortgesetzt zu belästigen.

Was die axiologische Variante angeht, so hat sie mit ungleich mehr Problemen zu kämpfen. Das erste ist, dass die Werte und Normen, um die es bei der Zuschreibung von axiologischer Unzuverlässigkeit geht, viel häufiger im Text nur in der oben erwähnten Weise dargestellt – und nicht benannt – werden. Und während eine stabile erzählte Welt mit Bezug auf bestimmte fragliche Sachverhalte, gerade wenn es um unzuverlässiges Erzählen geht, aufgrund von textuellen

Hinweisen rekonstruierbar ist, können solche Belegstellen beim axiologisch unzuverlässigen Erzählen eher fehlen. Ob Normen und Werte verletzt werden, lässt sich oftmals nicht in derselben triftigen Weise am Text belegen wie beim mimetisch unzuverlässigen Erzählen. Damit man nicht schon auf der Ebene der Zuschreibung mit textexternen Daten operieren muss, habe ich mich für eine Art Daumenregel entschieden, die für viele Fälle verlässliche Zuschreibungen erlaubt, weil ich davon ausgehe, dass viele Texte ihre Axiologie auf diese oder jene Weise, etwa durch Kontrastfiguren, etablieren und dass es Wertkonventionen gibt, die man analog zu Sprachkonventionen für das grundlegende Verstehen von Erzähltexten voraussetzen kann.

- (R) Wenn die Erzählinstanz bzw. die Erzählrede N zu verstehen gibt (gleich ob durch explizites oder implizites Werturteil „W“ oder durch Handlung A), dass sie für bestimmte W nicht einsteht, obwohl W in eW gelten müssten, ist N in der Regel axiologisch unzuverlässig.

Es bleiben noch zwei Kategorien, die für den Übergang von der auf dieser Ebene noch weitgehend textimmanenten Zuschreibung zu einer gehaltvolleren Interpretation von Bedeutung sind. Die eine von ihnen ist nicht unbekannt. Ich nenne sie Maßstab M. Den Maßstab anzugeben ist wichtig vor allem in den Fällen, in denen der Text selbst nicht genug Informationen bietet, damit man feststellen kann, inwiefern eine affirmative Sachverhaltsaussage „S“ oder eine affirmative Sachverhaltsdarstellung „S<sub>1-n</sub>“ auf die Verhältnisse in eW zutrifft. Der Maßstab kann dabei helfen, die fehlenden Informationen zu ergänzen, oder begründen, warum sie nicht ergänzt werden können, also warum die eW diesbezüglich unterbestimmt ist.

Bis heute streiten sich die Fachleute darüber, welche Instanz maßgeblich ist, wenn der Text die gewünschte Eindeutigkeit vermissen lässt: Autor- oder Leserinstanz. In den Studien dieses Bandes berufe ich mich, wo nötig, auf Informationen von den Autoren. Die Kategorie des Maßstabs ist letztlich aber neutral zu dieser Frage. Um den Platzhalter M zu füllen, muss man die konkreten Informationen angeben, die eine Sachverhaltsaussage „S“ von N falsch machen oder eine Bewertung „W“ unrichtig. Man kann M auch willkürlich bestimmen, indem man sich auf seine eigene Leseerfahrung oder auch auf eine ungleich aufwendigere statistische Auswertung einer Leserbefragung beruft, aber literaturwissenschaftlich besser begründet ist sicherlich ein Maßstab, der möglichst viele Berührungspunkte mit dem Text hat, auf den er angewendet wird. Das können etwa Paratexte sein, die bestimmte offene Fragen beantworten. Aufgrund von Indizien, die im Text verteilt sind, kann der Maßstab daneben auch aus dem Text selbst extrapoliert werden, etwa im Rahmen einer wertmaximierenden Interpretation, die ihre Rechtfertigung nicht aus dem (Autor)Kontext, sondern aus einer überzeugenden Fundierung im Text bezieht.

Die zweite Kategorie ist der Bezugsbereich B. Ich habe sie eingeführt vor dem Hintergrund der Frage, ob nur Teile eines Textes oder ein Text als ganzer unzuverlässig erzählt sind. Sie reagiert auf die Beobachtung, dass manche Texte voll-

umfänglich unzuverlässig erzählt sind und manche offenbar nur ein bisschen. Manche wie Otto F. Walters *Herr Tourel* (1962) sind ganz und gar auf dem Prinzip der Unzuverlässigkeit aufgebaut, manche sind nur partiell oder auch nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen unzuverlässig erzählt, so dass man auf die Idee kommen könnte, aus dem klassifikatorischen einen komparativen Begriff zu machen und das Phänomen zu gradieren.<sup>62</sup> Die Kategorie B soll helfen, den Grad bzw. die Art und Weise der Realisierung der Unzuverlässigkeit zu bestimmen, d. h. eben den Bereich zu umgrenzen, für den die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit sinnvoll ist. Der Bezugsbereich ist der thematische Zusammenhang, dem sich ein gegebenes Unzuverlässigkeitsmotiv zuordnen lässt. Zu diesem Zweck lässt sich ein zusätzliches Kriterium formulieren, mit dem man gehaltvolle, den gesamten Text betreffende Zuschreibungen narrativer Unzuverlässigkeit von weniger bedeutsamen Zuschreibungen unterscheiden kann:

- (\*K3) Nur dann, wenn sich eine oder mehrere falsche Sachverhaltsaussagen „S<sub>1-n</sub>“ (oder unrichtige Bewertungen „W<sub>1-n</sub>“ oder Handlungen „A<sub>1-n</sub>“) der Erzählrede bzw. -instanz N einem Bezugsbereich B zuordnen lassen, der aus einem Funktionszusammenhang mit den entsprechenden diegetischen Erklärungen für „S<sub>1-n</sub>“ usw. besteht, ist N *in gehaltvoller Weise* mimetisch (axiologisch) unzuverlässig.

Wichtiger als die Formulierung der Kriterien (K1) bis (\*K3) bzw. der Regel (R) sind für die nachfolgenden Analysen die Kategorien, mit denen die Texte untersucht werden. Sie sind es, die eine Interpretation im Hinblick auf die potentielle Unzuverlässigkeit eines Erzähltextes kontrollierbarer machen. Sie seien noch einmal in Form einer Übersicht präsentiert:

Kategorien und Abkürzungen	Erläuterung
A = Handlung	Des erlebenden Ich oder ggf. eines Protagonisten in der erzählten Welt
B = Bezugsrahmen	Funktionszusammenhang, in dem die narrative Unzuverlässigkeit steht und der ihr Bedeutung für das literarische Werk verleiht
E = diegetische Erklärung	Besteht aus spezifischen Umständen der erzählten Welt, die zusammen die Gründe für die Unzuverlässigkeit von N geben
eW = erzählte Welt	Die Summe der bestehenden Sachverhalte und der in ihr geltenden Werte und Normen
IR = Inkongruenzrelation	Wenn S und „S“ bzw. W o. A und „W“ nicht in Übereinstimmung gebracht werden können
M = Maßstab	Wahrmacher der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit
N = Erzählrede/-instanz	Ist die privilegierte Instanz und fungiert als Zugang zur erzählten Welt
S = Sachverhalt	Bestehen und machen als solche die erzählte Welt aus; nicht bestehende Sachverhalte können aber relevant sein

<sup>62</sup> Faktoren einer Gradierung spielt Jacke (2020, 173–183) durch.

Kategorien und Abkürzungen	Erläuterung
„S“ = Sachverhaltsaussage	Die zitierbaren Textbelege, mit denen sich bestehende Sachverhalte belegen lassen; sie drücken bestehende oder nicht bestehende S aus
W = Wert/Norm	Gelten in der erzählten Welt und manifestieren sich in Handlungen
„W“ = Wertaussage	Bewertungen oder Handlungsanweisungen

Wenn es um die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an konkrete Texte geht, kann man sich die Frage stellen, ob unzuverlässig erzählte Texte außer den hier bislang diskutierten Merkmalen typische Eigenschaften aufweisen, etwa stilistische Eigenheiten wie ein digressives Erzählverhalten, die sie aus der Menge der Texte herausheben oder beim Lesevorgang zu Skepsis gegenüber dem Erzählten anhalten. Um hier weiterzukommen, müsste man statistische Untersuchungen durchführen. Vermutlich gibt es solche statistischen Zusammenhänge; andererseits kann man auch festhalten, dass das Entdecken etwaiger typischer stilistischer Merkmale allein niemals die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit rechtfertigt. In der Unzuverlässigkeitsforschung verbreitet sind Listen mit für unzuverlässiges Erzählen angeblich typischen Merkmalen.

Ehe ich zu den exemplarischen Kurzanalysen komme, skizziere ich anstelle eines merkmalsbasierten ein indikatorbasiertes Modell und ordne es dem hier verfolgten Ansatz zu. In der Forschungsgeschichte des unzuverlässigen Erzählens spielen Merkmalkataloge eine recht prominente Rolle (vgl. Nünning 1998, 27–29). Diese Kataloge enthalten für Unzuverlässigkeit vermeintlich typische Textmerkmale oder „Signale“, die bei Lesern den Verdacht provozieren, dass nicht alles mit rechten Dingen zugehe. Man beachte, dass mit „dem Leser“ eine Kategorie eingeführt wurde, die bislang vermieden wurde. Nicht ungewöhnlich ist, dass der merkmalsbasierte Ansatz kombiniert wird mit einer kognitivistischen Auffassung von Literaturforschung.<sup>63</sup> Ein merkmalsbasiertes Modell geht zudem häufig mit der Annahme einher, dass ein Text umso unzuverlässiger erzählt ist, je mehr Merkmale von Unzuverlässigkeit er aufweist. Es ist leicht zu sehen, dass ein solches Modell mit dem hier vertretenen Ansatz nicht harmoniert, in dessen Mittelpunkt die Inkongruenzrelation IR steht.<sup>64</sup> Wenn die damit zusammenhängende Bedingung (K1) nicht erfüllt ist, kann ein Text noch so viele für Unzuverlässigkeit typische Merkmale aufweisen – er ist doch nicht unzuverlässig

<sup>63</sup> Dagegen gäbe es nicht viel einzuwenden, wenn Ziel und Mittel übereinstimmten. Wer nach der tatsächlichen Verstehensleistung von Lesern fragt, der muss entsprechend empirische Daten erheben und statistisch auswerten. Das aber übersteigt gewöhnlich die Kompetenzen und die fachliche Ausstattung von Literaturwissenschaftlern, die sich daher überwiegend mit spontanen Hypothesen darüber begnügen, was Leser vermutlich in der Mehrheit tun oder wahrnehmen.

<sup>64</sup> Vgl. auch die ausführlichere Darstellung bei Jacke (2020, 184–191), die mit etwas anders gelagertem Schwerpunkt und anderer Terminologie zwischen Wahrscheinlichkeits- und Bestätigungsansatz unterscheidet (s. o. Anm. 50).

erzählt. Selbst ein Widerspruch allein macht einen Text noch nicht zu einem unzuverlässig erzählten.

Stattdessen spreche ich von einem indikatorbasierten Modell. Was auf den ersten Blick aussieht wie lediglich eine andere *façon de parler*, ist doch ein substantieller Unterschied, denn Indikatoren sind nur für den Entdeckungs-, nicht aber für den Begründungszusammenhang wichtig.<sup>65</sup> Im Rahmen der rationalen Rekonstruktion von Unzuverlässigkeitsdiagnosen wird mit der Feststellung von Indikatoren lediglich die Aufgabe verknüpft, diese Textstellen im Hinblick auf die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit zu prüfen. Statt von Indikatoren spreche ich (wie viele andere vor mir) auch von Anomalien, also von textuellen Unebenheiten oder Auffälligkeiten, die zur weiteren Prüfung anhand der oben aufgeführten Kriterien und Regeln auffordern.

### 3.2 Kurzanalyse 1: *Homo faber* von Max Frisch

Frischs Roman ist bereits gründlich auf seine Unzuverlässigkeit untersucht worden (vgl. Fonioková 2015). *Stiller* und *Homo faber* sind die Klassiker des unzuverlässigen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg; es sind diejenigen Werke, an denen sich die nachfolgenden Romane, die unzuverlässiges Erzählen realisieren, nicht selten orientieren.

Der Erzähler Walter Faber ist unzuverlässig vor allem in Bezug auf sich selbst. Besonders ins Auge fällt von Anfang an das Image, das sich der Ingenieur gibt: das eines rationalen Technokraten mit einer schon klischeehaften Vorliebe für Schach, der sein Leben unter Kontrolle hat und sich nichts vormacht. Doch genau davon handelt seine Geschichte: dass er sich etwas vormacht. Das ist der allgemeinen Bezugsrahmen, in den alle einzelnen falsch dargestellten Sachverhalte integriert werden können. Auch hierbei handelt es sich um einen Sachverhalt, der in der erzählten Welt nicht besteht: Faber ist nicht so rational, wie er durch viele Sachverhaltsaussagen über sich selbst zunächst zu verstehen gibt: „als Techniker bin ich gewohnt mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen“ (HF, 22). Oder: „Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir“ (ebd.). Oder: „Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind“ (HF, 24).

Nur sich selbst hat er eben nicht im Blick, wie sehr deutlich wird, als er an Bord des Schiffes, das ihn über den Atlantik nach Europa bringt, der jungen Frau nachstellt (Sachverhalt S, der in eW besteht), die er Sabeth nennt, aber das Gegenteil („non-S“) zu verstehen gibt: „Keinesfalls wollte ich mich aufdrängen“ (HF, 83). Sabeth empfindet anders: „Sie beobachten mich die ganze Zeit, Mister Faber, ich mag das nicht“ (HF, 85). Faber filmt sie sogar. Wenn etwas aufdring-

---

<sup>65</sup>Diese durch Hans Reichenbach (1938) berühmt gewordene Unterscheidung gehört zu den Grundlagen jeder seriösen Wissenschaftstheorie.

lich ist, dann wohl das Filmen einer fremden Person. Die Widersprüchlichkeit, die sich hier aus Fabers Selbstzuschreibungen und dem äußeren Verhalten ergibt, durchdringt seine Selbstbeobachtung: „Es interessierte mich wirklich nicht, ob ein Mädchen wie Sabeth (ihre Unbefangenheit blieb mir immer ein Rätsel) schon einmal mit einem Mann zusammengewesen ist oder nicht, ich fragte mich bloß“ (HF, 82). Bezeichnend ist schließlich die Leerstelle, die durch drei Punkte auch im Text markiert ist (HF, 86), als er sie an ihr Vorhaben erinnert, gemeinsam den Maschinenraum zu besichtigen. Welcher Sachverhalt damit ausgelassen wird, lässt sich nur vermuten. Es handelt sich um seinen letzten Versuch, ihr näher zu kommen, nachdem er es mit dem Filmen (am Vormittag) übertrieben hat. Schon „kurz nach dem Mittagessen“ (HF, 85) macht er einen neuen Annäherungsversuch, dessen Ausgang nicht erzählt wird. Der Bericht setzt erst wieder ein mit der Schilderung ihres Rundgangs durch den Maschinenraum, bei dem er sich mit seinen technischen Kenntnissen hervortun kann. Wie er sie dazu überreden konnte, darüber schweigt er, aber es liegt nahe, dass er sich erniedrigt hat. Nur ein „Bitte!“ (HF, 86) ist überliefert, obwohl es „nie meine Art gewesen [ist] Frauen nachzulaufen, die mich nicht mögen; ich habe es nicht nötig gehabt“ (ebd.).

Fabers Fall ist unstrittig. Was seine Selbstbeobachtung widerlegt, ist sein äußeres Verhalten, das er zuverlässig schildert und das sich auch in der zitierten Bemerkung von Sabeth spiegelt. Streng genommen, könnten diese Schilderungen unzuverlässig sein und Fabers Selbstzuschreibungen zuverlässig. Was sich am Text belegen lässt, ist nur der Widerspruch, aber was wahr ist, so könnte ein Kritiker des Unzuverlässigkeitskonzepts einwenden, lasse sich mit Bezug auf eine erfundene Welt nicht ermitteln. Es ist klar, dass sich dies nicht auf dieselbe Art und Weise nachprüfen lässt wie in unserer Welt. Aber wir sind keineswegs gezwungen, uns auf diese Argumentation einzulassen. Man kann dem Kritiker entgegen, dass das wahrheitsgemäß geschilderte äußere Verhalten eine Funktion für Fabers fehlerhafte Selbstzuschreibungen hat, während das Umgekehrte schlicht sinnlos wäre. Für Fabers Irrtümer lässt sich leicht eine diegetische Erklärung (E) finden. Wäre das, was er über sein äußeres Verhalten sagt, falsch (also bestünde der Sachverhalt, dass er sie gefilmt hat, in der erzählten Welt nicht), dann müsste dafür eine alternative diegetische Erklärung gefunden werden. Solange hier kein triftiges Angebot vorliegt, kann man getrost davon ausgehen, dass seine Selbstzuschreibungen falsch sind. Der Maßstab (M) dafür sind eben die in der erzählten Welt bestehenden Sachverhalte, also Sabeths Reaktionen sowie seine Schilderungen seines Verhaltens gegenüber Sabeth, das seine Motive offenbart, ohne dass er dies merkt.

Faber ist demnach mimetisch unzuverlässig in Bezug auf sich selbst. Seine Unzuverlässigkeit hat darüber hinaus auch noch eine axiologische Komponente, die jedoch nicht so einwandfrei nachweisbar ist und daher mehr angedeutet als realisiert ist. Sie hängt nämlich davon ab, wie bewusst sich Faber als erlebendes Ich des Umstands ist, dass er mit seiner Tochter schläft. Vordergründig scheint es so zu sein, dass das Motiv für die Zuneigung zu Sabeth bei seiner verdrängten Zuneigung zu Hanna zu suchen ist. Mit seiner lange gelegneten Liebe zu Sabeth (die immerhin in einem Heiratsantrag kulminiert) möchte er demnach das nach-

holen, was er durch die Lösung von Hanna versäumt zu haben glaubt. Das ist aber nur die eine Seite. Es könnte auch sein, dass er bereits früher ahnte, es mit seiner leiblichen Tochter zu tun zu haben, als er zugibt.

Dass er mit der Möglichkeit gerechnet hat, bekennt er selbst, als er erfährt, dass seine frühere Freundin Hanna Sabeths Mutter ist (die überdies ein Kind erwartete, als sie sich vor zwanzig Jahren trennten, auch wenn er damals davon ausging, dass sie das Kind noch abtreiben würde): „Dabei dachte ich nicht einen Augenblick daran, daß Sabeth sogar mein eigenes Kind sein könnte. Es lag im Bereich der Möglichkeit, theoretisch, aber ich dachte nicht daran. Genauer gesagt, ich glaubte es nicht“ (HF, 118). Vielleicht noch genauer gesagt: Er wollte es nicht glauben.<sup>66</sup> Unklar ist, wann er angefangen hat, diese Möglichkeit in Betracht zu ziehen, denn Sabeths Mitteilung, wer ihre Mutter ist, hat ihm Gewissheit gegeben über etwas, mit dem er sich möglicherweise schon länger beschäftigt hat. Der Beleg dafür ist Sabeths Ähnlichkeit mit Hanna (im Aussehen sowie in der Gestik), die ihm bereits auf dem Schiff aufgefallen ist. Als erzählendes Ich weist er den Gedanken weit von sich, damals schon die Verwandtschaft in Erwägung gezogen zu haben (HF, 80 f.). Hier gibt es kein äußeres Korrektiv, das ihn der Selbsttäuschung überführt. Aber weil er sich über seine Beziehung zu Sabeth sonst häufig täuscht, gibt es zumindest gute Gründe, dass er es auch hier wieder tut.

Angenommen nun, er rechnet zumindest mit der Möglichkeit, dass Sabeth Hannas *und* seine leibliche Tochter ist, macht er sich des Inzests schuldig, als er ein sexuelles Verhältnis mit ihr eingeht. Der Normbruch besteht darin, dass Faber eine Handlung (A) ausführt, die unter dem axiologischen Maßstab des Inzestverbots verwerflich ist, und zwar erst recht dann, wenn er auch nur den Verdacht hatte, dass Sabeth seine leibliche Tochter sein könnte. Leicht hätte er diesen Verdacht ausräumen können. Wäre er aber der Angelegenheit früher auf den Grund gegangen, hätte er die romantische Mondfinsternisnacht mit Sabeth nicht ausleben können.

Faber erkennt das Inzestverbot explizit an, wenn er auf seiner Integrität mit den Worten („W“) besteht, die dem geltenden axiologischen Maßstab entsprechen: „[I]ch bin ja nicht krankhaft, ich hätte meine Tochter als meine Tochter behandelt, ich bin nicht pervers!“ (HF, 81). Seine Handlung A widerspricht dem jedoch. Mag er auch nicht wider besseres Wissen gehandelt haben, so wider seinen Verdacht, den er auszuräumen versäumt. Würde er seine Schuld anerkennen, wäre er nicht axiologisch unzuverlässig. Aber mit seiner rhetorischen Frage „Was ist denn meine Schuld?“ (HF, 123), die er unbeantwortet lässt, sagt er, dass er keine Schuld trägt. Damit befindet er sich in Widerspruch mit der betreffenden Norm, die er sonst anerkennt.

Ich breche die Analyse an dieser Stelle ab, weil die grundlegenden Aspekte klar geworden sein dürften. Fabers Unzuverlässigkeit umfasst aber noch weitere

---

<sup>66</sup>Dafür spricht auch die Passage, die von seinen Berechnungen handelt, ob Sabeth seine Tochter sein könnte: „Wie ich’s rechnete, weiß ich nicht; ich legte mir die Daten zurecht bis die Rechnung wirklich stimmte“ (HF, 121).

Aspekte. So ist sein konkretes Verhalten Sabeth gegenüber beispielhaft für seine generelle Einstellung. Dass er als junger Mann die schwangere Hanna sich selbst überlassen hat, spricht ebenso Bände wie sein wiederholter Hinweis auf die Zufälligkeit der Ereignisse, wobei er seinen eigenen Anteil am Gang der Ereignisse sowie seine Verantwortung dafür konsequent aus dem Spiel lässt. Dieses Verhalten ist auf das engste mit seiner technokratischen Weltsicht verknüpft, die für moralische Belange keinen Platz hat.

### 3.3 *Kurzanalyse 2: Jakob der Lügner von Jurek Becker*

Mit meinem zweiten Beispiel möchte ich eine Zuschreibung von Unzuverlässigkeit diskutieren, die sich weniger gut begründen lässt als bei *Homo faber*, die aber trotzdem das Verständnis des Textes, so meine ich, vertieft, indem sie ihm eine Facette abgewinnt, die ohne den Begriff der Unzuverlässigkeit jedenfalls nicht so leicht zu Tage zu fördern ist.

*Jakob der Lügner* ist, alles in allem, nicht unzuverlässig erzählt. Der Erzähler, ein Überlebender der Shoah, erzählt primär nicht seine eigene, sondern Jakobs Geschichte, wie er sie während der Deportation auf dem Weg ins Vernichtungslager von ihm, Jakob, der das Lager nicht überleben wird, erfahren hat. Der anonyme Erzähler thematisiert sein Wissensdefizit und gibt damit zu verstehen, dass manche Sachverhalte nur ungefähr so bestanden haben können, wie er sie darstellt, ohne dass er sich dessen sicher ist. Er gibt damit nichts Falsches zu verstehen, sondern schmückt allenfalls Sachverhalte aus, von denen er keine genaue Kenntnis hat, und besteht lediglich darauf, dass es sich so oder ähnlich abgespielt haben könnte. Viele Sachverhalte stehen sozusagen in einem Möglichkeitsvorbehalt, insonderheit diejenigen, die davon erzählen, was die Figuren denken, aber auch viele andere, die der Erzähler nicht aus eigener Anschauung kennt.<sup>67</sup>

Bei einem Sachverhalt gibt sich der Erzähler allerdings besondere Mühe, um seine Rekonstruktion zu begründen. Es handelt sich um den Tod von Professor Kirschbaum, einem einst anerkannten Mediziner. Eines Tages wird Kirschbaum von zwei Beamten in zivil mit einem Auto abgeholt, das eine SS-Standarte trägt, damit er den erkrankten Kommandanten der örtlichen Gestapo, Sturmbannführer Hardtloff, kuriert (JL, 186–197). Auf der Fahrt zu dessen Landhaus bringt sich Kirschbaum mit einer Giftablette um.

---

<sup>67</sup>Ein Beispiel ist die Episode um Herschel Shtamm, der sich einem verbotenen Waggon, der auf einem Abstellgleis steht, nähert, um den darin eingeschlossenen Juden mit Jakobs Geschichte von den sich nähernden Russen Hoffnung zu geben. Der Erzähler beobachtet die Szene, die mit der Erschießung Herschels endet, und gibt die Unterhaltung zwischen Herschel und den Eingeschlossenen im Wortlaut wieder, was er folgendermaßen einleitet: „Ich kann nicht hören, was Herschel redet und was die drin ihm sagen, dafür ist die Entfernung viel zu groß, aber denken kann ich es mir, und das hat nichts mit vagen Vermutungen zu tun. Je länger ich überlege, um so klarer weiß ich seine Worte, auch wenn er sie mir nie bestätigt hat“ (JL, 130).

Der Erzähler erklärt im Anschluss an diese Episode, dass er einen der beiden Gestapo-Leute nach dem Krieg in West-Berlin aufgesucht und von ihm den Hergang erfahren habe, denn die Juden im Ghetto hatten, als Kirschbaum nicht zurückgekommen war, angenommen, dass die Deutschen ihn umgebracht hätten, weil Hardtloff in der Nacht verstorben war. Eine Pointe dieser Geschichte ist, dass es letztlich unerheblich ist, wie genau Kirschbaum zu Tode gekommen ist, denn verantwortlich sind in beiden Fällen die Deutschen. Andererseits dokumentiert sie auch den heldenhaften Versuch Kirschbaums, die Kontrolle über die eigene Existenz zu behalten.

Das Besondere an dieser Episode ist, dass der Erzähler sich diesmal nicht auf seine Intuition beruft wie bei Herschels letzter Unterhaltung (vgl. Anm. 67), sondern auf einen Zeugen, den er nach dem Krieg ausfindig macht. Es handelt sich um einen der beiden Männer, die Kirschbaum abgeholt haben. Seine Name ist Preuß, und er wird in der Episode, die von der Abholung berichtet, relativ positiv beschrieben als jemand, der weiß, wie man sich benimmt, der höflich ist und Anstand wahrt, Interesse an Büchern hat und keine offen antisemitische Einstellung zeigt, während sein Kollege Meyer das genaue Gegenteil ist: jemand, der seinen Judenhass kaum verbergen kann und für den die Situation, einen Juden um Hilfe, wenn schon nicht zu bitten, so doch zu holen, eine demütigende Herausforderung darstellt, mit der er kaum zurechtkommt. Trotzdem sind sich beide einig, was den Auftrag angeht, und Preuß macht, wiewohl nebenbei, unmissverständlich klar, dass es nicht darum geht, Kirschbaum zu schonen. Er ist für ihn nur Mittel zum Zweck.

Als der Erzähler Preuß später in West-Berlin aufsucht, benimmt dieser sich, wie man es aufgrund der Schilderung zuvor erwarten kann. Er ist höflich und legt dem Erzähler ungefragt seine Entnazifizierungsurkunde vor. Dann erzählt er ihm von Kirschbaums letzter Fahrt, wie sie der Erzähler bereits zuvor – eben aufgrund dieses Berichts von Preuß – ausführlich geschildert hat. Der Erzähler zweifelt nicht an Preuß' Version und kommentiert: „Er hatte gut erzählt, lückenlos und plastisch, ich fand auch einleuchtende Gründe, warum er sich an diese Fahrt so gut erinnerte“ (JL, 201). Ein Grund könnte sein, dass Kirschbaum Preuß von seinen Tabletten, die angeblich gegen Sodbrennen helfen, angeboten hatte. Preuß hatte das Angebot abgelehnt, obwohl er selbst häufig an Sodbrennen leidet, und somit Glück gehabt, aus dieser Situation mit dem Leben davon gekommen zu sein.

So weit scheint alles zuverlässig zu sein. Die einzige formale Anomalie, die es gibt, ist kein Widerspruch, sondern die Prolepse, die sich der Erzähler hier erlaubt. Er berichtet von seiner Recherchereise nach dem Krieg und verlässt dafür den ansonsten weitgehend chronologisch geschilderten Ablauf der Ereignisse im Ghetto, der meistens Jakobs (teils auch Mischas) Sicht folgt. Man darf sich daher fragen, ob diese Ausnahme, die der Erzähler macht, indem er Preuß die Ehre für einen weiteren Auftritt in seiner Erzählung und Gelegenheit zur Rechtfertigung gibt, etwas Besonderes zu bedeuten hat.

Wichtig scheint zu sein, was nicht erzählt wird. So fragt der Erzähler Preuß nach dem Verbleib von Kirschbaums Schwester. Sie wurde nämlich wenig später unter demütigenden Umständen abgeholt, um, wie die Nachbarn denken,

„für die Unfähigkeit ihres Bruders [zu] bezahlen, dafür, daß er es entgegen den Erwartungen nicht vermochte, den Sturmbannführer zu heilen“ (JL, 231). Preuß war mit der Abholung von Elisa Kirschbaum nicht betraut und fragt, als wüsste er nicht, was in solchen Fällen geschah: „Ist da noch was gewesen?“ (JL, 202). Diese rhetorische Frage übergeht der Erzähler und verabschiedet sich. Auch wenn er nichts dergleichen explizit sagt, müssen der Besuch bei Preuß und dessen höfliche Zudringlichkeit eine Zumutung für ihn sein. Er ist nicht zu Preuß gekommen, um ihm Vorwürfe zu machen, wie Preuß selbst erwartet, als er versteht, wen er vor sich hat. In Preuß' Reaktion beim Abschied wird deutlich, dass es ihm mindestens an Verständnis für die Juden fehlt; es zeigt aber auch, dass der Erzähler erstaunlich milde ist. Er lässt die Situation für sich sprechen, so könnte man diese Milde interpretieren, in der Hoffnung, dass Preuß' Verhalten ihn bloß genug stellt.

Die Version von Preuß kann stimmen oder auch nicht, entscheidend ist, dass der Erzähler keinerlei Angaben darüber macht, dass es anders war. Überdies schenkt er Preuß Glauben. Trotzdem steht eine Alternative im Möglichkeitsspektrum des Romans, nämlich die naheliegende Version, von der die Bekannten und Nachbarn Kirschbaums im Ghetto ausgehen: dass sein Rettungsversuch gescheitert ist und er dafür mit dem Tod bestraft wurde. Inwiefern hängt diese Episode um eine Nebenfigur mit der Hauptfigur und dem übergeordneten Thema des Romans zusammen?

Beckers Roman trägt nicht umsonst den Titel „Jakob der Lügner“. Es ist die Geschichte Jakobs, der aus Zufall erfährt, dass die Russen vorrücken, und dann, weil ihm niemand glaubt, ein Radio erfindet, dessen unwahrscheinliche (und lebensgefährliche) Existenz ihm die Ghettobewohner eher abnehmen als die wahre Begebenheit, der gemäß er an die Information gekommen ist.<sup>68</sup> Sie gieren nach der Hoffnung, die ihnen aus der Nachricht über die heranrückende Front erwächst, und so ist Jakob gezwungen, sich fortan Nachrichten auszudenken, aus denen die Juden immer wieder neue Hoffnung schöpfen können. Tatsächlich bricht die Zahl der Selbstmorde ein, aber das Lügen fällt Jakob zunehmend schwer, und mit Kirschbaums Tod schwinden seine Kräfte deutlich. Straßenzug um Straßenzug wird evakuiert, indem die Bewohner die Fahrten in die Vernichtungslager antreten.

Jakobs ganzes Tun ist gekennzeichnet von der Sorge, immer wieder neue Geschichten zu erfinden, mit denen er seine Leidensgenossen bei Laune halten kann. Ein Lügner ist er nicht in jeder Hinsicht, denn was er ihnen erzählt, könnte sich abgespielt haben und hat sich auch mehr oder weniger so abgespielt, wenn auch nicht rechtzeitig. Dass er ein Radio besitze, ist eine Lüge; was er an erfundenen Nachrichten erzählt, ist aber möglich. Der Erzähler erzählt Jakobs Geschichte nach und denkt sich die Details dazu. Jakob und der Erzähler sind sich nicht unähnlich, weil ihr Geschäft darin besteht, mit Erfindungen etwas zu bewirken: die Wahrheit über die Shoah zu erzählen im einen Fall, Hoffnung

---

<sup>68</sup> Von einem Wachmann, der sich einen Spaß (mit großen Chancen auf einen für Jakob tödlichen Ausgang) daraus macht, ihn auf die Kommandantur des Ghettos zu schicken, aus der Jakob gegen alle Erfahrung lebendig wieder herauskommt, nachdem er dort zufällig die Information über die vorrückenden Russen aufgeschnappt hat.

auf baldige Beseitigung des Nazi-Terrors im anderen Fall. Erfindungen gehören gewissermaßen zur Wahrheit dazu, könnte man sagen – aber nicht, um diese zu diskreditieren, sondern um sie zu überliefern. Die Erfindungen sind die Räder, die das Vehikel zum Rollen bringen.<sup>69</sup>

Durch die Zeugenschaft von Preuß kommt jedoch eine Instanz in die Geschichte, die ihr fremd ist. Wie erwähnt, ist er in der ersten Schilderung durch den Erzähler bemerkenswert freundlich dargestellt. Erst hinterher zeigt sich, dass er selbst der Gewährsmann für die Abholung Kirschbaums ist. So gesehen, ist es kein Wunder, dass er in überraschend gutem Licht erscheint, denn natürlich wird er sich gegenüber einem Überlebendem positiv zu schildern versuchen. Erstaunlicherweise übernimmt der Erzähler diese Schilderung, ohne sie in Frage zu stellen. Sollte der Erzähler diesbezüglich unzuverlässig sein?

Ich würde nicht sagen, dass er in dem hier vertretenen strengen Sinne mimetisch unzuverlässig erzählt, weil man ihm nicht nachweisen kann, dass es sich anders verhalten hat. Der Erzähler besteht – nach allem, was er sagt – auf der Glaubwürdigkeit von Preuß. Mit Kirschbaums Todesart (Selbstmord) und -zeitpunkt (vor der Behandlung Hardtloffs) verhält es sich am ehesten so, wie Preuß es schildert. Es ist gerade dieser erzwungene Heroismus, der der Kirschbaum-Episode nicht nur ihre besondere Erzählwürdigkeit verleiht, sondern auch ihre Wahrhaftigkeit, denn Kirschbaum ist es auf diese Weise gelungen, der Kollaboration mit den Deutschen zu entkommen, die in solch einer Situation der Normalfall gewesen wäre.

Der Sachverhalt, der Gegenstand der potentiellen Unzuverlässigkeit des Erzählers ist, betrifft demnach nicht die Todesumstände von Kirschbaum. Stattdessen zeigt sich in der Beziehung des Erzählers zu Preuß etwas, das sich als Diskrepanz beschreiben lässt zwischen dem, was der Erzähler vermittelt, und dem, was sich durch den Erzähler vermittelt. Die formale Anomalie der Prolepse und die weitere Anomalie, dass ein Täter zum Zeugen ausgerechnet in einer solchen Geschichte befördert wird, wecken Zweifel: nicht Zweifel an dem Sachverhalt, sondern an etwas anderem.

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers bezieht sich möglicherweise auf den Umstand, dass er sich auf jemanden wie Preuß verlässt. Demnach wäre der Erzähler nicht mimetisch, sondern axiologisch unzuverlässig, weil er einen Gestapo-Mann, mag dieser auch die Wahrheit sagen, in seiner Erzählung eine solch herausgehobene Position zuweist und dadurch aufwertet. Er gibt damit mehr oder weniger unfreiwillig Preuß Gelegenheit, seine eigene positive Selbstdarstellung unter Ausklammerung seiner wahrscheinlichen Beteiligung an schweren Verbrechen in der Geschichte, die von Jakob und den menschenunwürdigen Bedingungen im Ghetto handelt, festzuschreiben und weiter zu verbreiten. Die Frage zu beantworten, ob das unzuverlässig erzählt ist, hängt (unter Zugrunde-

---

<sup>69</sup>Der Erzähler ist als Erbe und Herold Jakobs zugleich und als Überlebender eine Rechtfertigung seines Lügens, wie Wieczorek (1990, 642) schreibt: „[T]he narrator’s very survival [...] is a vindication of Jakob’s lying: the fictions that generate hope under these extreme circumstances are justified.“

legung der Daumenregel (R)) davon ab, ob der Erzähler damit gegen einen Wert W verstößt, der in der erzählten Welt gelten müsste.

Ich denke, dass der Text ansonsten keinen Anlass gibt, der diesen Verdacht bestätigt. Meiner Meinung nach reicht dieses Beispiel deshalb nicht hin, damit man dem Erzähler axiologische Unzuverlässigkeit zuschreiben kann, und sei es nur mit Bezug diesen festumgrenzten Bereich der den Täter Preuß in gewisser Hinsicht salvierenden Zeugenschaft. Trotzdem hat der Zuschreibungsversuch der Unzuverlässigkeit einen interpretativen Gewinn zu verzeichnen, indem er für Anomalien im Text sensibilisiert, die zu einer tieferen Durchdringung des Textes anregen. Wenn die Zeugenschaft von Preuß und die für den Text ansonsten ungewöhnliche Prolepse sich nicht befriedigend durch Unzuverlässigkeit des Erzählers erklären lassen, so bleiben sie als Anomalien bestehen und verlangen nach einer anderen Erklärung.

Wenn man den Zusammenhang der Kirschbaum-Episode sowie des axiologisch unpassenden Umgangs mit ihr durch den Erzähler mit der übergreifenden Thematik des Romans herzustellen versucht, mag der Sinn der gestörten Axiologie darin liegen, die Einsicht in die Bedingtheit von Wahrheit zu illustrieren. Schon durch den Titel ist Wahrheit als Thema immer präsent, und die Wahrheit über die Front wird den Juden im Ghetto vorenthalten. Sie befinden sich im Zustand des Nichtwissens. Auch der Erzähler weiß vieles nicht, und die Nachwelt schon gar nicht, weil die meisten Zeugen ermordet wurden. Der Erzähler als einer der wenigen Überlebenden hat nur eine lückenhafte Kenntnis der Vorfälle, weil er nicht überall zugleich sein konnte. Das ist es, was die zweifelhafte Verlässlichkeit des Zeugen Preuß, die der Erzähler gutgläubig oder aus Mangel an Alternativen übernimmt, möglicherweise besagt. Die Variante von Kirschbaums Tod als Selbstmord ist für Preuß vorteilhafter, sie ist aber auch ungewöhnlicher, weil alle, die nicht dabei waren, von einer anderen Variante ausgegangen sind, die erwartbarer ist: erfolgloser Behandlungsversuch mit anschließender Ermordung Kirschbaums. Der springende Punkt aber ist, wie erwähnt, dass Kirschbaum so oder so nicht lebendig zurückgekehrt ist und dass in beiden Fällen die Deutschen für seinen Tod die Verantwortung tragen. Und in diesem Punkt ist Kirschbaum wie alle Juden, die in dieser Zeit ermordet wurden. Ganz gleich, wie es genau geschehen ist, am Ende waren die allermeisten tot, und die Verantwortung dafür tragen die, die dabei gewesen sind, auch wenn sie nur abgeholt und zugesehen haben. Das ist die Gewissheit, die bleibt, das unumstößliche Faktum, das nicht mehr rückgängig zu machen ist und aus der Vergangenheit in die Gegenwart ragt.

### **3.4 *Kurzanalyse 3: Joseph Breitbachs Bericht über Bruno (1962)***

Zum Schluss dieses ersten Kapitels möchte ich mich noch der Frage zuwenden, woran man eigentlich einen zuverlässig erzählten Roman erkennen kann. Gerade bei Ich-Erzählungen steht der Verdacht im Raum, dass diese durch die notorische

Fehlbarkeit des Ich immer ein wenig unzuverlässig sind. Es mag schon sein, dass im 20. Jahrhundert, seitdem die Erkenntnis der Fehlbarkeit des Ich immer stärkere Verbreitung gefunden hat, solche Erzählungen in der Literatur immer häufiger anzutreffen, ja teilweise sogar zur Norm geworden sind.<sup>70</sup> Es ist aber davon auszugehen, dass dies nur für ein bestimmtes Segment der Literatur gilt. Insgesamt betrachtet, wird – zumal in der Nachkriegsliteratur – Zuverlässigkeit, auch quantitativ gesehen, die Norm sein. Qualitativ gesehen, ist Zuverlässigkeit sowieso als Norm zu betrachten, weil sie strukturell einfacher ist.

Ich habe schon im vorangegangenen Abschnitt auf Voraussetzungen aufmerksam gemacht, die akzeptieren muss, wer die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens sinnvoll und mit Aussicht auf Gewinn einsetzen will. Dazu gehört auch, die jeweils geltenden Normen, die ein Text setzt, zu erkennen und ggf. als poetische Lizenzen zu verbuchen. Ein Beispiel dafür ist, dass ein Ich-Erzähler die ausufernd lange Rede einer anderen Figur wörtlich wiedergibt, obwohl dies die kognitiven Kompetenzen jedes realen Menschen übersteigt. Das kann in bestimmten Fällen eine Anomalie sein, die eben darauf hindeutet, dass der Ich-Erzähler auch im Rahmen der erzählten Welt seine Kompetenzen überschreitet; es kann aber auch in dem poetisch-narrativen Universum, das der Text setzt, normal sein, dass der Erzähler über solche Kapazitäten verfügt. Dann besteht kein Zusammenhang zwischen diesem Erzählverhalten und Unzuverlässigkeit.

Gerade die axiologische Ebene ist bei Ich-Erzählern oft nicht eindeutig und manchmal recht fragwürdig. Es wäre aber nicht zweckmäßig, hier immer von axiologisch unzuverlässigem Erzählen zu sprechen, weil sonst tatsächlich die Gefahr besteht, dass nur wenige Texte nicht axiologisch unzuverlässig erzählt sind. Man muss unter Umständen sehr genau hinsehen, welche Normen von einem Text zur Disposition gestellt werden. Um dies an einem zuverlässig erzählten Text zu illustrieren, wähle ich einen Text aus dem Korpus der Nachkriegsliteratur, der heute nicht mehr allzu bekannt ist. Das mag auch damit zu tun haben, dass Texte, die eindeutig zuverlässig erzählt sind bzw., allgemeiner gesagt, wenige Fragen offen lassen, nicht unbedingt das meiste literaturwissenschaftliche Interesse auf sich ziehen. Joseph Breitbachs *Bericht über Bruno* (1962) ist solch ein Text. Trotzdem ist er für meine Absichten gut geeignet, weil die Zuverlässigkeit des erzählenden Ich möglicherweise im Widerspruch zu seinem Scheitern auf der Ebene der erzählten Handlung steht. Dass dies nicht so ist, möchte ich im Folgenden darlegen.

Der Autor Joseph Breitbach gehört zu den älteren Autoren der frühen Bundesrepublik, die wie Robert Neumann ihre literarische Sozialisierung noch in der Weimarer Republik durchliefen. Auch sonst nimmt er als Exilautor eine Sonderstellung ein. Bereits vor der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten über-

---

<sup>70</sup> Jedenfalls die Höhenkammliteratur betreffend, wie aus einer Bemerkung Hans Mayers (1969, 56f.) hervorgeht, der die zeitgenössische Nachkriegsliteratur mit ihrer Vorliebe für sog. Rollenprosa der älteren Literatur, „die nach Selbstverwirklichung des Künstlers strebte“, gegenüberstellt.

siedelte Breitbach im Alter von nicht einmal dreißig Jahren nach Frankreich, wo er sich dem Kreis um die von André Gide und Gaston Gallimard gegründete Zeitschrift *Nouvelle Revue Française* anschloss, namentlich Jean Schlumberger, der ihm lebenslang ein enger Freund blieb. Seit seiner Ausbildung in einem Augsburger Warenhaus auch im Wirtschaftsleben als Manager und später als Aktienhändler integriert, avancierte Breitbach, der in der Nachkriegszeit viele Bekannte in der damaligen politischen Elite sowohl Frankreichs als auch Deutschlands hatte, zu einem einflussreichen Akteur in den kulturpolitischen Beziehungen beider Länder.<sup>71</sup>

*Bericht über Bruno* handelt von der Beziehung zwischen Bruno und seinem Großvater und von den Intrigen der Politik. Der Großvater erzählt die Geschichte seiner Beziehung zu seinem Enkel und davon, wie dieser wurde, was er am Ende der Geschichte ist: ein so gewissenloser wie gerissener politischer Karrierist, der seine Laufbahn kaltblütig plant und am Ende für die Absetzung der Regierung sorgt, der sein Großvater als Innenminister angehört, kurz bevor sie zwei dem Großvater wichtige Reformen durchbringen kann. Laut Breitbach ist der Großvater „die Hauptfigur, nicht der Enkel, dessen Entwicklung er erzählt“ (Breitbach/Kramberg 1962).

Im Wesentlichen ist der Roman, wiewohl er es an der Kapitelfolge nicht erkennen lässt, zweigeteilt. Im ersten, der fast zwei Drittel des Gesamtumfangs einnimmt, schildert der Großvater retrospektiv sehr ausführlich die Ereignisse, die zum Wendepunkt in Brunos Entwicklung führen; im zweiten, der die Handlung stark rafft, die Abwendung Brunos vom Großvater und sein Machtstreben, das ihn zunächst in die Sowjetunion führt und dann in den Journalismus, als ihm ein erster Coup gegen den Großvater glückt, bis er zuletzt selbst die politische Bühne betritt und die Reformen des Großvaters verhindert. Kennzeichnend für Bruno ist, dass er sich dabei gegensätzlicher Ideologien bedient, ohne sie selbst zu vertreten. Scheint er zunächst dem Kommunismus nahezustehen, geht er bei seiner letzten Attacke eine Kooperation mit reaktionären und kirchlichen Kräften ein, die gegen die progressive Regierungspolitik des Großvaters und seiner sozialliberalen Koalition kämpfen.

Im ersten Teil werden die persönlichen Voraussetzungen von Bruno eingeführt: seine Verschlossenheit, sein unbändiger Ehrgeiz, seine frühreife, aber schon berechnende Intelligenz und Empathielosigkeit, gleichzeitig ein zerrüttetes Elternhaus, das der Großvater, der nicht nur Politiker ist, sondern auch Generaldirektor eines Chemie-Unternehmens, ihm zu ersetzen versucht, indem er Bruno Privatunterricht geben lässt. Zentral für Brunos Entwicklung sind aber zwei weitere Charakterzüge, mit denen er auf kontingente Ereignisse in seiner unmittelbaren Umgebung reagiert. Zunächst ist da der Umstand, dass er sich selbst und andere mit zweierlei Maß misst, was Wahrheitsliebe angeht. Selbst hemmungslos lügend, verlangt er vom Großvater absolute Aufrichtigkeit und wendet sich von

---

<sup>71</sup>Angaben nach Mettmann (o. J.). Vgl. auch das Nachwort in Breitbach/Schlumberger 2018.

ihm ab, als er ihn bei einer eher belanglosen Notlüge ertappt. Zum Zweiten wird seine Zuneigung zu seinem Hauslehrer Rysselgeert von diesem nicht in der Weise erwidert, wie es sich Bruno vielleicht wünscht. Am Ende treibt er Rysselgeert in den Tod. Daher kann der Großvater am Ende resümieren, dass Ehrgeiz in Kombination mit Eifersucht eine unheilvolle Wirkung zeitigen (vgl. BB, 295).

Es werden zwar durch diesen Hintergrund Erklärungen angeboten, warum Bruno so brutal und rücksichtslos ist: zum einen eine psychologische Erklärung, die in der Zurückweisung durch Autoritätsfiguren, die er gerne als solche akzeptiert hätte, zu suchen ist; zum andern eine, wenn man so will, soziobiologische Erklärung, für die der ebenfalls brutale Urgroßvater Brunos steht sowie seine nichtsnutzigen Eltern, der leichtsinnige, verantwortungslose Hubert Collignon und Brunos drogenabhängige Mutter (vgl. BB, 46).

Man könnte nun schließen, dass der Großvater, so erfolgreich er im öffentlichen Leben ist, im privaten Bereich ein Versager ist, und weiter, dass das private Versagen eine Folge des öffentlichen Engagements ist, da die Tochter des Großvaters (also Brunos Mutter) mit dem Lebemann Collignon durchbrennt, als ihr Vater auf einer seiner zahlreichen Reisen im Ausland weilt. Ebenso wie das Schicksal der Tochter könnte man das Heranwachsen Brunos als Folge emotionaler Vernachlässigung interpretieren. Dies wiederum könnte, wenn man den axiologischen Maßstab M daran ausrichtet, dass emotionale Nähe und Sorge einen positiven Wert darstellen, als Grund angesehen werden, dem Großvater axiologische Unzuverlässigkeit zu attestieren.

Doch diese Zuschreibung ist vorschnell und unzutreffend, weil sie sich auf einen Maßstab stützt, der in der erzählten Welt von untergeordneter Bedeutung ist. Das heißt nicht, dass er gar nicht gelten würde, denn man kann diese Schlüsse durchaus ziehen.<sup>72</sup> Aber es ist nicht der für die Axiologie entscheidende Maßstab, nach denen der Großvater in erster Linie zu beurteilen ist. Für den Großvater ist charakteristisch, dass er sich seine herausragende Stellung in Staat und Wirtschaft selbst erarbeitet hat und immer versucht, übergeordneten Zielen zu dienen. Persönliches – und dazu zählt auch die Familie – ist sekundär und hat gegenüber dem Gemeinwohl (sowohl im Staat als auch im Unternehmen) zurückzutreten.

Dass der Roman für Brunos Entwicklung kausale Antezedentien namhaft macht, heißt nicht, dass sie auch auf der axiologischen Ebene gelten. Eben dies zeigt sich im Großvater, der auch nicht die allerbesten Startvoraussetzungen hatte und sich trotzdem zu einem verantwortungsvollen Menschen entwickelte, der nicht alle moralischen Prinzipien über Bord geworfen hat. Bruno hat keine Moral, aber auch jemand wie er hätte die Möglichkeit zu moralischem Handeln. Es liegt an einem selbst, was man aus seinen Anlagen macht.

Allerdings sollte man den Großvater nicht dahingehend missverstehen, dass er als positive Kontrastfigur zu Bruno einer bestimmten Ideologie verpflichtet

---

<sup>72</sup> Bspw. appelliert Rysselgeert an den Großvater einmal, dass man sich um Bruno mehr kümmern müsse, doch ist der Großvater von seinen Verpflichtungen zu stark absorbiert (vgl. BB, 97).

wäre. Während Bruno Ideologien benutzt, um seine persönlichen Ziele durchzusetzen und seinem reinen Machtstreben zum Erfolg zu verhelfen, ist der Großvater generell ideologieskeptisch. Er versteht nicht nur am Beispiel seines Enkels, dass Ideologien missbraucht werden, um bestimmte Ziele (persönliche Macht) durchzusetzen. Was ihn von Bruno und seinesgleichen unterscheidet, sind seine gesellschaftlich progressiven, konkreten Reformziele: „Die Moral des Buches auf einen Satz gebracht: Machtbesitz allein macht keinen Staatsmann, nur was er sich geschworen hat, mit der Macht anzufangen, darauf kommt es an“ (Breitbach/Kramberg 1962).

Zwar könnte man aus heutiger Perspektive sagen, dass der Großvater durchaus nach ideologischen, nämlich liberalen Grundsätzen handelt. Aber auch hier lässt sich dem Großvater kein Widerspruch zu den für den Roman geltenden Maßstäben nachweisen. Sein Handeln und seine Maximen sind dadurch legitimiert, dass er u. a. ein Gesetz abschaffen möchte, das von der politischen Klasse zur Herrschaftssicherung missbraucht wird, an das sich aber gerade die Vertreter dieser Klasse selbst nicht halten. Es geht um die Strafbarkeit von Ehebruch und Homosexualität. Daher ist eine der ersten Entscheidungen, die der Großvater als wiederverannter Innenminister vornimmt, die Reduktion der sog. Sittenpolizei. Dabei ist der Großvater durchaus kein Engel, sondern setzt seine Ziele ebenfalls mit dubiosen Mitteln durch. Als er am Ende ein entsprechendes Gesetz ins Parlament einbringt und bereits mit erheblichem Gegenwind rechnet, verliert er die Sittlichkeitsvergehen derjenigen Abgeordneten seiner Regierungskoalition, die seine Reform aufgrund der von Bruno betriebenen öffentlichen Kampagne nicht mehr stützen, um ihre Doppelzüngigkeit zu entlarven. Die Informationen über die Abgeordneten hat er jedoch aus den Akten der Sittenpolizei, die er eigentlich abschaffen will. Man könnte denken, dass auch der Großvater sich eines Verhaltens schuldig macht, das er eigentlich bekämpft, und deswegen axiologisch widersprüchlich einzuschätzen ist. Aber auch hier gilt wieder: Es gibt keinen Widerspruch, weil das Mittel um des guten Zieles willen (in diesem Fall) gerechtfertigt ist. Doch letztlich scheitert er. Die Abschaffung der entsprechenden Paragraphen kann er nicht mehr durchsetzen, weil Bruno durch seine Allianz mit der katholischen Kirche und der Presse schließlich obsiegt und dem Großvater nur der Rücktritt bleibt.

Der Erzähler scheitert, aber auch diesbezüglich liegt keine Unzuverlässigkeit vor, weil er nicht nur das Scheitern zugibt, sondern sich auch zu dem bekennt, was ihm misslingt. In der Axiologie des Romans handelt der erzählende Großvater immer richtig, auch dann, wenn die Mittel, wie erwähnt, mitunter dubios sind, weil die Umstände manchmal so sind, dass er keine Gelegenheit hat, gut zu handeln, sondern von zwei Handlungsoptionen nur die weniger schlechte wählen kann.

Der Großvater liegt mit seinem Gesetzesvorhaben schließlich auch deshalb richtig, weil Bruno – das zumindest würde seine Eifersucht auf Rysselgeert erklären, der in einer festen homosexuellen Partnerschaft lebt – ebensolche Neigungen hat, die er möglicherweise besser hätte ausleben können, wenn die Gesellschaft das erlaubte und nicht in die Illegalität verbannte. So gesehen, würde

das Erreichen der politischen Ziele des Großvaters dazu beitragen können, solche verirrten Sublimierungen in Zukunft zu vermeiden.

Demnach ist der Großvater, dessen mimetische Akkuratessse sowieso nicht in Frage steht, auch ein in axiologischer Hinsicht zuverlässiger Erzähler. Dafür spricht am Ende zudem, was Breitbach dazu zu sagen hat. Der Großvater ist das Sprachrohr des Autors: „Der Großvater, das bin ich in vieler Hinsicht selbst. Seine Gedanken sind meistens meine“ (Breitbach/Durzak 1976, 59). Auch was Breitbach sonst dazu zu sagen hat, spricht dafür, dass der Großvater das axiologische Orientierungszentrum des Romans ist, das identisch mit der Zuverlässigkeit des Erzählers ist.

**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.



## II. Kapitel: Zur Frage nach Kontinuität und Diskontinuität – Unzuverlässiges Erzählen vor der Nachkriegsliteratur



Kaum eine historische Zäsur ist so schmal an Jahren und reicht so tief wie die Zeit des Nationalsozialismus. Es gibt Gründe für die Annahme, dass mit ihrem Ende – nachdem nicht nur Europa durch militärische Aktionen weitgehend in Schutt und Asche gelegt worden war, sondern auch ganze Bevölkerungsgruppen zu großen Teilen einer industriell betriebenen Ausrottung zum Opfer gefallen waren – etwas Neues begann, nicht nur im politischen, sondern auch im literarischen Leben. Das sahen nicht zuletzt die Repräsentanten der Nachkriegsliteratur selbst so (vgl. Esselborn 1986). Dafür spricht, dass viele Autoren (darunter auch Autorinnen),<sup>1</sup> die im Laufe der Jahrzehnte nach Kriegsende zu diesen Repräsentanten avancierten, entweder so jung waren, dass sie erst jetzt zu schreiben oder zu publizieren begannen, oder aus anderen Gründen einen Bruch in ihrer literarischen Biographie erlitten.<sup>2</sup> Ein wichtiger Faktor für den Neubeginn (im Westen) war sicherlich die Bekanntheit mit der jüngeren US-amerikanischen Literatur, die viele der angehenden Autoren als Kriegsgefangene noch besser kennenlernten, und mit dem literarischen Existentialismus aus Frankreich; im Osten gab es demgegenüber eine gewisse Bereitwilligkeit, sich den Ideen des sozialistischen Realismus zu unterwerfen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Personengruppenbezogene Substantive im Plural werden im Folgenden aus stilistischen Gründen in der morphologisch einfachsten grammatischen Form gebraucht. Damit ist keine Aussage über das Geschlecht der betreffenden Personen verbunden.

<sup>2</sup>Zu denken ist etwa an so unterschiedliche Schicksale wie Hans Erich Nossack, dessen Manuskripte im Krieg verbrannten, oder Wolfgang Koeppen, dessen Bedeutung nicht auf seinem Romanschaffen aus der NS-Zeit beruht.

<sup>3</sup>Anfangs war die Literaturpolitik in der DDR noch nicht so festgelegt, wie es rückblickend scheint (weil destruktive Kampagnen wie etwa der aus der Sowjetunion importierte Formalismuskritik die Erinnerung daran bestimmen). In der frühen Zeit gab es einflussreiche Akteure aus der avantgardistischen Linken, die sich durchaus Gehör verschafften. Zur uneindeutigen Literaturpolitik in der frühen DDR vgl. neben Bock (1980) und Köhn (2006 [1994]) insbesondere Taschner (1981, 20–57). Wie das Beispiel Johnson mit seiner Vorliebe für Faulkner lehrt, lässt sich der amerikanische Einfluss nicht auf den Westen beschränken. Aber für die weitere Entwicklung ist es natürlich bezeichnend, dass Johnson in den Westen ging, um publizieren zu können.

Und gewiss ist der Bruch, den die Nachkriegsliteratur markiert, in dem Werk der damals jungen Autoren deutlicher zu spüren als im Werk von älteren Autoren, Emigranten wie Thomas Mann oder Nicht-Emigranten wie Frank Thiess, die auch nach 1945 noch produktiv waren.

Anfangs mag die Rede von der „Stunde Null“ mehr Ausdruck von Hoffnung – und Selbstbetrug – gewesen sein als die Feststellung einer historischen Tatsache.<sup>4</sup> Wie die Erhellung dunkler Flecken in manchen Biographien, etwa von Günter Grass oder Erwin Strittmatter, zeigt, reichte die persönliche Verstrickung selbst derjenigen, die sich in der Nachkriegszeit eindeutig gegen reaktionäre, militaristische und relativierende Kräfte positionierten und gegen die Verdrängung der Verantwortung wandten, tiefer, als sie öffentlich zugaben oder gar sich selbst eingestanden. Aber nicht nur persönlich, auch literarisch war die Kontinuität sowohl zur Zeit des Nationalsozialismus als auch zu der Phase davor stärker, als mancher Zeitgenosse wahrhaben wollte.<sup>5</sup> Daher ist die Rede von der „Stunde Null“, wie man heute weiß, irreführend.

Zugleich entsprach es nicht nur dem trügerischen Selbstverständnis der Autoren der Nachkriegsliteratur, dass sie an Traditionen anknüpften, die vom Nationalsozialismus unterdrückt worden waren (vgl. Kröll 1986). Tatsächlich lassen sich zahlreiche Verbindungslinien von der Nachkriegsliteratur zurück sowohl zu literarischen Programmen als auch zu exzeptionellen Werken derjenigen Strömungen der künstlerischen Moderne ziehen, die sich wegen des Nationalsozialismus kaum entfalten konnten. Man denke an die große Bedeutung von Franz Kafka für viele Autoren, aber auch Alfred Döblins etwa für Günter Grass oder Wolfgang Koeppen. Und in der DDR wurde auch ganz offiziell besonderer Wert auf die richtigen Traditionen gelegt, an die man anknüpfen wollte (vgl. Peitsch 2009, 14 f.).

Eine bestimmte Linie, die das unzuverlässige Erzählen der Nachkriegsliteratur mit der älteren Literatur verbindet, wurde bislang nicht identifiziert. Allein das Werk von Thomas Mann wird immer wieder mit diesem Aspekt in einen Zusammenhang gebracht. Es könnte daher als Kandidat für eine beispielgebende literarische Verarbeitung des Grundphänomens gelten, an dem sich die jüngeren bzw. eigentlichen Vertreter der Nachkriegsliteratur orientierten.<sup>6</sup> Unser Blick

---

<sup>4</sup>Weil vom Nationalsozialismus und vom Krieg weniger betroffen, ist die Zäsur in der Schweizer Literatur weit weniger zu spüren. Aber gerade der wohl wichtigste Autor der Schweiz dieser Zeit, Max Frisch, hat sich, auch unter dem Eindruck von Begegnungen mit Emigranten wie Bertolt Brecht, von dem Lebensgefühl eines Bruchs anstecken lassen.

<sup>5</sup>Das gilt etwa z. T. für das Werk von Alfred Andersch (vgl. Ritter 2011). Zu Verbindungslinien der DDR-Literatur zur Literatur der Weimarer Zeit vgl. Aumüller 2015, Kap. 3.

<sup>6</sup>Die Frage ist nicht, ob Thomas Mann überhaupt eine Orientierungsgröße war, denn das war er sicherlich, sei es, um sich von ihm abzusetzen, sei es, um ihm nachzueifern. In der Grass-Forschung wurde bspw. vielfach auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede der *Blechtrommel* sowohl in Bezug auf den *Doktor Faustus* als auch auf den *Felix Krull* hingewiesen (s. u. die Literaturhinweise am Ende von Abschn. VII.3). – Demgegenüber ist hier die Frage, wie es um Kontinuitäten und Diskontinuitäten in der Erzähltechnik bestellt ist.

soll sich aber nicht von diesem Leuchtturm der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts blenden lassen, sondern auch in Bereiche gelenkt werden, die in seinem Schatten stehen. In den fünf Abschnitten dieses Kapitels wird der Frage nachgegangen, wo solche Verbindungslinien liegen könnten. Aus den Ergebnissen setzt sich am Ende ein Bild der Kontinuitäten und Diskontinuitäten zusammen, die die Nachkriegsliteratur in Bezug auf das unzuverlässige Erzählen mit einzelnen literarischen Exponenten älterer Literatur verbinden oder eben nicht verbinden.

Wenn man eine Untersuchung von deutschsprachigen Nachkriegsromanen ankündigt und dabei das unzuverlässige Erzählen im Fokus hat, mögen die meisten die Erwartung haben, dass es um die Literatur der Bundesrepublik, Österreichs und der Schweiz geht, die sich mehr oder weniger einen Markt teilen. Doch gehört auch die Literatur der DDR dazu. Daher beginnt dieses Kapitel mit einem exemplarischen Blick auf einen Roman einer Autorin, die für die DDR besonders wichtig war: Anna Seghers. Von ihren Romanen ist *Transit* derjenige, der am ehesten eine Affinität zum unzuverlässigen Erzählen erkennen lässt. Wie die späten Romane von Hermann Broch und Thomas Mann gehört *Transit* zur Exilliteratur und bietet sich als potentieller Grund an, in dem das unzuverlässige Erzählen in der DDR-Literatur ankert. Bereits 1944 in spanischer und englischer Übersetzung erschienen, wurde das deutsche Original erst 1947 zunächst als Fortsetzungsroman in der *Berliner Zeitung*, dann 1948 als Buch publiziert. Wie die Analyse zeigen wird, konnte der Roman unter den literarischen Normen, die in der DDR galten, kaum als Fall unzuverlässigen Erzählens interpretiert werden. Die Anwendung der Kategorie auf diesen Roman wird sich aber gerade deswegen auch in systematischer Hinsicht als lehrreich erweisen, weil an seinem Beispiel die Interpretationsabhängigkeit mancher Zuschreibung sowohl von mimetischer als auch von axiologischer Unzuverlässigkeit besonders anschaulich demonstriert werden kann.

Im Zentrum des zweiten Teils dieses Kapitels stehen Thomas Manns späte Romane *Doktor Faustus* und *Felix Krull*. Die Ausführungen werden einerseits zeigen, inwiefern das Verfahren in die beiden Werke (nicht) eingebunden ist, und andererseits, wie in der Forschung damit bislang umgegangen wurde. Am Ende steht die These, dass sich unzuverlässiges Erzählen zwar in beiden Fällen partiell nachweisen lässt, seine Bedeutung für den jeweiligen Roman jedoch sekundär und weit weniger ausgeprägt ist, als manche Interpretation das will.

Im dritten Unterkapitel wird mit *Olympia* von Robert Neumann ein häufig als epigonal eingeschätzter Roman aus dem Jahr 1961 einer Analyse unterzogen. *Olympia* lässt sich zwar durch seinen offensichtlichen Bezug zum *Felix Krull* der Thomas Mann-Tradition unmittelbar zuordnen, in erzähltechnischer Hinsicht beschreitet der Roman aber doch einen anderen Weg; sehr deutlich steht er in einer spezifischen, österreichischen Tradition, die Neumann durchaus eigenwillig weiter gepflegt hat, wie sich an einer Reihe weiterer Werke zeigen lässt. Formal gesehen, gehören diese Werke schon nicht mehr zur Exilliteratur, sondern zur Remigrationsliteratur (falls es so etwas gibt). Aber sie werden bereits in diesem Kapitel abgehandelt, weil Neumanns Publikationsgeschichte wie die von Anna Seghers bis in die Weimarer Republik zurückreicht und er als Autor eher

dieser Generation zuzuordnen ist, während die literaturgeschichtlich effektive Publikationsgeschichte eines Altersgenossen wie z. B. Hans Erich Nossacks erst in der Nachkriegszeit beginnt.

Viertens wird mit Hermann Brochs 1951 unter dem Titel *Der Versucher* aus dem Nachlass veröffentlichten sog. Bergroman ein Werk vorgestellt, das mit seinem Ich-Erzähler eine Ausnahme in Brochs Œuvre darstellt, aber in einer Zeit entstand, als sich sein Autor brieflich mit Robert Neumann über poetologische Fragen austauschte. Wie andere Werke, die Gegenstand dieses Kapitel sind, gehört es gemäß seiner Entstehungszeit nicht zur Nachkriegsliteratur. Aber in dem Mosaik aus Kontinuitäten und Diskontinuitäten im Verhältnis zur historisch älteren Literatur hat es nicht zuletzt aufgrund des Kontakts zwischen Broch und Neumann seinen Platz. Es wird zudem schon länger unter dem Aspekt der narrativen Unzuverlässigkeit diskutiert und verdient auch deshalb unsere Aufmerksamkeit.

Im resümierenden und zugleich ausblickenden fünften Abschnitt wird sich zeigen, dass es in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts keine kontinuierliche Tradition des unzuverlässigen Erzählens gibt. Zum einen charakterisiert es Thomas Manns Werk viel weniger, als es aufgrund einiger diesbezüglicher Publikationen den Anschein haben mag; zum andern war sein Werk in erzähltechnischer Hinsicht für die Nachkriegsautoren auch kein unmittelbares Vorbild mehr. Zwar gab es in der Nachkriegszeit mit Robert Neumann einen seinerzeit bekannten und wortgewaltigen Autor, der die österreichische Tradition personifizierte, aber – soweit sich das sagen lässt – keine jüngeren Autoren, die dieses Erbe antraten. Auch wurde Neumanns Erzählweise nicht mehr (wie Kurt Tucholsky es noch vermochte) als eigenständige Technik wahrgenommen, sondern lediglich als Parodie und damit als nicht eigenständig.

Das unzuverlässige Erzählen der Nachkriegsliteratur ist demgegenüber, so lautet jedenfalls die These und ergeben die Belege der vorliegenden Untersuchung, durch andere Faktoren zu erklären: erstens durch die Adaption von Brechts Verfremdungstheorie auf das Erzählen durch Max Frisch, dem daher eine Schlüsselposition in dieser Frage gebührt, und zum zweiten durch die Amalgamierung mit anderen historischen und zeitgenössischen Erzählpoetiken, so dass es als Sekundär- oder Epiphänomen zu betrachten ist, das entweder von anderen Verfahren in den Hintergrund gedrängt wurde oder sich gar nur aus Versehen in einigen Werken realisierte.

## 1 Anna Seghers' *Transit*

Fragt man nach Vorbildern für die Romanliteratur der DDR, so wird man zunächst sowjetische Romane nennen, die als exemplarische Vertreter des sozialistischen Realismus galten und zur Nachahmung offiziell empfohlen wurden (vgl. Aumüller 2015). Diese stehen jedoch kaum im Verdacht, unzuverlässig erzählt zu sein. Demgegenüber war Anna Seghers eine Autorin, deren Früh- und Exilwerk der Moderne verpflichtet war und daher Eigenschaften aufweist, die insofern eine Verwandt-

schaft mit dem unzuverlässigen Erzählen erkennen lassen, als das Erzählerprivileg reduziert ist und die Botschaft des Textes aus diesem nicht einfach zitiert werden kann. So ist etwa die Erzählsituation in *Der Ausflug der toten Mädchen* (1946) temporär ungewiss, denn es gibt zwei Ebenen des Erzählten: die Gegenwart der Erzählerin in Mexiko und ihre Vergangenheit am Rhein während eines Schulausflugs. Was den Übergang von der einen zur anderen Ebene angeht, wird der Leser eine Weile im Ungewissen gelassen. Man hat Schwierigkeiten, das Erzählte dem, was bisher bekannt ist, zuzuordnen. Ist es eine Halluzination? Ist es eine Wahrnehmung? Gehört es nach Mexiko oder anderswohin? Kohärenz wird schließlich über das Schema „Erinnerung“ hergestellt, die aber als solche nicht benannt wird. Aus diesem Grunde und auch weil Anna Seghers gewissermaßen eine Ikone für die DDR-Literatur gewesen ist, liegt es nahe, ihr Werk danach zu befragen, ob es darin unzuverlässiges Erzählen gibt, das für die Entwicklung der DDR-Literatur bedeutsam geworden sein könnte. Das Werk, das aus meiner Sicht dem am nächsten kommt, ist ihr Roman *Transit*.<sup>7</sup>

Um das Ergebnis vorwegzunehmen: Der Roman ist aus meiner Sicht nicht mimetisch unzuverlässig erzählt, und axiologisch unzuverlässig erzählt ist er nur unter einer bestimmten, aber keineswegs zwingenden Interpretation. Warum und inwiefern er nicht die Bedingungen des mimetisch unzuverlässigen Erzählens erfüllt, ist mit Blick auf die hier vorgeschlagene Konzeption aufschlussreich. Daher wird mit einer Erörterung dieser Frage begonnen.

Davor sind freilich einige Angaben zur Handlung und zur Erzählinstanz vonnöten. *Transit* besitzt einen homodiegetischen Erzähler, der, in einer Pizzeria in Marseille sitzend, einem nicht weiter charakterisierten Gegenüber die Begebenheiten schildert, die ihn an diesen Ort geführt haben. Es ist bekanntlich eine Fluchtgeschichte, aber zu einem nicht geringen Teil berichtet er von seinen Erlebnissen in Marseille selbst, die von seiner allgemeinen Ziellosigkeit zeugen und von den absurden Reisebestimmungen, denen die Exilanten und Flüchtlinge sich beugen müssen.

Der Erzähler ist anonym, reist aber unter zwei falschen Namen: Seidler, der in seinen falschen Papieren steht, und Weidel, hinter dem sich in der Fiktion ein Schriftsteller verbirgt, der beim Einmarsch der deutschen Truppen in Paris Selbstmord begeht und an dessen Habe der Erzähler zufällig gerät.<sup>8</sup> Er findet Briefe von Weidels Frau, die sich von ihm trennen möchte und doch hofft, ihn in Marseille zu treffen.<sup>9</sup> Der Erzähler beschließt, ihr die nachgelassenen Sachen in

---

<sup>7</sup> Stellennachweise der Primärliteratur erfolgen wie schon im ersten Kapitel grundsätzlich im Text direkt nach den Zitaten unter Zuhilfenahme von Siglen, hier T.

<sup>8</sup> Außerhalb der Fiktion erinnert Weidels Schicksal an das von Ernst Weiß. Walter (1984, 35 f.) fasst Seghers' Hinweise darauf kurz zusammen.

<sup>9</sup> In der Sekundärliteratur ist zuweilen zu lesen, dass sie seine Unterschrift benötige, um an ein Visum zu gelangen. Das ist es, was der Erzähler ihr zunächst im Gespräch unterstellt (T, 138, 140). So einfach ist es indes nicht, denn, wie ihr jetziger Lebensgefährte dem Erzähler kurz darauf mitteilt, sie wartete auf ihren Mann auch zu der Zeit, als sie seine Unterschrift noch nicht benötigte (T, 149).

Marseille zu übergeben. Infolge einer Verwechslung nimmt er den Namen Weidel an und erhält auf diesen Namen Papiere. In Marseille lernt er nach einiger Zeit eine Frau kennen, die ihn fasziniert. Offensichtlich sucht sie jemanden, aber dem Erzähler ist zunächst nicht klar, um wen es sich handelt (während der Leser dies schnell begreifen kann). Doch irgendwann, genau in der Romanmitte, versteht er schließlich, dass es Weidels Frau Marie ist, die ihren Mann zu treffen hofft, während sie mit ihrem Lebensgefährten, einem Arzt, auf das Reisevisum wartet. Da der Erzähler bei den Behörden unter dem Namen Weidel bekannt ist, hinterlässt er überall Spuren, die Marie zu der Überzeugung kommen lassen, dass ihr Mann in Marseille weilt. Der Erzähler hält sein Wissen zurück, um Marie für sich zu gewinnen und den Arzt loszuwerden. Aber weder dies gelingt ihm, noch schafft er es, Weidel aus ihrem Bewusstsein zu verbannen, so dass er sie, mit dem Arzt zusammen, ziehen lässt, während er selbst zurückbleibt. Er beginnt sich als Landarbeiter zu verdingen und nimmt seine Umgebung gewissermaßen als neue Heimat an, mit der unterzugehen er gegebenenfalls bereit ist. Anfang und Ende des Romans werden von dem Gerücht zusammengehalten, das der Erzähler gerade gehört hat: dass das Schiff, auf dem Marie unterwegs ist, untergegangen sein soll.

### ***1.1 Die bekannte Unbekannte: Zum Vorenthalten von Information***

Mimetisch unzuverlässig könnte sein, dass der Erzähler als erzählendes Ich die Identität von Marie eigentlich genau kennen müsste, als er zu dem Punkt ihrer ersten Begegnung in der Geschichte kommt, aber so tut, als wisse er nicht, um wen es sich handelt. Um welche Sachverhalte handelt es sich, die hier falsch dargestellt sein könnten? Zunächst einmal ist es klar, dass nicht der primäre erzählte Sachverhalt falsch ist (dass der Erzähler Marie begegnet), sondern dass es um den sekundären erzählten Sachverhalt geht, ob er wahrheitsgemäß von seiner kognitiven Einstellung während der ersten Begegnungen mit Marie erzählt, oder gar um den tertiären, eher implizierten als erzählten Sachverhalt, ob sein Bericht wahrheitsgemäß seine kognitive Einstellung als erzählendes Ich wiedergibt.

1. Der Bewusstseinszustand (die kognitive Einstellung) des Erzählers zu den Zeitpunkten  $t_{a1-n}$  der ersten Begegnungen (= „erlebendes Ich“).
2. Der Bewusstseinszustand (die kognitive Einstellung) des Erzählers zu den Zeitpunkten  $t_{b1-n}$  des Berichts über die erstens Begegnungen (= „erzählendes Ich“).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Auf die von Leo Spitzer bzw. Franz K. Stanzel eingeführte Unterscheidung zwischen erlebendem und erzählendem Ich werde ich immer wieder zurückgreifen. Zu dieser Unterscheidung vgl. Schmid 2014 [2005], 82.

Die erste Möglichkeit scheidet aus, weil es immerhin möglich ist, dass der Erzähler als erlebendes Ich die Frau nicht als Frau Weidel identifiziert. Zu der Zeit, als sie ihm auffällt, ist er schon eine ganze Weile in Marseille und der Gedanke an Weidels Sachen und seine Ehefrau mag in dieser Zeit verblasst sein. Vor allem aber gibt es, soweit ich sehe, kein Indiz und kein Motiv – also keine naheliegende (und jedenfalls bislang keine schlüssige) diegetische Erklärung – dafür, dass der Erzähler hier einen falschen Sachverhalt darstellt, also in der Wirklichkeit der Fiktion doch weiß oder ahnt, wen er vor sich hat.

Die andere Möglichkeit bedeutet möglicherweise, dass das erzählende Ich den Leser darüber täuscht, dass er *zum Zeitpunkt des Erzählens* genau darüber Bescheid weiß, dass die Frau, die ihn während seiner ersten Begegnungen mit ihr so fasziniert, Weidels Ehefrau ist. Offensichtlich unterdrückt er diese Information. Die Frage ist vor dem Hintergrund der hier vorgeschlagenen Konzeption narrativer Unzuverlässigkeit, was der Erzähler zu verstehen gibt. Wie aus dem folgenden Zitat hervorgeht, in dem von der ersten Begegnung die Rede ist, gibt der Erzähler nichts Falsches zu verstehen; denn auch wenn er nicht explizit sagt, dass er als erzählendes Ich weiß, dass es sich bei der Frau um Weidels Ehefrau handelt, deutet er doch an, dass er das weiß, und zwar nicht zuletzt dadurch, dass er per Assoziation auf den toten Weidel zu sprechen kommt. Er sitzt im Café: „Eine Frau kam herein. Was soll ich Ihnen darüber sagen? Ich kann nur sagen, sie kam herein. Der Mann, der sich das Leben nahm in der Rue de Vaugirard, hat es anders ausdrücken können. Ich kann nur sagen: sie kam herein“ (T, 89 f.). Dass es eine für ihn wichtige Begegnung ist, kündigt der Erzähler bereits am Anfang des Abschnitts (Abschn. 2, 4) selbst an: „Ich komme jetzt auf das Wichtigste. Es war am 28. November“ (T, 86). Nach dem ersten Augenblick beschreibt er ausführlich, dass „sie verzweifelt suchte“ nach jemandem, der offensichtlich nicht da war (T, 90). Fortan denkt er hauptsächlich an die unbekannte Frau und macht sich seinerseits auf die Suche. Am nächsten Tag geht er wieder in das Café „Mont Vertoux“: „Mein gestriger Platz war frei. Ich rauchte und wartete. Das Warten am selben Ort war unsinnig. Wo hätte ich aber sonst warten sollen? Die Stunde war längst vorüber, in der die Frau gestern gekommen war“ (T, 93). Kurz darauf kommt sie tatsächlich, aber ihr Blick gleitet genauso leer über sein Gesicht hinweg wie am Vortag (T, 95). Auch an den nächsten Tagen sieht er sie flüchtig, doch ein Kontakt kommt noch nicht zustande. Das Erzählverhalten ist näher am erlebenden Ich. Zwischendurch macht der Erzähler jedoch immer wieder deutlich, dass er aus der Rückschau erzählt, so auch kurz vor dem entscheidenden Anagnorisis-Moment: „Auf einmal klopfte mein Herz, bevor meine Augen die Frau noch erkannt hatten“ (T, 137).

Der Fall lässt sich demnach folgendermaßen zusammenfassen: Der Erzähler hält die Information, dass er Marie zum Zeitpunkt des Erzählens kennt, zurück, um seinen Adressaten seinen damaligen Zustand des Wartens und dann des Wiedererkennens sozusagen nacherleben zu lassen. Er erweckt nicht den Eindruck, dass er über sein Wissen hinwegtäuschen wolle bzw. zunächst etwas Falsches erzähle oder zu verstehen gebe. Zugleich handelt es sich natürlich um eine für seine Geschichte höchst *relevante* Information, die er, wenn er sie schon

nicht komplett unterdrückt, jedenfalls nicht in gebührender Form kenntlich macht. Daraus ergeben sich wichtige Implikationen für die theoretische Konturierung der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens insofern, als Ansätze, die sich zu ihrer Erklärung und Analyse auf Grice's Kommunikationsmodell berufen (Heydt 2006, Kindt 2008), den *clash* zwischen Relevanz und Vorenthalten nicht anders als durch Unzuverlässigkeit erklären. Die Autorin benutzt das Vorenthalten der Information aber nicht, um ein Defizit des Erzählers zu markieren (das Nicht-Erkennen) und gewissermaßen gegen ihn einzusetzen, sondern setzt es mit ihm zusammen ein, schlicht um die Aufmerksamkeit des intradiegetischen Adressaten wie auch des Lesers zu fesseln.

## ***1.2 Fehlende diegetische Erklärungen: Zur Persönlichkeit des Erzählers***

In der reichen Rezeptionsgeschichte des Romans gibt es eine Interpretation, der gemäß der Erzähler unzuverlässig ist, ohne dass dies als solches deutlich ausgewiesen wird (Walter 1984). Die Zuschreibung von narrativer Unzuverlässigkeit macht innerhalb dieser Interpretation auch nur einen Zwischenschritt aus. Sie wird nicht theoretisch eingeordnet. Die Stoßrichtung der Interpretation ist zunächst gegen die damals verbreitete Lesart gerichtet, die in den Roman eingegangenen historischen Tatsachen gäben ein zuverlässiges Bild der damaligen Wirklichkeit. Walter (1984, 34–45) aber benennt Unstimmigkeiten zwischen historischer Wirklichkeit und Romangeschehen, die vor dem Hintergrund, dass das Geschehen auch sehr viel historisches Richtiges einbezieht, als Gründe für die Unzuverlässigkeit des Erzählers herhalten könnten. Allerdings sind diese Unstimmigkeiten (etwa die Namen der Schiffe und ihre Routen, gewisse Visabestimmungen, die vermeintliche Schließung der französisch-spanischen Grenze) so speziell, dass es besonderer Argumente bedürfte, die die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit auf der Basis dieser falschen Sachverhalte rechtfertigen. Im Text jedenfalls gibt es, soweit mir bekannt, keine Hinweise darauf, dass man diese Abweichungen von der historischen Wirklichkeit auch als Abweichung von der erzählten fiktiven Wirklichkeit interpretieren sollte. Mithin sind diese Abweichungen als Indiz der Binsenweisheit zu verstehen, dass die Autorin eine eigene Welt kreiert. Es führt nicht weiter, die Existenz eines Schiffes namens „Montreal“ und anderes in der fiktiven Wirklichkeit von *Transit* anzuzweifeln.

Für die Frage nach der Unzuverlässigkeit interessanter ist denn auch, was Walter im nächsten Schritt zu sagen hat. Es handelt sich um fiktionsinterne Ungereimtheiten, die auf das Konto des Erzählers gehen, konfligierende Sachverhalte, die die Plausibilität des jeweils anderen untergraben. Einerseits stellt sich der Leser als unbelesen dar und gibt als Berufsbezeichnung „Monteur“ an (T, 16). Diese beiden Charakterisierungen bilden das Stereotyp des einfachen Arbeiters. Andererseits ist laut Walter (1984, 57 f.) seine Erzählung geprägt nicht nur von

großem literarischem, sondern auch von sehr speziellem historischem Wissen. „Wir haben es mit einem umfassend gebildeten Menschen zu tun, der lange die Universitätshörsäle“ von innen gesehen haben müsse; „die Berufsangabe“ sei also auch „eine Mystifikation“ (Walter 1984, 59).

In der Tat ist es seltsam, dass der Erzähler, als er zufällig an Weidels nachgelassene Manuskripte gelangt, sofort zu lesen beginnt: „Aus lauter Langeweile fing ich zu lesen an. Ich las und las. Vielleicht, weil ich bisher noch nie ein Buch zu Ende gelesen hatte“ (T, 25). Und kurz darauf heißt es deutlicher: „Ich hatte ja übergenug erlebt, aber nie gelesen! Das war nun wieder für mich etwas Neues! Und wie ich las! [...] So hatte ich nur als Kind gelesen, nein, zugehört“ (T, 26). Auf seine damaligen Empfindungen spielt er später an, als er erneut auf das Lesen zu sprechen kommt, nachdem er der Frau gefolgt ist und sie verloren hat: „Ich kehrte zurück in die Rue de la Providence. Ich war noch keineswegs müde. Was sollte ich tun? Lesen? Das hatte ich einmal getan an einem ähnlich leeren Abend. Nie wieder! Ich spürte den alten Unwillen meiner Knabenzeit gegen Bücher, die Scham vor bloß erfundenem, gar nicht gültigem Leben“ (T, 109).

Nun mag es merkwürdig sein, dass der Erzähler literarische, vor allem mythologische und biblische Anspielungen in seine Rede einfügt und auch dass er als bekennender Nicht-Leser sofort zu lesen anfängt. Ausgeschlossen ist es aber nicht. Er bietet sogar selbst eine Erklärung an: dass er nämlich „zugehört“ habe als Kind. Auch dem könnte man zwar wieder entgegenhalten: Wer sollte ihm, den „die Eltern Monteur [haben] werden lassen“ (T, 16), vorgelesen oder davon erzählt haben? Aber genauso ist nicht ausgeschlossen, dass er all das aufgeschnappt hat, vielleicht als Kind in einem Arbeiterverein, vielleicht im französischen Lager, in dem er mit Intellektuellen zusammen interniert war. Walter (1984, 57) hingegen insinuiert, dass es sich um einen Freud'schen Versprecher handelt. Auch das ist nicht ausgeschlossen, aber mehr als ein Indiz haben wir mit dem Hinweis auf den illiteraten Hintergrund des Erzählers nicht.

Klar ist nämlich, dass es sich hier um keinen logischen Widerspruch über denselben Sachverhalt handelt, sondern um zwei verschiedene Sachverhalte, für deren gleichzeitiges Bestehen höchstens eine geringere empirische Wahrscheinlichkeit spricht als dafür, dass einer von ihnen nicht besteht. Für die Bestätigung des Verdachts bedürfte es zusätzlicher Belege.

Walter führt zwar weitere Beobachtungen an, doch sind sie meiner Meinung nach zu schwach, als dass sie die mimetische Unzuverlässigkeit des Erzählers nachwiesen. Der Erzähler sei „skrupulös bis in die Kleinigkeiten hinein“, so Walter (1984, 61), außerdem uneigennützig und er reagiere äußerst empfindlich auf Verrat. Von einer „Obsession“ (Walter 1984, 65) ist die Rede, so sehr durchdringe das Motiv von Treue und Verrat das Erzählen. Walter kontrastiert diese „Obsession“ des Erzählers mit dessen nicht minder häufig sich selbst zugeschriebenen Langeweile. Daraus schließt er, mehr insinierend als explizit folgernd, dass die Langeweile eine Reaktion auf einen tiefempfundenen Verrat sei: „Da das Leben ihm gleichgültig geworden ist, wirkt die Langeweile im genauen Wortsinn tödlich: warum noch weitermachen, wenn einem der Sinn des Tuns gestohlen wurde?“ (Walter 1984, 66). Für Walter verbirgt sich hinter der angeblich

aus Enttäuschung entstandenen Langeweile ein Hinweis auf das frühere politische Engagement des Erzählers, über das er sich angeblich weniger ausschweigt als falsche Angaben macht. Gegenüber Paul Strobel leugnet er, Mitglied einer Partei zu sein; im deutschen KZ sei er gelandet, „weil ich mir auch ohne Partei manche Schweinerei nicht gefallen ließ“ (T, 19). Nach Walter könnte er sich gar nicht so über Verrat echauffieren, wäre er nicht betroffen. Und der Erzähler verknüpft einmal sogar selbst die beiden Begriffe: „Aber Verrat, das lähmt“ (T, 38), sagt er während seiner Reise durch das unbesetzte Frankreich und bezieht sich damit offenbar auf die Vichy-Regierung, die die Freiheit und die Franzosen verraten hat.

Hätte Walter recht, wäre das ein klarer Fall von mimetischer Unzuverlässigkeit. Der Erzähler gibt einerseits zu verstehen, dass er ein unpolitischer Mensch ist, der sich treiben lässt, und nur sich selbst verpflichtet ist. Wenn er aber andererseits in der Romanwirklichkeit ein enttäuschter politischer Aktivist ist, dann hätte er damit etwas Falsches zu verstehen gegeben. Walter (1984, 67 f.) führt eine ganze Reihe von weiteren Indizien an, die seine grundlegende These, dass der Erzähler ein demoralisierter, früher politisch engagierter Mensch sei, belegen sollen, so die Äußerungen des Erzählers über die französische Kapitulation 1940 oder (vage) Andeutungen über die Ereignisse im Jahr 1938 (das Appeasement in Bezug auf die Tschechoslowakei und den „Anschluss“ Österreichs) anhand seiner Antipathie gegen den tschechischen Kapellmeister, der seine Söhne verraten habe. Daraus, dass der Erzähler sich rückblickend schon vor der Kapitulation Frankreichs als Insasse eines französischen Lagers Langeweile und damit nach Walter eigentlich Demoralisierung zuschreibt, schließt er, dass der Grund für seine Enttäuschung noch weiter zurückliegen muss: „Und da ist die Auswahl unter den politischen Ereignissen nicht eben groß. Einzig der deutsch-sowjetische Nichtangriffsvertrag vom 23. August 1939 und der deutsch-sowjetische Freundschaftsvertrag vom 28. September 1939 kommen als adäquate Ursachen einer so lebensbedrohenden Enttäuschung [...] in Frage“ (Walter 1984, 69). Darüber sei der Erzähler so enttäuscht, und das sei wiederum ein Beleg für seine politische Einstellung. Walters Argumentation ist interessant, aber sie operiert mit vielen Unbekannten.

Bislang stehen sich zwei konträre Lesarten gegenüber. Sind beide gleichermaßen berechtigt? Oder lässt sich eine als falsch oder wenigstens weniger plausibel disqualifizieren? Die Beantwortung dieser Fragen hängt auch davon ab, welcher übergeordneten Interpretationstheorie man sich bedient. Macht man sich z. B. die wertmaximierende Annahme zu eigen, eine Interpretation sei umso treffender oder besser, je mehr Bedeutung sie aus dem Text herausholt bzw. je anspruchsvoller er in ästhetischer Hinsicht ist (vgl. Olsen 1982), so spräche schon allein deswegen mehr für Walters Interpretation. Seine Interpretation schreibt dem Text mehr Bedeutung zu bzw. ist ästhetisch anspruchsvoller, weil sie im Text über das, was der Erzähler zu verstehen gibt, hinaus noch etwas erkennen will, was er aufgrund seiner Unzuverlässigkeit nicht zu verstehen gibt: nämlich dass er in Wirklichkeit ein umfassend gebildeter und durch den Verrat der Sowjetunion enttäuschter politischer Aktivist bzw. ein ehemals engagierter Antifaschist ist. Man könnte aber auch eine Interpretation auf eine gegenteilige Interpretationsmaxime stützen, wonach zwischen konkurrierenden Interpretationen derjenige der Vorzug

zu geben ist, die bei argumentativem Gleichstand in Bezug auf die angeführten Textdaten weniger Voraussetzungen macht. Das wäre im vorliegenden Fall offensichtlich die Annahme, dass den Angaben des Erzählers zu trauen sei.

Angenommen, es herrschte bzgl. der Argumente *pro* vs. *contra* falsche Angaben zu Bildungsstand und politischem Bewusstsein des Erzählers tatsächlich Gleichstand, so sind die im ersten Kapitel erläuterten theoretischen Annahmen hinsichtlich der Frage nach der Unzuverlässigkeit des Erzählers aber noch nicht ganz ausgeschöpft. Neben Falschheit wurde noch eine weitere Bedingung für die erfolgreiche Zuschreibung von Unzuverlässigkeit genannt: nämlich eine diegetische Erklärung für die falschen Angaben zu finden. Die Aufgabe ist nun zu erklären, warum der Erzähler sowohl seinen Bildungsstand als auch sein früheres politisches Engagement verleugnet und stattdessen den Eindruck erweckt, er sei jemand mit den richtigen moralischen Anlagen, also vor allem hilfsbereit, aber ohne jegliches Bewusstsein für das Kollektiv.

Blicken wir zunächst auf Walters Interpretation und fragen, ob sie hier weiterhilft. Wie angedeutet, ist die Unzuverlässigkeit des Erzählers nur einer von mehreren Bausteinen in seiner Interpretation, die auf den Nachweis abzielt, dass der Text in mehrfacher Hinsicht „hochgradig verschlüsselt“ ist (Walter 1984, 130), nicht nur in Bezug auf die Person des Erzählers, sondern auch in Bezug auf die zahlreichen mythologischen Elemente, die dieser angeblich ganz gebildete Erzähler in seine Rede integriert, sowie Anspielungen auf die Realismus-Debatte zwischen Georg Lukács und Anna Seghers. Sie musste nach Walter diese Botschaften auf eine solche Weise verschlüsseln, weil sie Kritik an der sowjetischen Politik bedeuten, die sie offen auszusprechen sich nicht habe erlauben können oder wollen:

Die Maske des ‚parteilosen‘ Erzählers allein ermöglichte es Anna Seghers, das für einen Kommunisten noch vor der faschistischen Todesgefahr rangierende zentrale Überlebensproblem zur Sprache zu bringen. Nur mit diesem kryptischen Erzählermund, nur mit der Versenkung ins Mythische konnte sie die zum seelischen Weiterleben unerlässliche Kritik an Partei und Sowjetunion äußern, ohne mit Partei und Sowjetunion brechen zu müssen. Denn die Bindung war sie ebenso eine Lebensnotwendigkeit wie das Artikulieren der seelenrettenden und -reinigenden Kritik. (Walter 1984, 141)

Walter liefert damit letztlich eine psychologische Interpretation der Erzählverfahren: Weil Seghers die Lage nicht kritiklos hinnehmen konnte oder wollte, die Äußerung dieser Kritik sie aber der letzten Hoffnung auf Schutz beraubt hätte, habe sie diese Kritik verschlüsseln müssen.

Es ist schwer, diesen Schluss zu stützen oder zu widerlegen. Die ideologische Enthaltsamkeit des Romans könnte in der Tat mit der Enttäuschung der Autorin über die Sowjetunion zusammenhängen.<sup>11</sup> Nur weil sich damit nicht die vermeintliche Unzuverlässigkeit des Erzählers erklären lässt, heißt das nicht auch, dass sie sich überhaupt nicht auf den Roman beziehen lässt.

<sup>11</sup> Nicht erst Walter, auch schon Reich-Ranicki (1969 [1963], 76 f.) weist darauf hin, dass nach dem Vertragsabschluss „das Weltbild der Anna Seghers ins Wanken geraten“ sei.

Unabhängig davon ist diese Erklärung nützlich für unsere Zwecke, weil sich an ihrem Beispiel der Unterschied aufzeigen lässt, der im Rahmen der Zuschreibung von mimetischer Unzuverlässigkeit zwischen einer nicht-diegetischen Erklärung wie dieser und einer diegetischen Erklärung besteht. Die Forderung nach einer diegetischen Erklärung dafür, warum einige Sachverhalte falsch sind, basiert auf dem Argument, dass sich durch Unachtsamkeit von Autoren Fehler in Texte einschleichen, die keine Funktion in der Geschichte haben können, weil diese Fehler so geartet sind, dass sie nicht in den allgemeinen Bedeutungsrahmen passen – es sei denn, man kann ihnen trotzdem eine Funktion im Rahmen der übergeordneten (und vom Autor offensichtlich intendierten bzw. vom Text offensichtlich unterstützten) Bedeutungsstruktur zuweisen.

Im vorliegenden Fall geht es jedoch nicht um mutmaßliche Fehler. Es geht darum, dass zwei auf indirektem Wege gewonnene Zuschreibungen (von Bildung und politischem Bewusstsein), von denen der Erzähler jeweils das Gegenteil zu verstehen gibt, wahr sein sollen, ohne dass in der erzählten Welt ein Bezugsrahmen vorliegt, in denen diese Zuschreibungen eingepasst werden können. Was fehlt, wenn man Walters Interpretation folgt, ist sowohl eine diegetische Erklärung für den vermeintlichen politischen Hintergrund des Erzählers und seine angebliche akademische Bildung als auch eine Erklärung für die Aussagen des Erzählers, die das Gegenteil besagen. Wäre er wirklich so umfassend gebildet, wie Walter meint, müsste er z. B. den Autor Weidel kennen. Gegenüber Paul Strobel leugnet er dies aber, und es gibt auch sonst keinen Hinweis darauf, dass er ihn doch gekannt habe: „Ich hatte noch nie etwas von ihm [Weidel] gehört“ (T, 19). Folgte man Walters Interpretation, müsste man auch diese Aussage für falsch halten. Damit aber würde man sich vollends vom Text lösen, denn auch dafür gibt es keine Erklärung.

Dass der Erzähler entgegen seiner Selbstaussagen hochgebildet und politisch engagiert gewesen sei, lässt sich zwar (wenn auch keineswegs zwingend) aus den von Walter zusammengetragenen Andeutungen extrapolieren, aber die Erklärung, die Walter für Anna Seghers gefunden hat (ihre Scheu, die Sowjetunion offen für ihren Verrat anzuklagen), kann man nicht auf den Erzähler übertragen; jedenfalls gibt es bis auf weiteres keine Hinweise, aufgrund deren man dem Erzähler diese Motivation unterstellen könnte. Dabei teilt er sogar beiläufig mit, dass er sich mit seinen Bekannten, den Binnets, über den „Russenvertrag“ unterhält (T, 65).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Schon der Pariser Familienzweig der Binnets diskutiert den Pakt (T, 14 f.), und in beiden Fällen ist von Streit die Rede, wobei die Position des Erzählers unklar bleibt. Walter (1984, 69–71) baut dies in seine Argumentation ein und versteht den anschließenden Hinweis des Erzählers, „Wir stehen dicht vor der Hauptsache“ (T, 15) nicht als bedeutungsmarkierendes Antezedens eines Themenwechsels, sondern als metanarrative Akzentierung des verschlüsselten, für Walter eigentlichen Themas (der deutsch-sowjetische Nichtangriffsvertrag). – Wiederum gilt: Das lässt sich nicht widerlegen. Es würde mehr dafür sprechen, wenn die Vokabel „Hauptsache“ hier willkürlich auftauchte. Aber das tut sie nicht, denn der Erzähler markiert auf diese Weise immer Ereignisse, die mit Weidel zu tun haben. Hier wird er überhaupt erst mit dem Fall Weidel konfrontiert. Dieselbe Formulierung benutzt er noch einmal, dann nicht im Zusammenhang mit dem „Russenpakt“, sondern mit der Familie Binnets in Marseille, zu deren Sohn er ein besonders inniges Verhältnis entwickelt: „Selbst wenn ich Sie jetzt noch einmal mit der Familie

Überdies gibt es bislang, soweit bekannt, auch keine Erklärung dafür, warum der Erzähler sich als ungebildeter Arbeiter ohne politische Bindung darstellt. Eine solche Erklärung könnte z. B. darin liegen, dass er konspirativ unterwegs ist. Aber das ist ansonsten nicht im Text verankert, soweit ich sehe. Was sich aus Walters Interpretation herauslesen lässt, ist die Erklärung, dass der Erzähler aus Enttäuschung über die deutsch-sowjetische Allianz alle Bindungen leugnet. Doch zitierbare *triftige* Belege für diesen Zusammenhang fehlen. Erst recht fehlt eine Motivation für das vermeintliche Verhalten des Erzählers, einen falschen Eindruck über seinen Bildungsstand zu erwecken.

Der theoretische Hintergrund für die Forderung nach einer diegetischen Erklärung, wenn man einer Erzählinstanz Unzuverlässigkeit nachweisen will, besteht in der interpretationsleitenden Annahme, dass eine von zwei Interpretationen triftiger ist, wenn sie besser im Text verankert ist, sprich, wenn sie mit mehr Textstellen zu vereinbaren ist. Das heißt natürlich nicht, dass diejenige Interpretation, die mehr Textstellen integrieren kann, auch die interessantere Interpretation ist.

### 1.3 *Zur Axiologie des Erzählers und des Romans*

Es gibt noch mehr anscheinend unausgewogene Aussagen, die, für sich besehen, Zweifel am Erzähler wecken. Schon zu Beginn erwähnt der Erzähler das „Paar, das ich einmal flüchtig gekannt habe“ (T, 6). Das scheint nicht angemessen zu sein, denn Marie und ihr Gefährte, der Arzt, sind deutlich mehr als nur eine flüchtige Bekanntschaft des Erzählers. Man könnte durchaus zu dem Schluss kommen, dass der Erzähler mit Bezug auf diesen Sachverhalt unzuverlässig ist – allerdings nicht, um den diegetischen Adressaten oder den Leser zu täuschen, sondern um nicht sogleich alles preiszugeben, was ihn im Innersten bewegt. In diesem Fall wäre die Unzuverlässigkeit stark situativ. Sie greift jedenfalls nicht auf größere Teile der Erzählrede aus. Ohnehin aber ist „flüchtig“ ein Schlüsselwort, ein Synonym für das Transitäre, das der Roman als Charakteristikum der Situation der Exilierten darstellt, ein Leben, dem die Vergangenheit geraubt wurde und dem so gut wie keine Zukunft gewährt wird. Vor dem Hintergrund dieser Lebenssituation wird alles flüchtig, d. h. vorübergehend, transitär, unbeständig, nicht nur das sowieso Flüchtige, sondern auch das Bedeutsame. Der Erzähler wiederholt das Wort mehrmals und lässt erkennen, dass er damit mehr im Sinn hat, als nur eine

---

Binnert langweile – wir stehen schon wieder dicht vor der Hauptsache“ (T, 59). Durch die Erkrankung des Sohns holt er selbst den Arzt in sein Leben, der Maries Lebensgefährte ist. Das ist die „Hauptsache“ für ihn. Schon beim ersten kurzen Besuch lenkt der Erzähler durch eine textorganisierende Bemerkung die Aufmerksamkeit auf eine Pointe hin: „Sie werden später verstehen, warum ich das alles genau erzähle“ (T 44). Die Pointe ist die Begegnung mit der Frau, die sich später als Marie herausstellt: „Ich komme jetzt auf das Wichtigste“ (T, 86).

oberflächliche Bekanntschaft zu charakterisieren. Es geht gewissermaßen um die *condition humaine exilée*, in der auch das, was einen tief berührt, flüchtig wird:

Sie wissen ja selbst, was es auf sich hat mit solchen flüchtigen Bekanntschaften in den Bahnhöfen, in den Warteräumen der Konsulate, auf der Visa-Abteilung der Präfektur. Wie flüchtig ist das Geraschel von ein paar Worten, wie Geldscheine, die man in Eile wechselt. Nur manchmal trifft einen ein einzelner Ausruf, ein Wort, was weiß ich, ein Gesicht. Das geht einem durch und durch, rasch und flüchtig [...]. (T, 6)

Hier wird der letzte Satz adversativ eingeleitet, in dem das Bedeutsame dem Unbedeutsamen („Bekanntschaften in den Bahnhöfen“) der vorhergehenden Sätze gegenübergestellt wird, ehe es am Ende durch die abermalige Verwendung von „flüchtig“ überraschend damit gleichgesetzt wird. So gesehen, sagt er an dieser Stelle nicht einmal etwas Falsches.

Auch hier greift wieder das Prinzip der diegetischen Erklärung: Dass er den Adressaten mit dieser Charakterisierung seiner Bekanntschaft mit dem Paar anlügt, ist zwar eine Tatsache (sofern man ihm unterstellt, er benutzt das Wort in seiner allgemeinen Bedeutung ohne die soeben angedeuteten individuellen Konnotationen). Dass die Autorin aber mit dieser falschen Sachverhaltsdarstellung durch den Erzähler dem Leser eigentlich etwas anderes zu verstehen geben will, ist nicht der Fall. Er ist damit ähnlich gelagert wie das anfängliche Nichterkennen von Marie als Frau des Schriftstellers Weidel.

Demgegenüber lässt sich für den speziellen Gebrauch von „flüchtig“ eine andere Erklärung finden. Sie liegt, wie dargelegt, erstens darin, dass der Erzähler noch hinter dem Berg hält, was ihn vor allem umtreibt. Und zweitens ist es ein Schlüsselbegriff für ihn selbst (aber auch für den Roman, der das Begriffsfeld des Vorübergehenden, Flüchtigen im Titel trägt), den er auch später wieder und wieder aufruft. Als er den Koffer, der ursprünglich Weidel gehörte, fast vergisst, sagt er sich:

Mir ging durch den Kopf, wieso etwas, was mich noch in Paris dermaßen beherrscht hatte, sich vollständig hatte verflüchtigen können. Aus diesem Stoff war also der Zauber des Toten gemacht! Vielleicht aber war das auch nur ich, der aus diesem Stoff gemacht war, der sich verflüchtigte. (T, 49)

Noch eindrücklicher als Schlüsselbegriff wird der Ausdruck im folgenden Zitat markiert. Die vierwöchige Aufenthaltserlaubnis in Marseille ist abgelaufen. Ein Beamter weist ihn darauf hin, dass es keinen Grund gebe, die Aufenthaltserlaubnis zu verlängern, da er keine Papiere vorlegen könne, die belegen, dass er sich in Marseille aufhalte, um abzureisen. Diese Reaktion deutet der Erzähler um und verallgemeinert sie im Hinblick auf seine Situation, existenzialisiert den fehlenden Grund für seinen Aufenthalt in Marseille sozusagen. Er macht sich Vorwürfe. Plötzlich ist ihm nicht mehr langweilig; stattdessen ist er erregt, weil er merkt, dass etwas falsch läuft in seinem Leben.

Da fing ich an zu zittern. Ich zitterte vielleicht im tiefsten Innern, weil der Beamte recht hatte. Ich war gar nicht eingemeindet. Mein Dach [sein Hotel] war fragwürdig in der Rue de la Providence. Meine Freundschaft mit Georg Binnet war unerprobt, meine Zärtlichkeiten für den Knaben ein schwaches Gefühl, das zu nichts verpflichtete, und was Nadine

[seine damalige Freundin] anging, fing ich nicht schon an, ihrer müde zu werden? Das war dann die Strafe für die unverbindliche Flüchtigkeit meines Durchzuges – ich mußte fort. Ich hat eine Bewährungsfrist bekommen [die erste vierwöchige Aufenthaltserlaubnis], eine Probe, ich hatte sie schlecht genutzt. (T, 67)

Hier deutet sich an, dass Flüchtigkeit als Lebenseinstellung ein Zustand ist, den es zu überwinden gilt. Als Exilant ist er zwar gezwungenermaßen in diesem Zustand, aber es ist doch der Zustand eines jeden, der seine Bestimmung noch nicht gefunden hat, der sich vom Leben treiben lässt, anstatt es selbst in die Hand zu nehmen und etwas zu schaffen, das Bestand hat. Und obwohl das Exil des Erzählers erzwungen ist, erkennt er an dieser Stelle, dass es an ihm selbst ist, diesen Zustand zu überwinden. Dass er ins Exil gezwungen wurde, ist keine Ausrede dafür, sich nur treiben zu lassen.

So viel zum Begriff des Flüchtigen, der ein Leitmotiv des Romans ist, aber kein zureichender Indikator für die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Ebenso ist das nächste Beispiel kein Widerspruch. Allerdings führt es auf eine andere Fährte, an deren Ende die axiologische Unzuverlässigkeit des Erzählers stehen könnte. So sagt er von Paul Strobel zunächst, er sei im Lager sein „Kumpan“ gewesen (T, 16), und in dieser Äußerung steckt eine gewisse Sympathie, weil er ihn in dem Zusammenhang als „Schriftsteller“ charakterisiert und sich selbst als „Monteur“. Er betont hier die Gleichwertigkeit zwischen ihnen, indem er das Wort mehrmals wiederholt und damit eine Allianz mit ihm beschwört. Später jedoch, als er ihn in Marseille wiedersieht, leitet er die Episode ein, indem er sich von ihm auffällig distanziert: „Er war zwar nie mein Freund, keineswegs“ (T, 70). Ist es ein Widerspruch? Nicht unbedingt, denn jemand kann ein „Lagerkumpan“ sein, wie es auch heißt (T, 16), aber eben kein richtiger Freund. Außerdem dient „das Paulchen“ (T, 70), der Intellektuelle mit seinen braunen Augen, als Kontrastfigur zu dem helläugigen Heinz,<sup>13</sup> einem ehemaligen KZ-Häftling und beinamputierten Veteran der Internationalen Brigaden, mit dem der Erzähler einst dem Lager entflohen (T, 8) und dem er kurz nach dem Treffen mit Paul ebenfalls in Marseille wiederbegegnet (T, 77–81). Sympathie (für Heinz) und Antipathie (gegen Paul) sind hier nun ganz klar verteilt, und wer sozialistische Romane kennt, der sieht auch die entsprechenden Charakterisierungsverfahren am Werke, die den moralisch wackligen Intellektuellen, der „neu gekleidet“ ist und den Erzähler „unverbindlich“ ansieht (T, 70), gegen den aufrichtigen, zupackenden Tatmenschen mit seinem wachen Blick positionieren. Heinz ist eine typische Mentorfigur, die der Erzähler in seiner Ziellosigkeit allerdings sozusagen ungenutzt vorüberziehen lässt.<sup>14</sup> Die bei der Begegnung getroffene Verabredung, auf die er sich „kindisch“ freut, hält der

<sup>13</sup> „Er lächelte, sah mich genau an, und seine Augen glänzten noch einmal genau so hell wie vorhin auf der Straße beim ersten Wiedersehen“ (T, 80). Auch dem Jungen schreibt er leuchtende Augen zu (T, 59).

<sup>14</sup> Zu Mentorfiguren vgl. Clark 1981 und Aumüller 2015, 42. – Deswegen kann die DDR-Literaturwissenschaft Heinz umstandslos einen Kommunisten nennen (Batt 1973, 158; Wagner 1975, 240–245), obgleich der Roman hier keine expliziten Informationen bietet.

Erzähler nicht ein, weil ihm „etwas dazwischengekommen“ ist (T, 81). Was ihn davon abhält, ist die Begegnung mit Marie. Sie – bzw. sein *amour fou* oder die Aussicht auf das private Glück – ist es, die ihn daran hindert, seinen Mentor zu finden, der ihn auf den rechten Weg leiten könnte.

Wie man weiß, war Anna Seghers eine Marxistin. Ihr Erzähler aber ist jemand, der sein individuelles Interesse über alles zu stellen scheint. Er lässt sich treiben von den Ereignissen, nimmt das Heft des Handelns nur in dem Moment in die Hand, als er Marie erobern will. Erst gegen Ende scheint er sein Schicksal anzunehmen und zeigt solidarisches Verhalten, als er Marie fahren lässt und sich selbst im Rahmen seiner Möglichkeiten dort nützlich macht, wo ihn das Exil hingeworfen hat. Entsprechend konnte das Schema eines sozialistischen Erziehungsromans auf den Roman angewendet werden und der Erzähler in diesem Sinne als zuverlässig eingestuft werden, denn „im Verlaufe einer wechselvollen Entwicklung gewinnt er eine größere Festigkeit und Einsicht, so daß er zur Entscheidung fähig wird. Von der getroffenen Entscheidung, sich nicht mehr treiben zu lassen, sondern zu bleiben, erzählt er“ (Wagner 1975, 216). Das ist eine richtige Beobachtung der Erzählsituation, doch der unmittelbar anschließende Satz lässt das Erzählverhalten nicht nur außer acht, sondern widerspricht ihm geradezu: „Von diesem relativ festen Punkt aus wird ihm Überschau und Urteil über das Geschehen möglich“ (ebd.). Auch wenn sich in der Rede immer wieder das erzählende Ich äußert, fehlen ihm „Überschau“ und „Urteil“ gerade.

Auch wenn für die DDR-Literaturwissenschaft das unzuverlässige Erzählen eine noch unheimlichere Kategorie gewesen wäre als für die der zeitgenössischen BRD (hätten sie beide sie gekannt), so dass die DDR-Abhandlungen zu *Transit* dem für die sozialistische Literatur außergewöhnlichen subjektiven Ich-Erzähler (vgl. Wagner 1975, 211) trotz seiner nicht dazu passenden Eigenschaften ideologische Zuverlässigkeit attestieren, kann man einige Überlegungen für die Interpretation nutzen. Mit ihrer Hilfe könnte man zu dem Schluss kommen, dass der Erzähler zumindest temporär – und das heißt hier über weite Strecken des Romans – axiologisch unzuverlässig ist bzw. erzählt, weil seine Hilfsbereitschaft immer einzelfallbezogen ist und sozusagen aus individueller Lust geschieht und weil Solidarität und Gemeinschaft ihm fremd sind. Da dies die Werte sind, die für die Autorin zählen und die in den meisten anderen ihrer Romane deutlich zum Ausdruck kommen (vgl. Batt 1973, 160), wäre anzunehmen, dass sie der Maßstab sind, an dem das Verhalten des Erzählers und seine Aussagen zu messen sind. Der Erzähler wäre axiologisch unzuverlässig, weil er weder im Handeln noch im Erzählen erkennbar für diese Werte einsteht.<sup>15</sup>

Doch dieses Argument ist nicht zwingend. Eine seiner Prämissen lautet, dass marxistische Werte, die in Anna Seghers' anderen Werken gelten, auf *Transit* übertragbar seien. Das versteht sich allerdings keineswegs von selbst. Man müsste

---

<sup>15</sup> Batt (1973, 160) nimmt den Erzähler ausdrücklich davon aus, sondern erkennt die moralische Unzuverlässigkeit (also unsolidarisches Verhalten) nur bei Marie, die Weidel im Stich gelassen hat, und beim Arzt, der bereit ist, Marie im Stich zu lassen.

Gründe angeben, die diese Übertragung stützen, am besten im Text selbst. Ein solcher Grund könnte darin bestehen, dass mit Heinz ein Repräsentant dieser Werte existiert. Der Erzähler ist erkennbar fasziniert von ihm, versetzt ihn dann aber, weil er Wichtigeres zu tun hat. Damit wäre er axiologisch unzuverlässig, weil er die Chance auf ideologische Bekehrung aufgrund seines Individualismus und seiner Leidenschaften ungenutzt lässt. Doch steht und fällt die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit mit der Beurteilung des Verhältnisses von impliziter marxistischer Ideologie und explizit dargestellter zeitgeschichtlicher Situation. Erachtet man nämlich demgegenüber die auffällige Abwesenheit marxistischer Ideen im Roman als grundlegend, so wird man dem Erzähler diesbezüglich keine axiologische Unzuverlässigkeit zuschreiben können, da der Erzähler, was die explizit dargestellten Situationen seines Alltags angeht, sowohl im bürgerlichen als auch im marxistischen Sinne anständig und situationsgerecht handelt. Man kann also auch zu dem Schluss kommen, dass in der erzählten Welt keine marxistischen Werte explizit etabliert werden, gegen die der Erzähler verstößt.

Das Fazit dieser Überlegungen zu einem Roman, den man lediglich aufgrund seines deutschen Publikationsjahrs der Nachkriegsliteratur zurechnen kann, lautet also, dass die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit stark von hermeneutischen Prämissen abhängt, deren Angemessenheit nur mehr oder weniger gilt. Sofern man dem Roman keine marxistische Lesart unterlegt (wofür es auch mindestens einen guten Grund gibt: nämlich dass angesichts der *allgemeinen* Gefahr durch den Nationalsozialismus auch und gerade für andere soziale Gruppen als nur die Kommunisten ideologische Fragen sekundär und in der Exilsituation alle gleich sind), müsste man davon ausgehen, dass *Transit* auch nicht axiologisch unzuverlässig erzählt ist. Es wäre schlicht ein Roman, in dem andere Dinge verhandelt werden, vielleicht etwas viel Allgemeineres, nämlich die jenseits aller Ideologie für alle identische *condition humaine* unter den Bedingungen des Exils oder auch am Beispiel des Exils – so sieht es die frühere westdeutsche Literaturkritik, die möglicherweise auch von der Vorstellung geleitet war, den Roman für (aus sozialistischer Sicht) „bürgerliche“ Interpretationen zu reklamieren (vgl. Reich-Ranicki 1969, 74–77).<sup>16</sup> Demgegenüber war man in der DDR eher geneigt, das Visa- bzw. Transit-Problem des Romans als *pars pro toto* zu verstehen, also „stellvertretend für eine umfassende Bewährungssituation, für eine Krise, in die Europa und die Welt geraten war, [...] in der die Festigkeit der menschlichen Beziehungen einer Zerreißprobe ausgesetzt wird und die Flucht sich als Flüchtigkeit im Innern der Menschen einzunisten droht“ (Batt 1973, 161).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> „Die ‚Alpdruckwelt‘ dieses Romans will [...] die Unentrinnbarkeit der menschlichen Situation veranschaulichen“ (Welzig 1970, 174).

<sup>17</sup> Barkhoff (1991, 231 f.) distanziert sich von einseitigen Auslegungen und sieht in dem Roman die Vermittlung von Privatem und Politischem realisiert. Für die Frage nach der Unzuverlässigkeit des Erzählers ist sein Beitrag, der die Bezüge zu Walter Benjamin und eine mythische Bedeutungsebene in den Mittelpunkt stellt, unergiebig.

Dass der Verzicht auf (explizit) Marxistisches möglicherweise auch in Seghers' Enttäuschung über den deutsch-sowjetischen Freundschaftsvertrag gründet, bleibt davon unberührt.

Andererseits ist das gewiss nicht der einzige Bereich, für den sich die Frage nach axiologischer Unzuverlässigkeit stellt. Prinzipiell gilt, dass dieser Bereich sehr viel offener ist als derjenige, der mimetische Unzuverlässigkeit betrifft, weil die axiologischen Verhältnisse in fiktiven Welten weniger festgelegt sind als die mimetischen. (Das gilt im Übrigen auch für die reale Welt.) Hier herrscht sozusagen naturgemäß mehr Interpretationsspielraum. In *Transit* wirft das Verhältnis zwischen dem Erzähler und Marie durchaus Fragen moralischer Art auf. Eine weitere Möglichkeit axiologischer Unzuverlässigkeit könnte darin bestehen, dass der Erzähler Marie belügt. In der Hoffnung, sie für sich zu gewinnen, hält er sie im Ungewissen, was Weidels Existenz angeht, und lässt sie daran leiden, dass sie Weidels nicht habhaft wird. Der Erzähler verstößt offensichtlich gegen eine zentrale Norm humaner Ethik. Aber ist tatsächlich dieser Normverstoß dem Erzähler als solcher anzulasten? Soll man dies als Normverstoß verstehen?

Dass sich darauf keine eindeutige Antwort geben lässt, zeigt, dass die Zuschreibung von axiologischer Unzuverlässigkeit an Texte weit weniger streng reguliert ist als die Zuschreibung mimetischer Unzuverlässigkeit.

## 2 Thomas Manns *Doktor Faustus* und *Felix Krull*

Zugespitzt und von heute aus betrachtet, möchte man vielleicht sagen, dass Thomas Mann für die Literatur der Bundesrepublik war, was Anna Seghers für die Literatur der DDR war. Doch erweisen sich solche Behauptungen häufig als vorschnell. Abgesehen von der Tatsache, dass sie unterschiedlichen Generationen angehörten, und auch abgesehen davon, dass Anna Seghers nicht nur als Autorin, sondern auch als Funktionärin in der DDR tätig war, während Thomas Mann ein Exil-Autor blieb (weshalb Vergleiche dieser Art mehr ausblenden als einblenden), waren die Literaturen der Bundesrepublik und der DDR nie so homogen, wie es solche Behauptungen voraussetzen. Als Mexiko-Emigrantin war Anna Seghers einigen Kollegen in der DDR allein aus diesem Grunde verdächtig (vgl. Krauss 2001). Und Thomas Mann war durch seine kompromisslose Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus in der ersten Nachkriegszeit und in der frühen Bundesrepublik manchen Anfeindungen ausgesetzt (vgl. Hajdu 2002), während er in der SBZ und DDR aus demselben Grunde durchweg Anerkennung erfuhr. Daher ist die genealogische Zuteilung Thomas Manns zur Literatur der Bundesrepublik leicht als ungenau zu beurteilen und kann nur als erste, grobe Orientierung dienen. Trotzdem sieht man ihn heute nicht zu Unrecht eher als einen Autor der älteren Generation, der auf die westliche Nachkriegsliteratur wirkte. Das mag daran liegen, dass die bürgerlichen und modernen Aspekte seines Werks Traditionslinien bilden, die in die Literatur der Bundesrepublik reichen, nicht aber in

die der DDR.<sup>18</sup> Zugleich konstituieren sich diese Traditionslinien durch diejenigen Aspekte, die die professionellen Rezipienten an seinem Werk vor allem interessieren.

Ausgerechnet den *Doktor Faustus* und den *Felix Krull* als Thomas Manns Nachkriegswerke zu bezeichnen dürfte Widerspruch erregen. Den Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* begann Thomas Mann noch während des Krieges zu schreiben und brachte ihn 1947 heraus, während die Konzeption des 1954 erschienenen Romans *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil* ein halbes Jahrhundert zurückreicht. 1911 erschien ein erstes Kapitel in einem Almanach des S. Fischer Verlages (das fünfte Kapitel des ersten Buchs in der Zählung der letzten Ausgabe: über den Theaterbesuch – es wird uns noch beschäftigen). Bis 1913 arbeitete Mann weiter daran, um das Manuskript dann zur Seite zu legen. Eine erste Buchfassung erschien 1922 mit dem Untertitel *Buch der Kindheit* (vgl. GKFA, 12.2, 25 u. 36). Weitere Auflagen mit Erweiterungen des Textes folgten in den nächsten fünfundzwanzig Jahren.

Dennoch sollen die genannten Werke hier einer Betrachtung unterzogen werden. Der Grund liegt darin, dass sie in der Forschung als unzuverlässig erzählt erachtet werden, sowie darin, dass ihre Publikation in die Nachkriegszeit fällt und sie für die jüngere Autorengeneration nicht ganz ohne Bedeutung waren.<sup>19</sup> Es liegt also nahe, sie auf ihre Vorbildrolle für die Technik des unzuverlässigen Erzählens in der Nachkriegsliteratur zu befragen.

## 2.1 Zum Doktor Faustus

Für den *Doktor Faustus* zeigt Kindt (2021), dass allenfalls die axiologische, nicht aber die mimetische Unzuverlässigkeit des fiktiven Erzählers Serenus Zeitblom feststellbar ist. Zugleich steht die Axiologie des Erzählers nur unter bestimmten Voraussetzungen und in begrenzten Hinsichten im Widerspruch zur Axiologie des Werks. Im Folgenden seien nur wenige Bemerkungen zur Forschungsliteratur ergänzt, die den hier zugrunde gelegten Untersuchungsansatz illustrieren sollen. Die ausgewählten Forschungspositionen zum *Doktor Faustus* dienen dazu, Fragen aufzuwerfen und Probleme zu benennen, die die sorgfältige Anwendung des Konzepts mit sich bringt.

Schon Riggan (1981, 23) stellt allgemein fest, dass Zeitblom ein „rather pedestrian and limited understanding of the central figure’s monumental, demonic

---

<sup>18</sup>In die DDR jedenfalls nicht ganz so stark. Zur Bürgerlichkeit in der Literatur der DDR vgl. Max 2018. Dass man in der DDR von offizieller Seite eine Zeitlang darum bemüht war, Thomas Mann für sich zu vereinnahmen, bleibt davon unberührt.

<sup>19</sup>Für das Frühwerk liegt eine Untersuchung vor, der ein recht weiter Begriff des unzuverlässigen Erzählens zugrunde liegt, vgl. Larsson 2011.

stature“ habe. Dem widerspricht indirekt Petersen (2008, 179), der Zeitblom attestiert, dass er Leverkühns Musik „mit dem präfaschistischen Gedankengut der Münchner Gesellschaftskreise in Zusammenhang [bringt]“. Ohne schon an diesem Punkt zu sehr ins Detail zu gehen, kann man feststellen, dass dies natürlich eine der zentralen Fragen ist, die der Roman als ganzer aufwirft, ohne eine isoliert zitierbare Antwort zu liefern. Sein Erzähler Zeitblom kann diese Antwort nicht geben, weil er Teil dieser Antwort ist. Aber das überführt ihn noch nicht der Unzuverlässigkeit. Wie hier, so spricht Zeitblom auch in anderen Fällen die Problematik an und macht den Lesern sozusagen ein Angebot zum Nachdenken. Aber es ist keineswegs so, dass er eine *falsche* Richtung vorgibt.

Trotzdem hält auch Petersen Zeitblom für einen unzuverlässigen Erzähler. Es ist erhellend, sich die Gründe näher anzusehen. Petersen (2008, 173) meint, dass Zeitblom

sich einerseits hinsichtlich der erzählten Ereignisse um den allmählich dem Wahnsinn verfallenden genialen Komponisten Leverkühn für inkompetent hält, andererseits in seinen Urteilen derartig schwankt, dass ein eindeutiges Bild für den Rezipienten nicht entsteht, und schließlich sogar von Ereignissen spricht, die er überhaupt nicht kennen kann, so dass er den Eindruck von einer zumindest partiell unzutreffenden Biografie erweckt.

Die genannten drei Gründe – Eingeständnis eigener Inkompetenz, Unsicherheit in der Einschätzung, Wiedergabe von Ereignissen, die dem Erzähler unbekannt sein müssten – sind keine ungewöhnlichen Zuschreibungen, wenn es um das unzuverlässige Erzählen geht. Das Eingeständnis der eigenen narrativen oder auch evaluativen Inkompetenz kann u. U. ein Indikator für Unzuverlässigkeit sein, muss es aber nicht. Im Gegenteil, solche Vorbehalte gegenüber dem eigenen Tun gelten in der Regel als Indikator von gesteigerter Zuverlässigkeit, zumindest als rhetorischer Kunstgriff, mit dem Hinweis auf die eigene Irrtumsanfälligkeit den Lesern zu bedeuten, die Augen offen zu halten. Ob unzuverlässiges Erzählen vorliegt, hängt indes – jedenfalls in der vorliegenden Untersuchung – entscheidend davon ab, ob tatsächlich etwas Falsches zu verstehen gegeben wird. Wenn es nur bei dem Vorbehalt bleibt, ist die Frage offen. Und wenn der Erzähler einräumt, sich in bestimmten Fällen kein Urteil erlauben zu können, so ist auch dies kein Beweis seiner Unzuverlässigkeit. Ähnlich verhält es sich bei dem zweiten Grund, den schwankenden Urteilen. Hier ist wiederum die entscheidende Frage, ob dieses Schwanken den Lesern bedeuten soll, dass die Erzählinstanz etwas Falsches zu verstehen geben will. Wenn nicht, wenn sie damit einfach ihre Unsicherheit oder Unkenntnis kundtut und die Leser zum Reflektieren animieren will, wäre sie nicht unzuverlässig. Von diesen beiden Gründen unterscheidet sich der dritte, auf den Petersen denn auch näher eingeht. Die Erzählform ist in dem Sinne realistisch, dass der Erzähler Zeitblom wie jeder Mensch nur sehr begrenzten Einblick in das Gefühlsleben seiner Mitmenschen hat. Dennoch glaubt er Bescheid zu wissen nicht nur über bestimmte Ereignisse, bei denen er nicht dabei war, sondern auch über ihre Wirkung auf Leverkühn. Er maßt sich Urteile über etwas an, was er nicht beurteilen und nicht wissen kann.

Aber auch hier muss man die näheren Umstände in Rechnung stellen. Im Falle Zeitbloms ist es so, dass er dieses Überschreiten seiner Kompetenzen zumindest selbst bemerkt, auch wenn er sich dann darüber hinwegsetzt. Ob Zeitblom in dieser Hinsicht unzuverlässig ist, hängt schließlich von der Antwort auf die Frage ab, welchen Charakter sein Buch über Leverkühn hat. Ist es eine Biographie mit wissenschaftlichem Anspruch, könnte man ihm mit gutem Grund Unzuverlässigkeit zuschreiben, weil er diesen Anspruch offenkundig verfehlt. Ist es aber eine Biographie mit essayistischem Charakter, der ihr gewisse Freiheiten erlaubt, ist der Grund schon nicht mehr ganz so gut (vgl. Kindt 2021).

Zeitbloms Verständnis für Leverkühn ist nur ein Bereich, auf den sich seine potentielle Unzuverlässigkeit bezieht. Dem Roman bzw. Thomas Mann wurden auch antisemitische Klischees vorgeworfen (vgl. Klüger 1994) – was freilich die Möglichkeit unberücksichtigt lässt, dass Mann solche Klischees an einen unzuverlässigen Erzähler delegiert. In diese Richtung argumentiert Ewen (2014, 282), der nicht nur auf Zeitbloms mangelndes Verständnis für Leverkühns Kunst hinweist, sondern auch seine halbherzige Distanzierung von der nationalsozialistischen „Judenpolitik“ als Ansatzpunkt für Zeitbloms axiologische Unzuverlässigkeit sieht. Auch Vagets (2015, 74) These, dass dem Roman ein „Gnadendiskurs“ eingeschrieben sei, der in Zeitbloms „Erzählung von Schuld und Verdammnis“ zwar angelegt, aber nicht von ihm intendiert sei, könnte sich möglicherweise mit Hilfe von Zeitbloms Unzuverlässigkeit weiter erhärten lassen. In eine ganz andere Richtung weist die mögliche Identität von Esmeralda und Frau von Tolna (Oswald 1948). Zeitblom gibt klar zu verstehen, dass es sich um zwei verschiedene Personen handelt. Sollten sie in der erzählten Welt identisch sein, gäbe er etwas Falsches zu verstehen. Es wäre aber auch möglich, dass die sie verbindenden Motive (Schlange, Smaragd, Ungarn) eine andere Relation dieser beiden Figuren nahelegen sollen. Dies wäre ein Beispiel dafür, dass außer der Ermittlung einer falschen Sachverhaltsdarstellung auch eine triftige Erklärung nötig ist, warum Zeitblom die Identität der Figuren entgeht und was damit für den Roman gewonnen ist, damit man Zeitblom mit guten Gründen Unzuverlässigkeit zuschreiben kann.

Man sieht, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ein anspruchsvolles Unterfangen ist, wenn man alle im Einleitungskapitel genannten Aspekte der Kategorie berücksichtigt, deren Zusammenspiel sich jeweils verändert, je nachdem, was genau man als Bezugsbereich, was als Maßstab, was als fraglichen Sachverhalt und was als Erklärung bestimmt. Die Lehre, die ich daraus ziehen möchte, ist die folgende: Dass eine Erzählinstanz ihren Lesern zu denken gibt, indem sie bestimmte Sachverhalte unbestimmt oder unterbestimmt lässt, ist kein hinreichender Grund für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit. Selbst wenn er deswegen unzuverlässig „wirkt“ (Petersen 2008, 181), sollte man dies nicht damit verwechseln, dass er es auch *ist*. Die Wirkung verdankt sich Erzählverfahren, die im Bereich der Indikatoren liegen. Dass eine Erzählinstanz unzuverlässig ist, erfordert den Nachweis, dass sie etwas Falsches zu verstehen gibt und dass es einen Erklärungszusammenhang gibt zwischen der falschen Sachverhaltsdarstellung und der Erzählinstanz oder -haltung.

## 2.2 *Zuverlässiges im Felix Krull*

Kommen wir zu Thomas Manns zuletzt veröffentlichtem Roman. Hier stehen die Chancen für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ungleich besser. Schon der Titel regt zu Zweifeln an und fungiert somit als Indikator. Kann man einem Hochstapler seine Bekenntnisse abnehmen? Kablitz (2009, 142) erkennt bereits im Romantitel „eine semantische Unbestimmtheit, aus deren Reservoir Thomas Mann eifrig schöpfen wird, um alle Register erzählerischer Unzuverlässigkeit zu ziehen.“ Tatsächlich wirft der Titel die Frage auf, ob Krulls Hochstaplerum noch auf sein Erzählen ausgreift oder ob er reumütig seine Fehler bekennt. Sind es die wahren Bekenntnisse eines geläuterten Ex-Zuchthäuslers? Oder ist auch der erzählende Felix Krull noch der Hochstapler, der er als Jüngling war?

Schon der beeindruckende Beginn unterläuft eigentlich das hier zur Auswahl gestellte Entweder-Oder und weist auf die grundsätzliche Schwierigkeit voraus, die das gesamte Romanfragment hinsichtlich der Frage nach der Unzuverlässigkeit des Erzählers bestimmt. „Geständnisse“ nennt Krull offenherzig seinen Bericht, zu dem er sich anschickt, und fragt sich sogleich, ob er diesem Vorhaben „gewachsen“ sei (FK, 9). Dieser Vorbehalt offenbart sich jedoch schnell als rhetorischer Kniff, denn Krull weist, narratologisch gesprochen, auf den auto-diegetischen Charakter seiner Mitteilungen hin und ist zugleich davon überzeugt, dass er sich selbst transparent sei, weil „alles, was ich mitzuteilen habe, sich aus meinen eigensten und unmittelbarsten Erfahrungen, Irrtümern und Leidenschaften zusammensetzt und ich also meinen Stoff vollkommen beherrsche“ (ebd.).

Wer mit unzuverlässigem Erzählen rechnet, der mag bereits an dieser Stelle aufmerksam werden. Kann ein Erzähler in einem Werk, das in einer Zeit entsteht, als die Psychoanalyse immer populärer wurde, zu Recht von sich behaupten, sich selbst so zu durchschauen, dass er einen wahrheitsgemäßen Bericht über seinen Werdegang mit seinen besonderen Erlebnissen und Motiven abliefern? Oder ist hier eine Hybris involviert, die in einem für die Wahrheit verhängnisvollen Verhältnis mit Naivität steht?

Nachdem er auf der sachlichen Angemessenheit seiner Ausführungen bestanden hat, wiederholt Krull den rhetorischen Dreh daraufhin mit Bezug auf die Frage, ob er denn stilistisch seiner Aufgabe gewachsen sei und bejaht auch diese Frage, diesmal mit Hinweis auf seine „natürliche Begabung und eine gute Kinderstube“ (ebd.), die seine mangelnde (geistige oder akademische) Ausbildung seiner Meinung nach mehr als wettmachen. Wie aus einer frühen Notiz Manns hervorgeht, hat er die Figur genau so angelegt: „Ist für das Unternehmen, ein Buch zu schreiben eigentlich nicht Gebildet [sic!] genug“ (GKFA, 12.2, 243). Daher präsentiert sich Krull hier als durchaus einsichtsvoller Erzähler, der seine Schwächen nicht ausblendet. Es bleibt aber die axiologische Frage, ob er mit der Gewichtung, sein Talent kompensiere seine mangelnde Bildung, richtig liegt. Wir werden sehen, dass hier ein möglicher Ansatzpunkt liegt, um Krull unzuverlässiges Erzählen nachzuweisen. Immerhin ist darin eines der Leitmotive des Romans zu erkennen. Krull spricht wiederholt von seinen günstigen natürlichen

Anlagen, und nicht nur glaubt er daran, auch seine Erlebnisse scheinen ihm rechtzugeben. Da nur der Teil seiner Memoiren vorliegt, der die aufsteigende Kurve seines Lebens darstellt, beherrscht Krull mit seiner Begabung (vor allem des Nachahmens und anderen etwas Vormachens) seine Umgebung und erreicht dank ihr nicht nur alle seine Ziele, sondern übertrifft auch jene, die ihm an Bildung, Familie (Adel) und Kultur voraus sind. Woran er am Ende scheitern sollte, wissen wir nicht, ob an sich selbst oder an unglücklichen Umständen. Jedenfalls sah die Konzeption des Autors vor, dass Krull nach einem Gefängnis-aufenthalt eine Familie gründen und diese alsbald verlieren werde, um dann im Alter von vierzig Jahren, erneut von der Polizei verfolgt, im englischen Exil seine Memoiren zu verfassen.

Dennoch lässt sich die Frage, ob seine Begabung in allen Fällen seine mangelnde Bildung kompensiert, ebenso wenig schon an dieser Stelle beantworten wie die, ob er sich selbst tatsächlich vollständig durchschaut. Im Anschluss nämlich an die beiden entkräfteten Vorbehalte gibt er als Begründung für seine guten Anlagen seine Herkunft an: „[...] denn ich stamme aus feinfürgerlichem, wenn auch liederlichem Hause“ (ebd.). Diese Charakterisierung ist zwar durchaus zutreffend; aber ob sie als Begründung taugt, steht auf einem ganz anderen Blatt.

Auf den folgenden Seiten sollen einige Gründe diskutiert werden, die für die Unzuverlässigkeit von Krulls Erzählen sprechen. Zunächst werde ich auf zwei Darstellungen der Forschungsliteratur eingehen und dann mit einer Analyse einiger weiterer Textstellen meine Ausführungen zum unzuverlässigen Erzählen beim späten Thomas Mann beschließen.

In seiner Typologie unzuverlässiger Erzähler handelt Riggan (1981, 70–76) Krull zu Recht unter den *Pícaros* ab. So naheliegend die Klassifikation von Krull als unzuverlässiger Erzähler ist, so unspezifisch fallen allerdings Riggans Gründe aus. Den ersten erblickt er darin, dass sich hinter Krulls Maskerade ein Nichts offenbare. Es sei nur Form ohne jegliche Substanz: „Felix’s gab is all form without substance, however“ (Riggan 1981, 72). Seine ganze Eloquenz erweise sich als leer.

Ist das eine angemessene Beschreibung der Sachlage? Krulls rhetorisches Geschick und seine daraus resultierende Hochstapelei erfüllt den Zweck, den anderen etwas vorzumachen, das er *für sie* nicht ist. Seine Kunst besteht aber gerade darin – man erinnere sich an das so intensive Vorschützen von Unwohlsein, dass es ihm sogar gelingt, Krankheitssymptome zu erzeugen – sich den Wünschen und Vorstellungen der anderen so stark anzunähern, dass er sie sich anverwandelt. Was seine Hochstapelei angeht, täuscht er seine Mitmenschen, aber nicht die Leser. Riggan verwechselt hier offenkundig die Unzuverlässigkeit, die Krull als erlebendes Ich in der erzählten Welt an den Tag legt und die man besser „Betrug“ nennen sollte, mit der narrativen Unzuverlässigkeit, die dem Leser etwas Falsches zu verstehen gibt oder die einen negativen für einen positiven Wert ausgibt.

Damit zusammen hängt auch Riggans (1981, 73) zweite These, Krull wisse nicht, „at what point his real character ends and the assumed role begins“. Gegen Ende des Fragments berichtet Krull, der im Namen eines jungen Adligen eine Weltreise angetreten hat, um dessen Eltern etwas vorzumachen, der Mutter des

Adligen brieflich von den Erlebnissen auf seiner ersten Station (Lissabon). Der überaus eloquente Stil, so wird in der Antwort der Mutter deutlich, beeindruckt und verunsichert sie. An der Identität ihres Sohnes zweifelt sie freilich nicht. Dafür hält sie seine Schilderung der von ihm souverän geführten Konversation mit dem portugiesischen König für „eine briefstellerische Fiktion“ (FK, 401). Diesen Begriff nimmt Krull auf, als er seine eigene wörtliche Rede kommentiert, die er beim Besuch des Klosters von Belém an Zouzou richtet, die Tochter von Professor Kuckuck, seines Zeichens Leiter des Naturhistorischen Museums in Lissabon, den er auf der Bahnreise kennengelernt hat. Seine (vermeintliche) Mutter hätte zu der Rede an Zouzou gesagt, „es sei ohne Zweifel nur eine schöne Fiktion“ (FK, 423), was er da zum Besten gibt. Doch er besteht auf der korrekten Wiedergabe seiner Worte, und die Reaktion seiner (nur an der Oberfläche) kratzbürstigen ZuhörerIn bestätigt den Zauber seiner Worte, indem Zouzou ihn unerwartet an der Hand fasst. Nicht was und wie er etwas sagt, ist fiktiv (innerhalb der Fiktion), sondern der es sagt, ist bezüglich seiner Identität fiktiv – allerdings nur für seine diegetischen, nicht für seine extradiegetischen Kommunikationspartner, die er mit seinem Betrug von Anfang an vertraut gemacht hat. Krull kann sehr wohl zwischen Wahrheit und Fiktion (im Sinne von Lüge oder Täuschung) unterscheiden – sonst könnte er sich gar nicht so erfolgreich verstellen.

### 2.3 *Krulls Schreibstil und seine Beziehung zu einer Operette*

Riggans Darstellung trifft nicht den Kern der Angelegenheit. Sehr viel eingehender und genauer ist die Interpretation von Kablitz (2009). Sie ist besonders instruktiv, weil sie von einer bestimmten Annahme abhängt, deren Wahrheit sich weder bestätigen noch widerlegen lässt. Er stützt seine Interpretation des *Felix Krull* als eines unzuverlässig erzählten Romans hauptsächlich auf eine Beobachtung, nämlich dass Felix die Operette, die er als Junge gesehen haben will, nicht zu dem angegebenen Zeitpunkt gesehen haben könne, weil es sich offensichtlich um Franz Lehárs *Die lustige Witwe* (1905) handele, die erst Jahre später komponiert wurde als in dem im Roman angegebenen Zeitraum (ca. 1888). Tatsächlich deuten die inhaltlichen Anspielungen, die der Erzähler macht, auf diese Operette. Der Stellenkommentar von Thomas Sprecher und Monica Bussmann erkennt jedoch auch Elemente, die auf eine andere Operette von Lehár hindeuten, und tendiert eher zu der Annahme, dass es sich um eine fiktive (aber in der Fiktion reale) Operette handele (vgl. GKFA 12.2, 279). Wenn das so ist, kann Felix in Bezug darauf nicht unzuverlässig sein, denn die extratextuelle Wirklichkeit kann ihn nicht widerlegen. Sie kann nur als Maßstab zur Bestimmung der Unzuverlässigkeit des Erzählers dienen, wenn das Ereignis (die Operette), auf das Felix sich bezieht, tatsächlich ein wirkliches außerhalb der Fiktion ist, mit dem die Funktion verknüpft ist, dass Felix falsche Angaben macht. Umgekehrt können

die Abweichungen, die Krulls Rede in Bezug auf das Stück erkennen lassen, nicht als hinreichender Grund für die Fiktivität des von Krull gemeinten Stücks erhalten.<sup>20</sup> Es könnte nämlich sein, dass gerade diese Abweichungen – genauso wie das falsche Datum – dazu dienen sollen, Felix' mimetische Zuverlässigkeit weiter zu minimieren.

So gesehen, ist das eine so unwahrscheinlich oder wahrscheinlich wie das andere. Man muss sich jedoch nicht mit einem Unentschieden zufrieden geben, wenn man die folgenden drei Gründe in Rechnung stellt: Erstens ist es doch besonders begründungsbedürftig, dass sich der vierzigjährige Krull mit dem Auf führungsdatum um fast zwanzig Jahre vertut und einen Operettenbesuch vor fast dreißig Jahren mit einem Werk in Verbindung bringt, das er frühestens vor zehn Jahren gesehen haben kann – als er, laut Romankonzeption (vgl. GKFA 12.2, 19 f.), auch noch im Gefängnis saß; d. h. die Bekanntschaft mit der Operette müsste sogar noch kürzer zurückliegen. Zweitens ist es, soweit ich weiß, bislang nicht gelungen, weitere Fälle potentieller mimetischer Unzuverlässigkeit im *Felix Krull* zu identifizieren. Eine einzige isolierte Textstelle als Beleg für den gesamten Text durchdringende Unzuverlässigkeit lässt es eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich sein, dass Thomas Mann hier einen Irrtum installierte, um dem Leser zu bedeuten, dass Krull sich aufgrund falscher Angaben als Erzähler diskreditiert. Drittens gibt es weitere Anachronismen im Roman, die nicht auf das Konto von Krull gehen, sondern auf das von Professor Kuckuck, der auf Theorien etwa von Albert Einstein oder Paul Kammerer zurückgreift, von denen er zum Zeitpunkt in der Romanhandlung (1895) noch keine Kenntnis haben konnte (vgl. GKFA 12.2, 448).

Wenn man aber Kablitz zugibt, dass Thomas Mann die bekannte Operette (und keine von ihm erfundene) meinte, dann ist noch ein weiterer Umstand auffällig, nämlich, dass sich Krull nicht an den Titel dieses Welterfolgs erinnern kann. Dies würde einerseits seine mangelnde Bildung bzw. seinen mangelnden Sinn für bildungsbürgerliches Wissen (allerdings um einen Gegenstand, der nicht dem damaligen bildungsbürgerlichen Kanon zugehört) markieren. Andererseits, und darauf kommt es Kablitz an, könnte man Krulls Erinnerungslücke als Zeichen für eine Verdrängung deuten. Kablitz' Erklärung für Krulls Vergesslichkeit ist also psychoanalytisch und fußt auf einer umfangreichen Interpretation, wonach Krull einen Ödipuskomplex hat, aufgrund dessen die positive Erfahrung der Operette in ihm den Wunsch auslöst, an die Stelle des Vaters zu treten (Parallelen zwischen dem Helden der Operette, Danilo, und dem Vater), den er folgerichtig verdrängen muss, wofür eben das auffällige Vergessen des Titels stehen könnte. Auch die falsche Jahresangabe passt angeblich dazu, weil das Erlebnis zu Beginn der Pubertät liegt und Krull bald die väterliche Unterschrift fälscht, „um sich selbst vom Schulunterricht zu befreien“ (Kablitz 2009, 142).

---

<sup>20</sup> „Fiktivität“ heißt hier, dass das Stück, das Krull gesehen hat, so fiktiv ist wie er selbst – also nicht identisch mit der *Lustigen Witwe*.

Zwar kann Kablitz zwei erklärungsbedürftigen Angaben von Krull mit seiner Interpretation einen Sinn geben, nämlich der Angabe, dass Felix sich an Offensichtliches (den Titel) nicht erinnere, und der impliziten Angabe, dass die Auf-führung in den 1880er Jahren stattgefunden habe. In beiden Fällen macht Kablitz aber die erwähnte Voraussetzung, dass es sich bei dem Stück nicht um ein fiktives Werk handelt. Diese Frage lässt sich wohl nicht klären. Daher steht die Interpretation auf eher wackligen Füßen, und dies nicht zuletzt deshalb, weil ansonsten keine Textstellen namhaft gemacht werden können, in denen sich Krull vergleichbare mimetische Lapsus leistet.<sup>21</sup>

Anders verhält es sich mit einer Beobachtung von Kablitz, die dem Sprachgebrauch von Krull gilt, als er von der Operette erzählt, die „ein Stück von bescheidenem Genre, ein Werk der leichtgeschürzten Muse, wie man wohl sagt“ sei (FK, 33). Möglicherweise zu Recht stellt Kablitz fest, dass man das so nicht sagt. Es wäre also falsch, was Krull hier über den Sprachgebrauch äußert.<sup>22</sup> Zugleich ist es aber ein treffendes Wortspiel, da es in der Operette um einen „Schürzenjäger“ geht, wie Felix selbst kurz darauf schreibt. Thomas Mann lässt seinen Krull einen Stil nutzen, von dem er sich distanziert und den er dazu benutzt, Goethes *Dichtung und Wahrheit* zu parodieren (vgl. Sprecher 1985). Aber Krull ist sich dessen ebenso wenig bewusst wie der später hinzugekommenen Hermes-Allusionen (GKFA 12.2., 329). Krull ist deswegen kein unzuverlässiger Erzähler.

Die Rezeption von Krulls Stil ist widersprüchlich (vgl. GKFA 12.2, 182–186). Im vorliegenden Zusammenhang ist die Frage relevant, wie sich Krulls Stil zu dem von Thomas Mann verhält. Gelänge der Nachweis, dass Krulls Stil von dem von Thomas Mann signifikant abweicht, wäre dies ein guter Grund, ihm damit Unzuverlässigkeit zu attestieren. Wohlfahrt (1955, 202) beschreibt Krulls Stil als den „eines Ungebildeten, der durch hohle Phrasen, nichtssagende Redensarten und Gemeinplätze den Schein der Vornehmheit und Bildung vorzutäuschen sucht. Es wird wenige Bücher geben, die absichtlich weitgehend so schlecht geschrieben sind“. Die Beispiele, die Wohlfahrt anführt, sind allerdings nicht sehr überzeugend, zumal er es versäumt, die vermeintlichen Stilblüten Krulls mit Thomas

<sup>21</sup> Auch Kablitz' allgemeine Äußerungen zum Begriff des unzuverlässigen Erzählens sind mit Vorsicht zu genießen, da er fatalerweise Mehrdeutigkeit für einen Zuschreibungsgrund für Unzuverlässigkeit hält: „Noch einmal erweist Felix hier als ein geradezu mustergültiger *unreliable narrator*, weil sich im Grunde jede seiner Äußerungen mehrfach deuten lässt“ (Kablitz 2009, 134). Mehrdeutigkeit kann ein Grund sein, wenn sie dazu dient, etwas Falsches zu sagen. Mehrdeutigkeit ist allerdings ein viel zu komplexer Begriff für sehr vielgestaltige literarische Phänomene, so dass die Verbindung von Kablitz sehr kurzschlüssig ist.

<sup>22</sup> So ganz sicher sein kann man sich dessen nicht. Ernst Kreuder (1977, 218) benutzt dieses Wort in einem Brief an Horst Lange vom 14.11.1945. Wie er zu dem Wort kam, wissen wir nicht. Es kann sein, dass Kreuder das Wort in einer älteren Auflage des *Krull* kennen gelernt hat und hier (in einem anderen Zusammenhang, aber mit passenden semantischen Absichten) reproduziert; es kann aber auch sein, dass es ein damals schon lange bekanntes bildungssprachliches Wortspiel ist.

Manns sonstigem Stil zu vergleichen. Dennoch gibt es einige Textstellen, die sich in diesem Sinne deuten lassen, wenngleich sie kaum als eindeutiger Beleg der These dienen können.<sup>23</sup> Auf den schlechten Stil möchte er den *Krull* denn auch nicht reduzieren und zählt im zweiten Teil seines Aufsatzes gelungene Formulierungen auf. Den daraus resultierenden Widerspruch löst er nicht auf. Wie ich im nächsten Abschnitt zeigen möchte, gibt es ein Buch, das sich auf den *Krull* bezieht und tatsächlich mit Absicht schlecht geschrieben ist. Die Schnitzer, die sich Felix' Schwester Olympia im gleichnamigen Roman von Robert Neumann leistet, erzeugen den Eindruck, von dem Wohlfarth schreibt, viel besser.

## 2.4 *Krulls Unzuverlässigkeit*

Man kann bereits an dieser Stelle die These vorwegnehmen, dass Krulls Unzuverlässigkeit in erster Linie im axiologischen Bereich liegt, und zwar nicht nur insofern, als er auf der Ebene der Handlung ein Krimineller ist, dessen Tun er als Erzähler nicht gebührend verurteilt, sondern vor allem insofern, als er seine Handlungen als weniger negativ darstellt, als sie gemäß unproblematischer Normen sind, indem er sie mit einer kruden Theorie rechtfertigt. Das könnte ihn zu einem klassischen Fall machen. Allerdings gibt es nicht allzu viele Passagen, so dass die Distribution über den Text schwächer ausgeprägt ist, als man denkt. Auch sind von der Unzuverlässigkeit nicht unbedingt zentrale Sachverhalte betroffen. Nicht unwichtig erscheint mir in dieser Hinsicht Krulls Wiedergabe krimineller Handlungen wie Diebstahl und Zuhälterei. Hier zeigt sich seine axiologische Unzuverlässigkeit am deutlichsten.

Das sechste Kapitel des ersten Buchs endet mit dem Hinweis auf den Schokoladenvorrat, den der Schüler Felix Krull sich angelegt hat und von dem er sich bedient, wenn er eine Krankheit vorschützt (und sich in sie so sehr hineinsteigert, dass er sogar körperliche Symptome zeigt) und zuhause bei karger Kost gehalten wird. Das folgende Kapitel erzählt von der Herkunft der Süßigkeiten, die „auf besondere, ja phantastische Weise“ in Krulls „Besitz übergegangen“ sind (FK, 54). Ganz betört vom Anblick wie vom Geruch der Delikatessen, die in einem Geschäft auf seinem Schulweg feilgeboten werden, findet sich Felix in eine traumhafte Stimmung versetzt und „die schwerfällige Ordnung und Gesetzmäßigkeit des Alltages aufgehoben“ (ebd., 56). Als auf seine Begrüßung niemand reagiert, ergreift er die Gelegenheit beim Schopfe und nimmt sich ein paar Pralinen, ehe er das Geschäft wieder verlässt. Dass er stiehlt, gibt Krull hier deutlich zu

---

<sup>23</sup> Beispiele, die Wohlfarth (1955, 202) zitiert: „Indem ich die Feder ergreife, meine Geständnisse dem Papier anzuvertrauen. – Ich stamme aus feibürgerlichem Hause. – Der Goldsaft, der so manches Augenpaar zu höherem Glanze erweckt – Trauliche Erkerplätze luden zum Sitzen ein [...]“ – Daneben moniert Wohlfarth (1955, 203) zu Redensarten konventionalisierte Metaphern wie „das Feld räumen“, „wie seine Westentasche kennen“ usw. und „den Eindruck des Akten-deutsches“, den manche Wendungen und überlange Sätze hervorrufen.

verstehen.<sup>24</sup> Im anschließenden Absatz nennt er das Kind sogar beim Namen – aber nur, um sich gleich darauf von der Bezeichnung „Diebstahl“ für seine Handlung zu distanzieren. Indem er das vermeintlich schnöde Wort von der „glänzende[n] Tat“ (ebd., 57) unterscheidet, redet er einer Einstellung das Wort, wonach einerseits die Sprache niemals das erfassen könne, worum es geht, und andererseits die Tat gewissermaßen sich selbst rechtfertige:

Nur Gewohnheit und Trägheit bereden uns, beide [Wort und Tat] für eins und dasselbe zu halten, während vielmehr das Wort, insofern es Taten bezeichnen soll, einer Fliegenklatsche gleicht, die niemals trifft. Überdies ist, wo immer es sich um eine Tat handelt in erster Linie weder dem Was noch an dem Wie gelegen (obgleich dies letztere wichtiger ist), sondern einzig und allein an dem Wer. (FK, 57)

Worte hält Krull für Gleichmacherei, für die er in dem „unerschütterlichen Gefühl, ein Gunstkind der schaffenden Macht und geradezu von bevorzugtem Fleisch und Blut zu sein“ (ebd.), nichts übrig hat. Krull verbrämt mit diesen Worten seine Tat und gibt der Überzeugung Ausdruck, dass, wer nur „von bevorzugtem Fleisch und Blut“ ist, sich alles erlauben kann und über dem Gesetz steht. Diese Einstellung kommt auch später bei Krull wieder zum Ausdruck, als er sich mit dem portugiesischen König unterhält und diesem nach dem Mund redet.

Es ist schwierig, hier zu einer abschließenden Interpretation zu gelangen, denn Krulls pseudo-aristokratische Einstellung könnte Mann in der Zeit der Roman-Konzeption noch geteilt haben, wie aus den Parallelen zu seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* hervorgeht (vgl. GKFA 12.2, 643–647).<sup>25</sup> Die späteren Passagen dienen hingegen eher dazu, die Verlogenheit dieser Einstellung darzustellen, wobei offen bleibt, ob Krull glaubt, was er sagt, oder sich nur den Überzeugungen seiner Gesprächspartner annähert, weil er gar nicht anders kann und dies auch die Bedingung seines Erfolgs ist.<sup>26</sup>

Demgegenüber scheint Krull zumindest an der frühen Stelle seiner Bekenntnisse der Überzeugung zu sein, dass er tatsächlich kraft seiner Persönlichkeit über dem Gesetz stehe. Dass das Gesetz stärker ist, macht sein vorgesehener Lebensweg jedoch deutlich. Man kann hier also, mit etwas Vorsicht, axiologische Unzuverlässigkeit sehen. Die Triftigkeit dieser Zuschreibung sinkt aber in dem Maß, in dem man bereit ist, in Krulls krimineller Veranlagung (über das beiden zugrundeliegende und sie miteinander verbindende Talent für Nachahmung

<sup>24</sup>Nur am Rande sei vermerkt, dass hier eine Schlüsselszene auch für den Autor vorgelegen haben muss, denn die Entwicklung zu einem Dieb sieht Mann laut einer Notiz als Folge von Krulls ausbleibender Mannwerdung an. Vgl. GKFA 12.2., 302.

<sup>25</sup>Man müsste dann aber unterscheiden zwischen den tatsächlichen Taten Krulls und der allegorischen Bedeutung, die Mann ihnen zugeschrieben haben mag (der Dieb als Künstler). Die Haltung wird Mann wohl nur mit Bezug auf die Künstlerallegorie geteilt haben.

<sup>26</sup>Aber auch dem späten Mann war nicht ganz fremd, was Krull sagt. Im Tagebuch vermerkte er am 13.10.1953 nach einer Lesung in der Familie „das Wohlgefallen Golos [...] an Felixens reaktionären Reden beim König, an denen natürlich auch etwas Richtiges ist“ (zit. n. GKFA 12.2, 451).

und Täuschung) eine Analogie zum Künstler zu sehen.<sup>27</sup> Versteht man Krulls Charakter demzufolge hauptsächlich als Allegorie auf den Künstler, verliert die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ihren Sinn.

Unter einem anderen Interpretationsansatz ist Unzuverlässigkeit jedoch sehr wohl eine passende Kategorie, insofern man nämlich Krull kriminelle Handlungen mit seinen Überzeugungen bezüglich der Gleichheit der Menschen konfrontiert. Dementsprechend wäre Krull unzuverlässig, weil er seine Überzeugung von der Bevorzugung *qua* Geburtsanlage durch sein Hochstaplerturn selbst widerlegt. Die Adligen, mit denen Krull zu tun hat, sind die personifizierten Vertreter der Überzeugung von der Ungleichheit der Menschen, wie aus den erwähnten Gesprächen mit dem König, aber auch aus dem Brief der Mutter hervorgeht (FK, 400–404). Krull schafft es, sich als Adliger auszugeben, obwohl er keiner ist. Damit beweist er, dass die These von der Ungleichheit aller Menschen von Geburt an bzw. von der Überlegenheit einiger weniger *qua* Geburt falsch ist, denn er erreicht ja denselben Effekt durch seine Fähigkeit zur Nachahmung. Zugleich vertritt er aber dieselbe Überzeugung wie die Adligen, nämlich dass für ihn kraft seiner besonderen Anlagen ebenso wie für die Adligen besondere Bedingungen gelten. Doch warum sollte für ihn gelten, was er für die Adligen durch seine Existenz widerlegt?

Beide Argumentationen, die für und die gegen die Angemessenheit der Kategorie mit Bezug auf das Motiv der Ungleichheit, sind relativ subtil. Sie zeigen immerhin, dass der Bedeutungsaufbau des Romans, so leichtfüßig er auf den ersten Blick, nicht zuletzt aufgrund seines Erzählers, wirken mag, einigermaßen kompliziert ist. Vor dem Hintergrund, dass der Roman eine autobiographische Lesart erlaubt, dürfte die These von Krulls Unzuverlässigkeit unter dem in Rede stehenden Bezugsrahmen weitere Bestätigung erhalten, denn Mann könnte mit den falschen Überzeugungen Krulls seine eigenen Irrtümer durchspielen: Während Krull demnach am Anfang seiner Karriere noch der Überzeugung ist, dass es eine natürliche Überlegenheit einiger Menschen *qua* Geburt bzw. Anlagen gebe, muss er irgendwann einsehen, dass die Gleichheit ein übergeordnetes Prinzip ist und seine ursprüngliche Überzeugung falsch. Da der Roman ein Fragment geblieben ist, lässt sich dieser Aspekt nicht abschließend beurteilen. Deshalb komme ich nun zurück zu der Analyse von Textstellen, deren Beurteilung mit Blick auf ihre potentielle Unzuverlässigkeit weniger voraussetzungsreich ist.

Nach dem Tod seines Vaters zieht Felix mit seiner Mutter nach Frankfurt, wo er Bekanntschaft mit Rozsa, einer Prostituierten, macht und sich, in Einvernehmen mit ihr, als Zuhälter betätigt. Das ist für den Erzähler Gelegenheit, auf seinen kindlichen Diebstahl zurückzukommen und seine Zuhältereier ähnlich schönzureden (vgl. FK, 139). Wieder scheint er daran zu glauben, was er sagt.

Etwas anders verhält es sich mit dem zweiten Diebstahl, von dem er berichtet. Er ereignet sich auf seinem Weg nach Paris, wo er auf Vermittlung seines Paten

---

<sup>27</sup> Die sich auf keinen geringeren als den Autor selbst berufen kann: „Sein [Krulls] natürlicher Adel [...] ist natürlich nicht forsch-junkerhafter, sondern aristokratisch-künstlerhafter Art“ (zit. n. Scherrer 1958, 2).

Schimmelpreester eine Stelle im Hotel antreten wird. An der Grenze wird das Gepäck der Reisenden durchsucht. Arm wie er ist, hat Krull nichts zu verzollen. Aber neben ihm wird das Gepäck einer offenbar vermögenden Dame kontrolliert, mit der er später eingehend bekannt wird: Madame Houplé.

Bei meinem raschen Wiedereinpacken jedoch wollte es das Ungefahr, daß dieses Stück [sein Koffer] etwas von der Unschuld verlor, die ich ihm mit Recht nachgerühmt hatte, da eine Kleinigkeit mehr darin einging, als vordem darin gewesen war. [...] Von ihrem [Madame Houplés] schönen Reisegut [...] lag mehreres bis zur Vermengung nahe bei meinem eigenen, am allernächsten ein sehr nach Preziosen aussehendes Saffiankästchen, beinahe von Würfelgestalt, und unversehens glitt dasselbe [...] mit in mein Köfferchen. Das war mehr ein Geschehen als ein Tun [...]. (FK, 145)

Isoliert betrachtet und wörtlich verstanden, könnte diese Stelle ein Beleg für Krulls mimetische Unzuverlässigkeit sein. Demnach gäbe er hier zu verstehen, dass das Kästchen aus Versehen den Besitzer gewechselt habe. Liest man die gesamte Passage noch einmal genauer, wird man keinen Hinweis entdecken, ob hier aus der Sicht des erlebenden oder erzählenden Ich berichtet wird, und deshalb auch nicht entscheiden können, ob Krull während des Ereignisses überhaupt bemerkt hat, dass das Kästchen unter seine Habe geraten ist. Wäre es tatsächlich aus Versehen geschehen, stellte sich die Frage der Unzuverlässigkeit gar nicht, denn dann hätte er sich nicht schuldig gemacht und dann gäbe es keinen Grund für eine Falschdarstellung.

Allerdings: Vor dem Hintergrund dessen, was wir bereits über ihn wissen, ist der Fall doch ziemlich klar. Dadurch und durch die Nonchalance seiner Formulierungen gibt Krull eben doch zu verstehen, dass er nicht nur sehr wohl bemerkt hat, dass das Kästchen unter seine Sachen gerutscht ist, sondern dass er wohl auch selbst nachgeholfen hat: „Das war mehr ein Geschehen als ein Tun“, sagt er. Das müsste er nicht so formulieren, wenn er nicht etwas bemänteln und zugleich augenzwinkernd zugeben wollte, denn er weiß ja selbst aufgrund der Bekenntnisse, die bereits hinter ihm liegen, dass seine Leser um seine kriminelle Neigung wissen. In der Terminologie des ersten Kapitels haben wir es also mit einem Fall zu tun, in dem der Erzähler den wahren Sachverhalt zwar nicht explizit erzählt, aber deutlich genug präsupponiert, also mit (wörtlich verstanden) unwahren Worten etwas Wahres zu verstehen gibt. Es genügt, auf seinen früher geschilderten Diebstahl hinzuweisen; aber auch schon der auf die oben zitierte Passage folgende Satz macht deutlich, dass dem erlebenden Krull zumindest bewusst war, dass sich sein Besitz vergrößert hat: „Tatsächlich dachte ich während des Restes der Reise kaum noch an den zufälligen Erwerb [...]“ (FK, 146).<sup>28</sup>

<sup>28</sup>Der Vollständigkeit halber sei angefügt, dass Krull noch zweimal darauf zurückkommt. Zunächst wiederholt er sich, als er das Kästchen, „das bei der Gepäckrevision so sanft hineingeglitten war“ (FK, 156), später in Augenschein nimmt; im Gespräch mit Madame Houplé gibt er dann aber unumwunden zu: „Ich habe es genommen“ (FK, 210), womit denn auch die endgültige Bestätigung für die Argumentation, dass er es nicht nur hat geschehen lassen, sondern aktiv beteiligt war, erbracht wird. (Umgekehrt ein Flunkern gegenüber Mme Houplé anzunehmen wäre zwar auch möglich, aber überhaupt nicht durch weitere Textbelege zu bestätigen.)

Wiederum handelt es sich höchstens um axiologische Unzuverlässigkeit, sowohl auf der Ebene der Handlung als auch auf der der Erzählung, insofern Krull sein Tun nicht als das bezeichnet, was es ist, und damit eine Umwertung einer eigentlich schlechten Handlung vollzieht. Wie so oft bei Bekenntnissen haben sie in nicht unerheblichem Maß einen apologetischen Charakter.<sup>29</sup>

## 2.5 Fazit

Thomas Manns Nachkriegsromane mögen typologisch wie generationell, und gerade der *Felix Krull* auch inhaltlich, einer vorangegangenen literarischen Epoche angehören. Trotzdem gibt es einen Zusammenhang zur Nachkriegsliteratur, wie er namentlich zu Günter Grass auch immer wieder in der Forschung hergestellt wurde. Er zeigt sich nicht nur in der Auseinandersetzung mit dem Geist der NS-Zeit (bei Mann ist es der Geist der Intellektuellen und Künstler, bei Grass der Geist der Kleinbürger), sondern auch in der Adaption des *Picaro-Romans* (Diederichs 1971).<sup>30</sup> Wie im Kapitel zu Grass' *Blechtrommel* jedoch deutlich werden wird, unterscheidet sich die spezifische Implementierung narrativer Unzuverlässigkeit dort nicht unerheblich von der im *Felix Krull*, so dass die Behauptung von Rosemarie Zeller (1992, 5 f.), Grass führe zusammen mit Böll die realistische Tradition fort, in der auch Thomas Mann stehe, zurückzuweisen ist.<sup>31</sup> Während das schon Thomas Mann nicht ganz gerecht wird (auch wenn man vor dem Hintergrund der Beispiele, die Kafka und viele andere gegeben haben, versteht, was Zeller meint, dass nämlich die realistische, besser: mimetische Tradition in Manns Werk spürbarer ist und dass sein Werk immerhin noch eine mimetische Lesart erlaubt, die gerade Kafkas Werk eben vielfach außer Kraft setzt), widersetzen sich Grass' Werke dieser Tradition, gerade auch im Vergleich mit dem Heinrich Bölls, ungleich stärker. Dies drückt sich auch in der Handhabung des unzuverlässigen Erzählens aus, das in Grass' Roman in spezifisch gebrochener Weise vorliegt.

Mein Fazit lautet, was die Unzuverlässigkeit von Thomas Manns späten Romanen angeht, dass sie sich nicht nur typologisch durch die meinungsstarken

---

<sup>29</sup>In diese Richtung geht die Überlegung einer älteren Interpretation, die denselben Sachverhalt im Auge hat, ohne den Begriff des unzuverlässigen Erzählens zu benutzen, und Krulls Wesen wie seinen einnehmenden Stil als Verfahren sieht, von der moralischen Schuld abzulenken: „Der Erzähler betont immer wieder, daß er aus feinem Holz geschnitzt sei [...] auch seine erstaunliche Wortgewandtheit, ihn über alles Gemeine, Alltägliche hebe, so daß er uns [...] implizit doch einen moralischen Freispruch von der Anklage eines trügerischen und betrügerischen Lebenswandels nahelegt“ (Müller 1962, 234).

<sup>30</sup>Riggan (1981) handelt Oskar interessanterweise unter dem Typ *Clown* ab – was das mangelnde Abgrenzungspotential seiner Typologie zeigt.

<sup>31</sup>Sie stellt diese Tradition explizit derjenigen gegenüber, für die sie u. a. Döblin namhaft macht. Auch das ist unangemessen, da sich Grass gerade an Döblins Poetik orientierte. Vgl. Grass 1967.

Ich-Erzähler in der Nähe des unzuverlässigen Erzählens bewegen, sondern das Verfahren durchaus realisieren, was in manchen Fehleinschätzungen zum Ausdruck kommt und im *Felix Krull*, weil es eine fiktive Autobiographie ist (im Unterschied zur fiktiven Biographie Zeitbloms), darüber hinaus auch in seinen Handlungen – was allerdings unter dem starken Vorbehalt steht, dass es sich bei dem Text um ein Fragment handelt, das den geplanten Niedergang von Krulls Lebensweg nicht beinhaltet. Über die Bewertung von Krulls kriminellen Handlungen muss man nicht lange diskutieren. Seine Unzuverlässigkeit liegt eher in seinem berechnenden Verhalten Zouzou gegenüber, vor allem aber in seiner nachträglichen Zurechtdeutung mancher seiner eindeutigen kriminellen Handlungen.

Aber nicht jeder Konflikt zwischen erlebendem und erzählendem Ich begründet unzuverlässiges Erzählen. Wenn man diesen Interpretationsansatz vergleicht mit dem alternativen Interpretationsansatz, der auf der Analogie von Hochstapler und Künstler fußt und das weitläufige Bedeutungsfeld zwischen Authentizität und Täuschung zum *tertium comparationis* macht, so wird man vielleicht zu dem Schluss kommen, dass dieser zweite Interpretationsansatz sehr viel stärker im Roman verankert werden kann.

Mit Blick auf die literaturgeschichtliche Entwicklung des Verfahrens würde ich nach alledem davor warnen, die Bedeutung Thomas Manns für die Evolution dieses Verfahrens zu überschätzen. Er ist sicherlich einer der wirkmächtigsten deutschsprachigen Autoren im 20. Jahrhundert. Aber seine Handhabung des Verfahrens narrativer Unzuverlässigkeit ist, meine ich, nicht der Aspekt, der seinen *impact* auf die eigentlichen Nachkriegsautoren begründet. Inwiefern es Thomas Manns eigenes Werk charakterisiert, diese Frage wäre trotz Larsson (2011) noch zu klären. Man müsste in diesem Zusammenhang nicht zuletzt Manns Dostoevskij-Rezeption untersuchen.<sup>32</sup> Dessen *Kellerloch*-Menschen soll Mann für seine „radikale Aufrichtigkeit“ und „fanatische Wahrheitsliebe“ gepriesen haben (vgl. Sprecher/Bussmann, GKFA 12.2, 93). Wer den *Kellerloch*-Menschen so missversteht, dem ist eine virtuose Handhabung unzuverlässigen Erzählens eher nicht zuzutrauen.

### 3 Robert Neumanns *Olympia* (1961) und andere Werke

#### 3.1 Robert Neumann, Irmgard Keun und die Technik der Impersonation

Robert Neumann (1897–1975) ist ein Autor, der heute fast vergessen ist. Auch wenn es in jüngerer Zeit bedeutende Publikationen gab (Stadler 2013a; Jäger-Gogoll 2015), die seinem Werk gewidmet sind, ist sein literaturgeschichtlicher Ort weitgehend unbekannt. Das mag mit seiner künstlerischen Persönlichkeit

---

<sup>32</sup>Vgl. Lehmann 2015, 114–120. Hier wird auf motivische, aber auch strukturelle Aneignungen durch Thomas Mann hingewiesen.

zusammenhängen, die außerordentlich wandlungsfähig war – vor allem aber liegt es am Schicksal des jüdischen Remigranten, dem offizielle Anerkennung versagt blieb.<sup>33</sup> Der um eine Generation jüngere Wiener Neumann gehörte zum weiteren Bekanntenkreis Thomas Manns, den er sich in literarischer Hinsicht zum Vorbild genommen hatte.

Vorbild war Thomas Mann für viele, die sich dennoch zu ganz eigenständigen Autoren entwickelt haben. Das gilt auch für Robert Neumann, dessen erste Erfolge als Schriftsteller im Umkreis der Neuen Sachlichkeit liegen. Nach seiner ein Vierteljahrhundert währenden Exilzeit (mit kurzen Unterbrechungen in den dreißiger Jahren), in der er sich mühsam als englischsprachiger Autor etablierte, siedelte er 1958 von England nach Locarno über und versuchte, wieder im deutschsprachigen Literaturbetrieb Fuß zu fassen. In einem Alter von über sechzig Jahren verschaffte er sich durchaus Gehör und war als Publizist tatsächlich ein anerkannt witziger und schlagkräftiger Teil des Feuilletons. Aber, so scheint es, über tagesaktuelle Fragen hinaus vermochte er nicht zu reüssieren. Seine Romane wurden zwar besprochen, aber wohl nicht recht ernst genommen. Vielleicht machte man sich auch gar nicht erst die Mühe, sie zu verstehen, weil Neumann das Image gewissermaßen eines literarischen Hallodri hatte, von dem keine seriöse Literatur zu erwarten war.

*Mit fremden Federn. Parodien* lautet das 1927 erschienene Werk, mit dem Robert Neumann schlagartig berühmt wurde (vgl. Heuer 1999, 159; Wagener 2007, 34–38). Aber nicht nur Parodien begleiteten Neumanns literarischen Weg seitdem, sondern auch Plagiatvorwürfe. Es ist tragisch, dass mit dem Namen dieses Autors nicht zuletzt seine Händel in Erinnerung geblieben zu sein scheinen. Neumanns Werk darauf zu reduzieren, wird ihm jedoch nicht gerecht. Er war ein vielseitiger Autor, Verfasser historischer und gegenwartsbezogener Romane und engagierter Publizist, sowohl in der englischen Emigration als auch in der Nachkriegszeit vom Tessin aus.

Als Autor der Weimarer Republik wird ihm mit seinem Roman *Sintflut* (1929) die „gewichtigste epische Reflexion der Inflationszeit“ nachgesagt (Kiesel 2017, 347). Auf diesen Roman folgte nach drei Jahren, ebenfalls ein „Zeitroman“, *Macht* (1932), über die politisch-ökonomischen Verflechtungen von Staaten und Wirtschaftskonzernen und ihre skrupellosen Akteure. Während dieser Roman erzähltechnisch „wohl an Döblins *Berlin Alexanderplatz* geschult ist“, wie Kiesel (2017, 645) vermutet, ist in *Sintflut* ein homodiegetischer Erzähler eingesetzt, der zwar in die illegalen Machenschaften der Figuren, aber als Chronist nur wenig in die Handlung eingebunden ist.<sup>34</sup> Vor allem mit zwei weiteren Werken aus dieser Zeit zeigt Neumann seine Nähe zum unzuverlässigen Erzählen: mit der

<sup>33</sup>Zu den vergeblichen Bemühungen, Neumann einen Literaturpreis zuzuerkennen bzw. die Ehrendoktorwürde der Universität Marburg zu verleihen vgl. Balzer 2006, 29–32. Zur von oberflächlichen Fehleinschätzungen nicht freien Neumann-Rezeption vgl. die Einleitung von Jäger-Gogoll 2015.

<sup>34</sup>Ausführliche Einzelinterpretationen finden sich bei Scheck (1985) und Noll (2006).

*Hochstaplernovelle* (1930), deren Titel an Thomas Mann *Krull* gemahnt, und mit dem Roman einer Prostituierten, *Karriere* (1931), den Irmgard Keun mit ihrem *Kunstseidenen Mädchen* (1932) plagiiert haben soll (vgl. Kiesel 2017, 619).

Wie auch immer dieser Vorgang damals genau abgelaufen ist, literaturgeschichtlich ist er ebenso ohne Folgen geblieben wie zivilrechtlich. Neumann jedenfalls leugnet in einem Brief an Kurt Tucholsky aus dem Jahr 1932, „die aktion der ‚öffentlichen Meinung‘ gegen frau keun [...] angekurbelt“ zu haben (Neumann 2013, 751). Trotzdem war er daran nicht unbeteiligt, denn er hatte, wie Keun laut Herausgeberkommentar (Tucholsky 2005, 761) ihrem Briefpartner Tucholsky berichtete, als sie sich an ihn mit der Bitte um Vermittlung wandte, ihrem Verlag mitgeteilt, „daß es sich bei Keuns Roman um ein Plagiat handle: Sie habe große Teile des Romans aus seinem Roman ‚Karriere‘ abgeschrieben.“ Neumann seinerseits bekannte Jahrzehnte später Fritz J. Raddatz gegenüber, dass er das Buch von Keun gar nicht gelesen, sondern lediglich auf „eine Konfrontation herausgerissener Textstellen, die durch die Zeitungen gegangen war“, reagiert habe (Neumann 2013, 751).

Interessant an der Angelegenheit ist nun, dass Tucholsky und Neumann zu gegensätzlichen Schlüssen gelangten, nachdem sie den jeweils anderen Text gelesen hatten (Neumann das *Kunstseidene Mädchen* und Tucholsky *Karriere*). Während Neumann nach der Lektüre die Plagiatsbehauptung zurückzog und sich auch im Rückblick davon distanzierte (ebd.), denn „Frau Keun hatte mich nicht nötig“ (Neumann 1966, 399), kam Tucholsky zu einem ganz anderen Ergebnis. Er schrieb der Autorin in einem Brief vom 16.7.1932 eine aufschlussreiche Bemerkung ins Stammbuch: „Neumann hat diese Art Monolog in deutscher Sprache zum ersten Mal gemacht, Sie durften das nicht zum zweiten Mal machen“ (Tucholsky 2005, 376). Aufschlussreich ist das zunächst, weil Neumann damals offensichtlich mit dieser speziellen Art des unzuverlässigen Erzählens als erster in Verbindung gebracht wurde. Aufschlussreich sind aber auch die Gründe, die Tucholsky in seinem ausführlichen Brief ins Feld führt: „Ich habe Bert Brecht jahrelang verfolgt, weil er etwas gemacht hat, was ich für unverzeihlich halte: er hat einen *Ton* gestohlen“ (Tucholsky 2005, 374 f. [Kursive im Orig.]). Dann geht er ins Detail und listet stilistische Übereinstimmungen zwischen Keuns und Neumanns Werken auf:

die nicht beendeten Sätze [...]; die merkwürdige Stellung von [*inquit*-Formeln]; genau dieselbe Technik, wie das Mädchen ihre Kokettiergeheimnisse enthüllt; [...] das verquatschte Deutsch – und dann eben dieser Ton. Wie da alles Intime als bekannt vorausgesetzt wird, wie vierzehn Sachen mit einem Mal erzählt werden ... alles, alles wie bei Neumann. Ich bin ganz entsetzt gewesen, als ich das gelesen habe. (Tucholsky 2005, 375)

Zwar preist er danach auch wieder Keuns Talent und attestiert ihrem Roman Passagen, die seiner Ansicht nach ihr Werk zu einem besseren als Neumanns machen. Zugleich macht er deutlich, dass es nicht um wörtliche Übernahmen geht. Aber er bleibt doch bei der Behauptung, sie habe von Neumann die Erzähltechnik übernommen, wobei er offensichtlich der Meinung ist, dass man als Autor ein *copyright* auf eine literarische Technik haben könne. Mit dieser Technik ist jedoch

nicht das unzuverlässige Erzählen überhaupt gemeint, sondern eine spezielle Variante, die sich durch die zitierten stilistischen Besonderheiten auszeichnet sowie durch figurenbezogene Kennzeichen, die die Erzählerinnen auf sehr ähnliche Weise charakterisieren.

Mag Neumann im Vergleich zu Keun diese Erzähltechnik auch früher eingesetzt haben, so war er gewiss nicht der erste und nicht der einzige, der sich dieser Technik bediente. Das trifft höchstens auf die Kombination mit den erwähnten inhaltlichen figurenbezogenen Elementen zu. Aber sein Name erlangte damals mit dieser Art von Ich-Erzählung Bekanntheit. Aufschlussreich ist dieser historische Exkurs auch deshalb, weil es bei den Texten um eine Variante des unzuverlässigen Erzählens geht, der im deutschsprachigen Raum auf wenig Verständnis gestoßen ist: Nicht nur sind die beiden Erzählerinnen – Neumanns Erna und Keuns Doris – naiv, ungebildet, auch vulgär und von zweifelhaftem Lebenswandel, sondern ihre Rede ist jeweils durch einen – sprachlich gesehen, in grammatischer, syntaktischer und lexikalischer Hinsicht stark defektiven – mündlichen Duktus geprägt.<sup>35</sup>

Neumann hatte für seine Erzähltechnik sogar einen eigenen Begriff: Impersonation, den sein Biograph mit dem der Rollenprosa in Verbindung bringt (Wagener 2007, 40). Als Einflussgröße nennt Neumann (1966, 398) selbst neben Thomas Mann auch Arthur Schnitzler und Sigmund Freud, bei dem er während seines bald danach abgebrochenen Medizinstudiums ein Kolleg gehört hatte (Wagener 2007, 17). Es ist nicht schwer, Neumanns Technik mit Schnitzlers *Leutnant Gustl* in einen Zusammenhang zu bringen.<sup>36</sup> Und in der Tat steht Neumanns Werk in dieser Tradition und so gut wie gar nicht in der Tradition Thomas Manns, den er selbst ins Spiel bringt. Seine persönliche Vorliebe mochte Thomas Mann gelten; literarisch gesehen, ist ihre Beziehung jedoch oberflächlich und verdankt sich nur einem (kalkulierten) Skandal.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup>In der Slavistik nennt man dies *skaz*, sprich: „skass“. Diese Erzähltechnik hat dort einen ästhetisch und literaturgeschichtlich ungleich höheren Stellenwert. In der Germanistik wurde sie hingegen selten gewürdigt, obwohl es auch in der deutschsprachigen Literatur eine eigenständige Tradition literarisierter Mündlichkeit gibt, die bis in die Gegenwart zu Wolf Haas' „Brenner“-Romanen reicht. Was es nicht gibt, ist ein Nikolaj Gogol' vergleichbarer Vertreter bzw. Begründer dieser Tradition.

<sup>36</sup>Anderswo nennt Neumann mehrmals selbst Schnitzlers Erzählungen als Vorbilder für seine „kurzen Romane in der ersten Person [...] – dann brach ich damals das Vorhaben ab, dem Zureden Arthur Schnitzlers zum Trotz (der natürlich mit ‚Leutnant Gustl‘ und ‚Fräulein Else‘ mein Pate war) und auch dem Zureden Thomas Manns zum Trotz“ (Neumann 1963, 431). Und: „Die Grundidee dieser drei Ich-Romane oder Impersonationen kam natürlich von Freud, via Schnitzlers ‚Fräulein Else‘ und ‚Leutnant Gustl‘“ (Neumann 1968, 11 f.).

<sup>37</sup>Erwogen wird in der Sekundärliteratur auch „das Erbe von James Joyce – es gehören dazu der innere Monolog, die Darstellung des Daseins auf verschiedener Ebene, das Zerreißen der menschlichen Existenz in kleine Teilchen, und ihr immer neues Zusammenfügen zu einer großen, geheimnisvollen Einheit von Trieb, Gedanken und letztlich unfaßbaren Kräften“ (Freundlich 1957, 128). – Diese Hinweise sind mir zu allgemein, die Gemeinsamkeiten mit Schnitzler sind konkreter.

*Olympia* knüpft an Neumanns frühe Werke an. Der Autor zählt den Roman selbst zur Reihe seiner „Impersonationen“ (Neumann 1966, 398). Das Thomas Mann gewidmete Buch schreibt die Geschichte von Felix Krulls Schwester fort. Literaturgeschichte gemacht hat es aber vor allem durch eine Klage gegen das Buch, die von Erika Mann angestrengt wurde. Während der auch publizistisch von beiden Seiten befeuerten Konfrontation kam jedoch heraus, dass Neumann mehr sein eigenes Werk plagiiert hatte, indem er nachweislich mehrere Seiten aus Mathilde Walewskas Roman *Meine schöne Mama* (1956) übernommen hatte – die Autorin entpuppte sich als seine dritte Ehefrau, die 1958 verstorbene Evelyn Milda Wally Hengerer, die er beim Abfassen von *Meine schöne Mama* unter Zuhilfenahme einiger seiner älteren Werke, u. a. *Karriere*, unterstützt haben wollte, wie Neumann in einem Brief an seinen Verleger Kurt Desch schrieb, den er zusammen mit anderen Dokumenten in der *Welt* veröffentlichte, um der „Verwirrung der Geister“ während der sowohl im Feuilleton als auch vor Gericht mit Erika Mann ausgetragenen Auseinandersetzung „nun doch ein Ende [zu] setzen“ (Neumann 1961b, 268). Laut Herausgeberkommentar des umfangreichen Bandes mit Neumanns publizistischen Arbeiten und Nachlassmaterialien handelt es sich jedoch mangels „Hinweis auf eine umfängliche (Mit-)Urheberschaft von Evelyn Neumann“ um „eine Mystifikation“ Neumanns (Stadler 2013a, 276). Demnach scheint er alleiniger Autor eines Werks zu sein, dessen vermeintliche Autorin wenige Jahre zuvor Schlagzeilen als „deutsche Sagan“ geschrieben hatte (Neumann 1961b, 270; vgl. Stadler 2013b, 52).<sup>38</sup>

Die Auseinandersetzung zog sich eine Weile hin. Einem Antrag des S. Fischer-Verlages auf einstweilige Verfügung wurde wegen „unzulässiger vergleichender Werbung“ stattgegeben und der Roman „mit einem leicht veränderten Schutzumschlag ausgeliefert“ (Pils 2006, 212). Nach Pils (2006, 213) beabsichtigte Desch aber, „dass Fischer nicht nur gegen die Werbung, sondern auch gegen den Roman selbst vorgehe.“ Neumann solle schon einmal Änderungen für eine zweite Auflage vorbereiten, für deren weiteren Absatz die skandalgetriebene Publizität zu sorgen versprach. Und tatsächlich reichte der S. Fischer-Verlag schließlich Klage wegen Plagiats ein. Doch kam es anschließend nicht zu einem Prozess, sondern nach einigen auch öffentlich ausgetragenen Scharmützeln vor allem zwischen Robert Neumann und Erika Mann zu einem Vergleich. Darin wurden die von

---

<sup>38</sup>Die Publikationsgeschichte seiner Werke ist insgesamt nicht leicht zu durchschauen, da er nicht nur ältere Werke neu veröffentlichte, sondern auch mit neuen Titeln versah und darüber hinaus teilweise lange Passagen aus einem Werk in ein anderes übernahm. Neumanns zweiter auf Englisch verfasster Roman *The Inquest* (1944) erschien 1950 bei Desch unter dem unglücklichen Titel *Bibiana Santis. Der Weg einer Frau* und zehn Jahre später unter dem neuen Titel *Treibgut* in einer Ausgabe zusammen mit dem Roman *An den Wassern von Babylon*, der erstmals 1939 in englischer Übersetzung erschienen war. Neumanns erstes autobiographisches Werk *Mein altes Haus in Kent. Erinnerungen an Menschen und Gespenster* (1957) übernimmt er laut Wagener (2006, 159) fast zur Gänze in seine zweite Autobiographie *Ein leichtes Leben* (1963, 172–462). Nicht umsonst bekennt Neumann (1966, 399), „ein Fanatiker des Selbst-Plagiats“ zu sein. (Allerdings macht er kenntlich, dass es sich um eine Übernahme handelt, auch wenn er verschweigt, dass es gedruckt vorliegt, vgl. Neumann 1963, 171.)

Neumann bereits vorgenommenen, neunzehn Zeilen betreffenden Veränderungen sowie der Austausch von Eigennamen für weitere Auflagen bestätigt.<sup>39</sup>

Es gibt Hinweise aus dem Briefwechsel zwischen Neumann und seinem Verleger Kurt Desch, dass beide mit der Publikation von *Olympia* eine auf Skandalisierung ausgerichtete Strategie verfolgten (Pils 2006, 209). Aber dies ist mit Neumanns offizieller Version durchaus vereinbar, wonach er in dem Roman „eine Dokumentation meines Dankes und meiner ein wenig vertrackten Beziehungen zu Thomas Mann“ sah (Neumann 1961b, 269).<sup>40</sup> Einerseits habe er „auf meine Anfänge entscheidenden Einfluß genommen“, andererseits wolle er sich „den Angelsachsen (aber wohl auch den Franzosen) gegenüber zu ihm bekennen“ (ebd.). Neumann erklärt, Thomas Manns *Krull* sei in den beiden Ländern nicht gut angekommen, man habe Manns späten Roman sogar im Lichte von Neumanns, des Exilanten, Werken rezipiert.<sup>41</sup> Das ist schwierig zu beurteilen, zumal er sich darüber im Weiteren etwas widersprüchlich äußert (die Anspielungen auf *Krull* würden einer englischen Ausgabe eher schaden als nützen).<sup>42</sup> Wichtiger aber ist, dass er in *Olympia* eine Fortsetzung seiner Frühwerke *Hochstaplernovelle* und *Karriere* sah, die bereits unter dem Obertitel *Blinde Passagiere* erschienen waren und eine Serie von mehreren Kurzromanen im Sinne seiner „Impersonationen“ bilden sollten.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup>Eine Liste von Änderungen wurde in der *Zeit* abgedruckt (Anonym 1962) und findet sich in Stadler (2013a, 266 f.).

<sup>40</sup>Wie Pils (2006, 209) anmerkt, hielt Desch das Buch nicht für besonders gelungen und befand allein die intertextuelle Verbindung zum *Krull* für verkaufsfördernd. In seiner Antwort nimmt Neumann diesen Gedanken auf, während er Desch ansonsten beipflichtet. Es ist allerdings nicht ausgemacht, ob Neumann das Buch von vornherein auf einen Skandal hin angelegt hat, wie man aus dem im Brief an Desch anklingenden mangelnden künstlerischen Ehrgeiz schließen mag. Es könnte auch sein, dass er, um das Buch zu retten, ganz pragmatisch vorging und es seinem Verleger so schmackhaft wie möglich machen wollte, notfalls eben mit rein geschäftlichen, statt mit ästhetischen Argumenten.

<sup>41</sup>Neumann publizierte während der Emigration mehrere Romane auf Englisch und erwarb sich in Großbritannien Anerkennung: „*Children of Vienna* became an international bestseller, being translated into more than 20 languages. From being a foreign author, whose work was translated into English, he had become an ‚English‘ writer, whose work was translated into other languages“ (Dove 2006, 99). Relativierend vermerkt Stadler (2013b, 48) jedoch: „Das Buch hat unter den britischen Kritiken große Beachtung gefunden, die erhoffte Markt-Sensation ist ausgeblieben, wohl auch, weil [der Verlag] Gollancz die ‚*Children*‘ als ‚another documentary‘ präsentiert. [...] Die ‚*Children*‘ werden (teils binnen Jahresfrist) in ein gutes Dutzend Sprachen in zwei Dutzend Ländern übersetzt. (Die oft genannte Zahl von ‚23 Sprachen‘ ist übertrieben.)“ – Die Nicht-Rezeption im deutschsprachigen Raum fasst Wagener (2007, 139 f.) kurz zusammen.

<sup>42</sup>Was aber seine Richtigkeit hat. Im Zuge des Prozesses erbat sich Neumann Unterstützung von französischen und britischen Gewährsleuten, die bestätigen sollten, dass die Bezugnahme auf den *Krull* Neumanns *Olympia* in diesen Ländern nichts nutzen würde. Vgl. den Briefwechsel mit Manès Sperber vom 10./16. Mai 1961 in Stadler 2013, 745.

<sup>43</sup>Unter dem Titel *Karrieren* erschien bei Kurt Desch 1966 ein Band mit den erwähnten Werken sowie dem Kurzroman „Blinde Passagiere“ aus den dreißiger Jahren und dem neuen Kurzroman „Luise“.

Das literarische Verhältnis von Robert Neumann und Thomas Mann ist in mancherlei Hinsicht „vertrackt“. Der jüngere fühlte sich dem älteren Autor literarisch verpflichtet (wie im Übrigen auch seine älteren Kollegen Ernst Weiß und Stefan Zweig, die Thomas Mann als literarische Autorität anerkannten), nicht nur in seinen Anfängen, auch später noch. Das war möglicherweise ein Teil seines Problems, denn nach seiner Remigration in den deutschsprachigen Literaturmarkt konnte er an die alten Erfolge vor 1933 nicht mehr anknüpfen. Er galt als neusachlicher – und das hieß: als veralteter – Autor, der damit einer ästhetischen Richtung zugeordnet wurde, welcher damals weder ästhetisch noch literaturgeschichtlich irgendein Kredit eingeräumt wurde (vgl. Becker 1995, 7).

Zwar bekannte Neumann sich einmal mit Bezug auf sein Frühwerk zu „einer törichten Nachfolge Thomas Manns, dessen Meisterlichkeit ich kopierte, ohne seine Selbstironie zu begreifen“ (zit. n. Wagener 2007, 40 f.). Doch hatte er an anderer Stelle – in einem Brief an seinen Verleger Kurt Desch vom 3. November 1960, publiziert in seiner Dokumentation der Entstehungsgeschichte von *Olympia* (Neumann 1961b, 268–270) – gönnerhaft darauf hingewiesen, dass

[z]um Thema ‚Hochstapler‘ Mann eben ein Vierteljahrhundert nach mir, auf der Höhe des Lebens und kurz vor seiner Vollendung, ein paar Details und Situationen ein[fielen], die auch mir eingefallen waren – und was bei mir in frühen Nebenwerkchen verschleudert wurde, hat er (nach all der tiefsinnigen Langeweile [sic] seines Alterswerkes zu allerletzst noch zu einer verblüffenden und beglückenden Meisterleistung geformt: hundert neue und blitzblanke Einfälle aus seinem eigenen Speicher – neben fünf Kleinigkeiten aus dem meinen. Sie sind ihm von Herzen gegönnt. Bloß, späteren literarhistorischen Detektiven zur Freude: Ich nenne die älter gewordene Heldin meiner ‚Karriere‘ jetzt ‚Olympia‘. (Neumann 1961b, 269)

Dass Thomas Mann das erste Buch von Krulls *Bekenntnissen* bereits in den zwanziger Jahren veröffentlichte, lässt Neumann hier unter den Tisch fallen. Offensichtlich verfolgt er den Plan, angesichts der Nähe von *Olympia* zu Thomas Manns letztem Roman die Eigenständigkeit seines Werks herauszustellen und Argumente zu entwickeln, die in einer bereits für möglich gehaltenen gerichtlichen Auseinandersetzung für ihn sprechen. Wenige Jahre später klingt Neumann deutlich abgeklärter. Im mit „Einiges über Impersonation“ betitelten Nachwort zu dem erwähnten Band mit Ich-Erzählungen stellt Neumann klar, dass „Mann die Inspiration durch mich noch weniger nötig als ich die durch Mann“ gehabt habe (1966, 399). Hier erwähnt er (1966, 398) auch Manns „Krull-Fragment, das damals schon vorlag“, das ihm aber „sonderbarerweise nicht“ als Vorlage gegolten habe; vielmehr verdanke sich „der formale Einfluß von Thomas Mann“ seinem *Tod in Venedig*. Aber auch dies mag eine falsche Fährte sein. Auch wenn Manns Erzählung im Zusammenhang mit narrativer Unzuverlässigkeit diskutiert wird (vgl. Cohn 2000), ist sie ihrer Anlage nach heterodiegetisch, und die Rede gerade von *formalem* Einfluss wirkt angesichts dieses formalen Unterschieds irreführend.

Die Diskussion, wie stark Neumanns *Olympia* Thomas Mann literarisch verpflichtet ist, bewegt sich auf rein inhaltlichem Gebiet. Es ist klar, dass sich Neumann Manns Berühmtheit und Krulls Beliebtheit bedient, wenn er seinen Roman intertextuell dadurch an den *Krull* anbindet, indem er seine Schwester ihre

Geschichte erzählen lässt.<sup>44</sup> Aber den Hochstaplerroman hat auch Thomas Mann nicht erfunden, worauf Neumann selbst eine seiner Figuren hinweisen lässt (s. u. Anm. 68). Es ist längst nicht ausgemacht, ob Neumann Thomas Mann tatsächlich so stark verpflichtet ist, wenn man die Antwort auf diese Frage in den Werken sucht. Zweifelsohne parodiert Neumann Krulls gewundenen Stil, indem er *Olympia* dessen Hypotaxe und Lexik nachahmen lässt; zugleich aber setzt er sich doch ab davon, indem er Olympias Rede mit Fehlern und Eigentümlichkeiten spickt, die sich ihr fiktiver Bruder gerade nicht erlaubt (bis auf solche Formulierungen mit doppeltem Boden wie das bereits im vorangegangenen Abschnitt zitierte „ein Werk der leichtgeschürzten Muse, wie man wohl sagt“ [FK, 33]). Hinzu kommt, dass er bereits Anfang der dreißiger Jahre ein eigenes Konzept verfolgte, indem er seine kleineren Romane unter dem Obertitel *Blinde Passagiere* als Teile einer Serie veröffentlichte, deren Zusammenhalt durch das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens garantiert wurde.

### 3.2 *Unzuverlässiges Erzählen in Olympia (1961)*

Ehe ich gleich zu der Frage komme, wie es sich mit Olympias bzw. *Olympias* Unzuverlässigkeit verhält, sei der Roman kurz vorgestellt, dessen Handlungsgerüst aufgrund von Abschweifungen, Verwechslungen, Anspielungen und Umstellungen nicht so simpel ist, wie die an Trivilliteratur gemahnende Handlung selbst anmutet.<sup>45</sup> An manchen Stellen wird schon in der Inhaltsangabe deutlich werden, dass *Olympia* unzuverlässig erzählt. Die Handlung ist voller Intrigen, deren Darstellung jedoch stark reduziert ist; sie erschließt sich mehr aus einzelnen Bemerkungen der Erzählinstanzen, als dass sie kohärent erzählt würde, womit der Roman auf seine eigene Weise der sozusagen anti-aristotelischen Poetik folgt, die über mehrere Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts als typisch für progressive Literatur angesehen wurde. Der Zeitraum der Handlung liegt explizit noch vor 1900 (O, 234), wie zudem laufend unter Anspielung auf den noch jungen Kaiser zum Ausdruck gebracht wird (und damit nicht früher als 1888), während der Zeitraum der Erzählung später anzusetzen ist.<sup>46</sup> Wie viel Zeit dazwischen liegt, lässt

---

<sup>44</sup>Als „Wegweiser für den hypothetischen Germanisten, der später einmal darauf verfallen mag, sich mit dem ‚Gesamtwerk‘“ Neumanns zu beschäftigen, deutet er an, dass „Erna selbst, wäre sie gealtert – vielleicht [...] *Olympia*“ wäre, denn „*Olympias* Geschäftskorrespondenz hat eine offensichtliche Verwandtschaft mit der Geschäftskorrespondenz der Erna“ (Neumann 1966, 400). – Dieser Hinweis erlaubt die Vermutung, dass der Roman *Olympia* zunächst als Folgewerk zu *Karriere* konzipiert war, ehe er auf die Idee kam, seine Figur umzutaufen und damit die fiktive Figur eines Kollegen sozusagen zu usurpieren.

<sup>45</sup>Zitate nach der 2. Auflage (Neumann 1962).

<sup>46</sup>„Links von ihr saßen zwei mittelpträgliche Herren mit Schnurrbärten, wie man sie neuerdings ‚Kaiser Wilhelm‘ nennt – eckig gezwirbelte Kavallerielanzenspitzen stoßen gegen die Augen hoch, es ist der Stil unseres neuen, schneidigen Souveräns!“ (O, 27).

sich nicht ermitteln.<sup>47</sup> So viel aber ist gewiss: Olympia reagiert auf die *Bekanntnisse*, „das Druckwerk meines unglücklichen Bruders“ (O, 12). Der Zeitraum, in dem Olympia ihre Erinnerungen niederschreibt, ist jedoch weiter ohne Belang. Im Handlungszeitraum ist Olympia bereits in fortgeschrittenem Alter mit fast erwachsener Tochter. Ihre Kindheitserinnerungen reichen zurück in die Zeit, als Straßburg noch französisch war (O, 84), und sie blickt auf ein Engagement als Sängerin in Bad Tölz zurück.<sup>48</sup>

In der Handlungsgegenwart lebt Olympia in Baden Baden und verkehrt in Spielcasinos. Ihre Geschichte beginnt mit einem Skandal am Spieltisch, als knapp die Hälfte eines Gewinns, den der Croupier einem der Spieler zuschiebt, unterwegs offenbar verloren geht. Olympia wird von einer Konkurrentin indirekt beschuldigt, sich der Jetons bemächtigt zu haben, worauf Olympia anfängt, sich auszuziehen, um den Beweis des Gegenteils anzutreten. Dabei legt sie sich mit der weiblichen Begleitung eines Waffenfabrikanten an, dessen Namen sie fortgesetzt verändert (Kropp, Knopp, Kupp, Klopp),<sup>49</sup> und bedroht sie schließlich mit ihrem „Stöckelschuh“ (O, 34). Daraufhin schreitet Professor de Gorbakow ein (dessen Erscheinung Olympia zuvor schon aufgefallen ist und sie beeindruckt hat), um die Situation zu beruhigen. Kraft seiner (vermeintlichen) medizinischen Kenntnisse und seiner suggestiv überzeugenden Rhetorik löst er, der sich lieber bescheiden „Docteur“ nennen lässt, die Spannung schließlich auf. Olympia kommt er bekannt vor, doch kann sie ihn zunächst nicht recht einordnen. Sie bildet sich lieber ein, dass der Blick eines imposanten Mannes ihrer äußeren Erscheinung gilt. Doch stellt sich am Ende des Kapitels heraus, dass er sie lediglich wiedererkannt hat und

---

<sup>47</sup>Es gibt mindestens zwei Textstellen, die eine starke zeitliche Nähe des Zeitpunkts des Erzählens zum Zeitpunkt der Handlung zu markieren scheinen: „heute morgen“ nach dem Vorfall am Roulettetisch sitzt „le Docteur“ auf Olympias Bettrand (O, 52). Eine analoge Passage (O, 219) scheint gleichfalls die zeitliche Nähe von Handlung und Erzählen zu markieren. Da aber Olympia Felix' Memoiren vorliegen, kann man beide Fälle nur als erlebte Rede verstehen, also als Zeitangabe des erlebenden Ich, die vom erzählenden Ich geäußert wird. Überhaupt bricht sich in Olympias Erzählen ihre Mündlichkeit Bahn, so etwa wenn sie, sich spontan korrigierend und am Ende mit Aposiopese, von der Vorsteherin des von Nonnen geführten Mädchenpensionats ihrer Tochter sagt: „Und, so deutete diese Ziege, ich wollte sagen: die fromme Mutter mir weiter an, diese feinsten Familien würden ihre Kinder abziehen, käme heraus, daß ich –!“ (O, 103).

<sup>48</sup>Damit knüpft Neumann lose an Olympias Darstellung im *Krull* an, dessen Held mehr oder weniger allein aufwächst, „denn meine Schwester Olympia war mir um mehrere Lebensjahre voraus“ (FK, 18). Auch andere Attribute von Neumanns Olympia finden sich dort wieder: Olympia war „ein dickes und außerordentlich fleischlich gesinntes Geschöpf, das später nicht ohne Beifall die Operettenbühne beschrift“ (FK, 21). Außerdem schreibt Manns Felix seiner Schwester einen Hang zum Ordinären zu.

<sup>49</sup>Im Sinne eines *running gag* wird das auch später wieder aufgenommen, als erneut die Rede auf ihn kommt und sie ihn „Klupp“ nennt (O, 234).

dass sich somit sein bohrender Blick mehr dem Ansinnen verdankte, einen alten Kontakt wiederaufzunehmen, als dem, sie zu umschmeicheln.<sup>50</sup>

Olympia fängt das Kapitel mit der Anschuldigung an, sie habe die Jetons genommen (O, 20), um dann halbwegs der Reihe nach zu erzählen, d. h. erst einmal darzulegen, wie es zu der Situation gekommen ist. Die Unterstellung scheint sie so sehr getroffen zu haben, dass sie ihren Bericht damit beginnt und ihr dadurch Signifikanz verleiht. Zwar wird am Ende nicht aufgelöst, wer die Jetons genommen hat, und zwar auch sitzt sie dem Croupier während des Vorgangs gegenüber, aber ihre überzogene Reaktion deutet auf ein Ablenkungsmanöver hin, mit dem sie die Aufmerksamkeit der Anwesenden binden möchte. Tatsächlich lautete jedoch der Vorwurf, sie verwahre die Jetons in ihrem *Réticule*. Das deutet darauf hin, dass sie tatsächlich eine Diebin ist, ein Sachverhalt, von dem sie mit ihrer Entkleidungsmaßnahme offenkundig abzulenken sich bemüht.

Im folgenden Kapitel benötigt Olympia mehrere Seiten, um sich ihrer alten Bekanntschaft zu entsinnen. „Le Docteur“, wie sie ihn meist nennt, verbringt die nächste Woche bei ihr in ihrer Villa „Mon Repos“ und deutet währenddessen an, dass er sein Testament machen wolle.<sup>51</sup> Sie wird hellhörig und vermittelt ihm einen Rechtsanwalt, den sie im nächsten, vierten Kapitel als einen durchaus windigen Advokaten vorstellt und der mit ihr bereits seit einigen Jahren kooperiert. Er legt ihr nahe, sich von le Docteur ein Kind machen zu lassen, um auf diese Weise an sein Geld zu gelangen, in Anspielung auf ihre Tochter, für die sie offenbar „Schulgeld aus der königlichen, wenn auch bloß balkanischen Privatschatulle“ erhält (O, 64).<sup>52</sup> Aber hier erweist sich Olympia als durchaus emanzipiert, denn „die besagte Mühsal wird von Männern leichtfertig unterschätzt!“ (O, 67). Sie hat eine bessere Idee und schiebt stattdessen ihre Tochter Marie-Anastasia dem „Docteur“ unter, dessen erste Bekanntschaft für sie „damals nicht ohne Folgen geblieben“ sei (O, 68).<sup>53</sup>

<sup>50</sup> Olympia hat zwar zunächst eine richtige Assoziation (O, 37), aber dass sie richtig ist, zeigt sich erst später, denn sie meint sich zu irren und glaubt, den Mann nicht zu kennen – genauso übrigens wie später ihr Bruder (O, 265), der vom „Docteur“ aber wiedererkannt und zu seinem Verdruss überrumpelt wird (O, 284). – Auch dies ist wieder ein Beispiel dafür, wie stark das erlebende Ich Olympias ihre Darstellung beherrscht (s. o. Anm. 47). Ihren Memoiren fehlt ganz und gar der retrospektive Gestus, der diese Gattung normalerweise auszeichnet.

<sup>51</sup> Olympia hat eine Bedienstete, Amélie, und zu dem Anwesen gehört auch ein externes Sommerappartement. Andererseits hat sie eine merkwürdige Schreibtischkonstruktion, die aus einem über die Badewanne gelegten Brett besteht (O, 44, 100, 105), was für beengte Verhältnisse sprechen könnte. Tatsächlich pflegt sie einen eher luxuriösen Lebensstil. Wie gewisse andere Details lässt sich das evtl. auch als autobiographische Anspielung verstehen, denn Neumann verfügte im Tessin über kein Arbeitszimmer, sondern schrieb (angeblich) überall und zwischen-durch, wenn ihm sein damals kleiner Sohn gerade Zeit ließ (vgl. Wagener 2007, 170).

<sup>52</sup> Zumindest die blaublütige Abkunft des Vaters erweist sich als „völlige Phantasie“ (O, 103).

<sup>53</sup> Dabei macht sie ihre Tochter um ein Jahr älter, damit es in die Zeit ihrer ersten Begegnung passt (vgl. O, 69, 101, 135). – Sie betrügen sich also gegenseitig. Weder ist Marie-Anastasia seine Tochter, noch hat er die Absicht, sein Testament zu machen.

Am nächsten Tag erhält sie einen Brief, in dem le Docteur – von dem sie inzwischen genauso gut weiß, dass er ein Hochstapler ist, wie er selbiges von ihr – „Deine charmante Beharrlichkeit als einen Fingerzeig“ begreift, „daß es für mich wieder einmal an der Zeit ist zu reisen“ (O, 71 [i. Orig. kursiv], sie zugleich aber nach Straßburg einlädt. Mit diesem Brief wird eine extreme Komplizierung einer hochstaplerischen Intrige eingeleitet, die zur parodistischen Ebene des Romans gehört. Le Docteur fordert Olympia in dem Brief auf, seine Korrespondenz abzuholen, die er wegen seiner vorzeitigen Abreise in seinem Hotel noch erwartet. Und richtig findet sie einen bereits geöffneten Brief vor, den er selbst verfasst und falsch adressiert hat, so dass er an den Absender zurückgekommen ist. Daraus geht hervor, dass er vergeblich auf eine Dame gewartet hat, zu der er per Chiffre-Anzeige Kontakt aufgenommen hatte.

In Straßburg trifft sie ihn nicht an, sondern zwei Geschäftsleute, die von ihm betrogen worden sind. Mit einem von ihnen macht sie in der Folge selbst ein Geschäft mit dem Geld, das sie sich von jener Dame leiht, auf die Le Docteur vergeblich gewartet hatte und zu der sie in seinem Namen Kontakt aufgenommen hat, wie erst im Nachhinein herauskommt (O, 113). In diesem Zusammenhang stellt sich heraus, dass sie auch mit dem Croupier, André Reber, zusammenarbeitet, den sie bittet, für sie den Docteur zu mimen, um der Dame so viel Geld wie möglich aus der Tasche zu ziehen. Später erfährt man, dass Reber für sie auch Uhren versetzt (an die sie nicht auf legalem Weg gelangt ist, wenn sie sie nicht als Geschenke von Verehrern erhalten hat).

Le Docteur taucht nach einigen Wochen, Ende Mai (O, 100), völlig abgerissen und ohne Gepäck wieder bei ihr auf (O, 104). Ihm gegenüber verschweigt sie, dass Monsieur Reber ihr geholfen hat, was sie im analeptischen „Kapitel in Klammern“ nachreicht (O, 116). Stattdessen gibt sie ihm zu verstehen, die Dame habe gezahlt, ohne den Docteur je gesehen zu haben. „Denn es ist mein Grundsatz: Ich lüge nie!“ (O, 125). Gleichzeitig gibt sie zu, dass sie seinem Charme ebenso erlegen ist wie seiner hochstaplerischen Andeutung, er trage sich mit dem Gedanken, ein Testament zu machen.<sup>54</sup> Nun ist es aber sie, die ihm aus der Patsche hilft und ihm Obdach anbietet, allerdings nicht ganz selbstlos, denn sie „bedarf einer repräsentativen männlichen Protektion“ (O, 129), um dem Mädchenpensionat

---

<sup>54</sup>Das bestätigt sich gegen Ende, als Olympias Bruder Felix den Docteur durchschaut, der, offenbar völlig mittellos, seinen Charme, für den auch Felix nicht ganz unempfindlich ist, dazu einsetzt, sich Olympias Fürsorge zu bemächtigen. Nicht nur die Erwähnung des Testaments sollte sie weiter motivieren, sondern auch sein Anbändeln mit der Tochter: „Täusche ich mich, wenn ich sage, daß Ihre kleine Schwäche damals, für die kleine Marie-Anastasia – aber wer von uns wollte gegen diese kleinen Schwächen gefeit sein? Sie sind die Würze des Lebens im Abendschein, die Würze der Phantasie! Enfin, täusche ich mich, wenn ich vermute, daß die *Manifestation* dieser an sich so verständlichen kleinen Schwäche den listigen Nebenzweck hatte (ah, eine fromme List), das Tempo von Olympias monogamem Entschluß zu beschleunigen?“ (O, 281).

ihren einwandfreien Familienstand vorzugaukeln. Obwohl er Verpflichtungen gegenüber seiner vermeintlichen Tochter scheut, lässt er sich doch dazu überreden, sie nach Sacré-Cœur zu begleiten. Womöglich ahnt er, dass er gar nicht ihr Vater ist. Daraus ergibt sich dann eine Verwechslungskomödie, weil die Tochter ihn tatsächlich zunächst für ihren (königlichen) Vater hält, während er Gefallen an ihr als junger Frau findet. Marie-Anastasia reißt aus und wird erst am Ende mit Hilfe ihres Onkels Felix in Paris aufgespürt und zurückgebracht.

Danach gibt es eine narrative Ellipse, es vergehen „ein, zwei Saisons“ (O, 217). Die Geschäfte von Olympia laufen nicht wie gewünscht. Sie beherbergt den Docteur auf ihre Kosten, die nicht unerheblich sind. Er erweist sich für sie als Verlustgeschäft. Sie leben auf Pump und bekommen nun keinen Kredit mehr. Auch auf den inzwischen zu Rollmöpsen weiter verarbeiteten Heringen ist sie sitzen geblieben, die sie in Straßburg angekauft hatte und auf die zwischendurch mehrmals angespielt wird.<sup>55</sup> André Reber rät ihr, sich an den Waffenfabrikanten zu wenden, der in der Eingangsszene bereits eine Rolle innehatte. Entscheidend ist am Ende aber doch eine andere Idee. Es gelingt ihr mit Hilfe ihres Bruders, ihres Rechtsanwalts sowie des Docteur, sich zu sanieren. Letzterer ist in den Besitz des Bühler Bergs gekommen, „einer der sieben Plätze auf der ganzen Welt übrigens, wo das Ozon positiv sympathisch geladen ist“ (O, 39), wie er dem Waffenproduzenten am Anfang versichert. Doch ist das Gelände so weit außerhalb der Stadt, dass es praktisch wertlos ist, wie ihr Rechtsanwalt Siebenschnein zunächst mitteilt (O, 245 f.). Olympias Bruder Felix schafft es, das Gerücht um „die Errichtung eines Erholungsheimes für Offiziere“ auf dem Berg zu streuen, das Olympia dort plant, um es dem „herrlichen jungen Kaiser selbst“ zu schenken (O, 273). Dadurch soll der Wert des Geländes steigen und Olympias Auskommen auf längere Zeit gesichert werden. In Wahrheit, so ist aufgrund von Anspielungen jedenfalls zu unterstellen, planen die Beteiligten, in dem zu bauenden Haus ein Bordell einzurichten (O, 250, 268, 276), dessen Personal schon im Anbau der Villa Mon Repos untergebracht ist.

So viel zu den inhaltlichen Verwicklungen, denen zu folgen keineswegs immer leicht ist. Der Roman besteht aus vier Teilen, die drei homodiegetischen Erzählinstanzen zugeordnet sind, neben Olympia, die den ersten und dritten Teil erzählt (zu dem auch eine Reihe von Briefen gehört), ihre Tochter Marie-Anastasia (zweiter Teil) und ihr Bruder Felix (vierter Teil), der in der 2. Auflage lustigerweise mit dem Zweitnamen Thomas angesprochen wird: „Der gute Thomas weiß es nicht besser! (Habe ich erwähnt, daß mein Bruder wenigstens mit *einem* seiner Vornamen Thomas heißt?)“ (O, 16). Eine Seite später wird Olympia noch direkter:

---

<sup>55</sup>Vgl. O, 88, 94, 96 f., 100, 109 f., 234. Dabei handelt es sich wiederum um eine autobiographische Allusion, denn als junger Geschäftsmann war Neumann Ähnliches mit Rollmöpsen widerfahren (vgl. Wagener 2007, 27).

(Denn wenn Felix – nein, ich wollte natürlich sagen Thomas – wie leicht verwechsle ich Namen – von der phantasiebefeuerten Freude unseres Künstlers Aufhebens macht, weil er ihn einmal in der bis hinab zu den Fersen beflügelten Verhüllung des griechischen Gottes Hermes bildhauerisch verwendete, so kann ich nur lächeln; *mich* modellierte er *nackt!*) (O, 17)<sup>56</sup>

Wie bereits erwähnt, verdankt sich diese Änderung den juristischen Auseinandersetzungen sowie dem Ansinnen, mit einer zweiten Auflage den Absatz noch einmal in die Höhe zu treiben. Zugleich aber gelingt es Neumann, mit dieser Umschrift auch den intertextuellen Effekt zu steigern: „Die voll Ironie vorgenommenen Namensänderungen blieben so leicht entschlüsselbar, daß sie keinerlei verschleiernde Wirkung besaßen und wie nachträgliche ironische Kommentare zum ‚Skandal‘ lesbar sind“ (Scheck 1985, 99).

Die unterschiedlichen Erzählinstanzen missfielen manchem zeitgenössischen Leser (vgl. Neumann/Bienek 1962, 63) ebenso wie schon Neumanns Verleger Kurt Desch (Pils 2006, 209). Die engen Beziehungen des Romans zu Thomas Manns *Krull* wie zu Neumanns eigenem Frühwerk sind in intertextueller Hinsicht interessant, verdecken aber Neumanns eigenen Ansatz zu seinem Nachteil; denn „der Roman [wurde] überwiegend nur als Thomas Mann-Parodie interpretiert“ (Wagener 2007, 190).<sup>57</sup> Neumanns Parodien lagen inzwischen in mehreren ergänzten Neuauflagen vor, und ältere Literaturkritiker wie Friedrich Sieburg kannten sie noch aus der Zeit der Weimarer Republik, als sich Neumann mit ihnen einen Namen machte. Indes, wie Pils (2006, 207 f.) dargelegt hat, ist *Olympia* nicht einmal im letzten Teil, der von Olympias Bruder Felix erzählt wird, eine Parodie.<sup>58</sup> Es ist demgegenüber aufschlussreich, die Unterschiede zwischen Olympias Erzählen und Felix' Erzählen zu untersuchen. Zwar schürt *Olympia* durch zahlreiche Verweise auf den *Krull* (etwa wenn Olympia ihren Bruder mit Bezug auf die Todesumstände des Vaters korrigiert)<sup>59</sup> immer wieder den Drang,

<sup>56</sup>Im betreffenden vierten Kapitel des *Krull*, auf das Olympia anzuspielen scheint, ist übrigens nicht explizit davon die Rede, dass Krull Schimmelpreester als Hermes Modell steht. Trotzdem ist das sehr treffend, nicht nur weil der *Krull* sonst viele Anspielungen auf Hermes enthält, sondern auch weil es sich dabei um ein für Thomas Mann persönlich sehr bedeutsames Mythologem handelt. So war er laut *Kinderspiele* (1904) selbst als Kind so verkleidet. Vgl. GKFA 14.1, 81.

<sup>57</sup>Scheck (1985, 95 f.) fasst die intertextuellen Verweise auch auf das eigene Werk zusammen und kommt zu demselben Schluss: „Die sich aus parodistischen, autobiographischen, eigenständig-kritischen und auf das eigene Werk rückverweisenden Elementen zusammensetzende Vielschichtigkeit der *Olympia* ist von den meisten Rezensenten insofern entstellend reduziert worden, als man den Roman einseitig zur Thomas-Mann-Parodie erklärte“ (ebd., 96).

<sup>58</sup>Neumann hat sich auch theoretisch zur Parodie geäußert. Da diesem Aspekt hier nicht zu viel Raum gegeben werden soll, lasse ich es dabei bewenden. Vgl. etwa Neumanns „Zur Ästhetik der Parodie“ (1927/28) in Stadler (2013, 85–89).

<sup>59</sup>*Olympia* erklärt, sie habe zusammen mit Schimmelpreester („Herrn Professor Brabée“ [O, 16]) den Selbstmord des Vaters vorgetäuscht, um der Mutter die Wahrheit vorzuenthalten, dass er eines „galanten Todes gestorben war, in den Armen von Julchen Semmelweis von der Städtischen Bühne, der er im Nebenhaus seit damals schon drei Jahren eine kleine, aber trauliche Wohnung hielt!“ (O, 17).

Neumanns Roman im Lichte des *Krull* zu interpretieren und darauf festzulegen. Doch wollen wir dieser Versuchung hier widerstehen und intertextuelle Bezüge allenfalls dort in Rechnung stellen, wo sie für die Frage nach der Unzuverlässigkeit oder zu kontrastiven Zwecken von Belang sind.

Die Besonderheit von Olympias Unzuverlässigkeit besteht zum einen in vielen falschen sprachlichen Wendungen, die sie benutzt und irrtümlich für hohen Stil hält, und zum andern in ihrem, teils auch philosemitisch verkleideten, Antisemitismus – der unter den Rezipienten möglicherweise selbst so verbreitet war, dass er ihnen kaum auffiel, oder von ihnen nicht thematisiert wurde, weil es in der Adenauerzeit einen unausgesprochenen Konsens des Schweigens gab.

Olympia ist erkennbar eine Erzählerin, die es mit der Wahrheit nicht so genau nimmt und ihre Grundsätze je nach Situation anpasst. Sie ist also nicht nur als Erzählerin unzuverlässig, sondern als Handelnde auch völlig prinzipienlos. Dies gilt nicht zuletzt für ihr Verhältnis zum Docteur, den sie zugleich instrumentalisiert und vielleicht doch auch ein wenig liebt, ihn dann aber ins Sommerhäuschen verbannt, als es im Bett nicht klappt (O, 221). Zugleich ist sie unzuverlässig sich selbst gegenüber: Fülliger geworden, will sie sich „auf eine schmale Diät gesetzt haben“ (O, 222), um sich jedoch sogleich eines opulenten Frühstücks zu erfreuen.

Die psychologischen Aspekte sind indes nicht die Hauptsache. Konstitutiv für Olympias Erzählen ist ihre rhetorische Unzuverlässigkeit. Diese Fälle gehören zu einem großen Teil in den Bereich axiologischer Unzuverlässigkeit, und zwar in den (im Vergleich zur moralischen Unzuverlässigkeit) eher selten realisierten Unterbereich ästhetischer Unzuverlässigkeit. Im Folgenden seien einige Beispiele zitiert. Man wird verstehen, was an dem Text anstrengend ist, wenn man sich vor Augen hält, dass dies nur eine kleine Auswahl ist.

Olympia hat eine Vorliebe für Redensarten, die sie aber unrichtig wiedergibt, und verwendet schiefe Metaphern, nicht selten gemischt mit Vulgarismen. So sucht sie nach einem Vergleich für Gorbakow/le Docteur, um das Imposante seiner Person in Worte zu fassen, und findet diesen: „Eher schon mutete er an wie eine Wildsau, die einem Bullen gleicht“ (O, 35).<sup>60</sup> Während man dieser Formulierung noch in ihrer Absurdität mit einigem Wohlwollen ihren hyperbolischen Effekt gutschreiben könnte, lässt sich dieses Wohlwollen in den anderen Fällen nicht mehr aufrecht erhalten. Olympia vertut sich ein ums andere Mal. Bald nennt sie etwa „den Anblick seines entleerten Gesichtes“ eine „Fata Morgana“ und ergänzt, um die Tiefe des Eindrucks herauszustellen: „Ich sah nie eine Fata, die mehr Morgana war“ (O, 41). Dies ist ebensowenig ein Wortspiel, das auf das Konto von Olympia geht, wie die folgende Verdrehung einer Redensart von ihr beabsichtigt ist: „Ich drückte ihm eben die Rechte, obgleich das wie den Perlen vorgeworfene Säue war“ (O, 85). Ihre Vorliebe für eine vermeintlich hochsprachliche Ausdrucksweise stößt ebenfalls bei der Variierung einer Redensart an ihre Grenzen: „Das aber ging mir über die Schnur des Hutes!“ (O, 111). Nach ihrer Feststellung, dass

<sup>60</sup>Dass sie ihn für imposant hält, lässt sich aus diesem Vergleich nicht ersehen; dies erschließt sich eher nach und nach aus weiteren Eindrücken, die sie von ihm hat.

sie ihre Tochter beim Docteur ausgestochen hat, stellt sie die rhetorische Frage, ob die Tochter sich gerächt habe (um sie anschließend zu verneinen): „War es der Schatten der von mir siegreich aus dem Felde Geschlagenen, der uns in die Speichen fiel?“ (O, 220).

Überhaupt ist ihr Verhältnis zu ihrer Tochter nicht unbedingt von Mütterlichkeit geprägt: „Sollst du mit den Händen im Schoße danebenstehen, während dich eine jeder Stattlichkeit bare Gans aus dem Felde schlägt?“ (O, 218) Aber Olympia hat noch weitere Argumente gegen die Tochter zur Hand, die natürlich nur vorgeschoben sind. Hier spricht sie zu sich selbst: „Auch hast du – vergiß es nicht! – strenge Grundsätze moralischer, wenn nicht geradezu feinreligiöser Natur!“ (O, 218). Sie musste also einschreiten und die Tochter vor dem Mann schützen, indem sie sich seiner annahm. „Kein Pelikan konnte selbstentfleischerweise innerlich in blutigere Stücke zerrissen sein“ als ihr „Mutterherz“ (O, 218).

Aber Olympia kann sich auch einfacher ausdrücken. Als sie dem Croupier André Reber eröffnet, dass sich le Docteur als Verlustgeschäft erwiesen hat, schreibt sie: „Nie zuvor haben die Hoffnungen einer Dame so weit übers Ziel geschissen – ein unfeiner Ausdruck des Grafen W., den ich niemals verwenden würde, es wäre denn unter brutalem Zwang“ (O, 231).

Auf die Verwechslung von Namen habe ich oben bereits hingewiesen. Aber auch hier geht Neumann weiter und findet noch einen Witz mehr: „ich entsinne mich eben: Kropp heißt er, mit einem r“ (O, 28), so als gäbe es eine Variante dieses Namens mit zwei „r“. Und später lässt er sie über ihr Verhältnis zu Namen im Allgemeinen sagen: „der auf eine königstreue Weise konstitutionell-demokratisch Gesinnten sind sie [Namen], um ein weiteres Dichterwort zu prägen, lediglich Schall und Brauch“ (O, 36). In diesem Satz ist nicht nur ein politisches Paradox und ein falsches Zitat eingebaut, sondern auch ein unpassender Wortgebrauch („prägen“ statt „zitieren“).

Eine Verwechslung eines Wortes mit einem verwandten Wort („Zustand“ statt „Stand“) ergibt sich aus ihrer Erwartung, dass die sich streitenden Herren ein Duell verabreden: „Es ist dies der von der Dame stets mit Spannung beobachtete Augenblick, da Persönlichkeiten einigermaßen gleichartigen Zustandes sich selbstweit in die Herrentoilette zurückzuziehen pflegen, um ein Tauschgeschäft in Visitenkarten in die Wege zu leiten“ (O, 29). Häufiger unterläuft ihr die Verwechslung von Fremdwörtern. Le Docteur stellt sich vor als „Professor der vegetativen Konstitutionstherapie“ (O, 36), eine zwar leere Bezeichnung, die aber immerhin aus medizinischen Elementen besteht. Sie verballhornt sie zu „Professor der vegetarischen Konstipationstheorie“ (O, 37), also zu einer Theorie der Verstopfung.

Immer wieder versucht Olympia, mit literarischem Wissen zu glänzen. Zumeist ist es leicht als Unwissen zu identifizieren:

Der griechische Gott Homer, von dem mir ein Professor des hiesigen Gymnasiums auf einem Wohltätigkeitsbasar während einer kurzen Abwesenheit seiner Gattin berichtete, daß er nicht weniger als siebenmal geboren worden sei (ich konnte dieses hochinteressante Naturwunder nicht sogleich weiter verfolgen: sie kam vorschnell von

der Toilette zurück) – selbst dieser Homer hatte eine zwar auf gereimte Weise sagenumwobene, deshalb aber durchaus nicht undurchsichtigere Vergangenheit als le Docteur. (O, 51).

Auf den Lehrer spielt sie noch mehrmals an und erzählt auf diese Weise nebenbei die Geschichte eines Ehebruchs. Aber auch sonst dient er ihr dazu, klassisches Wissen ungewollt zu verballhornen: „Du segelst hier, wie jener Gymnasialherr es ausgedrückt hätte, zwischen der Sulla und der Calypso!“ (O, 126).

Solche Witze hatte Neumann möglicherweise im Auge, als er in seiner Autobiographie überlegte, „daß diese Sprach-Scherzhaftigkeit ununterbrochen an Abgründen des Kalauerns, des banalen Ulks [...] vorüberjonglierte“ (1963, 487). In der Tat missfiel diese Art der Rede den Kritikern, und es half dem Text wenig, dass das Abgeschmackte der Worte nicht einfach nur für sich selbst steht wie ein Kalauer, sondern die Erzählerin profiliert.<sup>61</sup> Zugleich charakterisiert den Text eine partielle Schwerverständlichkeit, so dass es eine aufmerksame Lektürehaltung erfordert, nicht nur intertextuelle,<sup>62</sup> sondern auch intratextuelle Anspielungen zu erkennen. Als sie sich im Gespräch mit dem Croupier über ihre Geldprobleme auslässt, sagt sie: „[...] wie störend wirken da Kathedralen im Hintertrakt, selbst die geborstensten!“ (O, 231). Gemeint ist damit der im Sommerhäuschen lebende Docteur, dessen Gesicht sie zuvor einmal nebenbei als „geborstene Kathedrale“ beschrieben hat.

Die Ansammlung von Stilblüten ist wohl einzigartig. Kein Wunder, dass dieser Roman bei den meisten auf Unverständnis stieß. Die narrative Komplexität der nur mühsam zusammensetzenden Handlung und die rhetorische Abgeschmacktheit in semantischer Hinsicht stehen in einem krassen Missverhältnis. Dabei ist auch die narrative Komplexität nicht der Kunstfertigkeit der Literatin Olympia geschuldet, sondern verdankt sich ihrem spontanen, am Mündlichen orientierten Erzählen. Die meistens komplizierte Syntax dient ebenfalls der Kontrastierung, insofern sie nicht zum Gestus der Mündlichkeit und der Spontaneität passt, sondern ihren vergeblichen Kunstwillen markiert, der von den Kalauern, Verballhornungen und Klischees, sowie von ihrem Unwissen und von ihren Vorurteilen ständig konterkariert wird. Durch ihre Ausdrucksweise vermeint Olympia hochwertige Prosa zu verfassen – und scheitert doch in fast jedem ihrer Sätze durch markante rhetorische Schnitzer daran, auch nur korrekt zu schreiben. Ebenso hat sie bestimmte Ansichten über sich selbst und die Welt, die offensichtlich

<sup>61</sup> „Einige hübsche Scherze (in jedem Neumann-Feuilleton gibt es übrigens bessere) und einige leidlich amüsante Stilfiguren [...] werden im weiteren Verlauf des Romans unermüdlich wiederholt und so sehr strapaziert, daß man schnell die Geduld verliert“ (Reich-Ranicki 1963, 251). – Neumann scheint sich diese Rüge zu eigen zu machen, wie seine traurige Selbstkritik zu erkennen gibt: „Ein paar Seiten – da lacht man laut. Dann lächelt man nur mehr. Dann ist man des rasch müde gewordenen Scherzes überdrüssig. Das gilt für alle diese Ich-Romane“ (Neumann 1968, 33).

<sup>62</sup> Etwa auf Schillers Vers „Ewig still steht die Vergangenheit“ aus den *Sprüchen des Confucius* (O, 14) oder den Vers „Laßt Vater genug seyn das grausame Spiel“ aus seiner Ballade *Der Taucher*, den Olympia nicht ganz korrekt wiedergibt: „Laß es genug sein des grausigen Spiels“ (O, 221), sagt sie zu ihm im Bett.

unzutreffend sind. Natürlich lügt sie, natürlich ist ihr selbst moralisches Verhalten nicht wichtig und natürlich offenbart sie Überzeugungen, die als falsch zu erkennen für das Verständnis des Romans unabdingbar sind, wie an dem schon angekündigten anderen Aspekt deutlich wird.<sup>63</sup>

Dieser andere Aspekt von Olympias Unzuverlässigkeit ist ihr Antisemitismus, ein Aspekt, auf den erst die literaturwissenschaftlichen Arbeiten eingehen (Scheck 1985; Pils 2006). Er kommt vor allem in solchen Wendungen zum Ausdruck: „wie mir ein philosophisch veranlagter, wenn auch israelitischer Bekannter einmal auseinandersetzte“ (O, 18), „so ein feinsinniger Mann, wenn auch Israelit“ (O, 20). Ein ganzes Kapitel (Kap. IV) ist ihrem jüdischen Rechtsanwalt namens Siebenschein gewidmet und enthält eine Reihe von Klischees und verbreiteten Vorurteilen, so die Rede von einer „Sinnlichkeit fürs Geschäft“ (O, 58) und von dem „so bezeichnenden Drange jener Volksgenossen anderer Konfession nach dem Höheren“ (O, 60), „wobei sie übersieht“, wie Scheck (1985, 96) bemerkt, „daß diese Eigenschaften genau die ihren sind.“ Und als sie Siebenschein ein lohnendes Geschäft in Aussicht stellt, hält sie seine plötzliche „Unberedtheit“ fest, die „sonst nicht zu den typischen Eigenschaften der Angehörigen jener Konfession“ zähle (O, 63). Auch Felix ist keineswegs frei davon: „Aber nichts gegen die Israeliten – habe ich recht?“ (O, 268), und: „Ich kannte mal an der Universität einen Israeliten – aber hochanständiger Mann“ (O, 270).

Auch hier gilt wieder, dass sich diese Äußerungen so sehr häufen, dass es nicht weiter schwer ist zu erkennen, wie das vom Autor gemeint ist. Doch geht es mir, erstens, nicht darum, die Kunstfertigkeit des Autors zu bewerten, sondern darum, das Phänomen und seine Variationen zu beschreiben; und zweitens muss man sich vor Augen halten, dass solche Formulierungen Olympias damals gängiger waren als heute und vermutlich recht genau wiedergeben, was auch Neumann sich nicht selten anhören musste. Das heißt, für die Zeitgenossen war Olympias Unzuverlässigkeit diesbezüglich vielleicht weniger leicht zu durchschauen, eben weil sie genauso über Juden sprachen wie sie.

Nach Pils (2006, 222) handelt es sich bei Olympias Haltung gegenüber Juden nicht um eine Parodie des *Krull*, weil Antisemitismus trotz einiger Andeutungen „kaum als ein ausreichend deutlicher Charakterzug der Figur“ des Felix Krull gelten könne. Stattdessen nimmt er an, „dass auf Thomas Mann selbst angespielt wird“ (ebd.). Gerade Manns fiktionale Werke zeigten ein Oszillieren zwischen Faszination und Vorurteil, sind ambivalent, niemals vorurteilsfrei“ (Pils 2006, 223). Deswegen habe Neumann seine Figuren antisemitisch charakterisiert und in Bezug auf das Werk von der „Vertracktheit der Aggression“ (1963, 487) gesprochen, die Pils hinter dem von Neumann (ebd.) so bezeichneten „hintergründigen Scherz“ und der „hintergründige[n] Ovation“ vermutet. Das ist

---

<sup>63</sup>Das Problem des Romans (aus literaturkritischer Sicht) ist wohl, dass Olympias Unzuverlässigkeit allzu offensichtlich implementiert ist. Ungewollt weist sie immer wieder selbst darauf hin – mit unzuverlässig dargebotenen Sachverhaltsaussagen: „Vorurteil liegt mir fern!“ (O, 50) fügt sie in Parenthese nach ihrer Feststellung hinzu, „daß sich unter meinen zahlreichen Konnexionen [...] nie ein Angehöriger der schwarzen Rasse gefunden hat.“

plausibel, denn, wie so vieles bei Thomas Mann, sind auch Krulls antisemitische Untertöne nicht von seiner partiellen Unzuverlässigkeit gedeckt, sondern stimmen möglicherweise ebenso mit der ambivalenten Einstellung des Autors überein wie viele andere Details der Krullischen Vita mit biographischen Einzelheiten Thomas Manns. Nicht zuletzt charakterisiert Neumann (1961b, 269) selbst in dem schon zitierten Brief an seinen Verleger Desch die Figur Olympia „als eine Dokumentation meines Dankes und meiner ein wenig vertrackten Beziehungen zu Thomas Mann“.

### 3.3 *Der Kurzroman Luise (1966)*

Auch wenn Neumann nach den Querelen mit *Olympia* ein ambivalentes Verhältnis zu seinen Impersonationen hatte, wie es in den zitierten autobiographischen Äußerungen zum Ausdruck kommt (vgl. Anm. 61), schrieb er 1963 mit *Luise* noch eine weitere Impersonation (vgl. Wagener 2007, 42). Luise, verwitwete Klahm und geborene Schröder, ist eine sechzigjährige Toilettenwärterin im Hamburger Hauptbahnhof an ihrem letzten Arbeitstag vor der Rente. Ihr Monolog besteht in der Hauptsache aus ihren Repliken in mehreren Dialogen, wobei die Repliken ihrer Gesprächspartner ausgespart bleiben, ganz so wie in Leo Perutz' *Nur ein Druck auf den Knopf* (1930). Der Text ist in sechs Kapitel unterteilt. Mit Ausnahme von einem Kapitel spricht sie in jedem mit einer anderen Person: mit ihrer Nachfolgerin Frau Lütjens, einem Kriminalinspektor (und ehemaligen Gestapo-Mann), einem jüdischen Reisenden, ihrer Jugendfreundin Wilhelmine und ihrer sechzehnjährigen Tochter Luischen. Das dritte Kapitel ist ein Selbstgespräch.

Luise möchte am Abend nach Thüringen reisen, zu Verwandten ihres zweiten, ebenfalls bereits verstorbenen Ehemannes Prohaska. Während sie sich mit den Toilettennutzern unterhält, spricht sie eifrig der Flasche Bommerlunder zu, die sie noch „hinter'n Pappkartong mit den Geruchvertreibungspatronen“ gefunden hat (L, 305). Am Ende ist sie ziemlich betrunken, wie sich an ihrer Sprache zeigt.

Luisens Sprechstil ist ein Kunstprodukt auf der Basis „eines hanseatisch-berlinischen Mischdialekts“, wie Neumann (1966, 400) ihn im Nachwort selbst charakterisiert. Einiges wie die Verdrehung von Redensarten und Fremdwörtern erinnert an *Olympia*, doch gibt es kein Ringen um hohen Stil, im Gegenteil.<sup>64</sup> Auffällig ist, dass sie sich in der Bewertung bestimmter Gesprächsgegenstände dem Erwartungshorizont ihres jeweiligen Gegenübers anpasst, die sie allerdings kaum zu Wort kommen lässt. Dies zeigt sich spätestens im zweiten Gespräch mit Wernicke, dem Kriminalinspektor, von dem sie glaubt, er statte ihr einen Besuch

---

<sup>64</sup>Sie sagt etwa „Elemente“ (L, 329) und meint Alimente, die sie von Luischens Vater erhält, einem farbigen GI, der ihretwegen in Unehren entlassen wurde. Gegen Ende, in der Unterhaltung mit ihrer Tochter, fragt sie nach Luischens Verehrer: „Also dann nachher hat er dir von C. & A. geholt und immer heimbeglitten?“ (L, 389).

ab, weil eine Kundin ihr kostbares Armband in der Toilette verloren haben will, weshalb Luise bereits auf einem Polizeirevier war, um eine Aussage zu machen. Doch davon weiß der Inspektor gar nichts. Stattdessen möchte er sie befragen, weil sie in die DDR übersiedeln will, sich aber selbst einmal als politisch Verfolgte ausgegeben hat, um an staatliche Leistungen der Bundesrepublik zu gelangen (vgl. L, 311 f.). Auf dem Wege dieser Befragung erfährt man Weiteres über Luises Biographie. Sie wurde 1903 in Wandsbek geboren und heiratete 1933 den deutsch-dänischen SA-Mann Gustav Klahm.<sup>65</sup> Hier zeigt sich, dass sie meint, mit einem offiziellen Repräsentanten der Bundesrepublik zu sprechen, denn sie spielt die SA-Mitgliedschaft herunter: „[...] bei der SA war der doch nur, weil man so die tausend Mark Ehebeihilfe gekriegt hat“ (L, 313).

In dieses Bild passt ihre ambivalente Äußerung, in der sich Anerkennung und Ablehnung Hitlers neutralisieren. Diese Haltung ist längst zu einem Klischee geworden, aber damals war sie, so kann man unterstellen, wohl weit verbreitet:

Was immer man gegen ihn sagt, Sie wissen, wen ich meine – für den kleinen Mann hat er ja was getan, Autobahnen und Wehrhoheit und so. Oder Kadeeff. Muß man ja sachlich zugeben, kann man sich leisten, gerade wenn man wie ich immer dagegen gewesen ist – stimmt? Sind wir ja in 'ner demokratischen Republik für, mit Grundgesetz, daß man das sagen kann, nicht? (L, 313)

Anschließend stellt sich heraus, dass ihr Mann es sogar bis zum Sturmbannführer gebracht hat und im Zuge des Röhm-Putsches, angeblich aufgrund einer Verwechslung, ums Leben gekommen ist. Damit ist klar, dass er nicht nur wegen finanzieller Vorteile in die SA eingetreten sein kann, sondern dort bereits eine längere und verdiente Karriere durchlaufen hat. Luise versucht vergeblich, den Lebenslauf zu schönen, indem sie ihn an die Entnazifizierungswünsche anpasst, die sie von offiziellen Stellen erwartet. Zugleich gibt sie unfreiwillig zu verstehen, dass ihr Heiratsmotiv der finanzielle Anreiz gewesen ist. Diese Haltung wird sich später bestätigen. Damit erweist sich Luise als ein Mensch, der seine ideologische Haltung von der persönlichen bzw. wirtschaftlichen Situation abhängig macht.<sup>66</sup>

Sie kommt aus dem nazistischen Milieu. Ihre eigene Gesinnung ist nicht aggressiv gegen Minderheiten. Die NS-Vorstellungswelt hat sie aber noch immer im Griff, so dass sie NS-Phrasen für ihre privaten Beziehungen, unabsichtlich, adaptiert. Nach dem Tod ihres zweiten Mannes habe sie wieder den Namen ihres ersten Mannes angenommen. „Aus Gefühl, weil er eben der erste war. Meine Ehre ist Treue. Gelten ja viele Sachen nicht mehr, aber das gilt ja noch, hoffentlich“ (L, 313). Man kann davon ausgehen, dass sie mit der leichten Abwandlung des SS-Wahlspruchs keinen Eid auf Hitler leisten möchte, sondern die darin enthaltene

---

<sup>65</sup>Dass Klahm diesen Vornamen erhalten hat, ist sicherlich kein Zufall – darin deutet sich die Kontinuität zwischen dem kleingeistigen und mit ordentlichen Minderwertigkeitskomplexen ausgestatteten k. u. k.-Leutnant Gustl und den späteren SA-Leuten an.

<sup>66</sup>Neumann war ein Gegner des Vansittartismus (vgl. Neumann 1963, 129 f.). Wenn Luise eine typische Deutsche sein soll, dann gilt für sie nicht, dass sie eine quasi natürliche Affinität zur NS-Ideologie habe. Sie hat sie milieu- und biographiebedingt.

Tugend meint. Zugleich kommt aber dadurch zum Ausdruck, wie stark sie der NS-Vorstellungswelt verhaftet ist und deren Ausbeutung traditioneller Tugendvorstellungen unterliegt. Auch die NS-Propaganda hat noch späte Nachwirkungen, wenn sie erzählt, dass sie ihren zweiten Mann erst 1939 kennengelernt hat, „wo Polen uns schon überfallen hat – ich meine, Sie wissen schon. Hat ja unser einer nicht gewußt, stimmt?“ (L, 315). Das eigene Nichtwissen perpetuiert Luise ein ums andere Mal: „Von KZs hat man wie gesagt nicht gewußt, daß es überhaupt so was gibt. Und interessierst du dich, Luise, habe mich mir immer gesagt, so kommst du selbst rein!“ (L, 318). Sie habe nicht nur nichts gewusst, auch die Opferzahlen hält sie für übertrieben. Kommt ihre Rede auf Juden, so äußert sie sich ähnlich wie *Olympia*: „[...] der war'n Jude, unter uns gesagt, aber immer ein hochkorrekter Mensch“ (L, 316). Sie meint Blau, den Chef eines Theaters an der Reeperbahn, in dem sie als Bürokräftin arbeitete, bis das Theater „arisiert“ wurde. Das kommentiert sie, indem sie auf die in Hans Globke personifizierte Kontinuität zwischen dem „Dritten Reich“ und der Adenauerregierung hinweist: „Aber Gesetz ist Gesetz, habe ich recht, hat ja doch der gemacht – wie heißt der? Wo noch jetzt immer die rechte Hand von Kanzler ist? Na, egal“ (L, 316). – Dieses „Na, egal“ bezieht sich aus Luises Sicht natürlich darauf, dass ihr der Name entfallen ist; der Autor aber kommuniziert damit mehr. Darin prangert er gewissermaßen die Schwamm-drüber-Mentalität der Zeit an und die Nonchalance, wenn man das so sagen kann, mit der jemand wie Globke hochrangige politische Funktionen ausüben konnte.

Durch ihre Beschäftigung an einem Theater, an dem sie auch als Statistin auf der Bühne ausgeholfen hat, ist sie ans Fronttheater gekommen, mit dem sie unter anderem in Kowno (dem heutigen Kaunas in Litauen) war. An diesem Punkt kreuzen sich Luises und Wernickes Biographien, denn sie bündelte dort offenbar mit einem hochrangigen Gestapo-Beamten an, der Wernickes Vorgesetzter war. Das schafft Vertrauen, denn nun gibt der Inspektor ihren Angeboten nach und lässt sich ein Gläschen Bommerlunder geben. Es wird nicht das letzte bleiben. Damit ändert sich auch Luises Gesprächsverhalten mit Bezug auf die historischen Vorgänge. Nun äußert sie sich in einem Sinne, der erkennen lässt, dass NS-Propaganda und -Ideologie in ihr noch sehr lebendig sind. Man ist an dieser Stelle geneigt, das für ihre wahre Einstellung zu halten. Aber, recht besehen, bleibt doch offen, ob dies der Fall ist. Auch hier orientiert sie sich wahrscheinlich an dem Weltbild ihres Gegenübers. Wiederum gibt es Äußerungen, die belegen sollen, dass man damals eigentlich nicht dafür gewesen sei.

Luise belügt sich bzw. ihren Gesprächspartner aber auch in persönlicher Hinsicht. Sie will den Eindruck einer Frau mit Prinzipien erzeugen und besteht auf ihrem platonischen Verhältnis zu Wernickes ehemaligem Vorgesetzten (der offenbar zwischenzeitlich in Polen als Kriegsverbrecher hingerichtet wurde). Aber wie aus diversen Ausrutschern und Anspielungen hervorgeht, entspricht dies nicht ihrem tatsächlichen Verhalten. Im weiteren Verlauf erweist sie sich gerade aufgrund ihres strategischen Verhältnisses zu ihren weiblichen Qualitäten als Überlebenskünstlerin, denn sie bleibt nach Kriegsende in der sowjetisch besetzten Zone

und hält sich an einen Offizier der Roten Armee. Sie gibt vor, eine Liste mit anti-kommunistischen Personen von seinem Schreibtisch entwendet zu haben, womit sie ihre politische Verfolgung rechtfertigen möchte.

Am Ende kippt das Gespräch allerdings, weil Wernicke sie mit ihrer Verwicklung in illegale Geschäfte konfrontiert. So hat sie den Vater ihres Kindes der Vergewaltigung bezichtigt, um an Geld zu kommen, und sie war anschließend mit dem Schieber Claus Röpke zusammen, nach dem Wernicke wohl eigentlich fahndet.

Im weiteren Kapitel erfährt man, dass Luise nach dem Krieg im Bereich „Eheanbahnung“ (L, 341) gearbeitet hat. „So in kleinen Gelegenheitsstil natürlich. Braucht man ja sonst’ne Lizenz für“ (ebd.). Nachdem sie selbst einem Betrug zum Opfer gefallen war, musste sie schließlich im Hotel Vier Jahreszeiten als Toilettenfrau anfangen. Von dort kam sie schließlich zum Hauptbahnhof, die letzte Station eines stetigen beruflichen Abstiegs.

Gegenstand des vierten Kapitels ist ein Dialog mit einem „jüdischen Seelsorger“ (L, 345), der während eines Zwischenstopps in Hamburg auf der Suche nach einer Toilettenfrau ist, der er im Namen eines Gemeindeglieds 200,- US-Dollar übergeben möchte, weil sie dieses Gemeindeglied seinerzeit vor den Nazis gerettet hat. Luise war es nicht, wie sie zugibt, meint aber doch zunächst das Geld verdient zu haben, weil auch sie nichts gegen Juden gehabt habe. Sie erklärt sich ihrem Gesprächspartner des Langen und Breiten, so auch über den Vater ihrer mittlerweile sechzehnjährigen Tochter Luischen. Sie kommt nicht klar damit, dass es sich um einen dunkelhäutigen amerikanischen Soldaten handelt. Aufgrund ihrer falschen Anschuldigung ist er in Unehren aus der Armee entlassen worden, gewissermaßen eine weitere Leiche auf ihrem Lebensweg. Wie schon gegenüber Wernicke kommt dabei ihr Rassismus zum Ausdruck, denn mit einem „Neger“ will sie nicht zusammen gewesen sein. Überdies zeigt sie wiederum Vorurteile gegenüber Juden und lässt die üblichen Ausreden darüber verlauten, nichts gewusst zu haben; andererseits gibt sie aber auch ihre eigene Schwäche zu erkennen, sowie ihre Armut, und erzählt am Ende die Wahrheit, dass nämlich ihre Vorgängerin bei einem Bombenangriff ums Leben gekommen ist. Sie hat das Geld nicht verdient und bekommt es am Ende doch. Sie nimmt es an sich, ohne ihrer Nachfolgerin davon abzugeben.

Nach einem Gespräch mit ihrer zu Wohlstand gekommenen Jugendbekannten Wilhelmine, in dem sie wiederum eher NS-affine Positionen vertritt, kommt im letzten Kapitel endlich ihre die ganze Zeit erwartete Tochter zu Wort, die bei C. & A. eine Ausbildung macht. Luise will sich noch von ihr verabschieden. Von Frau Lütjen, die nach der Tochter schauen sollte, hat sie erfahren, dass Luischen von einem Mann abgeholt worden ist. Sie macht sich Sorgen (und ist mittlerweile auch angetrunken, was sich in mehr Wortverdrehungen zeigt). Sie wähnt ihre Tochter in Gefahr. Die Männer wollten doch nur Sex, um sie danach sofort sitzen zu lassen. (Luise kennt das aus eigener Erfahrung und erwartet daher bei ihrer Tochter nichts anderes.) Sie gibt ihrer Tochter eine so kräftige Ohrfeige, dass sie sie im Gesicht verletzt. Im Laufe des Gesprächs stellt sich jedoch heraus, dass der Galan der Tochter, mit dem sie sich bereits seit drei Monaten trifft, nicht nur

vermögend ist, sondern es auch ernst meint. Den ersten Kuss gab es im fahrenden Auto nach seinem Heiratsantrag. Daraufhin lässt Luise von ihrer Reise ab, um – mit dem Taxi (das sie sich wahrscheinlich eigentlich nicht leisten kann) – dem Bräutigam ihre Aufwartung zu machen und die gute Partie nicht mehr entkommen zu lassen.

Mit diesem Ende bestätigt sich die eingangs formulierte Annahme, dass Luise sich hauptsächlich von materiellen Anreizen leiten lässt. Dass sie viel Verständnis für NS-Positionen äußert und damit eine typische Vertreterin bundesrepublikanischer Nachkriegswirklichkeit ist, ist schlimm genug; das eigentliche Übel aber ist ihre Gewissenlosigkeit und ihre auf materiellen Vorteil gerichtete Einstellung, die sie erst anfällig für eine solche Position machen.

Luise ist selbst zu großen Teilen eine klischeehafte Figur, deren geistige Einstellung sich wiederum nur von Vorurteilen und Klischees nährt. Sie ist vorwiegend negativ dargestellt wie schon Schnitzlers Leutnant Gustl, mit dem sie nicht nur den Antisemitismus teilt, sondern auch mangelnde Selbsterkenntnis und Empathie. Selbstmitleid ist ihr allerdings fremd. Und anders als bei Gustl äußert sich in ihrem Schicksal auch eine Kritik an sozialen Verhältnissen. Insofern ist Luise als Figur komplexer angelegt. Neumann war alles andere als ein Feminist, und er zeichnet Luise nicht als eine Frau, die aufgrund der männerdominierten Gesellschaft notorisch benachteiligt ist. Im Gegenteil, sie instrumentalisiert Männer zu ihren Gunsten. Trotzdem ist sie in ihrem Leben – das zeigt nicht zuletzt ihr Beruf – nicht immer als Siegerin vom Platz gegangen. Instinktiv will sie ihrer Tochter das Leben, das sie selbst geführt hat, ersparen. Auch wenn sie dann letztlich wieder nach den Prinzipien handelt, nach denen sie immer schon gelebt hat, zeigt sich gerade an der Tochter, dass für jemanden wie sie das Fortkommen keine einfache Angelegenheit ist. Luise spürt das mehr, als dass sie es versteht, und natürlich ist es jenseits ihrer Vorstellungskraft, dass man daran etwas ändern könnte. Sie nimmt die Verhältnisse, wie sie sind, und daraus leitet sie ihre Handlungsoptionen ab, und das heißt: die noch minderjährige Tochter unter die Haube zu bringen. Ein betuchter Junggeselle ist da das beste, was ihr passieren kann.

Die Erzählerfiguren in Neumanns hier vorgestellten Impersonationen sind zwar dumm oder wenigstens ungebildet, aber ihre Monologe sind trotzdem nicht trivial und schon gar nicht immer ganz leicht zu verstehen. Das hat einen Grund, der mit den Persönlichkeiten der Erzählerfiguren zu tun hat. Sie erzählen nicht wie Schriftsteller, sondern eben wie Leute, deren narrative Fähigkeiten nicht sehr ausgeprägt sind. Sie sind nicht empathisch, können sich nicht in ihre Gesprächspartner hineinversetzen. Daher erzählen sie assoziativ und setzen immer wieder das Wissen, über das sie selbst verfügen, beim Gesprächspartner voraus – zu Unrecht, was das Verständnis ihrer Rede nicht immer leicht macht. Daher muss man als Rezipient die Zusammenhänge, teilweise mühsam, selbst rekonstruieren, um die mangelnde Kohärenz der Narration zu kompensieren. Der *Effekt* ist nun eigentümlicherweise dem nicht unähnlich, den etwa die Prosa eines Uwe Johnson hat, weil auch seine Erzählungen konventionelle Kohärenz-erwartungen unterlaufen. Der Unterschied besteht freilich darin, dass Johnson und andere Autoren seines Kalibers einen Kunstanspruch haben (und diesen

mit moralischen und epistemischen Ansprüchen verknüpfen), den Neumanns Erzählerfiguren gerade nicht erfüllen. Wir haben es also – vordergründig – hier mit Kohärenzeinbußen *qua* literarisierter bzw. fingierter Unfähigkeit zu tun und dort mit Kohärenzeinbußen *qua* intendierten Kunstwillens.

Die aufgesetzte Kunstlosigkeit der Impersonationen Neumanns könnte zu dem Misserfolg beigetragen haben, denn sie unterlaufen bildungsbürgerliche Vorstellungen von angeblich guter Kunst: schlechter Stil, moralisch anrühige Charaktere und Handlungen, vermeintlich triviale Sujets usw. Dass dies alles funktionalisiert ist, eben weil es sich um unzuverlässiges Erzählen handelt, zeigt jedoch, dass natürlich auch diese Texte einen Kunstanspruch haben, diesen aber verstecken und nicht vor sich hertragen, ja, mehr noch, ihn durch die offenkundigen Allusionen auf den Trivialroman konterkarieren.

Diese Allusionen gibt es auf der Ebene der Figuren und Handlung durch analoge Charaktere und Verwicklungen; sie werden aber auch von den Figuren selbst thematisiert, etwa wenn le Docteur Felix Krull Lektüreempfehlungen gibt, die zugleich als metaliterarischer Kommentar des Autors zu verstehen sind, der damit andeutet, dass auch schon der *Krull* seine Vorläufer hat. Während Felix „*Bade-Mariage* unseres großen Dingelstedt“ gelesen hat und „natürlich *An der Heilquelle* – das neueste Werk des berühmten Friedrich Spielhagen“, preist le Docteur „als Russe“ Ivan Turgenevs *Rauch* (dessen Titel er nur auf Russisch nennt) und Dostoevskijs *Spieler* (O, 283).<sup>67</sup> Es ist gerade die Doppelbödigkeit der Werke dieser Autoren, die sie von den deutschen unterscheidet. Süffisant folgt noch der Rat an Felix, „Meister Kleiderlieb [sic!]“ des Vielschreibers Carl Spindler zu lesen, eine Hochstaplergeschichte (O, 284).<sup>68</sup> Auch daran kann man leicht sehen, dass Neumann ein literarisches Spiel treibt. Mit dieser Sequenz macht er deutlich, dass die Tradition, in die er sich mit seinem Roman *Olympia* einreihet, sehr viel weiter reicht als nur bis zum *Felix Krull*.

### 3.4 *Der Roman Die dunkle Seite des Mondes (1959) und Neumanns literarische Modernität*

Zu Neumanns literarischer Produktion in dieser Zeit gehören nicht nur die hier vorgestellten, sogenannten Impersonationen. Es stellt sich die Frage, ob, und gegebenenfalls inwiefern, jene anderen Werke ebenfalls unzuverlässiges Erzählen realisieren. Wie man an dem noch vor *Olympia* erschienenen Roman *Die dunkle Seite des Mondes* (1959) sehen kann, lässt sich das Verfahren punktuell auch darin nachweisen; allerdings spielt es für die Poetik des Romans eine untergeordnete

<sup>67</sup>Die Handlungen der genannten Werke sind in Baden Baden angesiedelt, Spielhagens *An der Heilquelle* erschien 1885.

<sup>68</sup>Gemeint ist der zweibändige Roman *Meister Kleiderleib* von Carl Spindler aus dem Jahr 1847.

Rolle.<sup>69</sup> Zwar ist auch dieser Roman homodiegetisch; aber sein Stil ist weniger auffällig, wie sogleich ins Auge fällt. Das liegt nicht zuletzt am Bildungsstand der Erzählerfigur. Es handelt sich um den vierundvierzigjährigen Andreas Wirz, einen Rechtsanwalt, der aus einem sowjetischen Lager in seine Heimat zurückgekehrt ist, in eine namenlose österreichische Provinzstadt an der halbwegs durchlässigen Grenze zum wohl sozialistischen Ausland. Dort übernimmt er die Kanzlei seines verstorbenen Vaters, die in der Zwischenzeit von Dr. Pichler geführt wurde. Gleich zu Anfang charakterisiert er sich als jemanden, der „zum erstenmal in seinem Leben zur Feder greift“. Anlass sind die Ereignisse des vergangenen Wochenendes, deren „Protokollierung“ er sich vornimmt (DSM, 7). Diese Ereignisse nehmen ihren Ausgang in der Ankunft seiner Stiefmutter Tatjana, die, nicht älter als er selbst, ihn unter mysteriösen Umständen aufsucht. Sie ist über die Grenze gekommen und leicht verwundet. Was sie will, wird nicht recht klar. Einerseits möchte sie ihr Testament machen und Stiftungen gründen, die Wirz verwalten soll (DSM, 71); andererseits ist sie arm, sie will Patente auf Erfindungen haben, die wertvoll sein sollen. In der folgenden Nacht wird sie offenbar gewaltsam entführt, und Wirz gerät in Verdacht, an der Tat beteiligt gewesen zu sein. Doch Tatjana taucht wieder auf, überraschenderweise gefolgt von ihrem Mann, Wirzens Vater.<sup>70</sup>

Wie man sieht, gibt es inhaltlich und strukturell Anleihen beim Kriminalroman. Neben der Aufklärung eines vermeintlichen Verbrechens geht es aber auch um die Aufklärung der familiären Beziehungen zwischen den beteiligten Figuren. Charakteristisch für den Roman insgesamt ist sein mystifizierender Gestus, an dem nicht nur die rätselhaften Äußerungen der Figuren Anteil haben, sondern auch der Erzähler selbst. Er ist drogenabhängig und nimmt am Anfang der Ereignisse das Aufputzmittel Pervitin ein, ein Methamphetamin.<sup>71</sup> Auch Morphium findet sich in seinem Arzneischrank. Immer wieder bezeichnet er sich selbst als ungeschickt und un gelenk, womit er den Eindruck erweckt, die Situation nicht recht unter Kontrolle zu haben. Resultat dieses Erzählens ist, dass vieles von dem, was Gegenstand der zahlreichen Figurengespräche ist, einen ungeklärten Wahrheitsgehalt hat. Was der Fall ist in der erzählten Welt, lässt sich angesichts der vielen Andeutungen, Vermutungen und Widersprüche, die die Figuren äußern, über lange Passagen hinweg nicht feststellen. Leser und Erzähler werden immer wieder mit Aussagen konfrontiert, die vom Erzähler nicht überprüft werden können, dann aber durch den Gang der Ereignisse oftmals widerlegt werden – wobei auch der neue Sachverhalt ungewiss bleibt. Warum die Figuren

<sup>69</sup> Eine englische Übersetzung des Romans erschien 1961 bei Hutchinson in London: *The Dark Side of the Moon* – ein Titel, der im musikalischen Bereich zu ungleich mehr Berühmtheit gelangt ist. Für einen intertextuellen Hinweis auf H. P. Lovecraft vgl. Jäger-Gogoll 2009, 357.

<sup>70</sup> Für eine ausführlichere Darstellung der Verwicklungen vgl. Jäger-Gogoll 2009 und 2015, 152–154. Die darauf folgende Interpretation untersucht u. a. die intertextuellen Bezüge des Romans zu Neumanns Autobiographien einerseits und ältere fiktionale Werke andererseits.

<sup>71</sup> Jäger-Gogoll (2009, 359) sieht darin den unmittelbaren Grund für das Abdriften des Erzählens: „So schwindet nach der Einnahme des Mittels die Zuverlässigkeit des Ich-Erzählers.“

richtige oder falsche Vermutungen über Sachverhalte streuen, bleibt indes unklar. Am wahrscheinlichsten ist die Annahme, dass sich darin das Lebensgefühl des Erzählerprotagonisten manifestiert, der auch nach seiner Rückkehr den Boden unter seinen Füßen, der ihm durch seine Emigration entzogen wurde, nicht wieder erlangt. Einschlägig dafür ist sein Kommentar auf Tatjanas Bemerkung, sie sei eine „Opiumesserin“, als sie ihm das Morphinum abluchst: „Es klang wie eine Lüge mit falschem Boden: es mochte schon wieder die Wahrheit sein“ (DSM, 67). Tatjanas Person bleibt rätselhaft. Sie personifiziert auf diese Weise die gesamte Geschichte. Der Erzähler vergleicht ihre Persönlichkeit mit einem Koffer „mit mehreren Böden“ (DSM, 78), die einer nach dem anderen einen neuen Inhalt offenbaren. Damit ist auch die Anlage der Geschichte treffend beschrieben, an deren Ende sogar der totgegläubte Vater auftaucht.

Die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers lässt sich nur mit Bezug auf einen Sachverhalt ermitteln. Entgegen seiner Erinnerung an Tatjana, durch die er bekundet, sie kaum zu kennen (vgl. DSM, 29–36), soll er ihr laut dem Tagebuch seines Vaters nachgestellt (DSM, 105) und sie womöglich gar „vergewaltigt“ haben (DSM, 133). Diese letzteren Informationen werden nicht weiter in Frage gestellt und könnten damit den wahren Sachverhalt wiedergeben, auch wenn die Quelle dieser Informationen Tatjana ist, der in vielen Fällen nicht zu trauen ist. Da der Schwerpunkt der Erzählung darauf liegt, den Wahrheitsgehalt der Figurenaussagen im Ungewissen zu belassen, ist die Frage aber letztlich sekundär, ob der Erzähler seiner späteren Stiefmutter nachgestellt hat oder nicht. Dass er sie besser kannte, als er sich selbst erinnert oder erinnern will, zeigt, dass seine Beziehungen nicht nur zu den anderen Figuren, sondern auch zu sich selbst bzw. seinem alten Ich brüchig sind.

Zwischen allen Figuren werden letztlich die Verwicklungen durchgespielt, die sich ergeben, wenn die eine der anderen nicht glauben kann, das sie die ist, für die sie sich ausgibt, und das sie das eine sagt und damit das andere meint oder ein bestimmtes Ziel zu erreichen sucht, über das sie sich ausschweigt. Das ist ein Thema, das auch andere Werke Neumanns auszeichnet, so etwa den noch auf Englisch verfassten Roman *Blind Man's Buff* [„Blindekuh“] (1949), der von einem Aktienhändler handelt, der (kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs) die Identität eines von der SA ermordeten Juden annimmt und mit dessen Tochter Marika zusammenkommt. Bald wähnt er sie im Konzentrationslager und macht sich auf die Suche nach ihr, wobei er selbst in ein Lager kommt und überlebt. Nach dem Krieg trifft er sie wieder, die nie im KZ war, sondern sich als Prostituierte verdingt, was er nicht wahrhaben will. Sie machen sich gegenseitig etwas vor, so wie auch Tatjana und der alte Wirz am Ende von *Die dunkle Seite des Mondes*. Ähnlich verhält es sich auch in dem Roman *Festival* (1962), deren Hauptfigur Marguerite in einer Dreiecksbeziehung mit ihrer jungen Liebhaberin und ihrem eigentlich ehemaligen Liebhaber steckt.

Die zuletzt erwähnten Romane, die Neumann selbst nicht zu seinen Impersonationen zählt, unterscheiden sich von diesen darin, dass sie an populäre literarische Genres anknüpfen, *Die dunkle Seite des Mondes* an den englischen *mystery*-Roman, *Festival* an den erotischen Roman. Die Verwicklungen und

Thematiken werden jedoch so weit getrieben, dass sie die Grenzen dieses Genres überschreiten. Hierin zeigt sich auch die zeittypische Modernität des Erzählers Robert Neumann. Durch literarische Tricks – vor allem durch die Übersteigerung narrativer Verfahren – wird die Stabilität sowohl der erzählten Welt als auch der Identität der Figuren in Frage gestellt.

Dem anderen seine Äußerungen über sich selbst nicht zu glauben, weil sie interessegeleitet und daher nicht unbedingt wahrheitsgemäß sind, ist auch ein Effekt, den die Betrügerin und Hochstaplerin Olympia erzeugt. Dass Neumann eine Vorliebe für solche Figuren hatte, verdankt sich möglicherweise dem Umstand, dass sie das Lebensgefühl personifizieren, das er als Literat wie als Mensch der Moderne hatte. Die oben erwähnte Korrektur der väterlichen Todesumstände (vgl. Anm. 59) leitet Olympia mit einer kurzen Reflexion über den Komplex Vergangenheit/Erinnerung ein. In ihrer eigentümlichen Diktion: „Die Vergangenheit lebt! Sie modelliert sich ja doch mit jedem ihrer figürlichen Atemzüge nach unserer Gegenwart!“ (O, 14). Hier zeigt sich Neumanns modernes Verständnis davon, das sowohl in der Literatur als auch in der Literaturwissenschaft bis heute gängige Münze ist. Erinnerung ist manipulativ, und was man in Form einer historischen Aussage erfährt, ist aus diesem Grunde prinzipiell von zweifelhaftem Wahrheitswert. Das gilt sogar für die eigene Identität: „Wir sind, wer wir heute sind. Die Dame, die gestern meinen Namen und meine Kleider trug – gut, ich bin niemals kleinlich gewesen, es läge nicht in meiner Natur, ich bin willens, sie als eine entfernte Bekannte gelten zu lassen“ (ebd.). Die Pointe dieser Passage ist freilich, dass Olympia auch an dieser Stelle nicht das Sprachrohr des Autors ist, sondern ihre Prinzipienlosigkeit zum Ausdruck bringt, die nicht einmal vor ihrer Identität Halt macht. Dass diese Überzeugung zugleich eine Idee der künstlerischen Moderne ausdrückt, geschieht eher unfreiwillig.

In einem Nachruf zitiert Rudolf Walter Leonhardt (1975) am Ende zwei der letzten Sätze, die er von Neumann vernommen hat: „Was Ihre Generation von meinen Sachen hält, [...] interessiert mich eigentlich nicht mehr so sehr. Aber wenn die Jungen meine Bücher wieder entdeckten, das wäre ein Spaß!“ – Zumindest im Zusammenhang mit der Geschichte des unzuverlässigen Erzählens (sowie der Geschichte literarisierter Mündlichkeit) gebührt Neumann ein wichtiger Platz in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts.

Dass er ihn bislang noch nicht gefunden hat, hängt vielleicht auch mit seiner Frontstellung gegenüber der Gruppe 47 zusammen, die nach wie vor die Auseinandersetzung mit der Nachkriegsliteratur dominiert. So machte er sich über den einflussreichen Alfred Andersch lustig (vgl. Neumann 1959). Schwerwiegender und ernster waren seine Klügel-Vorwürfe gegen die gesamte Gruppe (wobei er Andersch, Walser und andere, die sich bereits von ihr distanziert hatten, ausdrücklich ausnahm) im Zuge der *konkret*-Kampagne (Neumann 1966b). Wie sehr ihm das geschadet hat, lässt sich allerdings nicht sagen. Es wäre sicher zu einfach, dies als Grund dafür anzunehmen, dass er ins literaturgeschichtliche Abseits geriet. Aufschlussreicher ist gerade im Hinblick auf Andersch, dass er dessen unzuverlässig erzählten Roman *Efrain* später gegen Kritik und Antisemitismus-Vorwürfe in Schutz nahm (Neumann 1967; Stadler 2013, 253). Noch in einem

Brief an Gisela Berglund vom 22.9.1970 erwähnt er den Roman im Zusammenhang mit potentiellen Kontinuitäten zum Nationalsozialismus als Ausnahme (Neumann 2013, 855). Ob er Andersch auch dann noch so wohlmeinend beurteilt hätte, wenn er um dessen Modifikationen seiner Vita gewusst hätte (s. u. Kap. IX), lässt sich freilich nicht mehr feststellen. Unabhängig davon, wie aufrichtig Andersch selbst war, ist es für den vorliegenden Zusammenhang jedenfalls bezeichnend und damit wohl auch kein Zufall, dass ein in Sachen Unzuverlässigkeit versierter Autor wie Neumann keine Schwierigkeiten mit der Erzählanlage von Anderschs Roman hatte.

#### 4 Hermann Brochs Bergroman

Schließlich wurde auch im Nachlassroman von Hermann Broch der Anlage nach unzuverlässiges Erzählen entdeckt (Roche 1983). Es ist vielleicht eine Koinzidenz ohne größere Bedeutung, dass Broch in der Zeit der Konzeption des Romans mit Robert Neumann zusammentraf. Trotzdem soll das hier festgehalten werden, denn die Autoren tauschten sich auch über narrative Konzeptionen aus, und es ist immerhin auffällig, dass Brochs damals entstehende *Verzauberung* als homodiegetisch konzipiertes Werk sich „schärfstens von allen seinen anderen Romanen abhebt“ (Durzak 1978, 152).

Es sind wohl kaum gegensätzlichere literarische Charaktere als Broch und Neumann denkbar, jedenfalls gemäß der pointierten Darstellung von Neumann selbst (1963, 108–110). Hier der sich bescheiden gebende Nicht-Literat Broch, der sich angeblich als Philosoph sah, aber insgeheim, wie aus seinen Briefen hervorgeht, den Vergleich seines Werks mit dem von James Joyce nicht scheute; dort der damals eigenem Bekunden nach größtenwahnsinnige und jedenfalls ehrgeizige Jungliterat Neumann, der sich aber später im Klaren darüber war, wie relativ literarischer Erfolg und literarische Qualität sind, und dessen Ironie auch vor sich selbst nicht Halt machte.<sup>72</sup>

Neumann hielt sich in den Sommern 1935 bis 1937 in Altaussee auf und war mehrmals in Wien (Wagener 2007, 56 u. 84).<sup>73</sup> Mit Broch befand er sich in poetologischem Austausch, wie aus den Briefen hervorgeht, die sie wechselten.

<sup>72</sup> Es gibt wohl kaum einen zuverlässigeren Karrierekiller als Selbstironie. Wenn in Neumanns Rückblick auch der Neid auf das Renommee Brochs durchscheinen mag, so lässt er doch zugleich erkennen, dass er Brochs Erfolg für ein Resultat metaphysischer Schaumschlägerei hielt, die ihm mehr als fremd war. So heißt es über Daniel Brody, Brochs (und Joyce') Verleger, den er in den sechziger Jahren in Lugano traf, dass sein Verlag „der anspruchsvollst kultivierteste“ sei, worauf er nur die beiden Namen „Broch, Joyce“ folgen lässt. Süffisant schreibt er weiter, dass Brody der „Firma Mythos & [C. G.] Jung, Metaphysische Tiefenspitzen, eigene Schönklöppelei im Hause“ sehr nahe stehe (Neumann 1968, 146).

<sup>73</sup> Vgl. auch den Brief an Erich Bielka vom 17. Januar 1969, in dem er einen Besuch bei Broch 1936 erwähnt (Neumann 2013, 840).

Nachdem Neumann ihm eine Zusammenfassung seines späteren Romans *An den Wassern von Babylon* geschickt hatte, antwortete Broch am 29. August 1937 offenbar unter Anspielung auf diese Gespräche und im Lichte seiner eigenen formbezogenen Kämpfe, dass und „wie sehr Sie sich mit dem Problem der Romanform herumschlagen“, und ahnte, „in welcher Richtung sich Ihre Lösung bewegt (die Lösung des doppelten, dreifachen, vierfachen Bodens einer publikumsadäquaten Geschichte)“ (Neumann 2013, 485).

Einen doppelten Boden hat Broch möglicherweise auch seinem eigenen Roman eingezeichnet, den er in dieser Zeit zu schreiben begann: *Die Verzauberung*, erster Teil einer geplanten Trilogie mit dem Titel *Demeter*. Laut Entstehungschronologie begann Broch mit der Ausarbeitung Anfang 1935. Im September zog er für zehn Monate in ein Tiroler Alpendorf, wo er die zwei ersten überlieferten Fassungen des Fragment gebliebenen Romans niederschrieb (Broch, KW 3).<sup>74</sup> Nur die erste Fassung schloss er ab, die unmittelbar im Anschluss begonnene zweite Fassung ließ er unvollendet. Erst im Jahr vor seinem Tod nahm Broch die Arbeit an dem Roman wieder auf und erstellte eine dritte Fassung, die er auch nicht mehr zu Ende bringen konnte. Publiziert wurde der Roman posthum im Jahr 1953 unter dem Titel *Der Versucher*. Dabei handelt es sich um eine Kompilation des vom Rhein Verlag bestellten Herausgebers Felix Stössinger, der in dieser Ausgabe einen Lesetext aus den verschiedenen Fassungen und weiteren Notizen zusammenstellte (vgl. Broch 1953).<sup>75</sup>

Aus diesen Gründen ist eine Beurteilung des Romans schwierig. Interessant ist jedoch, dass sich Broch über die Rolle des Erzählers offensichtlich unschlüssig war, denn er änderte die Konzeption der Figur, hielt aber gleichzeitig an der für ihn ungewöhnlichen homodiegetischen Erzählweise fest. Erzählerfigur ist ein Landarzt, der sich über die nicht lange zurückliegenden Ereignisse im Alpendorf Kuppron Klarheit verschaffen will. Sie handeln von der „Verzauberung“ der Dorfbewohner durch Marius Ratti, einen Wanderprediger, der in dieser heute meist als Faschismus-Parabel verstandenen Geschichte antizivilisatorische Emotionen und Haltungen schürt.<sup>76</sup> Höhepunkt ist ein Menschenopfer, dem auch der Erzähler beiwohnt, ohne einzugreifen. Nicht so sehr an dieser Stelle aber erweist sich der Erzähler als unzuverlässig, denn er lässt gar keinen Zweifel daran aufkommen, dass er durch seine Erstarrung Unrecht getan hat. Überhaupt steht er Ratti durchgehend kritisch gegenüber, auch schon als erlebendes Ich. Nur während des Ritualmords ist er augenscheinlich nicht Herr seiner selbst.

<sup>74</sup>Vgl. auch die vierbändige, kritische Ausgabe der drei Fassungen unter dem Titel *Bergroman* (Broch 1969).

<sup>75</sup>Für eine Übersicht und Gegenüberstellung der Fassungen mit Stössingers Erstausgabe vgl. Durzak 1978, 125–150.

<sup>76</sup>Ursprünglich war das Werk von Broch als religiöser Roman konzipiert. Das ist insofern wichtig, als nicht alles Irrationale im Roman negativ besetzt ist, gerade in der ersten Fassung nicht. Mit der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit muss man daher besonders vorsichtig sein.

Broch schreibt in einer Anfang 1936 entstandenen Inhaltsangabe, dass der Landarzt, „ohne daß er sich's eigens eingesteht, von der ihm widerfahrenen Verhexung sowie von der nun geschehenen Enthexung“ wisse (KW 3, 381 f.). Auch wenn hier davon die Rede ist, dass der Arzt sich etwas nicht „eingesteht“, ist diese Charakterisierung nicht sehr eindeutig im Hinblick auf die Unzuverlässigkeit des Arzt-Erzählers. Erst in einer später auf Englisch verfassten Kurzbeschreibung äußert sich Broch recht eindeutig im Sinne einer Konzeption, der gemäß der Erzähler als unzuverlässig zu erachten ist: „The growth of this [Ratti's] movement is reflected in the diary of the village doctor – a person of average intelligence – who believes himself to be an objective observer of psychological phenomena while failing to realize that he himself is gradually falling under the spell he has set out to record“ (KW 3, 386).

Worin besteht die Anfälligkeit des Erzählers für den Einfluss Rattis? Sie sei geprägt von einer unbewussten Faszination: „An der Oberfläche begegnet der Arzt Ratti mit einiger Abneigung, insgeheim aber fasziniert ihn die geheimnisvolle Gestalt, und er ertappt sich dabei, wie er Ratti beipflichtet“ (Reidy 2012, 16). Als Beispiel wird erwähnt, dass den Arzt Rattis Energie imponiere, mit der er vorgehe, etwa gegen Radioapparate. Dies ist jedoch ein eher schwächerer Beleg für die narrative Unzuverlässigkeit, denn dass der Arzt die Energie bewundert, heißt weder, dass er Rattis Vorgehen gutheißt, noch dass er insgeheim seinem Einfluss erliegt. Auch sein Versagen Dr. Barbara gegenüber, erzählt in einer Analepse, in der sich seine Beziehung zu einer kommunistischen Ärztin als eigentliche Ursache für seinen Rückzug aufs Land anbietet, hat nicht unbedingt etwas mit Ratti zu tun. Auffällig (wenigstens auf den zweiten Blick) aber sind einige Äquivalenzen zwischen Ratti und dem Erzähler. Im Vorwort des Erzählers, in dem er von den vermeintlichen Gründen für seinen Umzug aufs Land erzählt, „klingt in sophistizierterer Form der Hass auf Zivilisation, Urbanität und Fortschritt an, den Ratti später polternd vertritt“ (Reidy 2012, 15). Seine Wissenschaftsskepsis und seine Anti-Urbanität sind demnach der fruchtbare Boden, auf den Rattis Theorien fallen, wie bereits Roche (1983) feststellt. „Der Überdruß des Erzählers an vernünftigen Denkweisen führt [...] zu seiner Bereitschaft, am Opfer Irmgards teilzunehmen“ (Roche 1983, 132).

Die Unzuverlässigkeit des Arztes ist, so gesehen, sehr subtil im Roman angelegt. In axiologischer Hinsicht ordnet er die Geschehnisse durchaus richtig – d. h. im Sinne Brochs richtig – ein, und seine Antipathie gegenüber Ratti ist eindeutig. Dennoch gibt es eine gewisse Affinität zwischen beiden. Das ist es, was dem Arzt möglicherweise entgeht. Eine genauere Einordnung muss sich an der Aussageabsicht Brochs messen lassen. Nicht dass der Arzt ist, wie er ist, soll der Grund für seine Unzuverlässigkeit sein, sondern seine mangelnde *awareness* für seine psychischen Anlagen, die die Voraussetzung dafür sind, dass er, wenn auch nur zeitweise – aber in einem ganz entscheidenden Moment –, der Massensuggestion durch Ratti erliegt. Wäre er sich seiner Schwäche bewusst, hätte er sich gegen den Massenwahn wappnen können.

Diese Interpretation steht und fällt mit der axiologischen Beurteilung der Ansichten des Arztes. Wenn, wie W. G. Sebald (1991, 121) meint, die „Interpretation der Ereignisse“ durch den Landarzt „die Billigung seines Autors hat“, dann erscheint der Schluss „auf eine in hohem Grad suspekthe Ideologie“ des Romans (ebd., 219) naheliegend. Der Landarzt verkennt demnach die Ursachen faschistischer Ideologie, weil sie Broch selbst nicht richtig beurteilt. Sebald ignoriert in seiner Darstellung die Hinweise auf die Unzuverlässigkeit des Landarztes. Gewiss gibt Broch dem Landarzt Empfindungen mit, die ihm selbst nahe sind. Gleichzeitig kann er aber diese Empfindungen axiologisch diskreditieren. In einem Brief an seine Übersetzerin Willa Muir vom 18. März 1935 macht Broch dazu am Ende eine aufschlussreiche Bemerkung:

Ich verstehe sehr gut, daß Sie es in der Stadt nicht länger aushalten. Wer wirklich arbeiten will, muß einen Baum sehen können oder einen Berg oder das Meer. Stadt ist furchtbar. Aber auch dies ist ein Symptom für das Zu-Ende-gehen der Kunst und des Geistes: denn alles Geistige und Künstlerische ist eigentlich städtische Funktion, ist es immer gewesen. Alles kehrt sich um, kehrt sich gegen sich selbst. (Broch, KW 13.1, 338)

Zu dieser Zeit hielt sich Broch noch in Laxenburg bei Wien auf und beklagte sich mehrfach über das Flachland. Ein halbes Jahr später siedelte er in das Tiroler Alpendorf über, das ihm die Eindrücke lieferte, die er dann dem Landarzt in den Mund legen konnte. Es spricht also einiges dafür, dass Broch selbst sozusagen antizivilisatorische Impulse fühlte, denn er sah sich selbst als Kind seiner Zeit, – diese Impulse aber ideologisch durchaus kritisch einschätzte. Insofern ist es plausibler, die Unreflektiertheit in Bezug auf sich selbst als Ausweis seiner Unzuverlässigkeit zu begreifen, als den Landarzt schlicht als Sprachrohr seines Autors zu sehen. Freilich, das sei abschließend betont, liegt die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit nicht offen zutage und steht zudem unter dem Vorbehalt der Fragmentarizität des Werks.<sup>77</sup>

Dem gegenüber steht die Überlegung, dass es gerade Brochs Ziel gewesen sei, Uneindeutigkeit über die Werteverteilung und den Zusammenhang von Figurenhandeln und sozialer bzw. individueller Entwicklung herzustellen. Es gehe gar nicht um die Frage, ob der Erzähler unzuverlässig sei oder nicht, sondern darum, dass sich der Leser in den komplizierten Konflikt hineindenkt:

Unmöglich ist es, den Bericht des Arztes so zu neutralisieren, daß über die Aktivität Rattis und ihre Folgen ein eindeutiges Urteil zu fällen wäre. Es geht nicht an, den Roman in eine sich quasi objektiv gerierende Geschichtsschreibung zu verwandeln und die Person des Chronisten so zu eskamotieren, daß eine unwidersprüchliche und in ihrer politischen Diagnose klare Darstellung eines auch erzählbaren Zusammenhanges sich herauspräparieren ließe. Viel eher soll der Leser durch dieses Ich, das sich über sich selbst nicht im klaren ist, teilhaftig der Bedrohung und Faszination werden, die von Marius Ratti ausgeht. (Schmidt-Dengler 1986, 150)

---

<sup>77</sup> Vgl. die konzise, ausgewogene Darstellung von Roche (1983), der sowohl Gründe zusammenträgt, die aus den Affinitäten zwischen Ratti und dem Erzähler (und Mutter Gisson) eine partielle Rechtfertigung und damit die Zuverlässigkeit des Erzählers nahelegen, als auch Gründe, die daraus auf die Unzuverlässigkeit des Erzählers schließen lassen.

Diese Festlegung stellt jedoch den fragmentarischen Charakter des Werks nicht in Rechnung. Warum Broch mit der ersten Fassung nicht zufrieden war, ist nicht ganz klar. Waren es Brochs eigene Widersprüche (das entspricht ungefähr Sebalds Interpretation), die er „nicht hat beseitigen können“ (Roche 1983, 144), oder fehlte es an einer Instanz im Roman, die den axiologischen Maßstab für die Beurteilung der nur vermeintlich positiven Figuren des Landarztes und der Mutter Gisson abgab? Die verschiedenen Texte geben für alle Positionen Argumente.

Möglicherweise ist das auch der Unterschied zwischen Broch und Neumann. Während die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen Neumanns offen auf der Hand liegt, ist zumindest der Erzähler in der *Verzauberung* einer, dem man aufgrund seiner intellektuellen Überlegenheit gegenüber den Dorfbewohnern sowie seinem grüblerischen Naturell viel Kredit einzuräumen geneigt ist. Dass er vielleicht als narrative Autorität über die anderen fungiert, nicht aber über sich selbst, zeigt sich nicht sogleich. So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Literaturwissenschaft weiterhin über Brochs Texte nachdenkt, über die Texte Neumanns jedoch kaum.

## 5 Zur Frage nach einer Tradition des unzuverlässigen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur

### 5.1 Abbruch einer Tradition

Hermann Brochs *Verzauberung* ist, das kann man festhalten, bestimmt nicht traditionsbildend geworden. Nicht nur ist, wie erwähnt, der Roman untypisch für Brochs Werk insgesamt, das unzuverlässige Erzählen ist auch nur ziemlich schwach darin realisiert. Der Landarzt erzählt überwiegend zuverlässig. Im Vergleich dazu ist der Bezugsbereich seiner Unzuverlässigkeit recht gering. Der Fragmentcharakter des Werks, die darin vielleicht begründete Unentschiedenheit hinsichtlich der Profilierung der Erzählerfigur und der unklare Bewertungsmaßstab für die Axiologie des Erzählers tragen außerdem zu der geringen Signifikanz des Erzählverfahrens in dem Roman bei. Dass aber Broch während der Arbeit an der *Verzauberung* gerade mit Neumann im Dialog stand, in dem auch künstlerische Gestaltungsprobleme zur Sprache kamen, kann immerhin als Indiz für Brochs Berücksichtigung von Neumanns Erzählkonzeption und somit als Erklärung für sein temporäres Interesse an der Form des unzuverlässigen homodiegetischen Erzählens dienen.

So hat Broch möglicherweise, über Neumann vermittelt, wenigstens einen kleinen Anteil an einer Tradition, in der einige Autoren stehen, die man ansonsten nicht mit ihm in Verbindung bringen würde und deren Werk in nicht unbeträchtlichem Maß durch das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens geprägt ist. Auffälligerweise stammen auch sie aus Österreich und lassen sich damit einer Tradition zuordnen, die in Arthur Schnitzler einen ihrer deutschsprachigen Fix- oder sogar Ausgangspunkte hat. Wie wir bereits gesehen haben, bezieht sich

Neumann ganz explizit auf Schnitzler, ohne ein reiner Epigone zu sein, denn er entwickelt die Technik sprachlich und motivisch fort, indem er, seiner Zeit entsprechend, seinen Geschichten ein anderes Milieu zugrunde legt und dieses Milieu eben auch durch seine besondere Sprache konturiert.

Neumann ist eher als Nachzügler dieser Tradition zu sehen, denn die anderen Autoren, die man dieser „Schnitzler“-Tradition zuordnen könnte, sind älter und gehören der Generation zwischen Schnitzler und Neumann an. Zu denken ist in erster Linie an Leo Perutz und Ernst Weiß, in deren Werk das unzuverlässige Erzählen einen großen Platz einnimmt. Aber auch so verschiedene Autoren wie Stefan Zweig, Franz Werfel und einige andere, Kafka etwa, lassen sich zumindest mit einzelnen Werken in diesem Zusammenhang nennen.<sup>78</sup>

Von Perutz weiß man, dass er Schnitzler sehr schätzte. So verfasste er anlässlich der Verleihung des Grillparzer-Preises an Schnitzler 1908 ein Feuilleton, in dem er nicht zuletzt auf den ein Jahr zuvor erschienen Novellenband *Dämmerseelen* von Schnitzler einging, „der auch in technischen Fragen der Novelle Perutz’ großes Vorbild war“ (Müller 2007, 43).<sup>79</sup> Mindestens mit den beiden Erzählungen *Andreas Thameyers letzter Brief* und *Die Weissagung* enthält der Novellenband zwei geradezu vorbildliche Beispiele für das unzuverlässige Erzählen. Für Aurnhammer (2013, 131) ist die noch vor *Leutnant Gustl* im Jahr 1900 entstandene *Brief*-Erzählung gar „ein Meisterstück unzuverlässigen Erzählens, das [...] die Möglichkeiten der Ich-Erzählung im Präsens bis an die Grenzen des Inneren Monologs forciert und in seiner doppelbödigen Strategie der Verdrängung und latenten Anklage seinesgleichen sucht.“

Anders als bei Perutz, für dessen Erzählen die Psychologie der Figuren keine große Rolle spielt, ist die Nähe zu bzw. die Aufgeschlossenheit für Sigmund Freuds Auffassung des menschlichen Geistes in literarischer Hinsicht immer auch ein Motor für das unzuverlässige Erzählen. Das gilt bereits für Schnitzler, aber auch für seine jüngeren Nachfolger, etwa Stefan Zweig. „Vermutlich hat Zweig von Schnitzler die Kunst und die Technik übernommen, die großen psychoanalytischen und metapsychologischen Themen erzählerisch darzustellen, die Freud in seinem Brief vom 14. Mai 1922 [an Schnitzler] anspricht: die Wahrheiten des Unbewussten, die Triebnatur des Menschen, die Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten [...]“ (LeRider 2018, 50).

In dem genannten Brief spricht Freud auch von Schnitzlers „Skepsis – was die Leute Pessimismus heißen“ (zit. nach ebd.) und scheint damit weniger einen

<sup>78</sup>Von Kafka kann einem etwa die Erzählung *Forschungen eines Hundes* als Beispiel für das unzuverlässige Erzählen einfallen, dessen Überlegungen daran scheitern, dass er Menschen nicht erkennen kann. Zu Werfels *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920) vgl. Kindt 2008b, zu Zweigs *Sommernovellette* mit ihrem unzuverlässigen intradiegetischen Erzähler und zu *Die Frau und die Landschaft* vgl. Aumüller 2016. Zu Zweigs im Band *Amok* (1922) versammelten Erzählungen vgl. auch die diesbezüglichen Hinweise von Hamacher 2018.

<sup>79</sup>Umgekehrt lobte auch Schnitzler noch im Jahr vor seinem Tod anlässlich der Erzählung *Nur ein Druck auf den Knopf* (1930) die Produktion des um beinahe zwanzig Jahre Jüngeren (vgl. Müller 2007, 243).

Hinweis auf die Technik als auf die Motivik zu geben. Dennoch lässt sich hier ein Zusammenhang herstellen.<sup>80</sup> Freuds Ausdruck „Skepsis“ bezieht sich auf die Intransparenz des Selbst. Diese kann man von außen motivisch darstellen, aber auch von innen, womit die Intransparenz Eingang in die Erzähltechnik findet bzw. in sie übersetzt wird, und eben dafür ist Schnitzler berühmt und darin hat er Nachfolger gefunden. Zu den Genannten ist Ernst Weiß hinzuzuzählen, der mit seinen späten Ich-Romanen zu dem Schnitzlerschen Erzählansatz einerseits zurückfand und ihn andererseits auch weiterentwickelte. So sind die Erzähler dieser Romane sich selbst intransparent, und zugleich ist diese Intransparenz in Teilen nicht mehr auflösbar (vgl. Kindt 2008, 211 f.).<sup>81</sup>

Das unzuverlässige Erzählen scheint sich literaturgeschichtlich – mit Ausnahme von Neumann – nicht von hier aus in der Nachkriegszeit fortgesetzt zu haben. Autoren wie Leo Perutz oder Ernst Weiß wurden kaum mehr gelesen. Zwar erschienen von ihnen noch Werke aus dem Nachlass oder wurden neu aufgelegt, und Perutz, der den Holocaust überlebt hatte, publizierte mit *Nachts unter der steinernen Brücke* (1953) sogar noch selbst einen Roman; aber ihre besondere Erzählweise wurde damals noch nicht erkannt, geschweige denn gewürdigt.<sup>82</sup> Es wurde nicht verstanden, dass sie unzuverlässige Erzähler eingesetzt haben, sondern ihr Werk im Falle von Perutz als phantastische Literatur und damit als obsoletere Spartenliteratur abgetan oder im Falle von Weiß' fiktiven Autobiographien als Realismus im Stile des 19. Jahrhunderts missverstanden.<sup>83</sup> Demgegenüber haben vielgelesene Autoren wie Franz Werfel oder Franz Kafka unzuverlässiges Erzählen eher selten bzw. in ihren weniger stark rezipierten Werken eingesetzt, und insbesondere Kafka ist für andere Verfahren berühmt geworden.

Diese wenigen Hinweise dürften genügen, um zu belegen, dass es nicht abwegig ist, von einer Tradition des unzuverlässigen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur zu sprechen. Im gegebenen Rahmen kann dies nicht weiter ausgeführt werden. Sicherlich wird man weitere Autoren hier einreihen können.

---

<sup>80</sup> Diesen Zusammenhang haben die Zeitgenossen auch selbst hergestellt. In einem Brief an Leo Perutz vom 9. September 1918 schreibt Ernst Weiß mit Bezug auf Perutz' erfolgreichen Roman *Zwischen neun und neun*: „Einen kleinen technischen Zweifel erweckt in mir der Schluß, der nicht befreit, sondern schnitzlerisch resigniert klingt, ich sehe eben in Ihnen und Ihrem Demba etwas Neues, das in brutalem oder in solcher Widerstandskraft dem Wienerisch Sentimentalen entgegenarbeitet. Aber ich weiß auch bei diesem Zweifel nicht, wieweit mich persönliche Gefühle leiten“ (zit. n. Müller 2007, 114). – Aufschlussreich ist dieses Zitat, weil daraus die Verknüpfung von Motivik und Technik deutlich wird und sich zugleich die Verbindung zu Schnitzler offenbart.

<sup>81</sup> Kindt (2008, 73) weist auf eine Eintragung in Schnitzlers Tagebuch aus dem Jahr 1903 hin, aus der hervorgeht, dass ihm ein gewisser „Herr Weiss“ ein Manuskript vorlegen wollte, das anzunehmen er aber verweigerte. Dass es sich um Ernst Weiß handelte, kann man aber nur vermuten.

<sup>82</sup> Perutz griff das Verfahren in seinem Spätwerk nicht mehr auf (vgl. Müller 2021), während es sich in Weiß' nachgelassenem Roman *Ich, der Augenzeuge*, der erst 1963 erschien, nachweisen lässt.

<sup>83</sup> Vgl. Grözinger (2004 [1965]), s. auch Abschn. IV.1.

Entscheidend für die vorliegende Themenstellung indes ist die Frage, wie sich die hier untersuchten Werke zu dieser Tradition verhalten. Es ist nicht schwer zu sehen, dass die beiden wirkmächtigsten Autoren, Anna Seghers und Thomas Mann, keinen großen Anteil an dieser Tradition haben, sondern einem anderen Typus und damit einer anderen Tradition zuzuordnen sind. Somit lässt sich von einem Abbruch der skizzierten Tradition sprechen.

## 5.2 *Ein Blick noch weiter zurück*

Es versteht sich, dass die Rekonstruktion der formgeschichtlichen Entwicklung des unzuverlässigen Erzählens abhängig ist von dem Begriff, den man von dem Phänomen hat. Legt man der Rekonstruktion einen weit gefassten Begriff zugrunde, wird man den Beginn früher ansetzen; einigt man sich hingegen auf einen eng gefassten Begriff, ist der Zeitpunkt, an dem das unzuverlässige Erzählen als Verfahren identifizierbar wird, eher später zu sehen. Außerdem muss man berücksichtigen, dass man es nicht mit einem, sondern mit zwei Begriffen zu tun hat: dem axiologisch unzuverlässigen Erzählen einerseits und dem mimetisch unzuverlässigen Erzählen andererseits.

Da die Axiologie gemeinhin schwer genau zu ermitteln ist, wird man bei dieser Erzählform eher geneigt sein, strittige Fälle für positive Beispiele zu halten. Möglicherweise gibt es sogar einen forschungspsychologischen bzw. -praktischen *bias* bei der Feststellung von Unzuverlässigkeit. Damit ist gemeint, dass man dazu tendiert, das Phänomen, das man zu untersuchen sich zur Aufgabe gemacht hat, auch in seinem Korpus zu entdecken, selbst wenn man nach genauer Lektüre zu dem Schluss kommt, dass der Anfangsverdacht sich nicht bestätigt. Stellt sich am Ende nicht das erwartete Ergebnis heraus, hat man den ganzen Aufwand umsonst getrieben und viel Zeit verloren. Am Ende stünde ein negatives Ergebnis, und solche negativen Ergebnisse werden in der Literaturwissenschaft gewöhnlich nicht publiziert und nicht honoriert. Es ist daher aus der Sicht des Untersuchenden unter praktischen Erwägungen rational, den Begriff zu modifizieren, damit die getane Arbeit nicht verfällt, sondern eben für eine leicht veränderte Fragestellung weiter genutzt werden kann. Ob dieses Vorgehen der Wissenschaft dienlich ist, kann man für fraglich halten. Aber das zu beantworten ist nicht die Aufgabe, der hier nachgegangen wird.

Was das axiologisch unzuverlässige Erzählen angeht, gibt es diesem Vorbehalt zum Trotz selbst unter einem eng gefassten Begriff gute Gründe für die Annahme, dass es bereits im pikaresken Roman realisiert wurde, etwa in Grimmelshausens *Courasche* (1670) (vgl. Rademacher 2011). Das heißt aber selbstverständlich nicht, dass damit alle pikaresken Romane axiologisch unzuverlässig erzählt wären. Nur dort, wo auch das erzählende Ich noch unbekehrt und unbelehrbar ist, kann von unzuverlässigem Erzählen die Rede sein.

Geht man nun von einem eng gefassten Begriff des mimetisch unzuverlässigen Erzählens aus, dürften die Anfänge weitaus später liegen. Unter den

ersten Autoren, die das Verfahren unstrittig angewendet haben, sind Edgar Allen Poe und Nikolaj Gogol', bezeichnenderweise beides Autoren, die am Ausgang der Romantik dem Realismus in der Literatur den Weg ebneten.<sup>84</sup> In der russischen Literatur ist es vor allem Fëdor Dostoevskij mit seiner Vorliebe für *borderline*-Figuren, der dem von Gogol' vorgezeichneten Weg des unzuverlässigen Erzählens weiter folgt. Es ist vielleicht kein Zufall, dass sich in einzelnen Werken seiner frühen Schaffensphase noch romantische Ideen finden, die unter der Maßgabe des Realismus zum unzuverlässigen Erzählen führten. Man denke nur an das Doppelgänger-Motiv, für das in dem gleichnamigen Roman von Dostoevskij aus dem Jahr 1846 noch keine angemessene (literaturgeschichtlich gesehen) realistische, d. h. (in diesem Fall auch theoretisch gesehen) keine mimetische Erzählweise gefunden wurde.

Bekanntlich unterscheidet sich die Entwicklung der deutschsprachigen Literatur im 19. Jahrhundert von der anderer Sprachkulturen. Das unzuverlässige Erzählen scheint hier keine allzu große Rolle gespielt zu haben.<sup>85</sup> Allenfalls einige Romane wie *Stopfkuchen* (1891) und Erzählungen wie *Holunderblüte* (1863) von Wilhelm Raabe sind m. E. Kandidaten, die für eine nähere Analyse in Frage kommen.<sup>86</sup> Es ist allerdings – wenn die Beobachtung richtig ist, dass das unzuverlässige Erzählen (im engen Sinne) historisch aus der literarischen Naturalisierung romantischer Weltvorstellungen erwachsen ist – kein Wunder, dass das unzuverlässige Erzählen in der deutschsprachigen Literatur zu einer Zeit stärkere Beachtung fand, die durch die Wiederentdeckung der Romantik charakterisiert ist und deshalb früher auch „Neoromantik“ genannt wurde. Und zwar waren es gerade Autoren, die sich kritisch mit als romantisch angesehenen Vorstellungen, wozu nicht zuletzt der Okkultismus zählte, auseinandersetzten. Zu diesen Autoren zählt Arthur Schnitzler, dessen Erzählungen *Die Weissagung* (1905) oder *Das Tagebuch der Redegonda* (1911) diesem Strang zugeordnet werden können. In der oben erwähnten Erzählung *Andreas Thameyers letzter Brief* (1902) ist es analog eine obskure wissenschaftliche Theorie, die die Funktion des Okkultismus in jenen Erzählungen übernimmt.

---

<sup>84</sup> Vgl. insbesondere Gogol's *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen* (1835) und Poes *The Tell-Tale Heart* (1843).

<sup>85</sup> Insbesondere Kleist ist ein Kandidat, in dessen Prosawerk unzuverlässiges Erzählen eine feste Größe sein soll. Vgl. G. Müller 2005 und Lang 2016. Zu Vorbehalten gegenüber allen Versuchen, Kleists Erzählinstanzen in Widerspruch zum Autor zu interpretieren, vgl. Pieper 2014.

<sup>86</sup> Insbesondere bei der frühen Erzählung steht und fällt der Status der Unzuverlässigkeit mit der Interpretation der Angaben, denn es ist lediglich von einem kranken Herzen die Rede, an dem die Frauen sterben. Es gibt aber Andeutungen, dass es sich um ungewollte Schwangerschaften handelt. – Für die britische Literatur sieht Zerweck (2001) bis auf einige frühe Ausnahmen die Etablierung des unzuverlässigen Erzählens in analoger Weise im Übergang vom viktorianischen zum modernen Roman.

### 5.3 *Ein Modell der Entwicklung mit einem Ausblick*

Im Folgenden soll ein einfaches Modell skizziert werden, das es ermöglicht, einen formgeschichtlichen Strang des unzuverlässigen Erzählens zu bestimmen, der neben anderen Strängen verläuft (und sich mit den anderen Strängen mehr oder weniger verwickeln kann). Der Zweck des Modells ist, das unzuverlässige Erzählen mit verwandten Verfahren abzugleichen und dadurch eine Entwicklungshypothese zu generieren. Die Stränge sind, um das Bild etwas zu füllen, aufgebaut aus mehreren Fäden, die gewissermaßen die Konstanten sind. Ein Strang kann aus mehreren Fäden bestehen, die ihrerseits unterschiedlich dick sind. Übersetzt bedeutet dies: Ein Traditionsstrang setzt sich aus mehreren Werken zusammen, die (in einer bestimmten Hinsicht, also etwa mit Blick auf ein bestimmtes Erzählverfahren) einander ähnlich sind und in einer Kontaktbeziehung stehen. Die Fäden sind die literarischen Verfahren, die in den jeweiligen Werken mehr oder weniger stark realisiert sind (was der Fadenstärke entspricht). Auch ihre Anzahl innerhalb eines Strangs kann variieren. Das soll andeuten, dass ein Werk nicht nur durch ein Erzählverfahren charakterisiert ist, sondern durch mehrere. In diesem Modell sind die Konstanten also in Übereinstimmung mit seiner formgeschichtlichen Zielsetzung die jeweiligen literarischen Verfahren. Je nach Fragestellung kann man ein beliebiges Verfahren oder auch ein Element, etwa ein bestimmtes Motiv, in das Modell eingeben und seine Verteilung über mehrere Werke untersuchen.

Hier soll aber nicht einfach nur das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens in das Modell eingegeben werden. Die Pointe des Ansatzes ist hingegen, dass als konstante Fäden zwei allgemeinere Phänomene angenommen werden, die für das unzuverlässige Erzählen charakteristisch sind, aber auch für einige andere Verfahren. Der Sinn dieses Vorgehens liegt darin, dass dadurch das unzuverlässige Erzählen mit anderen Verfahren vergleichbar wird. Mit einem solchen Modell kann man die Verwandtschaft verschiedener Verfahren erklären und zugleich ihre jeweilige Besonderheit im Kontrast zueinander zeigen. Die spezielle Verknüpfung dieser beiden Fäden bildet sozusagen den Strang des unzuverlässigen Erzählens.

Die erste Konstante: Mehrfach habe ich im I. Kapitel die Reduktion des Erzählerprivilegs erwähnt, die eine Voraussetzung für das unzuverlässige Erzählen ist. Dieses allgemeine Phänomen lässt sich auch durch andere Verfahren erreichen, allen voran durch die Usurpation der Erzählerrede durch die Figurenrede: durch interne Fokalisierung bzw. Dominantsetzung der Figurenperspektive, erlebte Rede usw. Mit Bezug auf das Bild zur Veranschaulichung des Modells könnte man von Fasern sprechen, aus denen die einzelnen Fäden bestehen.

Die Effekte, die damit verbunden sind, ziehen nach sich, dass durch die eingeschränkte Perspektive einer Figur einerseits die Bewertung dem Leser überlassen wird und andererseits auch nicht mehr die ganze Wahrheit präsentiert wird. Der Leser muss das ergänzen. Das unzuverlässige Erzählen ist, so gesehen, als Radikalisierung dieser Reduktion zu betrachten. Nicht nur wird zu wenig Information geboten, sondern eben auch falsche Information. Damit die Effekte zur Geltung kommen, müssen die fraglichen Eigenschaften jedoch im Prinzip

identifizierbar sein. Die prinzipielle Erkennbarkeit der Welt steht also ebenso wenig in Frage wie eine vereindeutigende Interpretation hinsichtlich derjenigen Sachverhalte oder Werte, die von der Erzählinstanz falsch dargestellt werden.

Die zweite Konstante ist die Reduktion der Intelligibilität der erzählten Welt. Hier sind es in erster Linie Verfahren der Symbolisierung, Fragmentarisierung und Ambiguisierung, die das Ziel haben, den Zugang zur erzählten Welt so zu erschweren, dass bestimmte Eigenschaften nicht mehr eindeutig bis überhaupt nicht mehr identifizierbar sind. Anders als bei der ersten Konstante sind hier Offenheit und Vagheit typische Effekte.

Dies sind nicht die einzigen Konstanten. Davon unterscheiden lassen sich anti-mimetische Verfahren, die allerdings weniger narrative als thematische Mittel sind, etwa die gewissermaßen unrealistische Zusammensetzung der erzählten Welt. Diese Verfahren kommen zwar in den bislang betrachteten Werken nicht zur Anwendung und sind auch, wie in Kap. I dargelegt, mit dem unzuverlässigen Erzählen schlecht vereinbar; für viele Werke der Nachkriegsliteratur muss dieser Traditionsstrang aber dennoch berücksichtigt werden. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass diese Konstanten auch miteinander kombiniert werden können. Sie schließen einander nicht aus. In Bezug auf bestimmte Eigenschaften der erzählten Welt kann ein Roman unzuverlässig erzählt sein und in Bezug auf andere ambig, und als drittes Moment kann auch eine partiell anti-mimetische Erzählweise hinzukommen.

Wenn man die Beispiele des zurückliegenden Kapitels Revue passieren lässt, kann man mit Hilfe dieses Modells sehen, dass in Neumanns Werken die Reduktion des Erzählerprivilegs besonders ausgeprägt ist. Eine Reduktion der Intelligibilität der erzählten Welt lässt sich zwar auch bemerken, insofern die Entwicklungen sehr weit getrieben werden, dass es Mühe kostet, sie zu durchschauen; aber diese Reduktion scheint eher eine in Kauf genommene Folge der Erzähltechnik zu sein als ästhetisches Programm. In den Romanen von Hermann Broch, Thomas Mann und Anna Seghers hingegen ist die Reduktion des Erzählerprivilegs nicht sehr stark. Sie verdankt sich vor allem der Subjektivität der Ich-Erzähler. In weiten Teilen verfügen sie aber durchaus über die epistemische Autorität über die von ihnen erzählten Ereignisse. Wie dargelegt, gibt es allenfalls die Axiologie der Erzähler betreffend hier und da berechtigte Zweifel an ihrer Verlässlichkeit. Auch die Reduktion der Intelligibilität der erzählten Welt ist nicht allzu weit getrieben. Was sich bei ihnen zeigt, ist höchstens, dass die Handlungsmotive der Erzähler nicht vollständig ermittelbar sind, sondern dass Raum für mehrere Deutungen gegeben wird.

Mit Blick auf die Ergebnisse der folgenden Studien kann man sagen, dass der Typus des unzuverlässigen Erzählens in Reinform nur in einer recht eng umgrenzten Tradition anzutreffen ist, und zwar in der Tradition, die von Max Frisch neu begründet wurde und in der jüngere Autoren aus der Schweiz stehen wie Walter Matthias Diggelmann, Walter Vogt und Otto F. Walter, aber auch Alfred Andersch, der mit *Efraim* direkt an Frischs Erzählweise anknüpft. Wie in Kap. I bereits erwähnt und in Kap. IV ausgeführt, spricht einiges dafür, dass ein wesentliches Movens für diese Entwicklung Frischs Idee war, Brechts

antiillusionistische Theatertheorie auf die Prosa zu übertragen. Interessant ist vor diesem Hintergrund, dass im selben Jahr wie Frischs *Stiller* (1954) mit Erwin Strittmatters *Tinko* ein Beispiel unzuverlässigen Erzählens in der DDR von einem Autor vorgelegt wurde, der ebenfalls eng mit Brecht zusammenarbeitete und das unzuverlässige Erzählen, vermutlich in unikalischer Weise, im Sinne des Marxismus einsetzte. Demgegenüber kann man sagen, dass in der DDR mit dem literaturpolitisch vorgeschriebenen Realismus-Gebot das unzuverlässige Erzählen durch die Mimesis-Präsumtion eine Möglichkeit war, die Ideologie des sozialistischen Realismus zu unterlaufen. Daher wurde es später von den Autoren immer öfter verwendet. Dies erklärt im Übrigen auch, warum die schweizerische Literatur in der DDR vergleichsweise wohlgehten war.

Im Gegensatz dazu sind weite Teile der bundesdeutschen und der österreichischen Nachkriegsliteratur stark durch die Reduktion der Intelligibilität der erzählten Welt und anti-mimetische Erzählweisen geprägt. Das unzuverlässige Erzählen scheint mir hier häufig ein Sekundär- oder Epiphänomen zu sein, wie ich an mehreren Beispielen zeigen werde. Die Reduktion des Erzählerprivilegs geht einher entweder mit einer starken Reduktion der Intelligibilität der erzählten Welt oder aber mit einer zumindest partiell anti-mimetischen Erzählweise. Ein Epiphänomen ist es überall dort, wo es sich offenbar unabsichtlich oder gewissermaßen unentschieden realisiert und von andersartigen Erzählpoetiken (etwa dem *Nouveau Roman*) überlagert wird, ein Sekundärphänomen dort, wo es sich zwar als intendiertes Verfahren nachweisen lässt, aber ebenfalls durch die Dominanz anderer Verfahren häufig unerkannt geblieben ist. Ein Beispiel für das unzuverlässige Erzählen als Sekundärphänomen stammt von Arno Schmidt, bei dem es durch die Artifizialität der Prosa sowie durch eine metaliterarische Anlage in seiner Effektivität stark reduziert wird. Ein Epiphänomen ist es hingegen z. B. in Thomas Bernhards *Frost* (1963), wo es sich unter Beachtung der Mimesis-Präsumtion nachweisen lässt, die jedoch keineswegs zwingend für den Roman gilt.

**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.



### III. Kapitel: Abseits der Gruppe 47 – Unzuverlässigkeit und instabile Welten



Die Autoren, deren Werke Gegenstand dieses Kapitels sind, scheinen auf den ersten Blick nicht viel miteinander gemein zu haben – bis auf die Tatsache, dass sie alle der Gruppe 47 fernstanden. Sie alle gelten als Einzelgänger oder hielten sich dafür. Warum sie hier durch die Kapitelanlage zusammengefasst werden, hat jedoch andere Gründe. Sie repräsentieren teilweise eine literarische Strömung, die die Nachkriegszeit zu Beginn, jenseits der Trümmer- und Kahlschlagliteratur, dominierte und noch in die Vorkriegszeit zurückreicht. Das Zentrum dieser Strömung wird von Autoren gebildet, die um 1900 geboren wurden. Dazu zählen Elisabeth Langgässer, Hermann Kasack, Ernst Kreuder, Horst Lange, aber auch Hans Erich Nossack und Heinz Risse. Gerade von letzteren beiden sind einige Werke für die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen interessant.

Der Hauptgrund für die Integration ihrer Werke in diese Untersuchung liegt in diesen selbst begriffen: Die Welten, die in diesen Werken entworfen werden, sind eigen und problematisch, d. h. so gestaltet, dass sie dem unzuverlässigen Erzählen konzeptionell nicht entsprechen, weil die Mimesis-Präsumtion (s. o. Abschn. I.2.1) nicht zu gelten scheint. Aus demselben Grund sind in dieses Kapitel auch Analysen von Autoren aufgenommen, die jünger sind und nicht dem genannten Autorenkreis zugerechnet werden können. Denn die (vermeintliche) Instabilität der erzählten Welt spielt auch in den Werken von Marlen Haushofer, Arno Schmidt und Thomas Bernhard eine Rolle. Freilich ist sie nicht auf diese Autoren beschränkt. Sie wird uns auch später noch beschäftigen.

## 1 Instabile Welten als Herausforderung für das unzuverlässige Erzählen

### 1.1 Die „vermurkste Realität“ (Ernst Kreuder)

Was ist das Problem mit diesen (vermeintlich) instabilen Welten? Wenn, wie anscheinend in Hans Erich Nossacks *Spätestens im November* (1955), eine Erzählerin sich am Ende als tot herausstellt, wird dem vorher über weite Strecken mimetischen Erzähldiskurs der Boden entzogen. Unzuverlässig erzählt wäre der Roman unter dieser Interpretation höchstens insofern, als die Erzählerin lange indirekt zu verstehen gibt, dass die Mimesis-Präsumtion gilt (weil sie nichts erzählt, was uns übernatürlich o. dgl. erscheint), am Ende aber sich erweist, dass sie nicht gilt, weil sie von ihrem eigenen Tod erzählt. Das allerdings wäre wohl keine sonderlich ergiebige Zuschreibung. Man würde eine andere Interpretationsrichtung einschlagen. Die erzählte Welt wäre nämlich instabil, weil man – vorausgesetzt, diese Interpretation stimmte – am Ende annehmen müsste, dass die Naturgesetze, wie wir sie kennen, in dieser erzählten Welt zumindest hinsichtlich des Lebens der Protagonistin und Ich-Erzählerin nicht gelten. Was wahr ist und was falsch, ließe sich dann nicht mehr unterscheiden, die Mimesis-Präsumtion wäre außer Kraft und die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an die Ich-Erzählerin sinnlos. Man würde nun stattdessen danach fragen, was es zu bedeuten hat, dass plötzlich ein übernatürlicher Vorgang die Romanwelt bereichert.<sup>1</sup> Kommt man jedoch zu dem Schluss, dass die Rede von ihrem eigenen Tod in den Bereich dessen fällt, wovon die Erzählerin unzuverlässig berichtet, wäre die Welt stabil.

Für die Zuschreibung der Kategorie mimetischer Unzuverlässigkeit ist es eine unabdingbare Voraussetzung, dass die Welt, von der erzählt wird, stabil ist. „Stabil“ heißt in diesem Zusammenhang, dass über die Eigenschaften dieser Welt *in dieser Welt* wahre oder falsche Aussagen getroffen werden, d. h. Aussagen, die das Potential in sich tragen, falsch bzw. widerlegbar zu sein.<sup>2</sup> Die Welt müsste nicht in dem Sinne realistisch sein, dass sie keine übersinnlichen Züge trägt. Daher kann man den alten Terminus „mimetisch“ bemühen, um Missverständnisse, die der literaturgeschichtlich festgelegte Begriff des Realismus provoziert, zu vermeiden und zugleich der epistemischen Grundstruktur der

---

<sup>1</sup>Ein Interpretationsbeispiel ist Bance (1980, 37): „We then discover that the heroine is recounting the story posthumously. She has found a release in death from a society which is meaningless and stifling, and Nossack has appropriated the vantage-point of after-death, of post-violence, to give a latitude to his story. It is a *deus ex machina* which in a sense cheats the reader of the heroine's confrontation with the freedom she has suddenly found.“

<sup>2</sup>Meine Begriffsbestimmung unterscheidet sich leicht von derjenigen bei Martínez/Scheffel (1999, 128 f.), die ihre Unterscheidung zwischen Stabilität und Instabilität erzählter Welten an Todorovs Begriff der *hésitation* orientieren. Gemeint ist aber ungefähr dasselbe, d. h. die Extensionen des Begriffs dürften sich gleichen.

betreffenden literarischen Werke Rechnung zu tragen. Doch wenn man sich die erzählten Welten anschaut, die tatsächlich Gegenstand unzuverlässigen Erzählens sind, dann sind wohl die meisten dieser Welten nicht nur mimetisch strukturierte, sondern auch in dem Sinne realistische Welten, dass sie von den im Allgemeinen akzeptierten rational-wissenschaftlichen, naturgesetzlichen Vorstellungen nicht abweichen.

Es ist darum kein Wunder, dass eines der frühesten erfolgreichen Werke der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur nicht unzuverlässig erzählt ist. Ernst Kreuders *Die Gesellschaft vom Dachboden* (1946) wird vom Autor selbst als „Versuch“ charakterisiert, „der eingeschworenen penetranten Grabesdüster- nis der jüngeren deutschen Literatur zu entgehen, dem sogenannten ‚bitteren Realismus‘, der sich damit begnügte, mit Krematoriumsklängen unabwendbare Schicksale in der Liebe oder im Leben [...] darzustellen“ (Kreuder 1977 [1945], 217). Unter Realismus verstand Kreuder den offen erkennbaren Zeitbezug, d. h. die durch faktuale Referenzen erzielte Fundierung der erzählten in der realen Welt. Im selben Brief an Horst Lange verleiht er seiner Hoffnung Ausdruck, „jener Zeit deutscher Bücher anzugehören, die man zu jeder Zeit lesen kann“ (ebd., 216). Um das zu erreichen, um also seinem Werk überzeitliche Bedeutung zu sichern, erteilt er der Einbindung der Wirklichkeit in seine Literatur eine Absage. In einem Brief vom 17.11.1947 schreibt er: „Fern liegt mir jeder sogenannte ‚Realismus‘. Der ist für mich nur eine andere Art von Geschichtsschreibung“ (ebd., 230).<sup>3</sup> Aus seinen Briefen spricht ein tiefsitzendes Ressentiment gegen die Autoren der Weimarer Republik, insbesondere gegen jene, die dem Umfeld der Neuen Sachlichkeit zugerechnet werden. Dabei fällt auch der Name Neumann (ebd., 219). Ob er Alfred oder Robert meint, ist unklar. Deutlich aber wird sein Literaturkonzept, das damals von vielen, nicht zuletzt von Literaturwissenschaftlern, geteilt wurde: dass nämlich Literatur zuständig ist für eine tiefere Wahrheit. Das unzuverlässige Erzählen aber ist ein Verfahren, das eher von Skeptikern genutzt wird.<sup>4</sup>

Mit Bezug auf *Die Gesellschaft vom Dachboden* bekennt Kreuder, dass er zwar „etwas Heiteres darzustellen“ versucht habe, gewissermaßen als Antidot zu den oben erwähnten „Krematoriumsklängen“, aber „leider nicht ohne ‚doppelten Boden‘, nicht ohne ‚Untergründigkeit‘“ (ebd., 217). Die Metapher des doppelten Bodens wird auch gern zur Beschreibung des unzuverlässigen Erzählens verwendet (s. o. Abschn. II.4). Hier aber verweist sie auf das Anliegen, mit der heiteren Geschichte eine höhere, rational nicht zu erfassende Wahrheit zu

<sup>3</sup> Kreuder beruft sich in einem anderen Brief (10.2.1946) explizit auf Döblin: „Wann werden unsere Dichter einsehen, dass das Wort von Döblin (1928) seine Gültigkeit hat: ‚Literarisch‘ und ‚Realität‘ sind Widersprüche in sich. Die Literatur tut etwas zur Realität hinzu. ‚Dass es auf die Souveränität der Phantasie ankommt?‘“ (Kreuder 1977 [1946], 222). Vgl. Alfred Döblins Vortrag „Schriftstellerei und Dichtung“, in: Aufsätze zur Literatur. Olten: Walter, 1963, 91 (Angabe nach Kreuder 1977, 229, Anm. 24).

<sup>4</sup> Dazu passt auch Kreuders Nähe zu Döblin, dessen Werke keine Affinität zum unzuverlässigen Erzählen aufweisen, sondern ein alternatives, damit nur schwer zu vereinbarendes Konzept literarischer Modernität.

vermitteln. Der doppelte Boden liegt in der Beschaffenheit der Welt, nicht im Ich-Erzähler. Kreuder kommt es prinzipiell darauf an, „durch diese vermurkste Realität hindurchzustossen in die Firmamente einer essentiellen, schwebenden, symbolträchtigen zeitlosen Welt“ (ebd. [1946], 224). Einerseits treffen die Mitglieder der titelgebenden Gesellschaft sich auf dem Dachboden eines Kaufhauses, andererseits trägt die Welt märchenhafte Züge. Man muss diese Welt akzeptieren, wie sie geschildert ist. Sie ist insofern stabil, als die Erzählrede im Prinzip auch falsche Aussagen über sie enthalten könnte, wenngleich sie, soweit ich sehe, das nicht tut. Ob sie auch homogen ist, steht auf einem anderen Blatt und muss hier nicht weiter erörtert werden. Gegen ihre Homogenität spricht, dass die Figuren teilweise Eigenschaften – kindliche und erwachsene – aufweisen, die in unserer Welt nicht in der Weise zusammengehen. Die Inkonsistenzen, die zu dem Werk gehören, sind Merkmale der erzählten Welt, nicht des Erzählers namens Berthold. Die gesamte Welt der *Gesellschaft vom Dachboden* ist demnach unrealistisch gestaltet, aber mimetisch zuverlässig dargestellt.

Dass mit mimetischer Zuverlässigkeit nicht unbedingt auch axiologische Zuverlässigkeit einher geht (und mit mimetischer Unzuverlässigkeit nicht unbedingt axiologische Unzuverlässigkeit), ist eine Möglichkeit, mit der man immer rechnen sollte. Allerdings gilt für die Werke, die man dieser literaturgeschichtlichen Strömung zurechnen kann, dass ihre Erzählinstanzen axiologisch zuverlässig sind. Das scheint mir auch der inneren Logik dieser Werke zu entsprechen, deren alternative Welten dazu da sind, positive Gegenwelten zu erschaffen, die der als trist empfundenen Realität entgegengesetzt werden. Wie die Analysen dieses Kapitels zeigen, sind selbst mimetisch unzuverlässige Erzählinstanzen axiologisch weitgehend zuverlässig.

## 1.2 *Zwischen Tradition und Innovation*

Das mimetisch unzuverlässige Erzählen (in seiner prototypischen Form) wahrt nach außen hin eine traditionelle Form. Das soll heißen, dass man einem unzuverlässig erzählten Roman nicht sofort ansieht, dass die Erzählinstanz ihre Welt in Teilen falsch darstellt. „Traditionell“ bedeutet, dass die Form an Romane bzw. Erzählungen des 19. Jahrhunderts erinnert, in denen das epistemische Privileg der Erzählinstanz in der Regel nicht angetastet wird.<sup>5</sup> Der modernetypische Zweifel an der Welt bzw. der Weise, wie wir sie wahrnehmen, wird beim unzuverlässigen Erzählen darum nicht über die Form geweckt – wie in formal innovativer Literatur

---

<sup>5</sup> Darum der hohe Stellenwert, den die Objektivität der Darstellung in Realismustheorien genießt. Wellek (1961) arbeitet vor dem Hintergrund mehrerer nationalliterarischer Traditionen die unterschiedlichen Normen heraus, die mit dem Objektivitätsanspruch verknüpft werden. Die Rede vom epistemischen (aber auch axiologischen) Erzählinstanzenprivileg ist gewissermaßen der allen gemeinsame narratologische Reflex dieser Vorstellungen.

mit den Mitteln z. B. der Montage, des Fragments oder des Bewusstseinsstroms –, sondern über Anomalien in der Sachverhaltsdarstellung; Ungereimtheiten also, die es als solche zu erkennen und in einer Reinterpretation des von der Erzählinstanz zu verstehen Gegebenen auszuräumen gilt.

Auch ein sensibler Literaturkritiker wie Wolfgang Grözinger, der von 1952 bis zu seinem Tod 1965 für die katholische Zeitschrift *Hochland* (als am Niederrhein geborener Protestant) zunächst zweimal, dann dreimal im Jahr Sammelrezensionen zu neu erschienenen Romanen veröffentlichte, durchschaute diese Schreibweise nicht, wie aus seinen Angaben zu zwei Romanen von Ernst Weiß hervorgeht. Nach der Publikation von Weiß' letztem Roman *Ich – der Augenzeuge* aus dem Nachlass erschien 1965 eine Neuausgabe des 1936 erstmals publizierten Exilromans *Der arme Verschwender*. Da beide Romane im medizinischen Milieu angesiedelt sind und Weiß Arzt war, missdeutet der Kritiker sie als autobiographische Dokumente einer vergangenen Epoche. Nicht völlig zu Unrecht zwar sieht er den letztgenannten Roman in der Tradition des psychologischen Romans, an den *Der arme Verschwender* nach außen hin tatsächlich anknüpft. Da der Rezensent aber die den gesamten Roman durchziehende Unzuverlässigkeit des Erzählers nicht durchschaut, versteht er ihn bloß als historisches Sittengemälde. Grözinger (2004 [1965], 469) zufolge

führt der Roman stilistisch zum psychologischen Roman der Jahrhundertwende zurück, der für uns heute mehr dokumentarischen als literarischen Wert besitzt. Der autobiographische Einschlag des Buches ist bedeutend, und so nimmt man es vor allem aus menschlichem Interesse für den Autor und die Zeit der späten Donaumonarchie zur Kenntnis. In dieser Hinsicht ist es allerdings eine wahre Fundgrube historischer Information.

Tatsächlich macht der Erzähler sich und anderen ständig etwas vor, und es ist sehr schwierig, bisweilen gar unmöglich, zu ermitteln, was in der erzählten Welt der Fall ist.<sup>6</sup>

Doch narrative Unzuverlässigkeit ist nicht auf einen vordergründigen Realismus festgelegt. Wie die vorliegende Untersuchung deutlich machen wird, ist das Verfahren narrativer Unzuverlässigkeit im Nachkriegsroman häufig in Kombination mit anderen modernetypischen Verfahren anzutreffen. Da solche anderen Verfahren wie Montage und Fragmentierung vordergründiger in dem Sinne sind, dass man sie auf den ersten Blick erkennt und dass sie das Verständnis der erzählten Welt von vorneherein erschweren, dominieren sie auch die Interpretation und die literaturgeschichtliche Einordnung solcher Romane. Dies wiederum ist ein Grund dafür, dass Unzuverlässigkeit mit Bezug auf diese Romane – etwa von Arno Schmidt, bei dem sie von vordergründigen sprachkünstlerischen Verfahren dominiert werden – bislang übersehen wurde.

In beiden Fällen ist das unzuverlässige Erzählen also ein Phänomen, dass leicht missachtet werden kann. Ist ein Roman in dem Sinne traditionell gestaltet, dass

---

<sup>6</sup>Zum unzuverlässigen Erzählen in diesem Roman vgl. Müller 1992, Aumüller 2018, 143–146, und in Weiß' Gesamtwerk vgl. Kindt 2008.

er mehr oder weniger den Erzählnormen des literaturgeschichtlichen Realismus zu entsprechen scheint, ist man versucht, das Erzählerprivileg gelten zu lassen. Ist ein Roman in dem erwähnten Sinne innovativ gestaltet, lenken die sprachkünstlerischen Verfahren ebenfalls von der Möglichkeit einer unzuverlässigen Erzählinstanz ab. Es ist kein Wunder, dass die Kategorie es darum nicht ganz leicht hatte, sich durchzusetzen. Wie sehr man bei der Betrachtung der damals neuesten Literatur am Erzählerprivileg auch in der Literaturwissenschaft festgehalten hat, geht aus dem letzten Kapitel von Theodore Ziolkowskis ursprünglich 1969 unter dem Titel *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts* erschienenen Untersuchung hervor. Darin stellt er einige Werke zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur unter dem Aspekt des Wahnsinns der Erzählerfiguren vor, die er grundsätzlich für zuverlässig zu halten scheint, denn man „ist aufgefordert, sich diesen Blick aus der Irrenanstalt zu eigen zu machen“ (Ziolkowski 1972, 284). Seine Ausführungen zeigen, dass er ausschließlich die verzerrte Darstellung der erzählten Welt im Blick hat, die er als Verfahren interpretiert, mit dem die Erzählerfiguren Kritik üben. Dass dies auch auf die Erzählerfiguren zurückfallen kann, kommt ihm nicht in den Sinn: „Der Blick aus dem Irrenhaus ist tatsächlich derjenige, mit dem sich der Autor identifiziert [...], während die Alltagswelt verrückt und erlösungsbedürftig bleibt“ (ebd., 289).

Allerdings deckt sich ein Teilaspekt von Ziolkowskis um starke Verallgemeinerungen nicht verlegene Studie mit meinen Befunden. Wie oben erwähnt, sind die Erzählinstanzen oftmals axiologisch zuverlässig. Man darf nicht leichtfertig der Versuchung erliegen, unzuverlässiges Erzählen am Werke zu sehen, wo lediglich einige Indikatoren vorliegen und gerade aus heutiger Sicht eine äußerst dubiose Axiologie vertreten wird. Stattdessen muss man damit rechnen, dass dies genau das ist, was der Autor transportieren möchte. Schon das folgende Unterkapitel wird dafür einen Beleg bringen.

Wenn es rezeptionsseitig wenig Erfahrung mit dem unzuverlässigen Erzählen gab, wie nicht nur die Beispiele Grözinger und Ziolkowski lehren, sondern auch z. B. die Reaktionen auf Nossacks bereits erwähnten Roman (s. u., Abschn. III.3), mag es auch produktionsseitig wenig Motivation gegeben haben, dieses Verfahren einzusetzen. Zwar ist die Überlegung spekulativ, aber vielleicht doch von Interesse, dass es gerade in der bundesdeutschen und österreichischen Literatur im Zeichen der Neuformierung des literarischen Feldes nach dem Zweiten Weltkrieg einen erheblichen Innovationsdruck gab, unter dem subtile literarische Verfahren wenig Chancen hatten, wahrgenommen zu werden. Stattdessen probierten die Autoren lieber neuartige, starke bis plakative Verfremdungsverfahren aus. In diesem Sinne wäre zu überlegen, ob der Innovationsdruck nicht vor allem Werke beförderte, die literarische Verfahren einsetzten, deren Neuartigkeit ohne Schwierigkeit auf den ersten Blick erkannt werden konnte. Unzuverlässigkeit im prototypischen Sinne bot sich dafür nicht an. Warum nicht, sollte aus den obigen Ausführungen verständlich geworden sein: Das Verfahren war ohnehin kaum bekannt, und die realistisch-traditionelle Oberfläche, die ein Erzählen à la Ernst Weiß hatte, entsprach nicht dem literarisch progressiven Zeitgeist, der zu anti-realistischen oder mikro-realistischen Schreibweisen führte, deren Artistik leicht erkennbar ist.

Dass ausgerechnet in der Schweiz in Max Frischs Romanen unzuverlässiges Erzählen in geradezu exemplarischer Weise realisiert und von einigen jüngeren Autoren fortgeführt wurde, würde zu diesem Befund gut passen. Hier war ein scheinbar traditionelles Erzählen noch eher möglich, während in der Bundesrepublik gerade in der ersten Zeit jenseits der Kriegsliteratur nur zwei Möglichkeiten zur Wahl standen: entweder wie Kreuder u. a. artifizielle Gegenwalten zu schaffen oder formal innovativ vorzugehen wie Arno Schmidt oder, etwas später, Uwe Johnson.

Exemplarisch für den Kontrast zwischen Tradition und Innovation stehen die Werke zweier Autoren, die sich aus unterschiedlichen Gründen gewissermaßen an der Peripherie des unzuverlässigen Erzählens befinden. Der eine ist eindeutig dem innovativen Spektrum zuzurechnen: Arno Schmidt wurde schon angesprochen. In einigen seiner Werke ist Unzuverlässigkeit ein eher schwer zu erkennendes Sekundärphänomen, weil man es hinter den schmidttypischen Verfremdungsverfahren leicht übersieht. Der andere gehört demgegenüber zu jenem Bereich, der zuweilen auch unter dem Rubrum „Magischer Realismus“ firmiert.<sup>7</sup> Im Frühwerk des heute so gut wie ganz vergessenen Heinz Risse tauchen Motive auf, die typisch für das unzuverlässige Erzählen sind, obgleich diese Strömung, wie gezeigt, ansonsten wenig Affinitäten dazu hat. Ob es sich bei Risse tatsächlich um solches handelt, ist nicht so leicht zu beurteilen. Die Analyse wird zeigen, dass die potentielle Unzuverlässigkeit der Erzählerfiguren kalkuliert ist, auch wenn diese sich am Ende als zuverlässig herausstellen. Risses Romane sind beispielhaft für die Relevanz der Kategorie bei grenzwertigen Erzählerfiguren, deren Zuverlässigkeit gerade darin besteht, gegen allgemein gültige Regeln zu verstoßen.

## 2 Die Zuverlässigkeit der Asozialen und Besserwisser: Heinz Risses Außenseiter

### 2.1 Zur Erzählkonzeption: Zwei Romane im Vergleich

Eine Gemeinsamkeit haben die beiden Autoren Heinz Risse und Arno Schmidt: Sie waren beide tatsächlich Außenseiter des Literaturbetriebes. Im Gegensatz zu Nossack, der sich mehr für einen hielt, als dass er einer war (etwa angesichts seiner Kontakte zur Akademie für Sprache und Dichtung),<sup>8</sup> hielten sich sowohl Risse als auch Schmidt von allen Netzwerken fern. Doch im Gegensatz zu Schmidt, für dessen Werk sich immerhin einige prominente Förderer wie Alfred

<sup>7</sup>Baßler (2015, 374) weist auf die Kontinuität und den Erfolg dieser Strömung nach 1945 hin. Zur Begriffsgeschichte vgl. Scheffel 1990. Zum Begriff s. u. Abschn. III.5.

<sup>8</sup>Vgl. dazu Hilgart 2000 und 2002, 342 f.

Andersch einsetzen, scheint Risse ganz und gar auf sich allein gestellt gewesen zu sein. Das blieb nicht ohne Auswirkung: Während Schmidt in jeder Literaturgeschichte vorkommt, ist Risse nicht einmal in Kindlers Literaturlexikon vertreten.<sup>9</sup> Dafür gibt es sicher auch einen literarischen Grund: Schmidt war ein bedingungsloser und innovativer Avantgardist, Risse auf den ersten Blick ein mehr oder weniger traditioneller Erzähler.

Sechzehn Jahre älter als Schmidt, begann Risse etwa zur selben Zeit (im Alter von fünfzig Jahren) zu veröffentlichen. Am Anfang der fünfziger Jahre war er durchaus ein erfolgreicher Autor.<sup>10</sup> So wurde er bei der Verleihung des René-Schickele-Literaturpreises, den 1952 Hans Werner Richter erhielt, zusammen mit u. a. Ilse Aichinger, Heinrich Böll und Siegfried Lenz für seinen ersten Roman *Wenn die Erde bebt* (1950) geehrt. Die Jury setzte sich aus Thomas Mann, Annette Kolb, Hermann Kesten, Alfred Neumann und Ernst Penzoldt zusammen (vgl. Boge 2009, 153 f.). Vier Jahre später erhielt Risse den Immermann-Literaturpreis seiner Heimatstadt Düsseldorf.<sup>11</sup> Risses erwähnter Romanerstling erschien in zwei englischen Ausgaben sowie in holländischer Übersetzung.<sup>12</sup> Sein Altersgenosse Hans Erich Nossack schrieb eine Eloge auf ihn und stellte ihn darin den jüngeren Autoren (den „Trümmer“literaten) gegenüber, denen es seiner Meinung nach an Verwurzelung in der literarischen Tradition fehlt und damit auch wohl auch an Tiefgang:

Risse ist heute um die Fünfzig, seine Bücher sind erst nach 1945 erschienen; sie konnten auch vorher gar nicht erscheinen. Er gehört also zu denen, die man in den letzten Jahren mit dem tragikomischen Ausdruck „Nachwuchs“ zu bezeichnen pflegte. Nachwuchs wovon, bitte? Ja, wenn man darunter Nachwuchs aus den ursprünglichen, abendländischen Wurzeln versteht, dann stimmt die Bezeichnung für Risse. Diese Wurzeln galten über ein Jahrzehnt für verschüttet und abgestorben, doch siehe da, eines Tages brechen sie mit neuen Trieben durch die geistfeindliche Geröldecke, und zwar mit

<sup>9</sup>Es finden sich aber Einträge in Lennartz (1984, 1425–1427) und im *Killy* (Rühle 2010). Zu weiteren Details in Risses Biographie vgl. Hilgart 2002, 49–52, sowie Risses Selbstauskünfte in Risse 1968.

<sup>10</sup>So wurden seine frühen Werke in den *Romanführer* aufgenommen (vgl. Beer 1954 und Neumann 1954) und auch in der englischsprachigen Welt rezipiert (vgl. Hubbs 1963). Laut einer Festschrift zu Risses 70. Geburtstag war seine Erzählung „Diebstahl“ Bestandteil eines Deutsch-Lehrbuchs für schwedische Gymnasien (vgl. *Heinz Risse* 1968, 5).

<sup>11</sup>1948 hatte sich Arno Schmidt mit *Leviathan* um diesen Preis beworben, den dann Emil Barth erhielt, nachdem er von der Jury eigens zur Bewerbung aufgefordert worden war. Dieser Preis wurde in der Folge an Autoren wie Georg Britting, Gerd Gaiser und Ernst Jünger, aber auch an Ilse Aichinger und Wolfdieterich Schnurre vergeben. Zur Einordnung des Literaturpreises vgl. Kortländer 1998 und Boge 2009, 223–227. Vgl. auch Laaths/Risse 1957.

<sup>12</sup>Vgl. die amerik. u. engl. Ausgabe unter dem Titel *The Earthquake*, New York: Farrar, Straus & Young, 1953, bzw. London: Secker & Warburg, 1953, und die holl. Ausgabe unter dem Titel *Duel boven de afgrond*, Voorhout: Foreholte, 1951. Eine in der dt. Erstausgabe annoncierte franz. Ausgabe, die bei Seuil in Paris erscheinen sollte, konnte nicht nachgewiesen werden. Laut einem Brief von Hans Erich Nossack an Risse vom 14. Juni 1955 ist bis dahin auch nichts von Risse ins Französische übersetzt worden. Offenbar hatte sich dieser bei Nossack nach Möglichkeiten in dieser Richtung erkundigt. Vgl. Nossack 2001, 580.

Trieben, die lebensträchtiger sind als die Trümmerblumen, die sich mit rührender Eile in dem angewehten Staub ansiedelten. (Nossack 1952, 3)

Kein Wunder, dass sich Nossack dem um drei Jahre älteren Kollegen verbunden fühlte, denn wie dieser und auch wie dessen Helden sah sich Nossack in Opposition zur vermeintlich materialistisch orientierten Gesellschaft im Allgemeinen und Teilen der literarischen Gemeinschaft im Besonderen. Zudem waren beide mit dem Wirtschaftsleben vertraut.<sup>13</sup> Wie Kreuder u. a. gehören sie zu der erwähnten Gruppe von Autoren, deren Literaturkonzeption von der Opposition zur Neuen Sachlichkeit und verwandten Strömungen geprägt ist. „Sie haben Anteil an einer zunehmend mythisch orientierten Konzeption der Wirklichkeit“, wie sie sich bei Autoren der Jahrhundertwende finde, „die mit ihrer Literatur zu den Urbildern des Seins, zum Eigentlichen der Wirklichkeit vorzudringen suchten, gegen Naturalismus und ‚Oberflächen-Dokumentation‘ gewandt, im Bestreben, die Entfremdung des Ich von den Dingen zu erfassen und zu überwinden“ (Trommler 1977, 171).

Der Düsseldorfer Arztsohn Heinz Risse (1898–1989) studierte nach Kriegsteilnahme Nationalökonomie und Philosophie, schloss das Studium mit der Promotion bei Alfred Weber in Heidelberg ab und ging 1922 in die Wirtschaft. Seit 1932 von Beruf Wirtschaftsprüfer, ließ er sich später in Solingen nieder und arbeitete auch während seiner Schriftstellerkarriere in seinem Beruf weiter.<sup>14</sup> Damit konnte er seine Unabhängigkeit als Autor wahren. Er war ein produktiver Autor und hinterließ ein umfangreiches Werk. Seine Erfolge in den frühen fünfziger Jahren konnte er indes nicht wiederholen. Der Literaturmarkt veränderte sich, und die Autoren seiner Generation verloren an Bedeutung, so dass er sich dem Kulturbetrieb fast schon trotzig verweigerte. „Er verbietet sogar seinen Verlegern, Rezensionsexemplare auszusenden“, schreibt Johannes Urzidil (1968, 11), einer der wenigen Autoren, die ihm nahestanden.

Zwei seiner frühen Romane scheinen aufgrund der Selbstcharakterisierung ihrer Ich-Erzähler prädestiniert zu sein für Fälle unzuverlässigen Erzählens. In seinem ersten Roman *Wenn die Erde bebt* (1950) notiert der namenlose Erzähler früh, dass „viele Menschen und insonderheit die Ärzte, mich für einen Wahnsinnigen halten – noch gestern machte der Professor mir den Vorwurf der Schizophrenie [...]“. Und „Risses erfolgreichster Roman“ (Rühle 2010, Steinhausen o. J.), sein dritter, *Dann kam der Tag* (1953) beginnt mit dem Satz, laut dem „Oberamtsrichter Krusebaum [...] meine Entmündigung ver-

<sup>13</sup>Zu weiteren Hinweisen auf die Nähe von Risse und Nossack vgl. Hilgart (2000[b]).

<sup>14</sup>Die Angaben in Rühle 2010 sind nicht ganz verlässlich, wonach er bereits ab 1922 als Wirtschaftsprüfer tätig gewesen sein soll. Den Berufsstand ‚Wirtschaftsprüfer‘ gibt es in Deutschland erst seit 1931. Vgl. Risse 1968, 164. Nach Steinhausen (o. J.) „arbeitete er viele Jahre im Ausland“. Auch das wird von seinem eigenen Lebensrückblick nicht gedeckt. In wirtschaftlichen Angelegenheiten war er allerdings oft im Ausland unterwegs, gerade nach 1933. Dieser Umstand machte ihn in Verbindung mit seiner Mitgliedschaft in der „Staatspartei“ (Risse 1968, 169) nach Kriegsende so verdächtig, dass er von den Alliierten eine Zeitlang interniert wurde.

fügt“ hat. Während sich der Erzähler des letzteren Romans den Grund für seine Entmündigung bis zuletzt aufspart, erfährt man vom Erzähler des ersten Romans schon bald, dass er seine Frau erschlagen hat und nun, von einem meist „Professor“ genannten Arzt betreut, in einer Zelle auf sein, so vermutet er wenigstens, Todesurteil wartet. Aber auch hier ist es so, dass die näheren Umstände der Tat erst am Ende erzählt werden.

Beide Erzähler entsprechen dem Typ des Unzurechnungsfähigen, beide sind – jedenfalls aus der Sicht der sie umgebenden Gesellschaft – Verbrecher. Und damit ist die narrative Problematik in den Romanen auch schon benannt: Wer ist im Recht? Die jeweiligen Erzähler oder die anderen? Mindestens die Axiologie der Erzähler ist problematisch.

Es ist lehrreich, einen genaueren Blick auf diese Werke zu werfen, auch wenn sich am Ende herausstellt, dass sie in der zentralen Frage nicht unzuverlässig erzählt sind. Nicht nur lässt sich an ihrem Beispiel zeigen, dass ein typischer Indikator für unzuverlässiges Erzählen wie Wahnsinn nicht notwendigerweise eine Erzählung unzuverlässig macht, sondern sogar für eine besondere (axiologische) Zuverlässigkeit sorgen kann; darüber hinaus lehrt die Anwendung der Kategorie auf diese Romane, dass sie vielleicht nicht ganz so belanglos sind, wie man aufgrund ihres literaturgeschichtlichen Schicksals annehmen könnte. Auch wenn die Erzähler sich in der Interpretation letztlich als axiologisch zuverlässig erweisen, ist ihr Erzählen, textimmanent gesehen, ambivalent und die Frage, ob sie unzuverlässig sind oder nicht, auf der Basis der Texte allein nicht eindeutig zu beantworten. Ich würde sogar sagen, dass sie absichtsvoll darauf hin angelegt sind.

In der Rubrik „Vergessene Dichter“ des *Merkur* fragt Michael Rutschky (2014), warum Risse vergessen wurde. Seine Antwort lautet, dass Risses frühe Romane ein Fall fehlgeleiteter Kafka-Rezeption seien. Ihre auf allgemeingültige Wahrheiten abzielende Allegorizität gehe zu Lasten ihrer Sach- bzw. Welthaltigkeit. Hätten sie davon mehr, wären sie heute eher noch von Interesse.<sup>15</sup> Auch wenn sich gegen die Argumentation Einwände erheben lassen, ist die Prämisse nicht falsch.<sup>16</sup> Zumindest der Schauplatz des ersten Romans ist raumzeitlich kaum lokalisierbar. Es gibt darin keine geographischen Namen, keine historischen Ereignisse, die wir aus unserer

---

<sup>15</sup>Das ist aus mindestens zwei Gründen zweifelhaft. Erstens verdienen sie dann nur historisches Interesse – Rutschkys Argumentation liegt eine informatorische Lektürehaltung zugrunde, die Literatur als historische Dokumente versteht. Diese Haltung ist nicht *per se* illegitim, aber innerhalb einer Argumentation, die einen Grund dafür anzugeben versucht, warum ein *literarisches* Werk vergessen wurde, offenkundig fehl am Platze, weil mangelndes historisches Interesse literarisches Scheitern nicht erklären kann. Zweitens dürfte ein welthaltiger Roman wie Martina Wieds *Die Geschichte des reichen Jünglings* (1952) aus dem man einiges über die Verhältnisse im Polen der frühen zwanziger Jahre erfährt, nicht dasselbe Schicksal wie Risses Romanen widerfahren sein.

<sup>16</sup>Mangelnde Welthaltigkeit bzw. Zeitbezogenheit wurde damals, wie oben ausgeführt, von nicht wenigen Literaten als Qualitätsmerkmal gesehen, und die „Poetik, bei der der Dichter in einem sehr subjektiven Raum das Aktuelle auslöscht, um das Universale zu beschwören“ (Trommler 1972, 178), dominierte bis weit in die 1950er Jahre. Risse war sich dessen bewusst und bekennt in einem frühen Selbstporträt mit leicht ironischem Unterton, dass er „ein echter deutscher

Welt kennen. Hingegen ist der Charakter des späteren Romans diesbezüglich ganz anders. Der Held aus *Dann kam der Tag* reist immerhin nach Italien; vor allem aber wendet er sich direkt an einen Adressaten, lokalisiert die Ereignisse zeitlich, indem er seine Entmündigung „vor etwa sechs Monaten“ (DKT, 7) verortet und auf Zeitschriften Bezug nimmt, die dem Leser oder Hörer vorgelegen haben könnten. In der Erstausgabe ist sogar eine Bildtafel mit zwei Fotos bzw. Fotomontagen eingefügt, auf denen der Ich-Erzähler Karl Brocke im Alter von sechs und von siebzig Jahren abgebildet ist (s. u. Abschn. III.2.3.).<sup>17</sup> Gerade diese Zugabe sorgt für einen besonderen Authentifizierungsimpuls, der lediglich von der Gattungsbezeichnung des Werks und vom Namen des Autors neutralisiert wird.

In beiden Romanen wird die Lebensgeschichte der Protagonisten mehr oder weniger chronologisch, aber nicht kontinuierlich erzählt, sondern unterbrochen von Passagen, die die Situation der Erzählgegenwart thematisieren wie im ersten Roman oder die, wie in *Dann kam der Tag*, den ereignisreichen Tag im Leben des Ich-Erzählers zum Gegenstand haben, an dem er seine Umkehr vollzieht. Besonders in diesem Roman, in dem die übergeordnete diegetische, also zeitlich spätere Erzählebene ausgedehnter ist als im ersten Roman (in dem sie lediglich rahmenden Charakter hat), erinnern die eingestreuten autobiographischen Erzählungen an literarisch-moralische Exempla, die die Vorkommnisse des zentralen Tages kommentieren und remotivieren.<sup>18</sup>

## 2.2 Allegorisches Erzählen in *Wenn die Erde bebt* (1950)

In *Wenn die Erde bebt* besteht die Rahmenhandlung lediglich aus Gesprächen zwischen dem Professor und dem Ich-Erzähler. Der naturwissenschaftlich denkende Professor – „Internist, ehe ich mich der Seelenheilkunde zuwandte“, sagt er von sich (WEB, 97) – dient vor allem als Kontrastfigur zum Erzähler.

---

Romantiker“ sei, und „da ein echter deutscher Romantiker lebensfremd ist, darf man sich nicht wundern, daß meine Arbeiten, wie da und dort bemerkt wird, mit dem wirklichen Leben zu wenig zu tun haben, vielmehr in einer angeblich ziselierten und utopischen Welt sich des Heimatrechts erfreuen“ (Risse 1951, 270).

<sup>17</sup>Nur dass das Zahlungsmittel „Kronen“ sind, passt zu diesen Defiktionalisierungsverfahren leider überhaupt nicht. Rutschky (2014, 451) moniert, dass man nichts über den Industriezweig erfährt, von dem der Roman handelt: „Die ‚Tonwaren‘ sind, wie gesagt, von vornherein allegorisch – dabei müsste der Wirtschaftsprüfer Risse viel Sachhaltiges über das Wirtschaftsleben der frühen Bundesrepublik zu erzählen haben. Und der Kunststoff begann zu dominieren.“ Nach der Theorie von Seiler (1983 [2005]) lässt sich damit der längerfristige Misserfolg von Risse erklären, denn gerade in diesem Roman verknüpft er Wahrscheinliches mit Unwahrscheinlichem, was vom Publikum evtl. als ästhetisch/funktional nicht zu rechtfertigender Widerspruch gewertet wurde.

<sup>18</sup>In *Wenn die Erde bebt* ist das Erzählen komplizierter, da es immer wieder Passagen gibt, die als Prolepsen verstanden werden können und Ereignisse erwähnen, die erst später ausführlicher erzählt werden.

Aber er ist zugleich die dem Erzähler einzig verbliebene Verankerung in der Welt. Der Professor ist es nämlich, der ihn dazu bringt, seine Lebensgeschichte aufzuschreiben. Daran hat er mehr wissenschaftliches als therapeutisches Interesse. Der Erzähler kann der Aufforderung zu schreiben „etwas Gutes“ abgewinnen (WEB, 12). Die zurückliegenden Ereignisse hätten ihn „gewandelt“ und „meinem Geist jene äußerste Klarheit gegeben, die den Zweifel an der Unsichtbarkeit irgendeines Gipfels, und wäre er noch so hoch, erwachen läßt; in der Tat sehe ich nun, da ich in Nikarien lebe, Berge, deren Dasein ich früher nicht einmal ahnte; ihre Spitzen stehen wie königliche Szepter neben Gott [...]“ (WEB, 12). Demnach sieht sich der Erzähler als Erleuchteten. Er ist voll von Gedanken und Gefühlen, aber erst die Idee des Arztes bringt ihn dazu, „den heimatlos und unsichtbar flatternden Seelen meiner Gedanken Körper zu leihen“ (WEB, 12 f.), um sie dem Tod zu entreißen und ihnen damit ewiges Leben in Form von Literatur zu schenken. Übertragen auf den Roman, äußert sich in diesen Worten nicht nur das Sendungsbewusstsein des Autors, sondern auch sein literarischer Anspruch bzw. seine Hoffnung auf überzeitliche Bedeutung.<sup>19</sup> Oder ist es als Anmaßung und Selbstüberschätzung des Erzählers und damit als Signum seiner Unzuverlässigkeit zu verstehen?

„Nikarien“ ist die Chiffre, die sich der Erzähler für seine Welt wählt.<sup>20</sup> Was zu seiner Wandlung geführt hat, erwähnt er auch schon an der zitierten Stelle, doch kann man es noch nicht einordnen: ein Erdbeben war es, worauf schon der Romantitel anspielt. Am Ende sind es zwei Erdbeben, die sich auf das Leben des Erzählers auswirken, eines in der Jugend, bei dem sein Vater, ein Arzt, ums Leben kommt, was dazu führt, dass der Erzähler nicht studieren kann, sondern eine Lehre in einer Versicherungsanstalt macht, und eines später, bei dem er schwer verletzt wird und die gesamte Gesellschaft aus den Fugen gerät. Es liegt nahe, diese Erdbeben als Allegorien auf die beiden Weltkriege zu verstehen.<sup>21</sup> Auch sonst wirkt die Welt des Erzählers einigermmaßen bizarr, etwa wenn er davon berichtet, dass er „eine kleine Schrift“ liest, „die sich mit dem Glück in der Ehe“ auseinandersetzt, verfasst von einem Professor „für Ehwissenschaft“ (WEB, 126). Immerhin

---

<sup>19</sup>Die traurige Ironie ist, dass Autoren wie Risse, die sich als einsame Rufer in der Wüste sahen und ihre Hoffnung in die Zukunft setzten, damals gar nicht so einsam waren, inzwischen aber völlig vergessen sind.

<sup>20</sup>Näher erläutert wird das Wort nicht, das an die latinisierte Bezeichnung des Neckar erinnert, wie sie in Namen von studentischen Verbindungen vorkommt. Tatsächlich hat Risse zuletzt in Heidelberg studiert. Liest man seinen von ihm selbst verfassten Lebenslauf, wird deutlich, dass es sich um eine autobiographische Chiffre handelt: „Ich schuf mir [dort am Neckar] eine Welt, in der die Freiheit auf der Abneigung gegen jede Art von Herdenverehrung, Belangförderung und Ringelreihen beruht“ (Risse 1968, 156).

<sup>21</sup>Der Erzähler spricht die Allegorizität seines Textes selbst an, wenn er überlegt, dass ihm seine Erlebnisse „unwirklich“ vorkommen: „Die Unwirklichkeit, von der ich spreche, ist nur eine Unsicherheit darüber, ob ich es gewesen bin, der sie erlebt hat. Ich halte es vielmehr für möglich, daß die Dinge, von denen ich sprechen werde, einem anderen oder sogar einer großen Zahl anderer zugestoßen sind – sie würden dadurch an Tatsächlichkeit nicht verlieren, jedoch – was mich angeht, nur den Charakter von Gleichnissen haben“ (WEB, 305).

wundert er sich darüber, „daß es eine solche Wissenschaft überhaupt gab“ (WEB, 127). Auch was der Erzähler sonst zu sagen hat, trägt zu dem starken irrealen Eindruck bei. Er hat die Fähigkeit, manchmal den Tod von Mitmenschen vorherzusagen. Ihm erscheint ein Schatten, der sich kurzzeitig über die betreffende Person wirft, als Zeichen für ihren nahenden Tod.

Es sind solche Details, die die Geschichte, nicht zuletzt aus heutiger Perspektive, leicht ungreifbar erscheinen lassen. Man ist versucht, den Roman als zeittypische eskapistische Literatur abzutun, die überdies eine religiöse Grundierung hat, so dass Risse als Autor literaturgeschichtlich noch hinter heute sowieso selten rezipierten, aber kanonischen Autoren wie Ernst Kreuder und Elisabeth Langgässer steht. Indes, durch den Schizophrenie-Verdacht, dem der Erzähler ausgesetzt ist, wird das Obskure legitimiert, und die Spannung, die durch die Unvereinbarkeit der Weltsicht des Professors und jener des Erzählers herrscht, wird aufrecht erhalten. Es stellt sich also die Frage, wie stabil die erzählte Welt ist. Ist es die Fiktion eines Irren in einer nach unseren Maßstäben funktionierenden Welt? Dann ließen sich alle Absonderlichkeiten, von denen es noch einige mehr gibt, als Wahnvorstellungen eines mimetisch unzuverlässigen Erzählers erklären. Diese würde auch die Axiologie des Erzählers fraglich erscheinen lassen. Oder ist die erzählte Welt so, wie sie der Erzähler darstellt? Dann gäbe es in ihr übernatürliche Phänomene, und der Erzähler wäre mimetisch und axiologisch zuverlässig.

Die Handlung der Binnenerzählung ist die Lebensgeschichte des Erzählers. Sie lässt sich folgendermaßen zusammenfassen. Nach dem Eintritt in das Versicherungsunternehmen knüpft der Erzähler zu einem Kollegen mit Namen Rudolf Gebattel Kontakt, der ihn eines Tages zu einem Ausflug mit dem Auto in die Berge einlädt. Es handele sich um seinen Geburtstag, und er wolle ihn mit seiner Verlobten und ihm verbringen. Gebattel verhält sich merkwürdig, trinkt zu viel Alkohol und weigert sich, (wie geplant) in einem Berghotel zu übernachten. Sie fahren zu dritt nach Hause, es kommt zu einem Unfall, bei dem die Verlobte stirbt.<sup>22</sup> Der Erzähler meint, dass es ein geplanter Anschlag war, um die Frau zu

---

<sup>22</sup>Hier kommt ein Textverfahren zum Einsatz, das man passagen- oder auch diskursbezogenes unzuverlässiges Erzählen nennen kann oder eben „Mikro-Unzuverlässigkeit“ (s. o. Abschn. I.1.7): Der Erzähler nickt während der Autofahrt ein und erwacht erst kurz vor dem Aufprall. Er verliert sein Bewusstsein und wird aus dem Wagen geschleudert. Zunächst erweckt er den Eindruck, dass er gestorben sei, denn „das war der Tod“ (WEB, 48), kommentiert er den Aufprall. Und: „Der Tod hatte das Gesicht von Gebattel“ (WEB, 49). In einer inquit-Formel nimmt der Erzähler obendrein auf Gebattel Bezug mit dem Ausdruck „Tod“ statt mit seinem Namen. An dieser Stelle muss man davon ausgehen, dass der Erzähler, der sich auf die Erzählposition des erlebenden Ich zurückzieht, stirbt und als Toter erzählt. Doch schon kurz darauf ist man gezwungen, diese Annahme zu revidieren. Gebattel bestätigt, dass er nur bewusstlos gewesen sei – im Gegensatz zur Beifahrerin, die bei dem Unfall ums Leben gekommen ist. Damit kann man die kurze Passage zuvor für unzuverlässig erzählt halten, weil der Erzähler zu verstehen gibt, dass er tot sei. Wie später das Nichterkennen Gebattels im Dorf (WEB, 359) wird dieser Effekt dadurch erreicht, dass sich die Perspektive des erlebenden Ich vor die des erzählenden Ich schiebt. Die passagenhafte mimetische Unzuverlässigkeit wird erzeugt, indem eine Information über den Erzähldiskurs zurückgehalten wird.

beseitigen, die offensichtlich ein Kind von Gebstattel erwartete. Doch laut Gebstattel saß seine Verlobte am Steuer. Der durch den Unfall verletzte Erzähler ist zunächst unsicher, aber lässt sich dann doch nicht vom aus seiner Sicht wahren Hergang abbringen. Nach einer kurzen Zwiesprache mit der Toten, die ihm mit dem Hinweis auf seine Entscheidung, wie er sich verhalten soll, einen Freibrief erteilt (WEB, 62), verhilft der Erzähler Gebstattel zum Freispruch, um sich selbst der moralischen Besserung seines Kollegen anzunehmen. Als er merkt, dass er keine Chance hat, auf Gebstattels moralische Besserung Einfluss zu nehmen, und ihm Vorwürfe macht, gelingt es Gebstattel, seine Version des Unfallhergangs durchzusetzen und den Erzähler als traumatisiert darzustellen. Im Unternehmen gilt der Erzähler bald als Störenfried und wird in Urlaub geschickt, den Gebstattel nutzt, um in der Firmenhierarchie aufzusteigen. Nach dem Urlaub ist Gebstattel der Vorgesetzte des Erzählers.

Die Unfall-Episode hat Schlüsselcharakter, denn in der Begegnung mit der Toten liegt der Scheidepunkt sowohl für die mimetische als auch für die axiologische Zuverlässigkeit des Erzählers. Entweder es ist ein übernatürliches Phänomen – und als solches genießt es eine höhere Autorität – oder aber eine traumatische Erscheinung infolge des Unfalls, die sich auf seine gesamte Weltwahrnehmung danach auswirkt. Und in Abhängigkeit davon wäre der Rat der Toten entweder eine Handlungsanweisung in Übereinstimmung mit der Axiologie des Romans; oder aber es diene als Rechtfertigung der Unzurechnungsfähigkeit des Erzählers, die in dessen Verabsolutierung seines Individualismus besteht. Auch wenn man am Ende die Frage eindeutig beantworten kann, ist in dieser Episode zumindest die Möglichkeit angelegt, die Zweifel an der Version des Erzählers gestattet. Am Ende dieses Abschnitts komme ich darauf zurück.

In einer Versicherungsangelegenheit lernt der Erzähler seine künftige Frau Leonore kennen und verliebt sich in sie, weil sie eine Äußerung macht, die ihn im Innersten anrührt. Sie hat einen Aschenputtel-Hintergrund und ist von ihren zwei Schwestern bei einer Erbangelegenheit übervorteilt worden. Von einer juristischen Revision will sie nichts wissen, und der materielle Verlust bedeutet ihr offenbar nichts. Es gehe ihr nur darum, die Unschuld ihrer Mutter zu beweisen (vgl. WEB, 104 f., 116). Das nimmt den Erzähler für sie ein, weil er meint, in ihr eine Seelenverwandte zu erkennen. Sie scheint Ideelles über Materielles zu stellen.

Aber dies erweist sich als Irrtum. Dass sie bereits ein Verhältnis hatte und verführt wurde, kümmert ihn zu ihrer Überraschung (und wohl auch zu ihrem Verdross) überhaupt nicht. Ihm bedeuten Konventionen wenig, wie sich besonders drastisch bei der Hochzeit zeigt, zu der der Erzähler ohne Trauzeugen erscheint. Während seine Braut auf dem Standesamt wartet, sucht er nach einem Trauzeugen und findet schließlich einen Bettler. Wieder zurück, hat die Trauzeugin der Braut empört das Amt verlassen. Auch für sie findet er Ersatz, eine Passantin auf der Straße, die sich bei der amtlichen Zeremonie als Gräfin entpuppt (vgl. WEB, 137). Schon auf der Hochzeitsreise kommen ihm „Zweifel, ob ich nicht ihr Verhalten

anlässlich des Todes ihrer Mutter überschätzt hatte“ (WEB, 143). Sie reisen ausgerechnet in das Berghotel, das er von seinem Ausflug mit Gebstattel kennt.<sup>23</sup>

Und Gebstattel kommt dem Erzähler auch hier in die Quere. Bald häufen sich die Hinweise, dass sie ihn betrügen. Im Schlafzimmer riecht er Rauch. Leonore bekommt ein Ekzem auf der rechten Handfläche. Er entfremdet sich seiner Frau. Man kann die Konstellation, die zwischen Gebstattel, Leonore und dem Erzähler besteht, als Auseinandersetzung zwischen dem Materialisten (Gebstattel) und seinem weltanschaulichen Gegenspieler (dem Erzähler) um die Gunst der Frau beschreiben.

Es kommt zu einem zweiten Beben, bei dem der Erzähler schwer verletzt und die Stadt zerstört wird. Nach längerem Krankliegen sucht er seine Frau auf, die bei ihren Schwestern Runtemund und Katharina untergekommen ist, mit denen sie sich zwischenzeitlich versöhnt hat. Selbstverständlich taucht auch Gebstattel wieder auf, der geläutert scheint. Er wohnt im nahen Dorf. Es verdichten sich jedoch die Anzeichen, dass es wieder eine Verbindung zwischen Leonore und ihm gibt. Ist Leonores Ekzem wieder da? Der Erzähler sieht absichtlich nicht hin, was später aufgegriffen wird (WEB, 370), als (per Prolepse) an ihrer Leiche keine Hinweise auf das Ekzem gefunden werden. Gebstattel wird in den „Ordnungsausschuß“ des Dorfes gewählt und scheint wieder obenauf. Seit seiner Wahl ist Gebstattel dem Hof ferngeblieben. Offensichtlich betrügt Leonore den Erzähler wieder mit ihm. Schließlich wird Gebstattel in die Leitung des Oberausschusses befördert. Er plant, in die Stadt zu ziehen. Dem Erzähler gefällt es nicht, dass Gebstattel meint, lang genug gebüßt zu haben. Er selbst möchte sich aus der Gesellschaft zurückziehen, aber auch Leonore hält ihn für verrückt (WEB, 372). Das zweite Erdbeben wird als Mahnung zur Umkehr verstanden, womit der Anfang des Erzählens wieder aufgenommen wird (WEB, 12). „Aber man kann doch nicht leben, als wenn es nur Erdbeben gäbe“ (WEB, 373), sagt Leonore, als sie ihn beim Holzhacken zur Rede stellt, und erteilt der Rigorosität des Erzählers eine Absage. Als er versteht, dass sie mit Rudolf gehen wird, verliert er das Bewußtsein. Beim Erwachen findet er sich in einer Zelle wieder, und ein Mann im „weißen Kittel“ (WEB, 374) teilt ihm mit, dass er seine Frau mit einem Beil erschlagen habe. Aus ärztlicher Sicht war er bei der Tat unzurechnungsfähig, aber er selbst besteht auf seiner Rationalität, denn es werde „keinen Menschen geben, der meine Tat mißbilligt, wenn er erst meine Gründe gehört haben wird, keinen vernünftigen Menschen jedenfalls“ (WEB, 14). Diese Gründe ließen sich aber nicht einfach auflisten – erst sein Buch, so möchte er sagen, sein Text aus „Millionen von Fäden!“ vermag ein angemessenes Bild von diesen Gründen geben (WEB, 14).

Aus heutiger Sicht könnte man annehmen, dass die Unzuverlässigkeit des Erzählers in seiner Ignoranz der Bedürfnisse anderer, insbesondere seiner Frau,

---

<sup>23</sup>Dass der Erzähler diesen für ihn schicksalhaften Ort für seine Hochzeitsreise wählt, ist ebenso wie das wiederholte Auftauchen Gebstattels ein Grund für das Klaustrophobische und Monomanische des Erzählens. Zugleich konstituiert es seinen allegorischen Charakter.

bestehe, in der Verabsolutierung des eigenen Standpunkts, der eigenen nicht-materialistischen Normen gegenüber jenen anderen Normen, die seine Umgebung präferiert. Dass er am Ende dafür auch noch einen Mord begeht, auf dessen gerechter und rationaler Motivation er obendrein besteht, sollte diese Annahme nur bestätigen, denn damit scheint der Erzähler sich und sein Handeln endgültig zu diskreditieren. Doch so ist es nicht gemeint. Umgekehrt, der Erzähler ist konzipiert als einsamer Rufer in der Wüste der konsumorientierten Materialisten, der als einziger über wahre Einsichten verfügt.

Für die Frage nach der Unzuverlässigkeit interessant ist, woran man dies eigentlich erkennen kann. Gewissheit darüber, wie die Äußerungen des Erzählers zu verstehen sind, kann man letztlich nur über die Einstellung des Autors erlangen, wie sie sich in seinen Essays kundtut (dazu unten mehr). Textimmanent gibt es immerhin eine Reihe von Indizien, etwa die durchaus negative Figurenzeichnung (insbesondere Gebtsattels und Leonores), die durch keinerlei Andeutung relativiert wird. Zwar wird das gesamte Geschehen allein durch die Perspektive des Ich-Erzählers dargeboten, und es ist kein Wunder, dass er sie negativ darstellt. Aber es gibt keinerlei Anzeichen, die dafür sprechen, dass die negative Figurencharakterisierung des Erzählers gebrochen würde. Es deutet nichts darauf hin, dass Gebtsattel oder Leonore in der Wirklichkeit der Romanwelt liebenswürdigere Charaktere sind, als der Erzähler sie darstellt.

Auffällig ist überhaupt die gänzliche Abwesenheit von Hinweisen innerhalb der Diegese, die die Welt Darstellung des Erzählers konkret konterkarieren. Die Möglichkeit dazu hätte es durch die Figur des Professors gegeben. Doch er fungiert lediglich als ideeller Gegenspieler. Auch der Mord am Ende widerlegt die Haltung des Erzählers nicht unbedingt. Sie ist konsistent. Es ist nicht so, dass er sich in Widersprüche verstrickt. Gewaltlosigkeit gehört nicht zu seinen wichtigsten Prinzipien, so dass das Fanal seiner Handlungen nicht durch seine Überzeugungen widerlegt würde. Es scheint tatsächlich so gemeint zu sein, dass der Mord die Konsequenz seiner (richtigen) Überzeugungen ist. Eher ist Leonore durch ihren sturen Materialismus selbst schuld, dass es so weit kommen muss.

Nossack (1952) trifft wohl den Nagel auf den Kopf, wenn er feststellt, dass der Auslöser für den Mord eine Äußerung Leonores ist, die im Gegensatz zu dem steht, was der Erzähler am Anfang ihrer Bekanntschaft von ihr vernommen hat. Es werde, sagt sie, „immer einige Menschen geben, denen es gut geht, und ich habe den Wunsch, zu diesen zu gehören“ (WEB, 373). Das seien nicht ihre, sondern Gebtsattels Worte, dem sie in die Stadt folgen möchte, während sich der Erzähler diesem Angebot verweigert und stattdessen in eine verlassene Jagdhütte im Wald zurückziehen will. Er hat sie also an den Materialisten Gebtsattel verloren. Sie: das ist nicht ihr Körper, sondern ihre geistige Haltung: „Nicht die körperliche Untreue fällt ins Gewicht, sondern einzig der schamlose Verrat am Geist verurteilt sie“ (Nossack 1952).

Nossack hält den Erzähler somit für axiologisch zuverlässig und versteht den Totschlag als Teil der allegorischen Erzählweise. Der Text ist natürlich keine Aufforderung zum Töten von Materialisten. Aber die Ablehnung der Einstellung der Getöteten, die sich in dem literarischen Totschlag manifestiert, ist echt. Der Autor

steht auf der Seite seines Erzählers, er präsentiert ihn *nicht* als armen Verführten seiner abstrusen Vorstellungen, dem eigentlich nicht zu trauen ist. Die Ideologie, die dahinter steht, macht ihn wohl für die meisten suspekt. Es ist die Anmaßung, besser als die Mehrheit darüber Bescheid darüber zu wissen, was gut und was böse ist, die vielleicht auch dazu geführt hat, diesen Autor literaturgeschichtlich zu ignorieren.<sup>24</sup>

Doch auch wenn Nossack mit seiner Interpretation richtig liegt, lässt sie sich nicht auf den Text allein stützen. Dieser erlaubt nämlich eine mimetisch-realistische Interpretation, der gemäß der Ich-Erzähler ein psychisch kranker Mensch mit ausgeprägten asozialen Verhaltensmustern ist. Immerhin ist er ein Verbrecher, der seiner Verurteilung wegen Totschlags entgeht. Nach der allegorischen Interpretation neutralisiert der positive Wert, geistigen Durchblick ins Reich des Transzendenten zu haben, den negativen Wert, den das Verbrechen an seiner Frau eigentlich hat. Doch gibt der Text allein keine zwingenden Gründe, ihm diese Umwertung des Verbrechens als seine Botschaft abzunehmen (sondern nur die erwähnten mehr oder weniger plausiblen Gründe wie die Abwesenheit positiver Charaktermerkmale bei Gebstattel oder wenigstens Leonore).

Die Interpretation des Erzählers als mimetisch und axiologisch unzuverlässig ist zumindest als theoretische Alternative im Roman angelegt. So gesehen, lassen sich Details der Geschichte als mögliche Gründe für das Scheitern der Anschauungen des Erzählers interpretieren. Schon sein Ansinnen unmittelbar nach dem Unfall, selbst für die Läuterung Gebstattels zu sorgen, führt zu nichts. Und am Ende begeht er sogar einen Mord. Diese Tat ließe sich auch als letzte Konsequenz des schrankenlosen Individualismus interpretieren, der die Bedürfnisse und Rechte der anderen Individuen missachtet. Dass der Roman diese Möglichkeit nicht ausräumt, zeigt aus meiner Sicht, dass die potentielle Unzuverlässigkeit des Erzählers kalkuliert ist.

Das Schicksal des Erzählers ist im Roman entscheidend mit der Person seines Gegenspielers Gebstattel verknüpft. Die Konfrontation der beiden beginnt mit dem Unfall, und der Erzähler maßt sich an, für Gebstattels Besserung zu sorgen, anstatt dies den Behörden des Gemeinwesens zu überlassen. Im bereits oben erwähnten Gespräch mit der toten Verlobten Gebstattels wendet er selbst ein, dass er mit einer Falschaussage zugunsten Gebstattels die bestehende Ordnung verletzen würde: das „wäre ein Freibrief noch für die schlechtesten Handlungen“ (WEB, 62). Doch die Tote gibt ihm diesen Freibrief, denn „keine Ordnung gibt es außer der, die dein

---

<sup>24</sup>Wenig geholfen hat ihm möglicherweise auch ein Charakterzug, den Nossack in einem Brief vom 15. Oktober 1955 an Friedrich Podszus erwähnt, als er dafür wirbt, dass Risse eine Besprechung von *Spätstens im November* im Rundfunk unterbringen kann. „Nun hat Risse keinerlei oder nur schlechte Beziehungen zum Funk, er ist wohl ein wenig rechthaberisch“ (Nossack 2001, 589). – Rechthaberisch sind auch die Erzählerprotagonisten Risses, der siebzehnjährige Karl Brocke aus *Dann kam der Tag* noch mehr, so dass es schon schwerfällt, darin keine Unzuverlässigkeit zu sehen.

Gewissen gesetzt hat“ (WEB, 62).<sup>25</sup> Auch das Verhalten seiner Frau gegenüber ist nicht geprägt von dem Gefühl für ihre Bedürfnisse. Es gibt keine Auseinandersetzung mit dem anderen Standpunkt. Er wird von vornherein abgelehnt.

Der Roman spielt mit der doppelten Perspektive, die die Wahl eines geisteskranken Erzählers zulässt. Im Gespräch mit dem unterdessen, aber nur zeitweise geläuterten Gebtsattel wiederholt der Erzähler unter Berufung auf die Tote, dass das Maß aller Dinge in seiner Person selbst liege, und meint damit das Gewissen (WEB, 321). Gebtsattel durchschaut das Spiel und entgegnet: „Sie wünschen aus der realen Welt eine irrealer zu machen“ (WEB, 321). Im Folgenden liefert er mit dem Hinweis auf dessen „Gehirnverletzung“ auch die Erklärung für die weltverachtende Einstellung des Erzählers (WEB, 323). Jener gemeinsame Autounfall ist der Wendepunkt im Leben des Erzählers und zugleich der Schnittpunkt seines pathologischen Wahnzustands einerseits und seiner in unmittelbarer Folge des Unfalls gewonnenen höheren Einsicht.

Der Arzt schließt sich der Analyse Gebtsattels letztlich an und nennt den Erzähler einen „Egoisten“, der „das Leben für ein Dasein auf Probe“ halte (WEB, 329). Dem hält der Erzähler schimpfend entgegen, „daß eben das Übermaß an Vernunft, auf die Sie pochen, diese Überfütterung, diese Hypertrophie des Rationalismus in Ihnen Ihre spezifische Form des Irreseins darstellt“ (WEB, 329). Wie schon gegenüber Gebtsattel behauptet er, dass seine solitäre Weltsicht derjenigen der Mehrheit zumindest ebenbürtig sei. Man kann in den Reaktionen beider Gegenspieler des Erzählers erkennen, dass sie ihm argumentativ nicht unterlegen sind. Wägt man die Argumente gegeneinander ab, etabliert der Roman am Ende eine Patt-Situation.

Hilgart (2002, 16–61), der eine ausführliche Analyse des Romans bietet, zieht die, rein textimmanent betrachtete, im Roman angelegte Unzuverlässigkeit des Erzählers nicht in Betracht. In seiner Rekonstruktion der Gespräche zwischen dem Erzähler und dem Professor stellt er den Professor als Verlierer der Auseinandersetzung dar. Letztlich versteht er den Professor als Manifestation des Teufels und den Erzähler als Manifestation Gottes. Doch ist diese Interpretation einseitig zugunsten der Axiologie und des Weltverständnisses des Erzählers. Hingegen lässt sich alles, was der Erzähler äußert, formal gesehen, gegen ihn wenden. Man kann darin eine Art ästhetische Rückversicherung gegen das Eiferertum sehen, das der Erzähler an den Tag legt.

### 2.3 *Authentizitätsmarker in Dann kam der Tag (1953)*

Der Erzähler sieht seine weltverachtende Einstellung als bessere Wahl gegenüber der vor dem Erdbeben herrschenden Einstellung, wonach das Leben ein Kampf sei und man nur die Wahl zwischen Sieg oder Untergang habe (WEB, 325). Hier zeigt

---

<sup>25</sup> Es ist kein Zufall, dass er diesen Satz mit der Tötung seiner Frau in Zusammenhang bringt und sie nun doch als Aussetzer deklariert (WEB, 305 f.).

sich recht offensichtlich, dass er sich einerseits gegen den Nationalsozialismus positioniert, aber dass andererseits seine Einstellung in eine totale Zivilisationskritik mündet, die jegliche gesellschaftliche Entwicklung mit dem Nationalsozialismus in eins setzt.<sup>26</sup>

Dies lässt sich durch die Anschauungen Risses, wie sie in seinen Essays zum Ausdruck kommen, bestätigen. Dazu später mehr. Ein Blick auf den anderen Roman *Dann kam der Tag* reicht dafür nicht, denn die Ambivalenz ist hier noch stärker durchgehalten. In diesem Roman ist das allegorische Moment zurückgenommen. Auch besitzt die Romanwelt nicht mehr in dem Maße die übernatürlichen Züge, die im ersten Roman zu entdecken sind. Schon zu Beginn erfährt man, dass der siebzigjährige Ich-Erzähler vor sechs Monaten entmündigt worden ist. Immer wieder kommt er auf das Verfahren zu sprechen, das sein Sohn mit Richter Krusebaum gegen ihn geführt hat. Wie im ersten Roman präsentiert sich der Erzähler als ein von der Mehrheitsgesellschaft weggesperrter Einzelgänger, der für sich einen Durchblick beansprucht, den ihm die anderen sogar juristisch aberkannt haben.

Über die Erzählsituation erfährt man sonst nichts. An die Stelle der Dialoge zwischen Erzähler und Psychiater im ersten Roman tritt hier die sukzessiv erzählte Erinnerung an den Tag, der dem Roman seinen Titel gegeben hat. Sie wird immer wieder unterbrochen von weiter zurückreichenden Erinnerungen an Episoden aus seinem Leben, so dass sich nach und nach ein Werdegang ergibt, dessen Höhepunkt am Ende des zentralen Tages liegt.

Karl Brocke ist ehemaliger Generaldirektor einer großen Firma, die Tonwaren herstellt. An dem Tag, von dem er erzählt, soll sein Geburtstagsjubiläum mit einem Festakt in der Firma gefeiert werden. Doch er entscheidet sich früh am Morgen, zu einem Landgasthof namens Hirschenblick zu spazieren, der, wie sich bald herausstellt, für seine Biographie von entscheidender Bedeutung ist und damit ein Anlass, sich an seine Kindheit zu erinnern.

Nach dem frühen Tod seines Vaters ist er in sehr jungen Jahren gezwungen, seine Mutter zu unterstützen, und verkauft Blumen an Gäste des Hirschenblick. Einer von ihnen bietet ihm an, eine Lehre zu machen. Obwohl Karl Kutscher werden soll wie sein Vater, lässt sich seine Mutter überreden. Karl nimmt sich vor, reich und mächtig zu werden. Das schafft er auch ziemlich schnell durch Fleiß und Erfindergeist. Es gelingt ihm, ein Verfahren zur besseren Verarbeitung und Herstellung der Waren zu finden, so dass seine Firma ihre Konkurrenten nach und nach übernehmen kann. Die geschäftlichen Ziele verfolgt er mit großer Umsicht, d. h. nicht konfrontativ, sondern so, dass für die anderen die Arbeitskosten immer höher werden und sie irgendwann selbst bei ihm vorsprechen, um sich von ihm

---

<sup>26</sup>Die folgende Charakterisierung lässt sich treffend auf Risses Position beziehen: „Für die ins Mythische zielende Konzeption der Realität, deren literarische Zeugnisse die Frage nach der Einheit des Ich, nach Entfremdung und deren Überwindung, umschließen, erscheint der Nationalsozialismus häufig als eine gesteigerte, überaus bedrohliche Ausformung der ‚Apparat‘-Welt“ (Trommler 1977, 173).

übernehmen zu lassen. Er ist längst Teilhaber geworden und drängt dann auch noch seinen Kompagnon aus der Firma.

Fast immer hält er sich an Recht und Gesetz, findet die Konkurrenten ab, aber immer zu seinem eigenen Vorteil. Wenn er einmal ein Gesetz aus ökonomischen Zwängen heraus umgeht, dann weiß er es so geschickt einzufädeln, dass er damit niemandem schadet und er am Ende mit Glück seinen Betrieb nicht nur saniert, sondern noch besser dasteht als vorher. Auch heiratet er in eine angesehene Familie ein, aber seine Frau durchschaut ihn schon bald, und als er während eines festlichen Abends sie mit den Gästen allein lässt, um den Erben seines Kompagnons mit erpresserischen Mitteln aus dem Betrieb zu ekeln, trennt sie sich von ihm und dem gemeinsamen Sohn. Sie hinterlässt einen Brief, in dem sie ihm einen Spiegel vorhält, aber er macht weiter wie bisher, und der Erfolg scheint ihm rechtzugeben.

Ein entscheidendes Erlebnis ist seine vergebliche Suche nach dem ultimativen Herstellungsverfahren unzerbrechlicher Tonwaren. In einem fernen italienischen Dorf soll es einen Tüftler geben, der ein solches Verfahren kennt, aber niemand ist je an ihn herangekommen. Brocke gelingt es eher zufällig, sich über die Tochter des Erfinders Zugang zu verschaffen, die ihn zunächst für einen guten Menschen mit altruistischen Motiven hält. Als er aber die Gelegenheit nutzt, nachts in der Werkstatt zu stöbern, erkennt sie seine wahren Absichten und wirft ihn aus dem Haus.<sup>27</sup>

Anlass für diesen biographischen Abschnitt ist eine Notiz, die ihm vorher das Hausmädchen ins Zimmer gebracht hat, in dem er sich inzwischen befindet, nachdem er von seinem Geschäftsführer aufgespürt (die Kellnerin hatte angerufen) und nach Hause gebracht worden war. Brocke, so steht nun fest, verweigert den Festakt, weil er nicht mehr so weiter machen will wie bisher. Ein Gewitter droht, und Brocke hat sich hingelegt, als ihm das Mädchen die Notiz überreicht (DKT, 132–136). Diese Szene befindet sich exakt in der Mitte des Romans. Auf dem Zettel, den angeblich Brassiani, der Erfinder, abgegeben hat, ist eine Botschaft für Brocke notiert, die das mit dem biblischen Adam verbundene Leitmotiv des Romans aufgreift: „Um aus Lehm Unzerbrechliches machen zu können, hätten Sie mehr einsetzen müssen, als Sie wollten oder vermochten. Darum sind Sie gescheitert“ (DKT, 135). Weiter heißt es, Brocke solle sich von dem oberflächlichen Lob, das ihm gilt, nicht beirren lassen. Es folgt die geschilderte Erinnerung an die Episode seines Lebens, in der Brocke alle Mitmenschlichkeit und Empathie an seine Gier verrät.

Als der Arzt Dr. Spandau mit Brockes Sohn eintrifft, ist der Zettel unauffindbar. Hier liegt begrenztes unzuverlässiges Erzählen vor, weil zumindest nicht deutlich zu verstehen gegeben wird, dass es nur ein Traum ist, zumal Brocke selbst an die (höhere) Realität der Notiz glaubt (vgl. DKT, 185). In Bezug auf die einfache

---

<sup>27</sup>Die Unzerbrechlichkeit ist ein Element der Geschichte, das ihren Wirklichkeitsgehalt einschränkt, ohne dass es im Hinblick auf die potentielle Unzuverlässigkeit des Erzählers funktionalisiert wäre. Es ist daher als allegorisches Moment aufzufassen.

Existenz des Zettels ist Brocke also tatsächlich unzuverlässig. Dass die Passage als Traum zu interpretieren ist, wird durch Kleinigkeiten markiert. Das Dienstmädchen spricht anders als gewöhnlich, und der Zettel hat eine ungewöhnliche Flugbahn, als Brocke ihn fallen lässt, doch ist er zu „müde, über die ungesetzliche Erscheinung nachzudenken“ (DKT, 136). Der aufgeweckte Leser kann aber verstehen, dass Brocke auf der Ebene der Realität träumt und etwas Falsches glaubt, während ihm auf der Ebene der höheren Realität etwas Wahres schwant. Unzuverlässigkeit kann man Brocke also nur attestieren, sofern man die einfache fiktive Romanrealität zugrunde legt. In diesem Zettel manifestiert sich jedoch eine höhere Realität, zu deren Anwalt sich der Roman bzw. sein Autor schließlich macht.

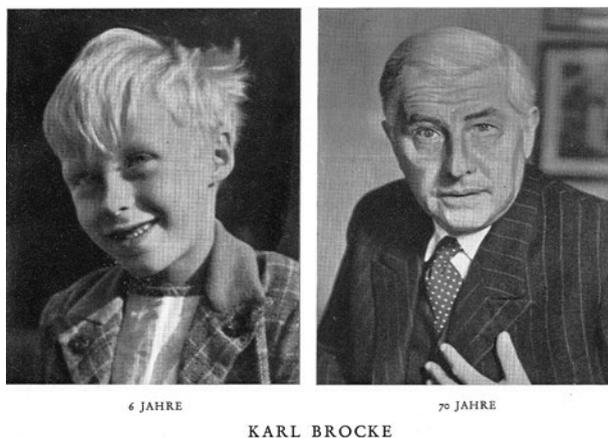
Höhepunkt der Gegenwartshandlung ist am Ende, dass Brocke einen Brand legt und anschließend die Argumente seines Sohnes (dass er ihn, aber auch die Belegschaft schädige) in den Wind schlägt. Brocke Senior ist überzeugt von seiner geistig-moralischen Wende und Sendung. Aufgrund seiner fundamentalen Einsicht meint er im Recht zu sein. Die Reichtümer, die er angehäuft hat, stünden ihm (und dem Sohn) aus moralischen Gründen gar nicht zu – deswegen sei es auch gerecht, sie zu vernichten. Es mag sich die Frage anschließen, ob dies auch geboten sei, aber so weit geht der Erzähler nicht. Am Ende stellt er es dem Adressaten (den er immer wieder anspricht) anheim, selbst zu bestimmen, wer im Recht ist. Den Sohn hält er für einen hoffnungslosen Fall, der seinem früheren Ich ähnelt. Brocke Junior jedenfalls lässt sich nicht überzeugen, sondern erklärt seinen Vater für unzurechnungsfähig.

Risse bemüht sich um Authentizität, indem er dem Roman eine Bildtafel mit einem Foto und wohl einer Fotomontage beifügt, die den Helden, immerhin eine fiktive Figur, als Jungen und als alten Herrn zeigen. Dies verstärkt die Geltung der mimetischen Ebene und gibt ihr gerade auch im Vergleich mit dem ersten Roman ein größeres Gewicht. Die Frage nach der Bewertung der im Roman vortragenen Positionen stellt sich dadurch umso dringlicher. Dass eine höhere Realität die Antwort liefert, wie noch im ersten Roman durch die übersinnlichen Fähigkeiten des Erzählers angelegt, lässt sich aufgrunddessen nicht mehr so leicht feststellen (Abb. 1 und 2).

Noch deutlicher als der erste Roman spielt dieser mit der prinzipiellen Offenheit der Frage, wer im Recht ist: der vermeintlich unzurechnungsfähige Vater oder der Sohn.<sup>28</sup> Vieles spricht gegen den Erzähler, der äußerst egoistisch handelt. Trotzdem fühlt er sich im Recht. Aber ist das die Botschaft des Romans: dass die Frage prinzipiell nicht entscheidbar ist, wer von beiden recht hat?

---

<sup>28</sup> Es gibt zwei Details, die das reflektieren. Einerseits wirft ihm schon die Kellnerin vor, „kein Herz“ zu haben (DKT, 93), weil er mit seinem Entschluss, das Jubiläum abzusagen, nur an sich denke; andererseits philosophiert er über die Progressivität von Psychopathen – was seine kriminelle Handlung legitimieren können soll. Es stehen sich zwei moralische Systeme gegenüber. In dem Gespräch mit der Kellnerin erweist sich – vielleicht auch unbeabsichtigt –, dass die Rigorosität des Erzählers mit seiner Wandlung bestehen bleibt und sich genauso gegen einzelne Menschen wendet wie schon seine materialistische Agenda.



**Abb. 1** Beiliegende Bildtafel aus Heinz Risse: *Dann kam der Tag*. München: List, 1953

**Abb. 2** Porträt von Heinz Risse aus *Welt und Wort 6* (1951), 269



Weiterhelfen kann es an dieser Stelle, wenn man mehrere Bezugsbereiche unterscheidet. Mit Bezug auf die Bewertung seiner konkreten Handlungen in der erzählten Welt ist der Erzähler Brocke unzuverlässig, sofern man sich für die Etablierung des Maßstabs am Schaden orientiert, den der Erzähler seinen Mitmenschen zufügt. Hält man sich zunächst an die Daumenregel (R) aus Abschn. I.1.6., so liegt es jedenfalls nahe, die ‚Vermeidung von Gefahren für Mitmenschen‘ als positiven Wert anzusehen, den der Erzähler verletzt. Doch manifestiert sich dieser Maßstab in der Figur des Sohns. Da dieser in der Perspektive des Vaters sein Gegenspieler ist, stellt sich die Frage, wie verbindlich dieser Maßstab ist.

Sie lässt sich auf der Basis des Textes allein nicht beantworten, sondern erfordert die Berücksichtigung weiterer textexterner Informationen und damit das Betreten einer höheren Interpretationsebene. Diese Informationen geben Aufschluss über die Einstellung des Autors und darüber, wem seine Sympathien letztlich gehören. Für die Beurteilung des Erzählverfahrens entscheidend aber ist, dass der Autor davon abgesehen hat, diese Einstellung unmissverständlich im Text zu verankern. Selbst wenn man, wie ich gleich anhand von einigen Zitaten ausführen werde, dem Autor mit Hilfe seiner nicht-literarischen Äußerungen eine bestimmte Anschauung bzgl. der von seinen Romanen aufgeworfenen axiologischen Fragen nachweisen kann, bleibt es dabei, dass der Romantext die axiologische Unzuverlässigkeit seines Erzählers zumindest als Interpretationsoption vorsieht. Auch dafür lassen sich Belege beim Autor finden, der mit seinen sich um moralische Probleme drehenden Fabeln seine Leser zum Selberdenken animieren wollte. In der ansonsten vor elitärem Kulturpessimismus strotzenden Dankesrede bei der Verleihung des Immermann-Preises äußert er Sympathie für den Gedanken, „daß Wahrheit im eigentlichen Sinne von Menschen nicht gefunden werden könne“ (Laaths/Risse 1957, 22).

## 2.4 Risses Weltanschauung

Trotz dieser ästhetischen Einstellung, die sich durchaus zu einer gewissen Ambivalenz und Offenheit bekennt, ist Risse in moralischer Hinsicht ähnlich rigoros wie seine Erzähler. So fragwürdig sich der Erzähler in *Dann kam der Tag* seinen Mitmenschen gegenüber zu verhalten scheint, seine Handlungen stehen in Beziehung zu einer höheren Realität geistiger Werte, von denen sich Brocke leiten lässt. Durch die Anerkennung dieser Werte ist er axiologisch zuverlässig. Daher kann man sagen, dass Brockes Handeln falscher Ausdruck richtiger Werte ist. Gerade das Paradoxale dieser Formulierung steht im Einklang mit Risses Kunst- und Lebensauffassung.

Wenn man nicht-literarische Äußerungen des Autors heranzieht, wird schnell klar, dass er zu eindeutigen Botschaften tendiert. Risse lässt in seinen Essays nichts im Ungefähren, so dass man – sobald man (R) durch ein stärkeres Kriterium ersetzt, das sich auf die Werte des Autors beruft – den Ich-Erzähler Brocke nicht als axiologisch unzuverlässigen Erzähler ansehen kann, sondern als Sprachrohr seines Autors. Damit zeigt sein durch die Entmündigung erfolgter Ausschluss aus der Gesellschaft, dass die Gesellschaft noch nicht so weit ist, einen Aussteiger wie ihn zu dulden. Was an ihm unzuverlässig ist, geht gewissermaßen auf das Konto der anderen, der vielen.

In dem Essay „Horror vacui. Ein Fragment“ bekennt sich Risse ausdrücklich zu einer Auffassung, die von einer höheren Realität ausgeht: „Das Irrationale ist stets stärker als das Rationale“ (Risse 1952, 844). Dies münzt er im Folgenden auf die Literatur. Während er „jene Begebenheit, die den Helden auf Grund ungerechter Behandlung zum Verbrecher werden läßt“ (1952, 846) als Inhalt von Kleists

*Kohlhaas* bestimmt, spricht er der „Geschichte eines Landvermessers, der sein Leben lang versucht, von einer Schloßverwaltung angestellt zu werden“ ab, der Inhalt von Kafkas Romanfragment zu sein (ebd.); denn

[W]er diese Fabel als Inhalt nimmt, hat aus dem Rankenwerk der Worte nicht herausgefunden – er vergißt, daß jedes von ihnen für sich genommen einen offenen Sinn hat, ihre Zusammenführung aber sehr wohl ins Geheime führen kann, wo eines dem andern widerspricht. Diesen geheimen Sinn spürbar zu machen, ist sicherlich der Wunsch des Künstlers, aber nicht, damit jeder ihn sogleich enträtsele, sondern nur in der Weise, daß er als etwas über den Worten Schwebendes empfunden wird. (Ebd.)

„Inhalt“ ist demnach für Risse „geheimer Sinn“, und das sei „keiner freilich, der Anspruch darauf erheben dürfte, allein als gültig betrachtet zu werden; dies nämlich würde seine rationale Erfassbarkeit voraussetzen. Gerade daran aber fehlt es überall, wo das Geheime auftritt [...]“ (ebd.). Daraus schließt Risse mit einer Anspielung auf Wittgenstein, „daß die Behauptung vom Zusammenfallen der Grenzen der Welt eines Menschen mit denen seiner Sprache falsch ist – vieles liegt jenseits, dort eben, wohin das Wort nicht mehr reicht.“<sup>29</sup>

Risse formuliert eine Dreistufentheorie des Verhältnisses von Menschen zu Objekten: Auf der ersten legt er ihnen einen Zweck bei, auf der zweiten einen rationalen Sinn, und „auf der höchsten schließlich besitzen die Inhalte ihren Wert, ohne daß es nötig wäre, ihn zu begründen; sie fielen unverzüglich auf die niedrigere Stufe zurück, wenn sie begründet werden könnten“ (1952, 847).

Hieraus folgert Risse etwas, das auch für die Frage nach der Unzuverlässigkeit seiner Erzählinstanzen nicht ohne Belang ist, nämlich „daß im Irrationalen die Gesetze der Logik nicht gelten [...]: hier ist es also auch möglich, daß etwas wahr ist und zugleich falsch“ (1952, 848). Allerdings wird dieser Satz in Risses Argumentation nicht auf literarische Darstellungen bezogen, sondern auf die irrationale Qualität des Lebens, wie er es versteht. Risses Aufsatz liest sich als Aufbäumen gegen den ökonomischen und geistigen Materialismus und versucht dem Menschen eine sozusagen vormoderne Eigenschaft zu erhalten. Sein Denken ist nicht geprägt von der Kapitulation oder der Annahme der kalten Vereinzelnung des Menschen vor dem Hintergrund moderner Wissenschaft und Gesellschaft, wie es die Literatur der Moderne prägt.

Dabei kennt Risse durchaus die Argumente der Rationalisten, die darauf hinweisen, dass das Irrationale gefährlich ist und geradewegs in den Rassenhass, in den Faschismus bzw. Nationalsozialismus geführt habe. Doch Risse weist seinerseits darauf hin, dass auch positive Gefühle wie „die Liebe, die Verehrung des Göttlichen“ (1952, 851) im Irrationalen wurzeln.

Im Essay „Gesellschaftskritik“ wird Risses Fortschrittsfeindlichkeit deutlich. Sie rührt von Alfred Weber her, der nach Risse „einen Gegensatz zwischen dem Menschen und der Maschine“ sah und den „Gegensatz zwischen dem Menschen

<sup>29</sup>Das sah der frühe Wittgenstein ganz ähnlich. Sein Satz von denselben Grenzen von Sprache und Welt ist aber nur auf rationale wissenschaftliche Sätze gemünzt.

und dem Kapital“ negierte (Risse 1963, 70). Für ihn steht fest: „Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Fortschritt, der als das besondere Kennzeichen der modernen Zeit betrachtet wird, nicht nur Fortschritt, sondern zugleich Rückschritt ist“ (Risse 1963, 71). Und was im Allgemeinen gilt, das trifft nach Risse auch auf die Kunst im Besonderen zu: „Niemand wird behaupten, daß die Kunst unserer Tage einen Fortschritt darstellt gegenüber etwa der griechischen oder etruskischen Kunst [...]. Auch innerhalb des gleichen Kulturkreises kann von Fortschritt der Kunst keine Rede sein“ (1963, 71).

Dass asoziale Moment, das seine Erzähler auszeichnet, ist für Risse keineswegs problematisch. Er vertritt es ganz offensiv. Der einzelne Mensch, so lautet der letzte Satz, „allein nämlich wird eines Tages die Entscheidung darüber zu treffen haben, ob die Gemeinschaft ihm gegenüber geistige Vormundschaftsrechte besitzt, und es wird sich alsdann erweisen, ob er seiner Aufgabe gewachsen oder dazu verdammt ist, das Leben der Termiten zu führen“ (1963, 77).

Diese Zitate machen deutlich, dass sich Risse apodiktisch äußerte und klare Positionen vertrat. Zweifel kommen bei ihm nicht vor. Fortschrittsfeindlichkeit und Irrationalismus sind zwei grundlegende Auffassungen, die er darin zum Ausdruck bringt (und mit denen er damals sicherlich nicht allein stand). Sie zeigen, dass die Erzähler, so wenig sie sich textimmanent bestätigen bzw. widerlegen lassen, dennoch eine eindeutige Botschaft vertreten und damit axiologisch zuverlässig sind.

Man kann in Risses Romanen, wie gezeigt, mitunter passagenhafte Unzuverlässigkeit entdecken. Das ist aber nicht das, was an ihnen interessant ist. Interessant ist die Konstruktion, dass, textimmanent gesehen, die Unzuverlässigkeit ihrer Erzähler nicht nur nicht ausgeschlossen ist, sondern auch durch ihr sonderbares Verhalten sowie durch ihre Anlage als jedenfalls vordergründig Wahnsinnige bzw. Geistesschwache nahegelegt wird; und dass sie sich aber als zutiefst zuverlässig erweisen, wenn man in Rechnung stellt, dass die Romane die gesellschaftliche Außenseiterposition, die der Autor Heinz Risse vertrat, durch die Wahl genau dieser Erzählverfahren, die ansonsten häufig als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen gelten können, ins Werk setzen.

### **3 Unzuverlässiges Erzählen als Verfahren zur Vermeidung von Kitsch in Hans Erich Nossacks *Spätestens im November* (1955)**

Wie eingangs erwähnt, ist Unzuverlässigkeit kein Phänomen, das mit der literarischen Strömung, zu der man Risse zählen kann, viel zu tun hat. Auch der Risse nahestehende Hans Erich Nossack ist jemand, in dessen Werk Gegenwelten zur Realität entworfen werden. Sein erfolgreicher Roman *Spätestens im November* ist eher eine Ausnahme, nicht nur innerhalb seines ōuvres, sondern auch, weil er unzuverlässig erzählt ist.

Auch wenn es mit Blick auf das Gesamtwerk Nossacks alles andere als ausgemacht ist, dass das unzuverlässige Erzählen dafür charakteristisch ist, liegt mit dem Roman *Spätestens im November* (1955) ein Werk von ihm vor, das als ein relativ klares Beispiel für diese Erzählweise gelten kann.<sup>30</sup> Die kleine Einschränkung, die in dem Wort „relativ“ liegt, werde ich noch genauer erklären, denn die Art der Unzuverlässigkeit hängt von einer interpretatorischen Entscheidung ab, deren Gründe zwar Plausibilität beanspruchen können, aber keineswegs zwingend sind. Es geht um die erwähnte Mimesis-Präsumtion, also um die Frage, ob die erzählte Welt stabil ist oder natürliche mit übernatürlichen Eigenschaften kombiniert. Der zweite Aspekt, weshalb *Spätestens im November* interessant ist, hängt damit zusammen, dass die mimetische Unzuverlässigkeit mit einer besonderen axiologischen Zuverlässigkeit kombiniert wird.

Nossack gehört wie die anderen Autoren, deren Werke in diesem Kapitel untersucht werden, zu jenen, die nicht Mitglied der Gruppe 47 waren. Trotzdem blieb er nicht ohne Kontakte. Entgegen seiner Selbstdarstellung war er, wenngleich mitunter widerwillig, sogar ausgesprochen aktiv im literarischen Leben. Er wohnte zeitweilig in Darmstadt und gehörte zum Umkreis der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, deren Vizepräsident er in den 60er Jahren war. Außerdem war er ein Autor des Suhrkamp-Verlages, zu dem er mit *Spätestens im November* gekommen war. Es sollte sein einziger finanzieller Erfolg bleiben. Das ahnte er damals jedoch nicht und gab seinen Broterwerb auf, mit 55 Jahren. Obwohl er ein renommierter und anerkannter Autor war, warfen seine weiteren Bücher kaum etwas ab, weshalb der Hamburger eine Zeitlang mit seiner Frau in einem Dorf bei Augsburg wohnte, unterstützt von einem Geschäftsmann und Mäzen.

Die Handlung von *Spätestens im November* lässt sich grob als die Geschichte eines *amour fou* beschreiben, der die Ehefrau eines erfolgreichen Geschäftsmannes für den Schriftsteller Berthold Möncken befällt. Sie, Marianne Helldegen mit Namen, erzählt diese Geschichte selbst in drei Teilen. Im ersten lernt sie den Autor, der einen von ihrem Mann gestifteten Literaturpreis erhält, kennen und verlässt mit ihm kurzerhand Mann und Sohn. Im zweiten Teil erzählt sie von dem schwierigen Zusammenleben mit dem ständig schreibenden Künstler, den sie nach einiger Zeit wieder verlässt, um in den Schoß der Familie zurückzukehren. Der dritte Teil berichtet davon, dass sie ihm erneut verfällt, als er zur Premiere seines neuen Stückes in die Stadt kommt und sie danach zuhause aufsucht, um sie mitzunehmen. Zusammen fahren sie in den Tod.

Mit Lahn (2000) liegt eine Untersuchung des Romans vor, deren Ergebnisse ich den folgenden Überlegungen zugrunde legen kann. Sie führt eine Reihe von Belegen an, die für die Annahme sprechen, dass Marianne Situationen nicht

---

<sup>30</sup>Für Nossacks Biographin liegt das Besondere aller seiner Romane in einem eigenen „Typus des unzuverlässigen Erzählers“ (Söhling 2003, 158). – Ob und inwiefern die einzelnen Romane tatsächlich alle unzuverlässig erzählt sind, wäre in einer detaillierten Untersuchung noch zu klären.

richtig einschätzt und sich vor allem über ihre eigenen Motive nicht im Klaren ist. Für die Annahme, dass der Roman unzuverlässig erzählt ist, sprechen nicht zuletzt Äußerungen Nossacks selbst, die Lahn zusammengetragen hat. So vergleicht Nossack (2001, 574) in einem Brief vom 3. Juni 1955 an Peter Suhrkamp seinen Roman mit Frischs *Stiller*; um dem Verleger gegenüber sein Manuskript einzuordnen. Es sei „weniger anspruchsvoll und daher vielleicht folgerichtiger als ‚Stiller‘.“ Wie wir später noch bei Andersch sehen werden, ist Frischs Roman auch hier, wenn nicht direkte Inspiration, so doch ein wesentlicher Katalysator für die weitere Etablierung unseres Erzählverfahrens in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur.

In diesem Brief an Suhrkamp wie auch in einigen anderen Briefen aus dieser Zeit wird deutlich, dass Nossack *Spätestens im November* von seinen anderen Werken unterscheidet.<sup>31</sup> Möglicherweise auch, um den Roman dem Verleger schmackhaft zu machen, schreibt Nossack, „daß er leichter zu verkaufen ist als mein sonstiges Zeug“ (ebd.). Der Grund ist der folgende: „Das Buch ist leicht lesbar, von einer Frau erzählt und vermutlich etwas für Frauen; es wird nicht reflektiert, und wenn ein Pferdefuß darin ist, so merkt man ihn jedenfalls nicht gleich“ (ebd.). Was er hier lediglich andeutet, benennt er später geradeheraus. In einem Brief an Rolf Schroers vom 26. Oktober 1955 schreibt er kurz nach der Veröffentlichung des Romans, „es ist unglaublich energierend für den Autor, sich vierhundert Seiten lang zurückzuhalten und nicht ein einziges Mal dazwischenzurufen: Halt! So ist das nun doch nicht!“ (Nossack 2001, 593).<sup>32</sup> In demselben Sinn äußert sich Nossack in einem Brief vom 13. Dezember 1955 an Hans Paeschke: „Aber wenn man so will, rettet es vielleicht gerade das kitschige Thema, daß alles, aber auch wirklich alles da ist, nur daß es falsch aus dem Blickwinkel der Frau gesehen wird, ohne daß der Autor korrigierend eingreift“ (Nossack 2001, 611).<sup>33</sup>

Nossack hat sogar dafür gesorgt, dass die Unzuverlässigkeit der Erzählerin nicht nur durch die „schiefe Perspektive“ (ebd.) offenbar wird, sondern auch durch ihren Stil, namentlich falsche Konjunktive, für die er zuerst vom Korrektor und dann, als er darauf bestand, wenigstens einige davon zu erhalten, auch von einigen Rezensenten gerügt wurde, wie er ebenfalls in dem Brief an Schroers erzählt (vgl. Nossack 2001, 594). An den Reaktionen wird deutlich, dass das Verfahren auch unter literarisch sensiblen Leuten weitgehend unbekannt war.

Daneben kann man in Nossacks Fall sehen, dass die Einsetzung des Verfahrens das Ergebnis mehrfacher Umarbeitungen einer Geschichte ist, deren Kern autobiographisch ist, und dass es dazu dient, psychologisch gesprochen, Distanz zu den persönlichen Ereignissen aufzubauen, oder, poetologisch gesprochen, die

<sup>31</sup>Dies ist, nebenbei, ein Indiz dafür, dass Unzuverlässigkeit nicht das Gesamtwerk charakterisiert.

<sup>32</sup>Vgl. auch Lahn 2000, 177.

<sup>33</sup>Vgl. Lahn 2000, 189.

Geschichte zu verfremden, um dem traditionellen Ehebruch-Topos eine neue Qualität zu verleihen.<sup>34</sup>

Anfang der 50er Jahre kommt es während eines Kuraufenthalts im Harz zu Nossacks Bekanntschaft mit einer „vermögenden und unabhängigen Geschäftsfrau“ (Söhling 2003, 161), aus deren Sicht er die Ereignisse schließlich schildert, wobei „er mit jeder Fassung eines ums andere persönliche Detail“ weglässt (ebd., 163). Gewisse Indizien blieben aber stehen, so etwa der Vorname des männlichen Protagonisten Berthold Möncken, der auch in Nossacks Pass stand. Söhling (ebd.) weist darauf hin, dass Nossack hier zum ersten Mal nah am eigenen Erleben schrieb, und deutet damit an, dass dies die Intensität erzeugt haben könnte, die den Erfolg des Romans mit sich brachte. Dabei erschien ihm auch die zweite Fassung noch „zu kitschig“ (ebd., 164). Erst dann entschied er sich für formale Änderungen, vor allem für den Perspektivwechsel, der die Geschichte weiter verfremdet und die Voraussetzung für das unzuverlässige Erzählen bildet. Nossack selbst erklärt die Wahl des Verfahrens dem ehemaligen Verleger Wolfgang Krüger gegenüber entstehungsgeschichtlich mit seiner Überlegung, „daß dieser November-Kitsch nur dann kein Kitsch sein werde, wenn ich die Geschichte von der nicht sehr intelligenten Frau in ziemlich ausgelaugtem Deutsch erzählen ließe“ (Nossack 2001, 606).

Wie dies im Roman umgesetzt ist, muss hier nicht im Einzelnen ausgeführt werden.<sup>35</sup> Dass Mariannes Glaubwürdigkeit auf dem Spiel steht, macht sich gleich zu Beginn des Romans bemerkbar, wenn Marianne ihr Erzählen selbst problematisiert. Das könnte an dieser Stelle ebenso noch für eine erhöhte Zuverlässigkeit stehen. In dem Falle wäre sie eine Erzählerin, die um ihre Grenzen Bescheid weiß. Doch so ist es nicht. Sie ringt kaum um Klarheit, sondern hat längst kapituliert. Nicht nach Wahrheit oder Klarheit sucht sie; sie erzählt, um für sich eine Version ihres Lebens zu konstruieren, mit der sie leben kann.

Doch das Ende scheint durch den gemeinsamen Unfalltod im Auto die mimetisch-realistische Logik des Erzählens auszuhebeln. Mit dem Ende erweist sich anscheinend, dass die Ich-Erzählerin als Tote erzählt. Damit wäre der Roman zumindest auch insofern unzuverlässig erzählt, als die Ich-Erzählerin die ganze Zeit über zu verstehen gibt, dass sie lebt; denn nichts weist darauf hin, dass sie bereits tot ist, während sie erzählt, und es gibt auch keinerlei Hinweis darauf, dass die erzählte Welt eine ist, in der Tote etwas erzählen können. Andererseits wären in diesem Falle bestimmte Aussagen Mariannes nicht unbedingt als Andeutung ihrer Unzuverlässigkeit einzustufen, so etwa wenn sie irgendwelche Ahnungen äußert, für die es keinen rationalen Anlass gibt, oder Gespräche wiedergibt, denen sie nicht persönlich beigewohnt hat (vgl. Lahn 2000, 184). Solche Auffälligkeiten

<sup>34</sup> Explizit wird im Roman auf die Geschichte von Paolo und Francesca aus Dantes *Göttlicher Komödie* angespielt. Durch die Verfremdungseffekte hatten die zeitgenössischen Rezensenten Schwierigkeiten, den Roman als Liebesroman oder als Parodie einzuordnen. Vgl. Lahn 2000, 175.

<sup>35</sup> Für eine detailliertere Beschreibung und Begründung sei auf Lahn 2000 verwiesen.

sind in einer surrealen oder phantastischen Welt, in der Tote erzählen können, keine Anomalien. Vieles von dem, was unter der Mimesis-Präsumtion als unzuverlässige Einschätzung anzusehen ist, wie etwa auch Mariannes Überzeugung, dass Berthold für sie etwas Ähnliches empfindet wie sie für ihn, wird schon durch Berthold erneutes Auftauchen revidiert und den gemeinsamen Tod schließlich gewissermaßen sanktioniert.

Wenn man jedoch Gründe dafür findet, dass das Ende der Phantasie der Ich-Erzählerin entspringt – und in der erzählten Welt nicht wirklich stattgefunden hat –, dann gibt es keinen Anlass, die erzählte Welt für eine surreale zu halten; dann bleibt ihr reales Gefüge erhalten und damit auch die Interpretation, wonach Marianne sich in weiten Teilen etwas vormacht. Dafür gibt es in der Tat einige Hinweise im Text. So schreibt ihr Berthold eine „erstaunliche Phantasie“ zu (SN, 112). Und weiter heißt es: „Es ist mir schon immer so gegangen: ich male mir etwas aus, wenn ich allein bin, und nachher weiß ich nicht mehr, ob ich es mir nur ausgedacht habe oder ob ich wirklich dabei gewesen bin“ (ebd.). Lahn (2000, 186–188) führt außerdem vier Beobachtungen an, die für die Annahme sprechen, dass Marianne das Ende in der erzählten Welt lediglich imaginiert: Sie habe einen Todeswunsch, sei gerade an dem letzten Tag angetrunken und psychisch destabilisiert; überdies sieht Lahn (ebd., 187) vor der Schlussszene „in ihrem [Mariannes] Erzählfluß eine deutliche Zäsur“ und entdeckt in der Darstellung von Bertholds Verhalten am Schluss Züge, die sein ungestümes Benehmen als Mariannes Wunschvorstellung ausweisen, da er vorher anders charakterisiert worden sei.

Es lässt sich ergänzen, dass Marianne bereits am Anfang, als sie sich kennenlernen, Bertholds Reaktionen nicht recht wahrnimmt, sondern ihn überrumpelt. Die Darstellung von Bertholds Verhalten ist schon da inkonsistent, denn sie beschreibt ihn in dem Moment sowohl als zögerlich als auch als draufgängerisch, insofern es ihm plötzlich nicht schnell genug gehen kann, sich von dem Empfang bei der Preisverleihung zu entfernen. Die diegetische Erklärung dafür könnte so lauten, dass ihm die Situation unangenehm ist und er deshalb versucht, ihr schnell zu entkommen, wohingegen Marianne es so darstellt, als kochten die Gefühle in ihm ebenso wie in ihr (vgl. SN, 20–28).

In einem Artikel zum Roman in *Kindlers Literatur Lexikon* (Hoffmann 2009) wird die realistische zugunsten einer „surrealistischen“ Interpretation mit Hinweis auf einen Brief Nossacks an Suhrkamp zurückgewiesen. Gemeint ist offenbar sein Brief vom 27. Juni 1955 aus der Zeit während der Überarbeitung des Manuskripts. Nossack analysiert vom Lektorat entdeckte vermeintliche „Fehler“ und unterteilt sie in zwei Gruppen. „Die beiden ersteren lassen sich realistisch lösen, aber die drei anderen ...? Beinahe hätte ich gesagt: surrealistisch“ (Nossack 2001, 585). Gemeint sind möglicherweise Gespräche, denen Marianne nicht beiwohnt und die sie trotzdem wörtlich wiedergibt. Offenbar nicht gemeint ist die Schlussszene bzw. der Eindruck, dass sie als Tote erzählt. Das ist ein wichtiger Hinweis, denn gerade dies kann als surrealistisches Element verstanden werden, das die Mimesis-Präsumtion untergräbt. Doch das ist nicht das, was Nossack mit dem Begriff des Surrealismus meint. Überhaupt scheint er hier eher behelfsmäßigen

als terminologischen Charakter zu haben. Es ist, würde ich sagen, ein *ad hoc* gebildeter Gegenbegriff, der deutlich machen soll, dass in der erzählten Welt sich nicht alles so verhält, wie es die Ich-Erzählerin darstellt.

Nossack fährt fort und bringt den Begriff mit seinem oben bereits erwähnten Bestreben, Kitsch zu vermeiden, in Zusammenhang: „Ich sehe nämlich, daß in der Gesamtkonzeption der Erzählung ein gewisses surrealistisches Element enthalten ist, vielleicht ist es sogar das, was das Buch vom Kitsch unterscheidet [...]“ (ebd.). Wie dargestellt, sah Nossack die Entwicklung des Verfahrens einer „schiefen Perspektive“, sprich, der unzuverlässigen Ich-Erzählerin als unmittelbare Folge seiner Befürchtung, lediglich eine kitschige Liebesgeschichte zu erzählen. Damit wird recht deutlich, dass „Surrealismus“ für ihn in diesem Brief nicht das bedeutet, was es gemeinhin bedeutet, sondern so etwas wie doppelte Perspektive oder eben narrative Unzuverlässigkeit, wofür er noch keinen Begriff hatte.

Man sieht also, es spricht viel dafür, dass die erzählte Welt frei ist von mythischen oder übernatürlichen Zügen und dass Marianne eine, wenn man so will, kitschige Auffassung von ihren Erlebnissen hat. Wenn man dieser Interpretation folgt und die Welt als realistisch und mimetisch dargestellt auffasst, dann ist Marianne ganz und gar ihren Wünschen und Projektionen ausgeliefert. Der imaginierte Tod mit dem Wunschbild des Geliebten ist ihre Antwort auf die Ausweglosigkeit ihrer tristen Ehe. Für diese Interpretation spricht außer den angeführten Beobachtungen Lahns, dass sie besser in den Text integriert ist und alle seine Teile miteinander verkettet. Demgegenüber kann sich die Surrealismus-Annahme nur auf den Schluss stützen, der, wäre diese Annahme richtig, plötzlich die über 90 % des Textes geltenden metaphysischen Bedingungen der erzählten Welt über den Haufen wirft. Das Verfahren käme einer *deus ex machina*-Figur gleich, denn es wird vom Text in keiner Weise vorbereitet. Der Roman legt an keiner Stelle vorher eine solche Interpretation nahe, und daher ist diese Annahme weniger gut im Text verankert als die Realismus-Annahme. Immerhin ist zuzugeben, dass die Entscheidung für die Realismus-Annahme das Ergebnis eines Abwägens ist. Wie wir sehen werden, wird uns dieses Problem noch öfter begegnen, und nicht immer spricht mehr für die Realismus-Annahme als für die gegenteilige Annahme.

Das ist der erste der beiden eingangs angesprochenen Aspekte, auf die es mir hier ankommt. Der andere ist, dass die mimetische Unzuverlässigkeit in diesem Text nicht damit einher geht, die Erzählerin axiologisch zu diskreditieren. Die Pointe von Lahns Interpretation ist, dass Nossack mit Marianne nicht unbedingt eine Frau entwirft, die scheitert. Im Gegenteil, man kann das Ende auch so verstehen, dass die Absage an die Realität tatsächlich einen Ausweg aus dem wenig erhebenden Dasein mit seinen faulen Kompromissen darstellt. Mariannes imaginierter Tod ist demzufolge eine Art Allegorie auf die Macht der Phantasie und der Kunst, die allein es vermag, dem Leben ein Schnippchen zu schlagen.

Ihr Leben als Gattin eines Industriellen ist geprägt von einem oberflächlichen, verlogenen Umgang. Als sie von ihrem ersten Ausbruch mit Berthold zurückkehrt, ist sie Max, ihrem Mann, zunächst dankbar, dass er ihr keine Vorwürfe macht und offensichtlich vermeidet, bei ihr für schlechte Gefühle zu sorgen. Er macht ihr die

Wiedereingliederung in den verlorenen Alltag leicht. Doch die Kehrseite dieses zuvorkommenden Verhaltens ist das, was sie immer schon gestört hat, ohne es zu durchschauen: Letztlich gilt seine Rücksicht nicht ihr, sondern dem Bild seiner Familie in der Öffentlichkeit. Sie versucht, sich dem unterzuordnen, und es ist wiederum ein Zeichen ihrer Unfähigkeit, sich selbst richtig einzuschätzen, mithin ihrer Unzuverlässigkeit, dass sie im dritten Teil die Katastrophe – also den neuerlichen Ausbruchversuch – allein darauf zurückführt, dass sie die geplante Reise nach Mailand verschieben mussten. Wären sie rechtzeitig gefahren, hätte sie die Premiere nicht gekümmert und alles wäre gut, so ihre Logik. Doch das eigentliche Problem hätte sie damit nicht gelöst, denn es hätte nur bedeutet, sich selbst und ihre Gefühle weiter zu verleugnen.

Allgemein gesprochen, sind Gefühle genauso wie die Kunst in der Welt von Max (der Berthold zwar einen Preis verleihen lässt, aber weder der Feier beiwohnt noch das ausgezeichnete Werk kennt) der Ökonomie untergeordnet.<sup>36</sup> Sie bestimmt das Leben und die Moral, und dagegen setzt sich Marianne mit ihren Ausbruchversuchen zur Wehr. Auch hierfür lässt sich wieder ein Beleg in Nossacks Briefen finden. In dem bereits erwähnten Brief an Krüger heißt es: „Und das ‚November‘-Buch ist nur auf dem Klappentext eine Liebesgeschichte, von mir aus ist es als Zeitkritik gedacht“ (Nossack 2001, 606).<sup>37</sup>

#### 4 Traum und Realität in Marlen Haushofers *Die Tapentür* (1957)

Das nächste Beispiel aus der Reihe der Romane, die außerhalb der Gruppe 47 entstanden, stammt von der österreichischen Autorin Marlen Haushofer. Obwohl in der Forschung bereits als unzuverlässig charakterisiert, ist der Roman aus meiner Sicht kein Fall davon und eignet sich daher gut zur Abgrenzung, denn er fällt nicht einmal unter einen weit verstandenen Begriff von Unzuverlässigkeit.

Der Roman ist grundsätzlich heterodiegetisch erzählt und enthält ausgedehnte Tagebuchpassagen der Protagonistin Annette, einer dreißigjährigen Bibliothekarin. Sie beginnen mit einem Eintrag am 1. September. Bereits im Oktober lernt sie Dr. Gregor Xanthner kennen, der bald ihr Liebhaber wird und sie, als sie ein Kind erwartet, Anfang Januar heiratet. Sie verlässt ihre Wohnung und zieht zu ihm. Annette liebt ihn und fügt sich in ihr weibliches Schicksal, das darin besteht, Mutter zu werden und sich von einer Geliebten in eine Ehefrau zu verwandeln.

<sup>36</sup>Während der Arbeit an *Spätstens im November* lässt sich Nossack (2001, 546) in einem Brief vom 14. Februar 1955 an Joseph Breitbach über „Industrielle“ aus, „die nur ein wenig Reklame für sich machen wollen, wenn sie ein paar Mark für Kultur rausrücken, und diese Mark außerdem noch von der Steuer abschreiben.“ Ganz offensichtlich empfand er die Unterordnung von allem unter das Ökonomische als kritikwürdiges Zeichen der Zeit.

<sup>37</sup>So auch an Hans Haalck am 25. Oktober 1955, vgl. Nossack 2001, 592.

Sie möchte den Zustand, solange es geht, hinauszögern und vermeidet es, Gregor zu erkennen zu geben, dass sie weiß, dass er sie betrügt und dass sie für ihn nicht mehr attraktiv ist. Bis zuletzt kann sie die Fiktion aufrecht erhalten und ihn im guten Glauben lassen, dass sie ihm einen Nachkommen schenkt. Doch hat sie eine Totgeburt.

Laut Westphal (2011) handelt es sich um unzuverlässiges Erzählen einer heterodiegetischen Erzählinstanz, weil die Erzählung gegen Ende angeblich einen „Kohärenzbruch“ enthält, als Annette, zuhause im Bett liegend, eine Tapetentür entdeckt, die ihr früher nie aufgefallen war. „Dem primacy-Effekt folgend, wird das Betreten eines neuen Raumes im Haus nahegelegt“ (Westphal 2011, 566). Der Gedanke lässt sich auch ohne kognitionswissenschaftlichen Begriff formulieren. Westphal will damit sagen, dass die Erzählinstanz zu verstehen gibt, dass Annettes Betreten des Raums hinter der Tapetentür fiktional wahr ist, obwohl es unwahr ist, weil Annette nur davon träumt.

Diese These ist gleich in mehrfacher Hinsicht falsch. Man kann sie mit Hilfe eines Zitats einfach widerlegen. Nach dem sogar autoreferentiell so bezeichneten letzten Tagebucheintrag setzt die heterodiegetische Erzählung folgendermaßen ein:

Im schwachen Licht der Straßenlaterne konnte Annette deutlich die dunklen Ränder der Tapetentür erkennen. Aber es konnte kein Traum sein, denn die Leuchtziffern der Uhr zeigten auf halb zwölf, und ein Wecker hat in einem Traum nichts zu suchen. Besonders dieser Wecker war viel zu neu, um sich das erlauben zu können. Wie war es nur möglich, daß sie acht Monate die Wand vor den Augen gehabt hatte, ohne die Tür zu sehen? Es war beschämend und typisch Annette.

Wohin führte sie nur? Aber sie konnte ja nirgendwo hinführen, wahrscheinlich lag nicht dahinter als ein schmaler Raum Kleider oder Schuhe.

Und dann schwang die Tür lautlos auf. Also doch ein Traum. Annette setzte sich auf und startete in das dunkle Viereck. Ganz ferne konnte sie einen schwachen Lichtschimmer sehen, der langsam näherkam. Aber nein, das war kein Lichtschimmer, das war das gelbe Fell eines großen Hundes, der nun über die Schwelle trat. (Ta, 167)

Falsch ist zunächst, dass die Erzählinstanz zu verstehen gibt, Annette trete durch die Tapetentür, ohne dass deutlich werde, dass sie das träumt. Wie man sieht, liegt sie noch im Bett, als es heißt: „Also doch ein Traum.“ Erst später setzt sie sich auf den Hunderücken und reitet durch die Tür, und es gibt keinen Anlass zu glauben, dass es sich nicht um einen Traum handelt.

Immerhin könnte man es so auffassen, dass am Anfang der Eindruck erweckt wird, Annette halte etwas für wirklich, was in der erzählten Welt nicht existiert: die Tapetentür. Selbst wenn sich Westphal im Detail irrt, könnte die grundsätzliche Beobachtung doch richtig sein. Aber auch hier sind Zweifel anzumelden. Der narrative Trick ist ein nicht unüblicher. Laut dem ersten zitierten Satz muss man davon ausgehen, dass dort eine Tapetentür ist, weil Annette eine solche erkennt. Das Wort „erkennen“ wird in der Regel so gebraucht, dass das Objekt des Erkennens existiert, sonst wäre es ein sinnloser Satz. Streng genommen aber schreibt die Erzählinstanz einer Figur eine Wahrnehmung zu, und dass sie diese Wahrnehmung hat (eine Tapetentür zu sehen), ist nicht falsch. Falsch ist lediglich die Überzeugung, die sie aufgrund dieser Wahrnehmung bildet, nämlich dass diese Tapetentür in der erzählten Wirklichkeit existiert. Aber hat sie diese Überzeugung

überhaupt? Die nächsten Sätze sind in erlebter Rede verfasst und geben Aufschluss darüber, was in ihrem Kopf vor sich geht. Sie überlegt, ob sie träume oder wache, und kommt zunächst zu der Überzeugung, dass sie träume. Muss aber auch der Leser diese Überzeugung bilden? Und gibt die Erzählinstanz zu verstehen, dass es sich um eine (in der erzählten Welt) wahre Überzeugung handelt? Nein, würde ich sagen. Allein die Tatsache, dass hier die Möglichkeit des Träumens in Betracht gezogen wird, suspendiert die Gewissheit, dass das, was vor sich geht, als wahr angenommen werden muss. Darüber hinaus ist der Grund, den Annette für sich selbst als Wirklichkeitsindikator begreift (ein Wecker mit Leuchtziffern als vermeintlicher Beweis dafür, dass sie die Tür nicht träumen könne), nicht unbedingt ein Grund, den man ihr abkaufen muss.

Unzuverlässig erzählt sein könnte *Die Tapetentür* aber vielleicht aus anderem Grund. Annette wiederholt ein ums andere Mal, dass ihr Mann an ihrer Misere keine Schuld trage (vgl. Ta, 179). Die Erzählinstanz korrigiert diese Einstellung nicht. Sollte es sich um axiologische Unzuverlässigkeit handeln? Demnach wäre unzuverlässig erzählt, dass Annettes Inschutznehmen des sie betrogenden Mannes unwidersprochen bleibt.

Doch hier verhält es sich wie bei vielen Fällen, in denen der Text nichts behauptet, sondern offen lässt, wie die erzählte Situation zu bewerten ist. Mit der Erzählung wird ein Lebensgefühl der Frau zum Ausdruck gebracht, bewertet wird es jedoch nicht. Die Erzählung ist diesbezüglich offen. Wer glauben möchte, Annette sei in ihrer Hingabe und Passivität eine tragische Figur, die mit ihrem Verhalten verhängnisvollerweise das Falsche tut, kann dies dem Roman entnehmen ebenso wie derjenige, der glaubt, dass sich in Annette das natürliche Schicksal der Frau offenbare, das Gegenteil.

Auch andere Werke Haushofers wie *Wir töten Stella* (1958) und *Die Wand* (1963) sind nicht unzuverlässig erzählt. Während letzterer Roman eine geschlossene nicht-realistische, aber ebenfalls stabile Welt entwirft, in der nichts auf ihre Unwirklichkeit hinweist und die deshalb allegorisch oder schlicht phantastisch zu deuten ist, enthält die zuerst genannte Novelle wiederum ein axiologisches Problem, insofern sie die Frage nach der Verantwortung der Familienmitglieder am Selbstmord ihres Dienstmädchens aufwirft. Aber wie auch im Falle der *Tapetentür* gilt, dass das Aufwerfen axiologischer Fragen nicht gleichzusetzen ist mit Unzuverlässigkeit.

## 5 Innere Welt in Hermann Lenz' *Der russische Regenbogen* (1959)

Die Frage nach der Unzuverlässigkeit stellt sich eher als bei Haushofers Roman noch anlässlich eines anderen Romans vom Ende der fünfziger Jahre, der allerdings kaum bekannt ist und schon deswegen nicht für die Frage nach der Unzuverlässigkeit in Betracht gezogen wurde. Auch wenn die Antwort wie bei Haushofer

am Ende abschlägig ausfallen wird, ist der Fall nicht ganz so klar. Instrukтив ist die kurze Analyse sowohl deshalb als auch mit Blick auf das Verhältnis von Magischem Realismus und Unzuverlässigkeit, das uns schon bei Heinz Risse begegnet ist. Die Welt in Haushofers *Tapetentür* ist vollkommen stabil. Das lässt sich vom *Russischen Regenbogen* nicht behaupten.

Wie Haushofer ist Hermann Lenz ein Autor, der erst spät zu Anerkennung gelangte. Als er bereits sechzig Jahre alt war, verhalf ihm Peter Handkes 1973 in der *Süddeutschen Zeitung* publizierte „Aufforderung, Hermann Lenz zu lesen“ zu größerer Bekanntheit. Allerdings hatte er zu diesem Zeitpunkt eine bereits jahrzehntelange Publikationsgeschichte hinter sich, die bis in die Zeit des Nationalsozialismus zurückreicht. Literaturgeschichtlich liegen seine Anfänge im Magischen Realismus. Berühmt wurde er später allerdings für seine autobiographisch geprägten Romane mit dem Protagonisten und *alter ego* Eugen Rapp, die seit den sechziger Jahren erschienen und in Teilen *auch* als Schlüsselromane, man könnte auch sagen, als eigentlich kaum verschlüsselte historisch-faktuale Berichte lesbar sind.<sup>38</sup> Literaturgeschichtliche Bedeutsamkeit aber haben sie erhalten, weil man in ihnen die Vorwegnahme einer wichtigen literarischen Strömung der 70er Jahre sieht, der Neuen Subjektivität (oder auch Neuen Innerlichkeit).

Von Lenz' Eugen Rapp-Romanen umfasst die erzählte Handlung von *Der Fremdling* (1983) die Zeit von der zweiten Hälfte der vierziger bis zum Ende der fünfziger Jahre. Darin gibt es eine kurze Schilderung des Treffens der Gruppe 47 in der Laufenmühle 1951, bei der auch Lenz las und (angeblich) durchfiel.<sup>39</sup> Seine Darstellung ist von großer Distanz geprägt. Es ist im vorliegenden Zusammenhang nicht erheblich, ob seine Wiedergabe wahr ist oder angemessen mit Bezug auf das historisch-reale Geschehen im Jahre 1951. Allerdings könnte man auf die Idee kommen, dass das Bild, das das heterodiegetische Erzählen (das charakteristischerweise von regelmäßigen Du-Passagen ergänzt wird, die als innere Rede Rapps interpretierbar sind) von der Persönlichkeit Eugen Rapps präsentiert, nicht das Bild ist, das der Autor bzw. der Roman von ihm vermitteln will. Nicht zuletzt in der Du-Rede lässt sich erkennen, dass Rapp jemand ist bzw. vordergründig als jemand präsentiert wird, dem fast jegliches Selbstvertrauen fehlt. Vor allem projiziert das Erzählen das Bild von Eugen Rapp als Versager ständig auch in das Bild, das sich – gemäß seiner Darstellung – die anderen von ihm machen, sein Vater etwa, aber auch andere Schriftsteller, mit denen er zu

<sup>38</sup> Lenz selbst nennt sie „autobiographische Romane“ (Durzak 1976, 236).

<sup>39</sup> Genau gelesen, ist die Passage ambivalent. Zwar tut sich in der Schilderung Abneigung gegen die Gruppendynamik sowie das für Eugen typische *understatement* kund, doch werden auch positive Reaktionen auf sein Manuskript erwähnt. Vgl. Lenz: *Der Fremdling* (1988 [1983]), 77–84.

tun hat. Zugleich soll er jemand sein, der damit zufrieden ist, für sich selbst zu schreiben, und Anerkennung nicht nötig hat. Man könnte nun einige Argumente sammeln, die dafür sprechen, dass uns das Erzählen im Verbund mit Eugens Du-Reflexionen diesbezüglich etwas vormacht. In der Romanwirklichkeit ist Eugen jemand, der unzufrieden ist und unter seiner Erfolglosigkeit leidet.

Man kann an diesem Beispiel sehen, dass psychologische Einschätzungen für die Theorie des unzuverlässigen Erzählens ein Problem darstellen können. In diesem Fall kommt erschwerend hinzu, dass man es hier wohl nicht mit einer vom Autor unterschiedenen Erzählinstanz zu tun hat, die der Kommunikation mit dem Leser zwischengeschaltet ist. Wenn der Roman tatsächlich zeigte, dass es zu dem vordergründig vermittelten Bild von Rapps Persönlichkeit ein dahinter verborgenes wahres Bild seiner psychologischen Struktur gäbe, so mag das auch auf den Autor selbst zutreffen. Wir wären damit auf dem Gebiet der Literatur- und Autorpsychologie.

Auch frühere Romane von Hermann Lenz sind für die hier verhandelte Frage von Interesse, insofern sie sich zur Abgrenzung vom unzuverlässigen Erzählen eignen. In *Andere Tage* (1968), dem zweiten Band der insgesamt neun Bände umfassenden Reihe von Eugen Rapp-Romanen, ist in weiten Teilen nicht Eugen der Reflektor bzw. die fokalisierte Figur, sondern seine etwas jüngere Schwester Margret. Sie hat offensichtlich andere Präferenzen als ihr geistig interessierter Bruder und wünscht ihn sich lebhafter und aufgeschlossener für andere Menschen. Mit seinem in sich selbst versponnenen Wesen kann sie wenig anfangen. Auch ist die Familie Hitler gegenüber zunächst positiv eingestellt, während Eugen von Anfang an seine Abneigung äußert. Trotzdem lässt er sich, weil er ein noch minderjähriger Student ist, der vom Vater finanziert wird, überreden, in die SA einzutreten. Das Argument der Eltern sind die beruflichen Aufstiegschancen, die sie sich von der Mitgliedschaft versprechen. Dem – trotzdem gutmütigen – Vater als ehemaligem Soldaten ist wichtig, dass der in seinen Augen etwas weichliche Eugen sich dort soldatische Tugenden aneignet. Eugen jedoch ist dieses Denken völlig fremd. Er ergreift die erstbeste Gelegenheit, dem Nazi-Verein seinen Rücken zu kehren, als er sich krankmelden muss und am Hals operiert wird.

Diese grundlegende Andersartigkeit Eugens, seine Opposition zu den elterlichen Erwartungen (wie auch zu den schwesterlichen Interessen) wäre eigentlich ein höchst geeigneter Anlass für eine Darstellung aus der Perspektive Margrets, die ihn unter den für die Familie geltenden Normen als defizienten Charakter erscheinen lassen könnte. Dann würde sich immerhin die Frage nach heterodiegetischer Unzuverlässigkeit stellen. Aber das ist nicht der Fall, denn Margrets Perspektive ist bei aller Reserve doch auch geprägt von Empathie und Sympathie für ihren Bruder. Immer wieder lässt sie Respekt für sein Anderssein anklingen und auch einen gewissen Stolz. Daher wird hier nichts Falsches zu verstehen gegeben, sondern allenfalls Ambivalentes. Und es werden auch keine Werturteile gefällt, die man als unrichtig erkennen soll.

Dringlicher stellt sich die Frage nach narrativer Unzuverlässigkeit im Falle von Lenz' homodiegetisch erzähltem Roman *Der russische Regenbogen* (1959).<sup>40</sup> Schon in den ersten Sätzen wird deutlich, dass wir es nicht nur mit einer homodiegetischen Erzählinstanz zu tun haben, sondern, weil es eine Ich-Erzählerin ist, die überdies aus Russland stammt, mindestens mit Rollenprosa. Der Autor signalisiert durch das andere Geschlecht und die andere Herkunft von vornherein Distanz zwischen sich selbst und dem, was er seine Erzählerin sagen lässt. Das kann ein Indiz für unzuverlässiges Erzählen sein, muss es aber nicht.<sup>41</sup> Wie wir sehen werden, handelt es sich in diesem Fall nicht um unzuverlässiges Erzählen. Aber ganz unkompliziert liegt der Fall nicht.

Das Erzähl-Ich wird von anderen Tamara genannt und hat Medizin studiert. Sie ist, wie man erfährt, bis zum Einsetzen der erzählten Zeit im Juli 1944 Zwangsarbeiterin in einem deutschen Feldlazarett und wird zu Beginn der Narration „mit anderen russischen Mädchen und Frauen“ (RR, 7) auf einen ostpreußischen Gutshof verfrachtet.

Die Geschehnisse sind auf sechs Kapitel verteilt, die jeweils einer Etappe von Tamaras Irrfahrt durch das letzte Kriegsjahr gewidmet sind. Über ein Pfarrhaus (II.) verschlägt es sie in einen Militärzug, mit dem sie bis in eine süddeutsche Stadt gelangt (III.), wo sie nach einem schweren Bombenangriff erst bei einer älteren Dame unterkommt (IV.), dann aber freiwillig in ein Lager für Zwangsarbeiterinnen wechselt (V.), bis sie nach Kriegsende in eine Unterkunft für *displaced persons* übersiedelt (VI.). Am Ende bricht sie in die Heimat auf, wo sie möglicherweise nichts Gutes erwartet.<sup>42</sup>

Tamaras Flucht aus Ostpreußen wird begleitet von Andeutungen, die das Attentat vom 20. Juli 1944 betreffen. Der Bauer, der den Hof bewirtschaftet, ist in die Anschlagsvorbereitungen verwickelt und verhilft ihr mit seiner Nichte zur gemeinsamen Flucht. Doch wirkt Tamaras Erzählung trotz dieser Wirklichkeitsreferenzen nichts weniger als historisch-realistisch. Das liegt zum einen daran, dass sie vom Grauen des Krieges während ihrer Reise so gut wie unberührt

---

<sup>40</sup>Für eine ausführliche Interpretation jenseits der Frage nach der Unzuverlässigkeit vgl. Aumüller 2021c.

<sup>41</sup>Gisela Elsners *Riesenzwerge* (1964) ist auch ein Fall von nicht unzuverlässig erzählter Rollenprosa. Hier dient das männliche Kind mit seiner unbestechlichen Beobachterperspektive als zuverlässige Erzählinstanz, die das gemeine Verhalten der Eltern bzw. Erwachsenen entlarvt. Zu einem modifizierten Begriff der Rollenprosa vgl. auch Abschn. III.7.1 über Thomas Bernhards *Frost*.

<sup>42</sup>Dass Rückkehrer aus deutscher Kriegsgefangenschaft in der Sowjetunion Stalins als Spione angesehen wurden und schweren Repressionen ausgesetzt waren, ist historisch belegt, und auch im Roman wird dieses Schicksal vorhergesehen. Ihre jüdisch-polnische Freundin Franka warnt sie noch einige Zeit, bevor Tamara sich tatsächlich mit anderen Landsleuten dazu entschließt, in dem für Franka leicht gebrochenen Deutsch: „Du kommst in ein Lager, wenn du zurückgehst nach Rußland. Vielleicht du auch wirst umgebracht“ (RR, 126).

bleibt, und zum anderen daran, dass die Welt, die sie schildert, unwirklich klein und manchmal bizarr ist. Aus diesem Grunde gewinnt man den Eindruck, dass es eine Erzählung ist, die immer wieder an das Phantastische oder Traumhafte rührt. Unzuverlässigkeit scheint hier nicht nahe zu liegen, weil der Roman den mimetischen Grundcharakter von Tamaras Erzählen durch den unwahrscheinlichen Verlauf der Geschichte immer wieder in Frage stellt.

Unzuverlässig erzählt wäre der Roman höchstens dann, wenn sich erweise, dass die Absonderlichkeiten auf Tamaras eigenartige Wahrnehmung zurückzuführen sind und dass die Verhältnisse in der erzählten Welt in der fiktiven Wirklichkeit anders sind. In diesem Falle wäre nicht die Welt instabil, sondern Tamaras Wahrnehmung. Dafür aber gibt es, meine ich, kaum Hinweise. Es liegt nicht an Tamaras Wahrnehmung; die Welt des Romans greift trotz ihrer grundlegenden mimetisch-realistischen Verfasstheit immer wieder ins Absonderliche aus. Unwahrscheinlich ist etwa, dass sie nie entdeckt wird, freiwillig ins Lager geht und immer wieder mit dem Soldaten Abel Heyn konfrontiert wird. Andererseits werden auch immer wieder Motivierungen bzw. Begründungen für ihr Glück angeführt. Diese Motivierungen funktionieren realistisch, d. h. sie restituieren, weil sie die kausale Verknüpfung der Ereignisse stärken, den mimetischen Rahmen, der aufgrund der Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse immer wieder aus den Fugen gerät.

Das ist schon zu Beginn der Fall. Auf dem Gutshof werden die russischen Zwangsarbeiterinnen von dem einfach Soldaten Abel Heyn für die Landarbeit eingeteilt, wobei ihm ein Mädchen, wie es scheint, spielerisch hilft, indem sie die Arbeiterinnen hereinruft, mit der offenbar unschuldig gemeinten Anrede „Meine Herrschaften!“. Tamara betritt als letzte die verglaste Veranda und sagt: „Ich kann nicht Bauernarbeit“, offenbar ohne zu wissen, was sie erwartet. Das Mädchen bringt sie mit Abels Einverständnis in den angrenzenden Salon und versteckt sie anschließend auf dem Heuboden.

Abel Heyn begegnet Tamara noch mehrmals. Zunächst erweist sich die ältere Dame, bei der sie in der deutschen Stadt unterkommt, als Abels Mutter. Tamara zieht aus, wie sich erst gegen Ende herausstellt, weil sie nicht in Abels Zimmer bleiben kann (während sie zunächst vorgibt, es sei ihr zu gemütlich bei Frau Heyn und sie wolle nicht von ihr abhängig sein). Später zitiert sie einen Ausspruch Abels, von dem eine andere Zwangsarbeiterin sagt, sie habe einmal einen gekannt, der dasselbe gesagt habe. Am Ende kommt ihr am Bahnhof ein Kriegsheimkehrer entgegen, der so aussieht wie Abel, sie aber nicht anblickt. Schon vorher hat ein Puppenspieler sie an ihn erinnert.

Gerade in dem Verhältnis von Tamara zu Abel zeigt sich, wie klein die erzählte Welt ist. Es mag an Tamara liegen, dass sie überall Abel zu begegnen meint. Tamaras Wahrnehmung könnte trügerisch sein, und sie könnte sich nur einbilden, ihn zu sehen. Doch ihre Perspektive ist im Roman unhintergebar. Konsequenter spricht sie als erlebendes Ich. Nirgendwo präsentiert sie ihre Erlebnisse als vergangene. Es gibt nichts, was darauf hindeutet, dass die Dame nicht Abel Heyns Mutter ist, und es bleibt ungeklärt, ob Tamara ihm am Ende im Bahnhof begegnet oder

nicht. Letztlich ist es sogar plausibler anzunehmen, dass ihre Wahrnehmung zuverlässig ist, weil sie von anderen Figuren zum Teil gestützt wird.<sup>43</sup>

Mit Abel sind trotzdem zwei Ereignissequenzen verknüpft, die die Frage nach dem unzuverlässigen Erzählen aufwerfen. Einmal ist es die mögliche Andeutung, dass Abel und Tamara sich schon kennen, als sie sich auf dem Gutshof in der bereits skizzierten Szene begegnen. Hier stellt sich zunächst die Frage, ob es sich überhaupt um eine Andeutung handelt. Wenn nein, dann erübrigt sich damit auch die Frage, ob Tamara an der Stelle unzuverlässig erzählt, weil es keinen Konflikt mehr gibt; wenn ja, dann ist die Frage zu beantworten, ob mit der Andeutung etwas Falsches zu verstehen gegeben wird.

Als Tamara Abel das erste Mal sieht, gibt sie zumindest zu verstehen, dass sie ihn nicht mit Namen kennt. Sie beobachtet das Mädchen, das ihn mit seinem Namen anredet, und registriert für sich: „Ich ging weiter und dachte: der heißt also Abel“ (RR, 9). Es ist am wahrscheinlichsten, dass die Konnektivpartikel „also“ sich auf ihre unmittelbar vorher gemachte Beobachtung bezieht, aus der sie den Schluss zieht, dass „der weiß, daß man mit Nagelschuhen nicht auf einen Teppich tritt“ (RR, 8), womit sie sagen will, dass „der“, also Abel, ein deutscher Wehrmachtssoldat mit ungewöhnlich guten Manieren ist. Sie selbst hebt sich gleichfalls durch Bildung (als Medizinerin und fließend Deutsch Sprechende), Aussehen (sie trägt kein Kopftuch wie der Rest der Frauen) und Verhalten („nicht unterwürfig“) von der Masse der Zwangsarbeiterinnen ab (RR, 10).

Dass sich „also“ auch auf eine nicht geschilderte frühere Begegnung mit Abel bezieht, ist damit zwar nicht ausgeschlossen, aber bislang spricht dafür nichts. Sie könnte ihn schon länger kennen, aber sie gibt es nicht zu verstehen. Dass sie ihn wiedererkennt, gibt sie an dieser Stelle nicht zu verstehen. Sie wäre mit Bezug auf die Bekanntschaft mit Abel mimetisch unzuverlässig, wenn sich herausstellte, dass sie ihn doch länger oder besser (wenn auch nicht mit Namen) kennt.

Dafür könnte nun das Folgende sprechen: Das Mädchen nennt im Gespräch mit Abel kurz darauf, als sie die Zwangsarbeiterin spontan im Salon verstecken, Tamara „Ihre russische Freundin“ (RR, 12). Es wiederholt dieses Wort noch zweimal und sagt obendrein, als sie vorübergehend zu dritt in der Waschküche sind: „Da habt ihr euch. Nun feiert Verlobung“ (RR, 13). Das Mädchen tut so, als sollten Abel und Tamara einander küssen, während es sich abwendet. Zeigt dies, dass Abel und Tamara sich in Wahrheit besser und länger kennen? – Wohl nicht, denn das Mädchen spielt und ist sich des Ernsts der Lage überhaupt nicht bewusst.<sup>44</sup> Tamara zu verstecken ist für das Mädchen ein Abenteuer, dessen mögliche Konsequenzen es nicht völlig überblickt. Dass ein Vorgesetzter von Abel diesem droht, er habe mit drastischer Strafe zu rechnen, wenn er sich bei der

<sup>43</sup> So würde es mehr Fragen aufwerfen als beantworten, wenn man annähme, sie würde sich nur einbilden, bei Abels Mutter unterzukommen.

<sup>44</sup> Das Verspielte und Kindliche kommt schon in der erwähnten Szene zum Ausdruck: Als sie vorher für Abel die Zwangsarbeiterinnen hineinruft, damit diese sich von ihm registrieren lassen, spricht sie sie mit „meine Herrschaften“ an (RR, 10).

Registrierung der Zwangsarbeiterinnen vertut, nimmt das Mädchen auf, um Abel zu ärgern, und fügt hinzu: „Aber ist es nicht verständlich, daß ich Eifersucht verspüre?“ (ebd.). Damit tut es so, als könnte es ihn ans Messer liefern, um ihn für seine vermeintliche Liebe zu Tamara zu bestrafen. Das Benehmen des Mädchens im Eingangskapitel ist geprägt von seinem Spieltrieb, zu dem auch gehört, sich in (damals jedenfalls stereotype) weibliche Verhaltensmuster einzuüben, kurz gesagt, es kokettiert, und entsprechend sind die potentiellen Hinweise des Mädchens, Tamara und Abel kennennten sich schon länger, nicht als Andeutungen auf eine längere Bekanntschaft zu verstehen, sondern charakterisieren ausschließlich den Unernst des Mädchens. Auch dass das Mädchen kurz darauf bemerkt, dass Tamara und Abel sich duzen (RR, 14), ist in diesem Sinne zu verstehen. „Das denkst du jetzt auch“, sagt Tamara (ebd.) auf seine in indirekter Rede wiedergegebene Erfahrung hin, dass er sich an der Front frage, wie er sich verhalten werde. Tamara zieht eine Analogie von dieser Fronterfahrung zur gegenwärtigen Situation. Sie könnte aber den Satz auch auf sich selbst gemünzt haben. Das Duzen mag am ehesten als Ausdruck der Nähe aufzufassen sein, die Tamara Abel gegenüber verspürt, wenn sie sich nicht gar selbst anspricht.

Auch die andere Sequenz erweist sich nicht als unzuverlässig erzählt. Sie betrifft den Umstand, dass Abel der wahre Grund für Tamaras Quartierwechsel ist. Tamara täuscht möglicherweise Frau Heyn und die Leser darüber, dass sie das Haus verlässt, weil sie nicht länger in Abels Zimmer sein kann, und gibt stattdessen zu verstehen, sich nicht von Frau Abel abhängig machen, „fort aus der faulen Idylle“ (RR, 84) zu wollen.

Doch das ist gar nicht unwahr. Der Grund, den sie anführt, ist nicht unplausibel, weil sie ihn auch bei anderer Gelegenheit äußert. Sie gehört nicht zu denen, die es sich mit allen Mitteln leicht machen wollen. Im Gegenteil. Sie gibt also nicht einen falschen Grund an, sondern nur einen anderen. Dies erkennt Tamara durch eine rhetorische Frage sogar selbst an: „Oder gab's noch einen anderen Grund, den ich mir nur nicht eingestand?“ (ebd.). Damit zeigt sich, dass damit wieder ein Fall von Unvollständigkeit vorliegt, zu der sich die Erzählerin überdies selbst bekennt, nicht aber von mimetischer Unzuverlässigkeit.

Bleibt noch die Frage nach axiologischer Unzuverlässigkeit. Es fällt auf, dass Tamara anfangs egoistisch handelt. Sie stellt für das Mädchen und ihren Onkel, die sie auf ihrer Flucht mitnehmen, eine zusätzliche Gefahr dar. Doch sie nimmt sich später explizit ein Beispiel am Mädchen und nimmt sich vor, sich um Franka zu kümmern, wie das Mädchen sich um sie gekümmert hat. Tamara macht also eine Entwicklung vom Egoismus zum Altruismus durch. Ihr Egoismus am Anfang erklärt sich zudem aus ihrem Schicksal als Zwangsarbeiterin. Sie ist als Zwangsarbeiterin das Opfer. Die Umstände sanktionieren ihren Egoismus.

Wie die eingehende Interpretation des Romans ergibt (vgl. Aumüller 2021c), ist Tamara als *alter ego* des Autors zu verstehen, dem er ein Lebensgefühl verleiht, das auch seine eigene Kriegserfahrung bestimmt hat. Zwar kann man auch ein *alter ego* einsetzen, um die Unzuverlässigkeit der Ich-Position herauszustellen. Im Falle von Hermann Lenz gibt es dafür aber keine überzeugenden Belege. Das hat nicht nur mit dem (bis auf Geschlecht und Herkunft) konsonanten Verhältnis

von Erzählerfigur und Autor zu tun, sondern auch mit der Nähe der Erzählform zum Magischen Realismus, auch wenn sie hier nicht mehr so stark ausgeprägt ist wie in anderen frühen Werken von Lenz.

Legt man die Definition des literarischen Magischen Realismus von Scheffel (2000) zugrunde, so wird der Roman nicht in allen Hinsichten von ihr erfasst.<sup>45</sup> Das würde dafür sprechen, dass der Roman ein Übergangswerk ist. Zwar gibt es in Lenz' Roman mit dem Attentat vom 20. Juli 1944, erstens, einen „direkte[n] Bezug auf die zeitgenössische Lebenswelt“ (ebd., 526). Zweitens liegt auch eine „geschlossene Erzählform“ vor (ebd.), jedenfalls insofern, als es die immer anwesende Tamara ist, die ausschließlich als erlebendes Ich erzählt. Auch ist das Kriterium der Homogenität der erzählten Welt erfüllt. Scheffels viertes Kriterium – das der Stabilität der erzählten Welt, die sich in der Abwesenheit von „durch die Form des Erzählens bedingten Antinomien“ auszeichne (ebd.) – ist jedoch problematisch. Ob in der erzählten Welt ausschließlich Naturgesetze gelten, ist fraglich, so dass nicht in allen Fällen klar ist, was der Fall ist und was nicht. So nimmt das Kind im Laufe der gemeinsamen Flucht engelhafte Züge an. Es wird nicht nur so angesprochen, es verfügt nun auch über prognostische Fähigkeiten und sieht seinen eigenen Tod voraus. Offen bleibt, ob die Welt tatsächlich von einem sterbenden Engel bewohnt wird oder ob dies in Tamaras Auffassung von der Welt begriffen liegt. Die Folge ist, dass die Geltung der Mimesis-Präsumtion vom Lauf der Ereignisse zumindest herausgefordert (wenngleich nicht aufgehoben) wird. Scheffels fünftes Kriterium hängt damit eng zusammen. Der Roman weist zumindest im Ansatz insofern die „Einbindung eines Geheimnisses in die erzählte Welt“ auf sowie die „Brechung des realistischen Systems durch eine Verbindung spezifischer formaler oder auch inhaltlicher Mittel“, als „auf der Figurenebene das Erlebnis einer besonderen, ‚überdeutlichen‘ Wahrnehmung“ vorliegt (ebd.). Tamaras Auffassung reicht von wenigen sehr realen Beobachtungen wie der, dass die Sowjetunion eine Diktatur ist, bis zu vielen selbstvergessenen Alltagsbeobachtungen, die das Grauen des Krieges auszublenden scheinen. All das wirkt ebenso rätselhaft wie der unwahrscheinliche Lebensweg, von dem der Roman erzählt. Transzendenz scheint sich immer wieder anzudeuten und ist doch durch eine psychologische Erklärung rationalisierbar. Das Besondere am *Russischen Regenbogen* ist, dass all diese Hinweise zwischen magischen und psychologischen Momenten changieren. Letztere verdanken sich der besonderen Sensibilität, mit der Lenz Tamara ausstattet, wozu auch gehört, das, was sie nicht an sich herankommen lässt, nicht vollständig zu ignorieren, sondern anzudeuten.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Offen muss an dieser Stelle bleiben, ob dies gegen die Definition spricht. Für kritische Einwände gegen die Fassung in Scheffel (1990) vgl. Hilgart 2002, 347–350, und Baßler 2015, 353 u. 362 (Anm. 732).

<sup>46</sup> Ein weiteres wichtiges Charakteristikum Tamaras, das mit ihrer Sensibilität nicht in Widerspruch steht, ist ihre gewissermaßen dicke Haut, die durch zahlreiche Motive angezeigt wird. Hierin liegt auch der Schlüssel für die autobiographische Lesart des Textes (vgl. Aumüller 2021c).

Eine kurze Passage aus dem in diesem Abschnitt zuerst erwähnten späteren Roman von Lenz scheint wie gemacht für diese Beobachtung, auch wenn sie sich auf eines der anderen Werke von Lenz bezieht. Im dritten Teil des *Fremdling* wird aus der Sicht des Vaters von Eugen Rapp erzählt. Heimlich liest der Vater ein Manuskript des Sohns, das ihn irgendwie rührt: „Das Bittere und Widerwärtige lag nicht offen da, wurde einem nicht unter die Nase gerieben, meldete sich aber trotzdem an.“<sup>47</sup>

Was im *Russischen Regenbogen* so eigenartig und rätselhaft anmutet, verdankt sich der Spannung zwischen einer in dieser Welt (und nur in dieser) wirkenden Kraft und der speziellen Weltwahrnehmung Tamaras, die zusammenfällt mit Lenz' künstlerischer Sensibilität. Daher ist Unzuverlässigkeit in diesem Fall keine Option, die genannten Brüche oder Antinomien zu überwinden. Was Tamara wahrnimmt und als erlebendes Ich äußert, ist in der Welt des Romans wahr, und was sie durchmacht, führt sie, axiologisch gesehen, zu einer altruistischen Einstellung.

## 6 Fiktive Gegenwelten bei Arno Schmidt

Diskussionswürdig ist die Frage nach der Unzuverlässigkeit auch im Falle Arno Schmidts. Obwohl aufgrund zahlreicher offensichtlich autobiographischer Elemente Schmidts Ich-Erzähler lange mit ihrem Autor identifiziert wurden, mehren sich seit einiger Zeit die Stimmen, die diese Identifikation für vorschnell halten (vgl. Zymner 1995, 258 f.). Selbstverständlich begründet das Auseinanderfallen von Autor und Erzählinstanz noch kein unzuverlässiges Erzählen (sondern allenfalls Rollenprosa); wohl aber ist eine vom Autor unterschiedene Erzählinstanz mit „eigener“ (d. h. vom Autor strategisch eingesetzter, fingierter) Agenda eine Voraussetzung für das unzuverlässige Erzählen, zumindest in seiner prototypischen Form.

### 6.1 *Mimetische Unzuverlässigkeit in Gadir und Enthymesis oder W. I. E. H. (1949)*

Bereits in Schmidts frühen Nachkriegserzählungen lässt sich unzuverlässiges Erzählen nachweisen, etwa in *Gadir oder erkenne dich selbst* (1949), die in seinem ersten veröffentlichten Band abgedruckt ist und zu seinen Antike-Erzählungen gehört. Während einer Lesung im Februar 1956 gab Schmidt selbst Auskunft über die Vorgeschichte seines erzählenden Protagonisten Pytheas von Massilia.<sup>48</sup>

<sup>47</sup>Lenz: *Der Fremdling*, 1988 [1983], 382.

<sup>48</sup>Nachzulesen in: BA I, 1, 508–510.

Inspiziert von der gleichnamigen historischen Gestalt, denkt sich Schmidt seinen Helden als Gefangenen, der seit 52 Jahren in der Festung von Gadir (dem heutigen Cádiz) von den Karthagern gefangen gehalten wird.<sup>49</sup> Sein Vergehen war laut Schmidt, dass er sich auf eines der phönizischen Handelsschiffe geschlichen hat, um auf ihm entlang der Atlantikküste nach Nordeuropa zu gelangen und danach darüber einen Bericht zu verfassen. Die Karthager sollen über das Monopol der Reiseroute verfügt und kein Interesse an der Verbreitung von Informationen darüber gehabt haben. Daher ließen sie ihn in Schmidts Fiktion verschwinden.<sup>50</sup>

Die Erzählung ist wie die anderen frühen Erzählungen als Tagebuch inszeniert. Zumindest geben die (kursivierten) Überschriften, die den Text gliedern, das zeitliche Gerüst vor und weisen den darunter stehenden Text als an dem jeweiligen Tag verfassten aus. Es beginnt mit „52 Jahre 118 Tage“ (G, 57). Pytheas lauscht am Anfang der Wache, die unter seinem vergitterten Fenster patrouilliert. Er hält sich fit in seiner Zelle und hegt Fluchtgedanken: „Gleich ein paar Übungen gemacht : ich fühle mich doch noch recht kräftig (trotz Brot und Wasser und gesiebter Luft); bis zur Insel könnt’ ich noch schwimmen; klar“ (G, 57). Die letzten dieser Zeitangaben sind „*Nachmittag schon (und also 52, 123)*“ (G, 67) und, jetzt aber (aus gutem Grund) nicht kursiv: „Macht 52, 124 – – oder nein : Nein ! ! 0,1 ! !“ (G, 71).

Ob man sich den Text als geschriebenen vorstellen soll, lässt sich aus diesen Zeitangaben allerdings nicht schließen. Manche Passagen haben tatsächlich tagebuchartigen Charakter, etwa wenn präsentische Eindrücke von einer Erinnerung an ein früheres Ereignis an dem Tag unterbrochen werden, so am 120. Tag: „Gegen Mittag tobte eine grell gelb und braun geflammte Hornisse durchs Gitterfenster“ (G, 60). Außerdem versteckt er sein Heft, als die Wache kommt und ihn zum Kleiderwechsel abholt. Allerdings ahmt der Text an dieser Stelle schwerlich ein Tagebuch nach:

*Da*  
die Riegel klappen ! ! – Schnell Heft verstecken –  
*Zurück*  
Ich zittere am ganzen Leibe; ich ... (G, 61)

Die auch im Original kursivierten Wörter haben hier eine ähnliche Funktion wie der Nebentext im Drama. Während man sich beim „Zurück“ noch vorstellen kann, dass es geschrieben steht, scheint mir das beim „Da“ und den folgenden Wörtern nicht der Fall zu sein, einfach weil die Zeit dazu nicht reicht. Was der Erzähler

<sup>49</sup>Pytheas stammt aus der griechischen Kolonie Massalia, dem heutigen Marseille. Schmidt benutzt die heute weniger gebräuchliche latinisierte Form. Schon die Gefangenschaft ist fiktiv, da der Verbleib des historischen Pytheas ungewiss ist.

<sup>50</sup>Pytheas’ Schriften sind nur fragmentarisch als Zitate bei anderen Autoren überliefert. Es gibt keine gesicherten Erkenntnisse über seine Reisen und sein Schicksal.

schreibt und denkt bzw. nur denkt (aber nicht schreibt), geht ineinander über, und so repräsentiert der Text – wenn es denn erlaubt ist, bei einem Schmidt-Text eine Erzählsituation zu bestimmen – meiner Meinung nach kein Tagebuch, sondern Pytheas' Gedanken beim Schreiben, von denen einige dann tatsächlich in seinem Heft stehen mögen, andere aber nicht. Dieser Befund mag nun etwas übergenau daherkommen, aber er harmoniert mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers, wie gleich deutlich wird.

Man kann jedenfalls sagen, dass es sich um einen inneren Monolog handelt. Noch deutlicher wird dies, wenn Pytheas von seiner Flucht spricht, die er nach dem 123. Tag unternimmt. Einerseits erbeutet er, als er in der Kleiderkammer ist, einen stählernen Schuhbeschlag, mit dem er die Gitterstäbe durchfeilen will (G, 63); andererseits biegt er sie dann einfach auseinander und zwingt sich durch: „Ja ! Ja ! ! ! : Sie biegen sich !“ (G, 68). Sodann springt er über den Wachgang zur Außenmauer, lässt sich an ihr mit Hilfe geknoteter Stoffe hinunter und schwimmt zur Insel. Er flieht weiter. Am Ende gelangt er auf ein schwarzes Schiff, dessen Kapitän, „hoch (und dürr) im schwarzen Mantelgefalter, mit langem bleichem Gesicht“, er „*Patron!*“ anredet (G, 74 [Kurs. i. Orig.]). Kaum ist er an Bord, legt das Schiff ab. Er schwankt, am Bug stehend, mit dem Boot auf und ab. Schaukelt und: „Seh nichts mehr“ (ebd.). Es folgt ein abgesetzter Epilog, dessen Erzähler Abdichiba ist, einer der Aufseher der Festung. Er meldet seinem Herrn das Ableben des Gefangenen, den sie tot am Tisch in seiner Zelle gefunden und dann ins Meer geworfen haben.

Damit erweist sich die Erzählung der Flucht als Phantasie des Erzählers in der Stunde seines Todes, dies seit Ambrose Bierce' *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1890) eines der inzwischen klassischen Motive narrativer Unzuverlässigkeit (vgl. Köppe/Kindt 2014, 237–240). Man kann annehmen, dass hier eine direkte Einflussbeziehung vorliegt, denn Schmidt soll diese Erzählung gekannt haben.<sup>51</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Pointe werden bestimmte Anspielungen zuvor verständlich. Zweimal erwähnt wird Pytheas' heiße Stirn, auch gibt der Arzt ihm nur noch acht Tage zu leben (G, 62, 67). Auf diese Weise wird seine Flucht-*imagination* als Fieberwahn erklärbar, aus dem er nicht mehr herausfindet. Gibt er zunächst zu verstehen, dass seine Flucht in der Fiktion real ist, erweist sich dies in Abdichibas Nachwort als unreal. So gesehen, wäre es unlogisch, hätte man es tatsächlich mit einem Tagebuch zu tun. Der Text bietet, fiktional gesehen, lediglich eine partielle Repräsentation des Tagebuchs, das Pytheas in den letzten Augenblicken seiner Existenz führt. Es spricht mithin alles, bis ins Detail, dafür, dass Pytheas als mimetisch unzuverlässiger Erzähler konzipiert ist.

---

<sup>51</sup>Vgl. Werner 1985 und Kuhn 1990, 33.

Pytheas bleibt nach Fränzels Auslegung trotzdem „völlig ungebrochen“ (Fränzel 2002, 27). Wie in den anderen frühen Erzählungen sieht er darin eine „Apologie des Eskapismus vor dem Hitlerregime“ (ebd., 28). „Das Individuum vermag Gefangenschaft und Isolation weitgehend unbeschadet zu überstehen, sofern es in der Lage ist, sich eine reiche innere Welt zu erschaffen“ (ebd.). Der Grund soll darin liegen, dass sich Pytheas erfolgreich etwas vormacht, obwohl die Umstände es ihm eigentlich nicht erlauben. Pytheas' innere Welt kann sich demnach gegen sein äußeres Scheitern behaupten. In dieser Interpretation verbindet sich mit der mimetischen Unzuverlässigkeit des Erzählers seine axiologische Zuverlässigkeit.

Man könnte es allerdings auch anders deuten, immerhin stirbt Pytheas. Die Entkopplung von der Welt in der Phantasie führte demnach in den Tod. Der totalen Phantasie wäre damit kein Überleben beschieden. So gesehen, würde sich die mimetische Unzuverlässigkeit auf die Axiologie auswirken, diese gewissermaßen mit ihrer negativen Konnotation, die im Nichterkennen besteht, infizieren. Für diese Deutungsrichtung könnte der Rang sprechen, den Schmidt dem Erkenntnisvermögen des Menschen zumaß. Vor dem Hintergrund, dass Pytheas als Sinnbild eines humanen Werten verpflichteten Geistesmenschen ein Gefangener einer inhumanen Diktatur war, erhält der Widerspruch zwischen erlösender, aber todbringender bzw. nur im Tod sich erfüllender Phantasie einen spezifischen Sinn: dass nämlich der Widerspruch nur zwischen freier Phantasie und Kunst einerseits und unfreier, d. h. diktatorischer Gesellschaft andererseits besteht, nicht aber zwischen Kunst und Gesellschaft schlechthin.

Dass die Antike-Erzählungen zum Teil als Allegorien auf die Nazi-Zeit verstehbar sind, lässt sich auch an *Enthymesis oder W. I. E. H.* (1949) zeigen.<sup>52</sup> Fiktiver Verfasser bzw. Erzähler dieser wiederum als Tagebuch präsentierten Erzählung ist Philostratos, der sich mit einigen Gefährten auf einer geographischen Expedition in der Sahara zur Vermessung ihrer Ausdehnung nach Süden befindet. Nach einem Streit kehrt ein Teil der Gruppe zurück. Philostratos erschießt hinterrücks den römischen Anführer Aemilianus und zieht allein weiter, wo er bald den Tod findet. Das Manuskript wird von Eratosthenes, dem berühmten Universalgelehrten und Leiter der Bibliothek von Alexandria, der auch die Expedition losgeschickt hatte, später gefunden. Philostratos charakterisiert Rom in einer Weise, die auch auf Nazi-Deutschland zutrifft, und krönt seine Ausführungen mit der Abwandlung des nationalsozialistischen Propagandaliedes „Es zittern die morschen Knochen“ von Hans Baumann: „[...] ,... denn heute gehört uns Roma, und morgen die ganze Welt ...‘, so singen ja die Zehnjährigen bei ihren Marschübungen“ (E, 17).

Während diesbezüglich kein (axiologisch) unzuverlässiges Erzählen vorliegt, weil Philostratos' Überzeugungen denjenigen Schmidts nahekomen, gibt

---

<sup>52</sup>Zum Titel vgl. die Hinweise bei Fränzel 2002, 16 f. Man geht davon aus, dass die Abkürzung „Wie ich euch hasse“ bedeutet.

es jedoch eine Reihe anderer Äußerungen, die ihn zu einem (mimetisch) unzuverlässigen Erzähler machen. Unter dem Einfluss „von dem glashellen scharfen Brantwein“ am frühen Morgen, noch vor Sonnenaufgang, erinnert er sich eines Gesprächs mit Eratosthenes, in dem er mit folgender Nonsense-Schlussfolgerung bewiesen haben will, dass die Erde eine Scheibe sei: „Das Kennzeichen des Geistes ist, daß er die Unendlichkeit will; nun sei die Scheibe unendlicher als die Kugel, also müsse die Erde eine Scheibe sein“ (E, 15). Danach wird deutlich, dass es seine allgemeine Menschenverachtung ist, die ihn zu dieser Annahme führt, ja, dass es sich in Wahrheit eher um einen Wunsch handelt als eine Überzeugung: „Nein, nein, ich will daß sie eine Scheibe und so unendlich sei“ (ebd.). Wenn die von Philostratos zum Ausdruck gebrachte Menschenfeindlichkeit auch wiederum die Nähe zum Autor durchscheinen lässt, so zeigt ihn Schmidt doch als einen wahnhaften Menschen, der nicht nur naturwissenschaftlich falsch liegt, sondern dessen Weltbild von seinen Emotionen geformt wird. Am Ende dieser Passage kündigt sich bereits sein Marsch in die Unendlichkeit der Wüste an, den er, offenbar von einer Luftspiegelung verleitet, in seiner Vorstellung, dazu singend, vorweg nimmt.

Daneben gibt es eine Reihe von Anachronismen (Fränzel 2002, 23), die den mimetischen Charakter des Textes insofern unterminieren, als sie den antiken Referenznahmen sprengen. So erwähnt der Erzähler im Zusammenhang mit dem allgemeinen Vorwurf an die Philosophen, dass sie „das Wesen der Zeit und des Ichs viel zu einfach“ darstellten, den Namen „Dacqué“ (E, 11), der schon allein aufgrund seiner Schreibung aus der erzählten Zeit herausfällt.<sup>53</sup> Auch erwähnt er das Bild „junge Frau in der Morgensonne“, das ein gewisser „F.“ (im Text nur diese Abkürzung) „vor 120 Jahren malte“ (E, 16), und diverse „Schriftrollen“ wie z. B. „der traurige Ritter, die Felseninsel“ u. a. (E, 28).<sup>54</sup> Anders als im Falle des Namens wird der antike Rahmen von diesen Angaben nicht zerstört. Aber die Anspielungen auf Caspar David Friedrichs „Frau am Fenster“ (ca. 1820) und Cervantes bzw. Schnabel sind so deutlich, dass die Fiktion sich hier selbst in Frage stellt.<sup>55</sup>

Von diesen fiktionsdurchbrechenden, anti-mimetischen Passagen wird auch das unzuverlässige Erzählen erfasst. Diese Unstimmigkeiten (explizite Anachronismen wie „Dacqué“ und „Bücher“) machen den Erzähler nicht unzuverlässig, da sie ihm gar nicht mehr sinnvoll zuschreibbar sind. Sie stellen vielmehr den artifiziellen Charakter des literarischen Werks aus. Trotzdem heben sie die Unzuverlässigkeit des Erzählers nicht vollständig auf, denn über weite Passagen wird der

<sup>53</sup> Gemeint ist Edgar Dacqué (1878–1945), ein Paläontologe und Naturphilosoph. Vgl. Fränzel 2002, 23.

<sup>54</sup> „[...] denn es gibt keine Seligkeit ohne Bücher!“ (E, 28), sagt der Erzähler auch und entblößt sich einmal mehr als bloß fingierte antike Figur.

<sup>55</sup> Zu diesen und den anderen genannten Werken vgl. Fränzel 1989, 132 f., Anm. 11.

antike Rahmen der Erzählung beibehalten, und viele Passagen blieben unverständlich, akzeptierte man nicht für sie die Fiktion der antiken erzählten Welt, innerhalb deren die Erzählerfigur Philostratos sich als jemand erweist, der sich nicht in die Gemeinschaft der Naturforscher einfügen kann, sondern lieber seinen eigenen Weg geht. Wie im Falle von Pytheas ist diese scheiternde Weltflucht ambivalent, denn wie Pytheas erhält sich Philostratos seine persönliche Fiktion, aber der Preis ist hoch: Er gibt nicht nur sein Leben, sondern stirbt auch als jemand, der die wahre Beschaffenheit der Welt (ihre Kugelgestalt) leugnet. Eratosthenes beschreibt ihn am Ende – in einem strukturell analogen Epilog zu dem des Wachmannes in *Gadir* – als „phantastisch und schwärmerisch“ (E, 31). Arno Schmidt könnte damit sein früheres Ich sozusagen abgeschrieben, seine alte vorbehaltlose Liebe zur Romantik verabschiedet haben.<sup>56</sup> Dies zeichnet sich bereits ab in dem noch zu seinen *Juvenilia* zählenden Ubergangswerk *Pharos oder von der Macht der Dichter*. „Er [Schmidt] überwand sie [seine Leitfigur] schließlich, indem er die Romantik für sich revidierte und ihr verborgen-realistisches Prinzip prononcierte“ (Sudhoff, 1990, 85). Entsprechend lassen sich die Gegenwelten, die die meisten folgenden Werke entwerfen, zumindest teilweise auch als scheiternde Idyllen begreifen. Das wurde auf die folgende „Formel“ gebracht: „Widrige Wirklichkeit im geschlossenen Raum + Fluchtversuch in die Gegenwelt im Gedankenspiel, der grundsätzlich scheitert + Sich-Wiederfinden im immer bestimmend gebliebenen Raum und Rahmen der Wirklichkeit = Diktatur der Wirklichkeit“ (Schneider 1984, 126).

Die Axiologie ist demnach uneinheitlich. Analogisiert man Philostratos' Opposition zu den Römern mit Schmidts Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus, muss man ihn für axiologisch zuverlässig halten. Das gilt auch für seine Bewertung der Literatur und seine Vorliebe dafür, sich vom Rest der Menschheit abzugrenzen.<sup>57</sup> Bezieht man hingegen seine pseudowissenschaftlichen Aussagen auf die Haltung Schmidts, lässt sich ein umgekehrter Schluss ziehen. Die Missachtung wissenschaftlicher Fakten und das Hineinsteigern in eine illusionäre Welt führen in den Tod und tragen nicht dazu bei, das, was in der Welt falsch läuft, zu verhindern. Philostratos' Ende ist mindestens ambivalent, und es gibt keinen Grund, diese Ambivalenz nicht als Interpretationsergebnis zu akzeptieren.

---

<sup>56</sup>Es gibt aber auch die umgekehrte Interpretation, wonach sich darin keine Wahnvorstellungen, sondern eine höhere Realität zeigt (Steinwender 1987, 61). Damit wäre Philostratos in analoger Weise zu Pytheas axiologisch zuverlässig. Den Tod der Helden als Hinweis auf ihr Scheitern zu interpretieren nennt Körber (1998, 121) gar ein „philistroses Argument“. Er meint hingegen, „die Gegenwelten im Kopf von Philostratos und Pytheas erweisen sich als die ‚wahren Wirklichkeiten‘“ (ebd., 122). Dabei erkennt Körber an, dass Schmidt sich zunehmend von romantischen Vorstellungen löst: „Realismus ist für Schmidt in dieser Phase seiner Entwicklung der Gegenbegriff zu Eskapismus und Schönfärberei“ (ebd., 105).

<sup>57</sup>Auch Hilgart (2002, 78–82) interpretiert beide Erzählungen in dem Sinne, dass ihre Illusionen in axiologischer Hinsicht als höherwertig anzusehen sind.

## 6.2 *Das Nebeneinander von instabiler Welt und mimetischer Unzuverlässigkeit in Aus dem Leben eines Fauns (1953)*

Auch für Schmidts weitere Werke lässt sich auf das unzuverlässige Erzählen als eines von mehreren Verfahren hinweisen.<sup>58</sup> Nicht zuletzt der sog. Kurzroman *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) weist solche Merkmale auf.<sup>59</sup> Der „Faun“ ist Heinrich Düring, 1939, im ersten Jahr der Handlung, ein 51jähriger Mitarbeiter im Landratsamt Fallingbostal und frustrierter Ehemann, der ein Auge auf die Nachbarstochter, eine Oberschülerin, wirft. Er befindet sich in innerer Opposition zum Nazi-Regime, lässt sich das aber nicht anmerken. Als er von seinem Vorgesetzten den Auftrag erhält, ein Archiv aufzubauen, vergräbt er sich in der Welt der alten Akten. Der *Faun* ist also vielerlei: eine Geschichte über Weltflucht in der Nazizeit, über sexuelle Nöte in der zweiten Hälfte des Lebens, vor allem aber über einen menschlichen Geist und seine kognitiven Zustände samt Inhalt (was die zahllosen Allusionen auf das Bildungsgut bedingt, mit dem sich Düring – wie auch der Autor – beschäftigt).

Wieder sind es Anachronismen, die ins Auge fallen. An sie ist die Frage zu stellen, ob sie die Unzuverlässigkeit des Erzählers begründen. In diesem Fall könnte man sie (unter Wahrung der Mimesis-Präsumtion) als Hinweis darauf verstehen, dass der Zeitraum des Erzählens nicht, wie der Text vorzugeben scheint, zwischen 1939 und 1944 liegt, sondern nach Kriegsende (Fränzel 2002, 81 f.). So wäre folgende Anspielung nicht nur im metafiktionalen Sinne zu verstehen, sondern erhielte ihre Funktion innerhalb des gesetzten fiktiven Rahmens. Der mit dem Zug aus Hamburg zurückfahrende Heinrich Düring, der Ich-Erzähler, steigt in Visselhövede um und muss währenddessen an Samuel Christian Pape denken, der dort gelebt hat: „auch so ein armer Teufel, der sich zuviel um die Rezensionen seiner Gedichte gekümmert hatte (anstatt sich, in souveräner Wurschtigkeit, wie Walter Scott oder Schmidt, um den ganzen Bettel überhaupt nicht zu scheren)“ (LF, 350). Die Erwähnung von „Schmidt“ ist, wenn damit Arno Schmidt, der Autor, gemeint ist, innerhalb der Fiktion stark erklärungsbedürftig, weil nicht klar ist, wie Düring ihn kennen kann (denn Schmidt hat zu dem Zeitpunkt noch nichts veröffentlicht). Wenn es sich nicht nur um einen metafiktionalen Scherz handelt, so könnte das eines der Indizien sein, die dafür sprechen, dass der Zeitraum des

<sup>58</sup> Vgl. zu *Brand's Haide* Hanuschek 2021.

<sup>59</sup> Als solcher wird er in der Erstausgabe bezeichnet und zugleich als erster Teil einer Trilogie, deren weitere Teile – *Brand's Haide* und *Schwarze Spiegel* – bereits erschienen waren. Sie erscheinen zusammen 1963 unter dem neuen Gesamttitel *Nobadaddy's Kinder*. Für eine äußerst feinkörnige Strukturanalyse des *Faun* vgl. Bull 1970, bes. 87–89. Diese Untersuchung verfolgt die These, dass das Werk besser durch den Raum- als durch den Zeitbegriff zu analysieren sei. Trotz ihrer Detailgenauigkeit entgehen ihr allerdings die vielen Ungereimtheiten.

Erzählens später liegt als angegeben. Dann nämlich könnte Düring schon von Schmidt und seiner „Wurschtigkeit“ in Bezug auf das Urteil anderer gehört haben.

Dies ist keineswegs der einzige Anachronismus. Der Text ist geradezu gespickt damit.<sup>60</sup> Gewissermaßen der Gipfel der Anachronismen ist, dass Düring in der Hamburger Kunsthalle das expressionistische Gemälde „Mädchen im Grünen“ (1920) von Otto Mueller bewundert: „Es ist der wohl peinlichste Faux-pas Schmidts im *Faun* überhaupt und mir völlig unverständlich, wie ihm dieser Fehler unterlaufen konnte. Die zarten, locker-freien Mueller-Figurinen von südländischem Typus in der expressionistischen Landschaft; und das zu einer Zeit des germanistisch stramm-straffen Herrenmenschentums der Nazi-Ideologie“ (Krüger 1988, 109).<sup>61</sup> Das Gemälde galt den Nazis als „entartet“, und es ist sehr auffällig, dass Düring es in einem offiziellen Museum betrachten kann.

Während die frühe Schmidt-Philologie an den zahlreichen „Fehlern“ geradezu verzweifelt (und sich mit einer gewissen Hilflosigkeit daran erinnert, dass Schmidt seiner gestrengen Forderung nach historischer Akkuratessse offenbar selbst nicht nachkam), darf man wohl davon ausgehen, dass Schmidt damit doch etwas bezweckte – zu offensichtlich und zu zahlreich die (vermeintlichen) Fehler. Die Frage ist, ob er seinen Erzähler damit desavouiert, sprich, als unzuverlässigen gestaltet; oder ob er einen anderen Zweck damit verfolgt.

Es mag sich lohnen, auf dieses Werk einen genaueren Blick zu werfen, damit man Fränzels erwähnte These, dass die Anachronismen auf einen späteren Erzählzeitpunkt hindeuteten, besser verstehen kann. Dass sie Dürings Unzuverlässigkeit indizieren, ist nur eine mögliche Erklärung, die zudem ihrerseits noch erklärt werden müsste. Vorausgesetzt, die These stimmte, dass es einen großen zeitlichen Abstand zwischen erzähltem Ereignis und Zeitpunkt des Erzählens gebe, der durch die Anachronismen erkennbar wird: Was soll sich in dieser Unzuverlässigkeit Dürings dem Leser mitteilen?

Als alternative Erklärung wird erwo-gen, dass die Anachronismen „einige Ereignisse der Nachkriegsjahre und damit aus Schmidts Cordinger Zeit festhalten“ und somit „als vorsichtiges Bekenntnis Schmidts zu einem autobiographischen Charakter dieses Werks gelesen werden“ könnten (Lowsky 1988, 112). „Eine andere Möglichkeit ist, hierin einen Deutungswink auf den zeitenthobenen Gehalt des Erzählten zu sehen“ (ebd.). Die Frage bleibt jedoch in beiden Fällen, warum Anachronismen bzw. erzähllogische Brüche dafür herhalten müssen.

<sup>60</sup> Elf Anachronismen, darunter „Dmarkstücke“, „Nylons“ und „DDT“, zählt Krüger (1988, 106) auf. Grundsätzlich zu den Realien im *Faun* vgl. Kuhn 1986.

<sup>61</sup> So peinlich ist der Fehler vielleicht gar nicht, wenn man bedenkt, dass es in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt wurde, die als Wanderausstellung auch in Hamburg zu Gast war: allerdings schon Ende 1938, vom 11. November bis zum 30. Dezember im Schulausstellungsgebäude. Vgl. Zuschlag 1995, 264 ff. – Düring sieht dieses und andere Bilder jedoch in der Kunsthalle, in die er sich begibt, weil er noch Zeit hat, bis der Zug fährt. Das expressionistische Gemälde entdeckt er „ganz hinten und sehr beiläufig“ (LF, 355), nachdem er vorne monströse Nazi-Kunst gesehen hat. Laut Kuhn (1986, 182) hing das Gemälde von 1921 bis 1937 in der Kunsthalle, und dann wieder ab 1949.

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass den Anachronismen eine zeitlich sehr akkurate Verankerung historischer Ereignisse im Text gegenübersteht. Die Genauigkeit hier schließt zwar Nachlässigkeit dort nicht aus, macht sie aber unwahrscheinlich. Damit das deutlich werde, ist es nützlich, sich die Etablierung des Zeitgerüsts der erzählten Ereignisse klar zu machen. Es beginnt damit, dass die drei Teile, aus denen der Roman besteht, mit Zeitangaben überschrieben sind: „(Februar 1939)“ (301), „(Mai/August 39)“ (333) und „(August/September 1944)“ (367). Hier ist von tagebuchartigem Charakter die Rede (Lowsky 1988, 99).

Das aber scheint mir keine überzeugende Beschreibung des Textes zu sein, und zwar schon deshalb nicht, weil die Zeitangaben eingeklammert sind. Die Parenthese ist zwar nichts Besonderes für Schmidt. Aber zu einem Tagebuch passen diese wenigen und ungenauen Zeitangaben natürlich gar nicht, und es gibt noch andere Gründe, zu denen ich später komme. Was auf die erste Zeitangabe im Text folgt, ist zunächst der Bericht eines mehr oder weniger typischen Tagesablaufs des Ich-Erzählers, der zur Bahn geht, in Fallingbostal auf dem Landratsamt arbeitet und abends nach Hause kommt.

Die historischen Ereignisse, auf die im Text Bezug genommen wird, sind in der Regel stimmig. So werden im zweiten Teil mit genauen Daten die Ereignisse im August 1939 erwähnt, z. B. „23.8.1939 : Pakt mit Sowjetrußland“ (LF, 361, Kursive getilgt). Das gilt auch für die am Anfang erwähnten historischen Ereignisse. So hört Düring am Abend des ersten Tages im Radio, dass „Papst Pius der Soundsovielte : schwer erkrankt“ sei (LF, 306, Kursive getilgt). Der nächste Tag ist ein „Sonnabend“ (ebd.). Da Pius XI. am 10. Februar 1939 nach einer Herzattacke verstorben ist und dies ein Freitag war, sind die Angaben also historisch wahr.<sup>62</sup> Ebenso wahr sind die Anspielungen auf die sich im Februar zuspitzende Krise in der Tschechoslowakei, die im März erst zur Abspaltung der Slowakei und dann zur Besetzung Tschechiens durch die Wehrmacht führte.

In großer Nähe zu der Nachricht vom Papst steht eine der ersten evidenten Falschangaben, die Düring macht. Sie ist bemerkenswert. Nach dem Radiohören geht er zu Bett und „schlug die biegsame blaue Kröner-Ausgabe auf, und las den Brief, den Friedrich Nietzsche 1891 von der Hebrideninsel Skye an Jakob Burckhardt gerichtet hat“ (LF, 397, Kursive getilgt). Eine solche Ausgabe gibt es zwar, und sie enthält auch Briefe an Burckhardt. Aber Nietzsche war bekanntlich seit 1889 geistig so verwirrt, dass er keine Briefe mehr schrieb, und auf Skye war er ohnehin nie (vgl. Kuhn 1986, 33). Es folgt ein vermeintliches Zitat dessen, was Düring liest, und „(dann verwirrte sich aber der Text, und ich schlug die Seite um, und geriet in Fragmente und Notizen, bis ich erwachte [...])“ (ebd.). Damit erweist sich mindestens das Zitat als geträumt.

<sup>62</sup>Zu vernachlässigen ist, dass laut englischer Wikipedia der Papst um 5.31 a.m. gestorben ist. Damit ist es eher unplausibel, dass Düring abends nur von der ersten Erkrankung gehört hat. Trotzdem würde ich sagen, dass diese Textstelle eher die Genauigkeit des zeitlichen Ablaufs markiert. Die ansonsten monierten Anachronismen sind ganz anderer Art.

Hier berichtigt der Erzähler sich also. Daher kann man von nun an damit rechnen, dass er etwas für in der erzählten Welt tatsächlich geschehen ausgibt, das jedoch so nicht passiert ist. Schon was in der Folge geschieht, ist nicht ganz klar. Düring hält sich in der Küche auf, während die Familie schläft; draußen regnet es wie schon zuvor. Dann schließt eine Beschreibung der Atmosphäre draußen an. Hat Düring das Haus verlassen? Orientierung erhält man erst, als er wieder im Zug sitzt und zum Landratsamt fährt.<sup>63</sup>

Wie später noch deutlich werden wird, passt es zum Erzählkonzept, dass Düring nicht von den Momenten des Einschlafens erzählen kann. Das hat zur Folge, dass das Ende eines Tages nicht eindeutig markiert ist im Text, und schließt die Möglichkeit ein, dass der diegetische Realitätsstatus (Traum, Phantasie, Realität) bestimmter Dinge, die erzählt werden, nicht immer erkennbar ist. Durch die oben analysierten Erzählungen wissen wir, dass damit bei Schmidt immerhin zu rechnen ist.

Der nächste Tag ist der angekündigte Samstag (LF, 308), an dem im Landratsamt gearbeitet wurde, denn darauf folgt die Schilderung eines freien Tages (LF, 313–320).<sup>64</sup> Ausführlich werden – vorausgesetzt, es wird chronologisch erzählt – die entscheidenden Erlebnisse des folgenden Montag erzählt, an dem der Landrat Düring zu sich erst ins Büro und dann für den Abend zu sich nach Hause bittet, um ihm den erwähnten Auftrag zu erteilen, woran eine Freistellung von drei Tagen pro Woche geknüpft ist (LF, 324), weil Düring zu den verschiedenen Gemeinde- und Pfarrämtern des Kreises fahren muss, um die Akten zusammenzutragen.

Natürlich begegnet Düring in diesen Tagen mehrmals auch Käthe Evers, der Nachbarstochter. So wendet er sich am Ende recht unbeholfen an sie mit der Bitte, seiner Frau mitzuteilen, dass er wegen der Abendeinladung des Landrats später nach Hause kommt. Dabei siezt er sie und spricht sie erst beim Nachnamen, dann immer noch mit „Fräulein“ an (und macht so deutlich, dass er sie, die er ja, Nachbarskind, das sie ist, von Kindesbeinen an kennt wahrscheinlich, nun als junge Frau wahrnimmt), während sie auf der vertraulichen Anredeform nur mit dem Vornamen besteht. Das macht sie aber so, als hätten sie noch nie miteinander gesprochen. Düring „schluckte verwirrt und taumelig“, und sie „wiederholte [...] gleichmütig“ seine Worte „und versenkte sich kalt wieder in das Studium der Wadenlinie“ ihrer eigenen Beine oder derjenigen einer Frau auf einem Kinoplakat

<sup>63</sup> Entsprechend der Angabe im Text vorher „morgen iss Sonnabend“ (LF, 306) ist es am voraussetzungslosesten, dafür den nächsten Tag anzusetzen. In der erzählten Welt ist der Samstag wie damals üblich ein Arbeitstag, denn Düring bittet (im zweiten Kapitel) den Landrat um Erlaubnis, an einem Samstag nach Hamburg fahren zu dürfen (LF, 345).

<sup>64</sup> Kuhn (1986, 78) meint aufgrund des Textdetails, dass Düring eine Abgabe für das Winterhilfswerk entrichtet und dafür ein Fisch-Emblem erhält, dies sei zu damaliger Zeit einheitlich am 5./6. Februar erfolgt. Geht man jedoch davon aus, dass die erzählten Ereignisse der Chronologie entsprechen, muss es sich um den 12. Februar handeln. Für die Einhaltung der Chronologie könnte sprechen, dass Düring erst am folgenden Tag, dem Montag, den Auftrag erhält, das Archiv aufzubauen, von dem bislang noch nicht die Rede war.

(LF, 325). Offenbar existiert zwischen beiden ein emotionales Gefälle, zumindest nimmt Düring sie als „gleichmütig“ wahr.

Damit endet das erste Kapitel. Die Zeitstruktur des zweiten ist weniger straff, wie schon die Angabe der Kapitelüberschrift deutlich macht. Es gibt narrative Ellipsen, und die einzelnen Tage werden nur ausschnittsweise geschildert.

Der Auftrag, Archivalien zu sammeln, erfüllt nicht nur den Zweck, dass der Autor Schmidt mit seinen Kenntnissen der Regionalgeschichte glänzen kann, sondern dient vor allem dazu, den weiteren Gang der Geschichte einzuleiten, die zu einem großen Teil von Dürings Wunschvorstellung handelt, sich aus seiner Umgebung zurückzuziehen. In einem Aktenkonvolut mit der Aufschrift „Franzosenzeit“ findet er eine öffentliche Bekanntmachung vom Anfang des 19. Jahrhunderts, die „zum Einfangen entsprungener französischer Soldaten“ auffordert (LF, 340). Darüber hinaus entdeckt er in den Akten Personenbeschreibungen immer wieder desselben Menschen, der ihn interessiert, weil er in derselben Gegend untergetaucht ist, in der Düring selbst wohnt:

*Hier wieder* : ein Bauernmädchen war am Herbstabend im Moor von einem Unbekannten in zerstückeltem Deutsch gefragt worden : ob er nicht mal. Und hinterher hatte er ihr noch n halben Sack Kartoffeln abgenommen. (Deswegen hatte sie s eigentlich nur gemeldet ! – Und wieder war er „klein und hager“ gewesen; das Gesicht hatte sie in der Dämmerung nicht mehr genau erkannt [...], aber ein älterer Mann : und ich überlegte lüstern, woran sie das wohl festgestellt haben mochte. (LF, 340).

Düring fühlt sich davon offenbar angesprochen. Mit Hilfe der Personenbeschreibungen auf einer Liste von Deserteuren kann er die in Frage kommenden Namen eingrenzen. Auch dass er desertiert ist, scheint in Düring etwas auszulösen: „Und ich kniff die Stirne und sah auf meinen pferdeapfelfarbenen Windjackenärmel : war ganz einfach desertiert ! Mit einem Satz aus Reih und Glied ins freie Moor gesprungen (und hatte scheinbar jahrelang dort versteckt gelebt [...] man kann also so was machen !)“ (LF, 341). Düring projiziert demnach sein eigenes Schicksal auf diesen Deserteur, denn die Zeit der Gegenwart erlebt er als eine militaristische, die ihn abstößt. So ist auch sein folgender Wunsch eben davon inspiriert: „Ach, ich verurteilter Papiermensch : wenn ich doch bloß 10 000 Mark hätte, fürn Blockhaus, irgendwo einsam in Moor und Wald gedommelt !“ (LF, 345).

Es arbeitet weiter in ihm, so als er sich wäscht: „Mal im Freien übernachten müßte man ! : der kurze Schauer prallte zierlich auf mich. (Käthe drüben hatte auch noch Licht)“ (LF, 349, Kursive getilgt). Am nächsten Tag fährt Düring nach Hamburg und schließt seinen Aufenthalt mit dem erwähnten Besuch der Kunsthalle ab, wo er hinter Nazi-Kunst seltsamerweise das expressionistische Gemälde Muellers entdeckt und „der klugen Direktion“ innerlich ein „kleines Kompliment“ dafür macht (LF, 355). Weil es nun doch später wird als gedacht, übernachtet er in Visselhövede und geht am nächsten Morgen zu Fuß nach Cordingen. Auf dem Weg findet er dann seinen *locus amoenus*. Dabei kommt ihm der Zufall zu Hilfe. Ein Schwarm Bremsen zwingt ihn zur Flucht in den Wald, wo er sich auf einem

Baum in Sicherheit bringen kann.<sup>65</sup> Dank der guten Aussicht aus zehn Metern Höhe sieht er plötzlich direkt unterhalb des Baums das Dach einer alten Bretterhütte. Da ist, was er sich erträumt hat, und, was mehr, er findet sogar einen alten Uniformrock darin!

Welchen Status dieses Ereignis in der erzählten Welt hat, scheint mir zumindest fraglich. Ein Detail lässt aufmerken: Düring stellt zunächst seine „Aktentasche hinter einen Busch“ (LF, 358). Dann rennt er vor dem Insektenschwarm davon und erklimmt den Baum. Als er später, „am Türpfosten gelehnt“ (LF, 360), sich zum Aufbruch nach Hause entschließt, braucht er sich nur zu bücken und seine Aktentasche aufzunehmen. Dass die Aktentasche plötzlich wieder in seiner Nähe ist und dass überhaupt die Rede von ihr ist, lässt sich als Anomalie in der sonst so sorgfältig ausgestatteten erzählten Welt verbuchen.

Ebenfalls seltsam ist die *slapstick*-artige Verfolgungsszene selbst. Auch wenn der Bremsenüberfall an sich wohl nicht unmöglich ist, eben weil Regenbremsen laut *Brehms Thierleben* durchaus gemeinschaftlich agieren, sind die Umstände doch bizarr für eine Geschichte, die sich bislang eher alltäglich entwickelt hat. Existiert die Hütte vielleicht nur in seiner Phantasie? Den Wunsch hatte er ja schon geäußert. Offiziell existiert die Hütte nämlich nicht, wie Düring zuhause merkt, wo er auf einer Karte nachsieht. Später, es ist – im Einklang mit der Zeitstruktur – Sonntag (LF, 360), geht Düring noch einmal spazieren und trifft prompt auf Käthe, mit der er sich in die Hütte zurückzieht, um mit ihr zu schlafen (vgl. Kuhn 1986, 195). Das ging ja schnell auf einmal.

Es gibt vorher keinerlei Hinweis darauf, dass sich Käthe und Düring nähergekommen seien und einen vertrauteren Umgang miteinander gewonnen hätten.<sup>66</sup> Die Anbahnung des Liebesverhältnisses wäre doch immerhin ein wichtiger Zwischenschritt gewesen. Man kann also zumindest Zweifel anmelden, dass diese unvermutete Zusammenkunft in der erzählten Welt so stattgefunden hat. Auch hier könnte der Wunschtraum die Oberhand in der Darstellung von Dürings Erlebnissen gewonnen haben.

Anschließend gibt es eine deutliche narrative Ellipse, die durch das Datum des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspaktes vom 23. August 1939 markiert wird (LF, 361), einem Mittwoch, der, wie gesagt, direkt auf einen Sonntag folgt. Das politische Ereignis ist Anlass für Düring, Lebensmittel und andere nützliche Sachen zu horten, weil er einen Kriegsausbruch befürchtet, und dies auch Käthe zu raten, der er dafür sogar Geld in die Hand gibt, immerhin 50 Mark (LF, 362).

<sup>65</sup> Die Bremsenart wird sogar spezifiziert. Es handelt sich um Regenbremsen, die laut *Brehms Thierleben*, dem von Schmidt geschätzten Kompendium, „bei Sprühregen oder auch vor drohenden Gewittern am zudringlichsten und blutdürstigsten sich [...] zeigen; zu zehn und zwanzig sammeln sie sich dann auf der Unterseite eines aufgespannten Regenschirmes an, und schwer wird es, sich ihrer zu erwehren“. Brehms Thierleben 1884, 459.

<sup>66</sup> Zwar hat einmal Käthe Düring bei der Leibwäsche zugesehen und einmal Düring bei Käthe, aber von dort bis zu einvernehmlichem Geschlechtsverkehr mit einer noch Minderjährigen ist es doch ein weiter Weg.

Dies wiederum könnte den Eindruck erwecken, dass die beiden, meinen Zweifeln zum Trotz, inzwischen vertrauter miteinander geworden sind, doch ist Käthes Reaktion eher von Unverständnis geprägt – und nicht von Leidenschaft oder Hingabe. Mit weiteren Anspielungen auf den Anfang des Zweiten Weltkriegs endet das zweite Kapitel des *Fauns*. Das dritte setzt ganze fünf Jahre später ein und beginnt – vielleicht nicht von ungefähr – mit einem Traum, in dem Düring mit Käthe nach Hamburg fährt. Auch einer der nächsten Absätze beinhaltet nur einen Tagtraum: „ich stellte mir vor, ich sei ein berühmter Toter, und Witwe Berta führe die Leute durchs ‚Düring-Museum‘“ (LF, 368). Es ist die Passage, in dem von einem *Spiegel*-Reporter die Rede ist. Er fragt in Dürings Vorstellung die Witwe nach den letzten Worten des Verblichenen.<sup>67</sup>

Erst nach diesen in der erzählten Welt auch so gekennzeichneten fiktiven Passagen erfährt man, dass Düring einen Arbeitstag zu bewältigen hat, einen „Sonnabend“ (LF, 369). Wie gehabt, fährt er mit der Bahn und geht ins Büro. Beiläufig ist zu erfahren, dass einige Kollegen in Gefangenschaft geraten oder gefallen sind. Aber Düring weiß, dass die deutschen Armeen sich auf dem Rückzug befinden. Er sehnt das Ende herbei und ist bereit, dafür auch Entbehrungen auf sich zu nehmen: „Und wenn ich dann noch 5 Jahre von Wasser und Brot leben soll : aber daß die Lumpen weggefegt sind, Nazis und Offiziere, wird mir alles vergolden !“ (ebd.). Natürlich kann der mittlerweile 56jährige Düring hier auch einfach nur geahnt haben, dass nach einem verlorenen Krieg eine Zeit des Darbens beginnt. Doch als er während seiner Mittagspause vor einer Buchhandlung steht, geht ihm durch den Kopf, dass man zu „Eduard Vehses 48bändigem Werk ‚Geschichte der Deutschen Höfe, des Deutschen Adels und der Deutschen Diplomatie seit der Reformation‘ [...] die Ergänzung bis 1950“ benötige (LF, 370). Auch dies ist zwar kein zwingender Hinweis darauf, dass der Zeitpunkt des Erzählens (wie der des Verfassens durch den Autor) nach 1950 liegt; aber man kann es durchaus so verstehen. Die Frage ist eben, ob sich darin ein narrativer temporaler Index von Dürings Erzählperspektive offenbart oder ein metanarrativer, fiktionsdurchbrechender von Arno Schmidt.

Nach der Pause ist Düring wieder im Büro, wo es heiß ist und sogar „Augen gähnten“ (LF, 372); kurz danach heißt es in Parenthese: „‚Pan schläft‘ : das hat ein kaufmännischer Angestellter erfunden, Nachmittags gegen 15 Uhr“ (ebd.), die Zeit, die vorher als Büroschluss an diesem Tag angegeben ist (LF, 369). Hierin kann man einen recht deutlichen Hinweis sehen, denn Pan ist die griechische Bezeichnung des römischen Faunus, und vom Büroschluss ist jetzt nicht die Rede. Die Erzählung setzt stattdessen die Szene auf dem Amt fort. Düring wird zum Chef gerufen, der ihm mitteilt, dass in der Gegend, wo seinerzeit der französische Deserteur unterwegs gewesen sein soll (wovon ihm Düring einmal berichtet habe),

---

<sup>67</sup> Man geht davon aus, dass ungefähr zur Zeit der Arbeit am *Faun* ein Journalist vom *Spiegel* bei Arno Schmidt war, weil in der Ausgabe vom 6. Februar 1952 ein Artikel über ihn erschien (vgl. Kuhn 1986, 211 f.). Dieser Hinweis soll aber nicht besagen, dass sich die Bedeutung dieser Textstelle in dieser autobiographischen Anspielung erschöpfe.

wieder jemand bereits seit Jahren sein Unwesen treibe. Dabei macht er überdeutliche Anspielungen darauf, dass er Düring für den „neuen ‚Faun‘“ hält (LF, 373), und kündigt für nächste Woche eine „Razzia“ an. Düring beschließt sogleich, die Hütte niederzubrennen, um alle Spuren zu beseitigen.

Danach aber ist Büroschluss, und Düring geht offenbar nach Hause. Dass es nun regnet, markiert die Kontinuität der Handlung, denn der ist angekündigt und verstärkt sich. Düring hört durch Lautsprecher Propagandabotschaften, und wieder kommt es zu einem relativ klaren Überschreiten des zeitlichen Horizonts der erzählten Handlung, als es heißt: „das war eine köstliche Zeit, 1944!“ (LF, 374). Hier durchbricht die Erzählgegenwart die Handlungsgegenwart, denn die Angabe mit der Nennung des Jahrs wirkt ausgesprochen retrospektiv.<sup>68</sup>

Düring kommt nach Hause, wo ihn Berta zu einem Kinobesuch überredet. Wenig später kehrt auch Käthe von ihrem Arbeitseinsatz zurück. Aber ins Kino möchte sie nicht mitkommen. Gegen 20 Uhr ist die Vorstellung zu Ende. In dem folgenden Absatz sinniert Düring anhand von Kunstpostkarten über die Farbe Grün. An dieser Stelle ist die Kontinuität der Handlung aufgebrochen, aber der Anschluss zu den Ereignissen wird gleich wieder hergestellt, wenn Düring seinen Nachbarn nach einer Zündschnur fragt und nach der obligatorischen Verdunkelung spätabends Radio hört. Der Strom ist allerdings sehr schwach.

Wieder kommt es zu einem gewissen Bruch, als eine Reflexion über die christlichen Bekenntnisse eingefügt wird. Doch geschieht das nicht von ungefähr, denn danach kommt es sozusagen zur negativen Apotheose, zum Finale des Romans. Die im Radio angekündigten Bomberverbände greifen nicht Berlin an, sondern die „Eibia“, die Munitionsfabrik in der Nähe. Die Anwohner stürzen auf die Straße, und Düring hat nichts Besseres zu tun, als mit Käthe zu fliehen. Während des Bombardements irren sie umher, wobei sich Käthe am Fuß verletzt, aber zuletzt finden sie zu Dürings Hütte, wo es wieder schnell zu Geschlechtsverkehr kommt.

Soll man es glauben? – Man könnte denken, dass die Erinnerungen Dürings sich mit seinen Phantasien mischen. Die Grenze ist aber kaum zu identifizieren. Die oben zitierte Bemerkung „Pan schläft“ jedenfalls könnte anzeigen, dass Düring im Büro einschlummert und die Warnung seines Vorgesetzten vor der Razzia träumt. Da es danach kein Indiz gibt, dass er erwacht, könnte auch das Ende von Dürings Erlebnissen (der Bombenangriff und die Flucht mit Käthe) erträumt sein.

Wie immer der Realitätsstatus des Erzählten am Ende ist, am nächsten Morgen räumen Käthe und Düring auf, versenken die nicht brennbaren Utensilien im Teich und machen sich auf den Weg. Düring legt Feuer an die Lunte. Aber dass die Hütte

---

<sup>68</sup>Eine weitere frühe Passage (aus dem Jahr 1939), die ebenfalls auf ein höheres Alter des erzählenden Ich schließen lassen könnte, ist ein Hinweis auf das nahe Alter, als Düring die Nachbarstochter hinterm Fenster sieht: „Bald würde ich ein weißer Greis sein, stöckelzähmig, mit adrigen Fingerschläuchen, triefherzig, mit zähem Ideengewackel, gack gack“ (LF, 312). Vgl. Kuhn 1986, 55. – Dergleichen kann einem natürlich schon mit Anfang fünfzig einfallen und nicht erst mit Anfang sechzig.

brennt, wird nicht mehr erzählt, obwohl noch Gelegenheit dazu wäre. Düring und Käthe unterhalten sich auf dem Rückweg, aber einen Blick zurück gönnen sie sich nicht. Mit der Aussicht, dass Käthe noch zehn Tage da sein wird, klingt der Kurzroman aus.

Betrachtet man die Zeitstruktur dieses dritten Kapitels, so gibt es keinerlei explizite Hinweise darauf, dass die erzählte Zeit viel mehr als 24 Stunden umfasst. Durch die erwähnten Kontinuitätsbrüche ist es jedoch auch nicht ganz ausgeschlossen, dass narrative Ellipsen vorliegen – genauso wie nach dem ersten Beischlaf mit Käthe in der Hütte. Bislang war die Einhaltung der zeitlichen Gegebenheiten durch entsprechende Angaben im Text meist gewährleistet. Nur die Passagen, die die Idylle mit Käthe schildern, entbehren auffälligerweise die akkurate Zeitdarstellung. Dieser Befund erschüttert daher den Realitätsstatus der betreffenden Ereignisse innerhalb der erzählten Welt.

Auch Dürings Zusammensein mit Käthe ist wieder reichlich bizarr. Zwar liebt er seine Frau nicht, aber dass Käthe ihre Familie sich selbst überlässt, um mit Düring in den Wald zu fliehen, ist noch eine Anomalie mehr, und dass sie gleich nach dem Inferno Geschlechtsverkehr haben, ist ebenfalls als solche zu werten. Auch wenn man nicht – wie in den früheren Erzählungen anhand der angefügten Epiloge – beweisen kann, dass die Liebesbeziehung zwischen Käthe und Düring in der Fiktion fiktiv ist, reichen die bislang dokumentierten Hinweise aus, um zu sehen, dass dies als Möglichkeit im Text angelegt ist.

### 6.3 Funktionen der Anachronismen und Schmidts Poetik

Meine Rekonstruktion lässt sich im Hinblick auf drei Typen von Anachronismen und deren Funktion folgendermaßen zusammenfassen: Schon von der Schmidt-Forschung wurden zahlreiche faktische Anachronismen festgestellt, die ein Wissen des Ich-Erzählers um Dinge voraussetzen, die jenseits der erzählten Zeit zwischen 1939 und 1944 liegen, genauer gesagt, deutlich nach Kriegsende. Dies betrifft solche Dinge wie den *Spiegel*-Reporter. Ist die erzählte Welt diskret und stabil, muss die eigentliche Erzählgegenwart nach Kriegsende liegen. Sodann werden Dinge erzählt und dabei zeitlich verortet, die sich zur im *Faun* angegebenen Zeit (meist 1939) nicht zugetragen haben können, etwa das Betrachten des Muellerschen Gemäldes in der Kunsthalle oder der Arbeitsdienst von Dürings Arbeitskollegen im nahen KZ Bergen-Belsen 1939, das erst später errichtet wurde. Hier macht Düring also Fehler, und es fragt sich, was diese fehlerhaften Zuordnungen zu bedeuten haben. Ein Deutungsangebot ist, dass Düring, eben weil die Erzählgegenwart nicht gleich Handlungsgegenwart ist, sondern eine zeitliche Distanz von mehreren Jahren dazwischen liegt, einfach einiges durcheinanderbringt. Dass er Muellers Bild in der Kunsthalle sah, mag zwei Jahre früher gewesen sein, als es noch dort hing, und es mag auch sein, dass er damals für sich der Direktion jenes Kompliment gemacht hat, weil schon damals expressionistische Gemälde aus den Schauräumen der Museen

verschwanden. Davon zu unterscheiden ist ein dritter Typ von Anachronismen, der nicht auf der Ebene der erzählten Tatsachen zu finden ist, sondern in der Zeitstruktur selbst. Es gibt verstreute Hinweise darauf, dass der Zeitpunkt bzw. -abschnitt des Erzählens – die Erzählgegenwart – später ist als der zeitliche Abschnitt der Handlung, z. B. wenn das Jahr 1944 in retrospektiver Manier als „köstliche Zeit“ bezeichnet wird.<sup>69</sup>

Lassen sich die drei verschiedenen Typen von Anachronismen miteinander vermitteln? Lassen sie sich zu einer kohärenten Geschichte integrieren? Ein Blick auf den Anfang des *Faun* kann hier weiterhelfen. Es ist von Erinnerung die Rede. Im oft zitierten vierten Absatz spricht das Ich davon, dass sein Leben „kein Kontinuum“ sei, sondern „ein Tablett voll glitzernder snapshots“ [...], „so rennt mein Leben, so die Erinnerungen“ (LF, 301). Hier klingt etwas an, womit sich Schmidt auch in seinen poetologischen *Berechnungen I* etwa zur selben Zeit beschäftigt.<sup>70</sup> Darin beklagt er „unseren mangelhaften Sinnesapparat“ (BA III/3, 167) und bezeichnet das Gedächtnis als „ein mitleidiges Sieb“ (ebd., 168).

Schmidt ordnet in *Berechnungen I* seine eigenen Werke in Gruppen (was er in den *Berechnungen II* fortführt). Eine Gruppe läuft unter der Überschrift „Erinnerungen“, eine zweite unter einem Etikett, für das er in *Berechnungen II* die Bezeichnung „Musivisches Dasein“ findet (BA III/3, 275). Gemeint ist damit die eben beschriebene snapshot-Verfassung des gelebten Lebens. Dieser Gruppe ordnet er den *Faun* ebenso zu wie die beiden anderen Teile der Trilogie, während *Die Umsiedler* (1953) und *Seelandschaft mit Pocahontas* (1955) der ersten Gruppe zugeschlagen werden. Aber daraus den Schluss zu ziehen, der *Faun* lasse sich nicht als Wiedergabe von Erinnerung verstehen, wäre verfehlt; denn die Trennung zwischen Erinnerung und musivischem Dasein entwickelte Schmidt erst nach und nach. In dem ersten, damals unveröffentlichten Text *Berechnungen* tauchen die Stichworte noch zusammen auf: „Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Lebensmosaik; die Ereignisse springen : grundsätzlich ergibt sich durch unsere mangelhafte Gehirnleistung mit ihrem ‚Vergessen‘ eine poröse Struktur unseres Daseins : die Vergangenheit ist uns immer ein Rasterbild“ (BA III/3, 103). Seine Trilogie versteht er weiter „als konkreten Ausdruck solch löchrigen Lebens“ (ebd.).

Damit zeigt sich, dass das Leben Dürings als erinnertes präsentiert wird und dass diese Erinnerung porös und löchrig, sprich, unter Umständen auch unzuverlässig ist. In die löchrig präsentierte Haupthandlung dringen die Anachronismen

<sup>69</sup>Wie schon gesagt, ist die schiere Anzahl verdächtig. Ein weiterer Grund, der für eine Funktionalisierung der Anachronismen spricht, ist Schmidts Bewusstsein für faktische bzw. historische Genauigkeit. In seinem Essay „Finster war’s der Mond schien helle“ aus dem Jahr 1954 weist er Goethe und Keller anhand eines Mondkalenders nach, dass ihre Angaben historisch falsch sind (BA III/3, 122).

<sup>70</sup>Die „Berechnungen I“ sind 1955 in Anderschs kurzlebiger Zeitschrift *Texte und Zeichen* erschienen. Ein 1953 entstandener Vorläufer hat sich unter dem Titel „Berechnungen“ ohne Ordnungszahl erhalten (vgl. BA III/3, 101–106).

ein, Erinnerungs- und Phantasiefetzen aus anderen Phasen. Dass der narrative Rahmen als Erinnerung zu verstehen ist, erklärt schließlich auch, warum das Einschlafen von der Erzählerrede nie erfasst wird, denn der Zeitpunkt des Einschlafens fällt zusammen mit dem Ausschalten des Wach-Bewusstseins, so dass dieser Augenblick oder diese Momente nicht erinnert werden können. Träume wiederum können sehr wohl Gegenstand der Erinnerung sein.

Demnach spricht einiges dafür, dass das, was der Text des *Faun* besagt, als Erinnertes zu verstehen ist, das einen entsprechend prekären epistemischen Status hat. Dies wiederum heißt, dass der Ich-Erzähler kein Diarist ist, auch keiner, der einen inneren Monolog von sich gibt (wobei Handlungs- und Erzählgegenwart zusammenfallen), sondern ein Erinnernder. Da der Text den Vorgang des Erinnerns thematisiert, ist diese Interpretation durch den Text gedeckt; die anderen Möglichkeiten (Tagebuch, innerer Monolog) nicht. Man kann sich diesbezüglich auch an *Gadir* erinnert fühlen, die Erzählung, die lediglich vorgibt, ein Tagebuch sein, tatsächlich aber Pytheas' inneren Monolog beim Verfassen seines Tagebuchs. Der *Faun* geht hier noch einen Schritt weiter.

Wenn man diese Erzählsituation bzw. diesen diegetischen Rahmen akzeptiert, dann stellen sich weitere Fragen: wie viel Zeit zwischen Erinnerungsvorgang und Erinnertem liegt; wie viele bzw. ob es mehrere Erinnerungsvorgänge gibt oder einen einzigen; warum der diegetische Rahmen gerade als Erinnerung konzipiert ist. Die Antworten ergeben sich teils aus dem Text (durch die den Zeitrahmen der Handlung überschreitenden Andeutungen) und teils aus Schmidts Poetik, wie sie in den *Berechnungen* formuliert ist.

Mir scheint, dass es im Wesentlichen zwei Erklärungsmöglichkeiten für die Anachronismen gibt. So oder so liegt der Zeitraum des Erinnerns mehrere Jahre nach Kriegsende. Entweder man folgt Fränzel und nimmt eine stabile erzählte Welt an – dann ist Düring derjenige, der sich teilweise falsch erinnert, mit dem die Phantasie in Bezug auf seine Erlebnisse mit Käthe durchgeht und in dessen Erinnerungen der zeitliche Abstand manchmal durchdringt – oder aber man geht von einer instabilen erzählten Welt aus, in der metanarrative Einlassungen des Autors eingebaut sind, die den Fiktionsstatus des Romans aushebeln und den artifiziellen Charakter des Kunstwerks ausstellen, die also eine illusionsbrechende oder anti-mimetische Funktion haben. Damit gingen die Anachronismen, die auf die Zeit nach 1944 verweisen, auf das Konto *nur* des Autors. Die Anachronismen aber, die eine fehlerhafte zeitliche Zuordnung beinhalten, wären auch in diesem Falle als Erinnerungsfehler Dürings zu verstehen. Ihr Sinn bestünde darin, die Verlässlichkeit des Erinnerungsprozesses wenigstens punktuell zu diskreditieren. In dem Falle wäre also immer noch Düring ein unzuverlässiger Erzähler, aber die Reichweite wäre eingeschränkt auf die Anachronismen des zweiten Typs. Auch die zweifelhaften sexuellen Erlebnisse mit Käthe gehörten noch in diesen Bereich.

Der Vorteil von Fränzels Interpretation läge darin, dass sie alle drei Typen von Anachronismen abdeckt. Das Problem ist, dass keine Erklärung auf der Hand liegt für den zeitlichen Abstand zwischen den erinnerten Ereignissen zwischen 1939 und 1944 und dem Erinnerungsvorgang. Während in dem anderen Fall dieser zeitliche Abstand durch Schmidts Arbeit am *Faun* recht simpel zu erklären ist (und

dies durch eine recht einfache, allgemeine Erklärung – Stichwort: Antiillusionismus – gestützt werden kann), fehlt eine solche weitergehende Erklärung, wenn man um der Mimesis-Präsumtion willen annimmt, dass es Düring ist, der sich nach 1950 an die Zeit zwischen 1939 und 1944 erinnert.

In der Summe ergibt sich nach alldem für das unzuverlässige Erzählen im Kurzroman *Aus dem Leben eines Fauns* folgendes Bild:

1. Wie sich anhand der frühen Erzählungen Schmidts zeigen lässt, insbesondere am *Gadir*, war er mit der Struktur des unzuverlässigen Erzählens vertraut.
2. In der Sekundärliteratur zum *Faun* wird immer wieder auf die vielen Anachronismen und historischen Fehlgriffe hingewiesen.
3. Diese lassen sich mit Hilfe der Theorie des unzuverlässigen Erzählens als Anomalien beschreiben, weil der narrative Rahmen des Kurzromans als Erinnerung konzipiert ist.
4. Aufgrund einiger der Anachronismen – sowie aufgrund der erwähnten Texthinweise auf die Zeitstruktur – muss der Zeitraum des Erinnerns/Erzählens nach 1950 liegen.
5. Es gibt (bislang) keine triftige diegetische Erklärung für diesen zeitlichen Abstand, weshalb die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit nur in einzelnen Fällen und nur unter bestimmten Voraussetzungen gerechtfertigt werden kann.
6. Demnach könnten einige Anachronismen, die sich Düring leistet, so zu verstehen sein, dass er einige seiner Erlebnisse aus anderen Jahren in die erzählte Zeit einbaut; die Erklärung dafür ist, dass der Erinnerungsprozess eben fehleranfällig ist.
7. Meine Untersuchung hat darüber hinaus ergeben, dass es gute Gründe dafür gibt, am Realitätsstatus weiterer Erlebnisse Dürings zu zweifeln, so etwa die Existenz der Hütte betreffend und die Erlebnisse mit Käthe.
8. Diese Befunde ergänzen die Anachronismen insofern, als sie die Fehleranfälligkeit von Dürings Erinnerung auf einer weiteren Ebene ansiedeln und damit zusätzliche Gründe für die Annahme liefern, dass Düring ein unzuverlässiger Erzähler ist.
9. Im Unterschied zu den früheren Erzählungen gibt es keinen Epilog einer übergeordneten, privilegierten Erzählinstanz mehr, die Gewissheit über die Unzuverlässigkeit von Dürings Erinnerungen verbürgt.
10. Die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit zu akzeptieren ist demnach abhängig davon, dass man (a) die Stabilität und Diskretheit der fiktiven bzw. erzählten Welt akzeptiert und (b) die Anomalien, die der Text aufweist, mit dieser stabilen Welt vermittelt.

Aus diesen Gründen komme ich zu dem Ergebnis, dass die Unzuverlässigkeit des Erzählers im *Faun* eine im Text angelegte Deutungsmöglichkeit ist. Sie erklärt eine Reihe von Textphänomenen, die ansonsten als Fehler gelten müssten, was bei Schmidts Arbeitsweise äußerst unwahrscheinlich ist. Eine alternative Erklärung könnte darin liegen, dass man sie als anti-mimetische Spielerei bezeichnet, die das Ziel hat, naive, also mimetische Lektürehaltungen zu unterlaufen. Diese Erklärung ist jedoch im Vergleich mit der Erklärung durch Unzuver-

lässigkeit viel allgemeiner, da sie auf jede Anomalie gleich lautet. Demgegenüber bietet die Erklärung durch Unzuverlässigkeit die Möglichkeit, mehrere Textstellen miteinander in Verbindung zu bringen und sich gegenseitig zu erhellen. Die Erklärungskraft ist mithin stärker.

Zwar lassen sich einige fiktionsdurchbrechende „Fehler“ wie die Erwähnung eines *Spiegel*-Reporters im Rahmen von Dürings Geschichte nur unter Annahmen normalisieren, die (soweit ich sehe) nicht explizit vom Text gedeckt sind. Doch gibt es immerhin indirekte Hinweise, die man dafür in Anschlag bringen kann: etwa die einleitenden Bemerkungen über die Erinnerung oder Erwähnungen Dürings, die die Zeit nach 1945 betreffen.

Bleibt am Schluss zu fragen, warum Düring als unzuverlässiger Erzähler angelegt ist. Hierzu ist es nötig, sich zu vergegenwärtigen, was im Bezugsbereich von Dürings Unzuverlässigkeit liegt. Es liegt auf der Hand, dass es im Wesentlichen zwei Elemente sind, die eng miteinander zusammenhängen: die Hütte im Wald und das sexuelle Verhältnis zu Käthe. Beides existiert laut der Unzuverlässigkeitsthese in der erzählten Welt nicht wirklich, sondern nur in Dürings Phantasie. Während die Hütte in erster Linie einen Fluchtraum für Dürings Unbehagen an der (nationalsozialistischen) Gesellschaft bietet, gibt ihm Käthe die sexuelle Erfüllung, nach der er sich offensichtlich sehnt. Praktischerweise dient die Hütte auch als Ort dieser Erfüllung. Verstünde man dies als zuverlässig erzählt und damit als in der erzählten Welt reale Ereignisse, ließe sich das als Affirmation der inneren Emigration interpretieren. Der letzte Teil zeigte, dass eine Idylle möglich ist, selbst im Moment der totalen Zerstörung ringsum. Entsprechend wird zusammengefasst: „Auch Heinrich Düring [...] findet in der Hütte des napoleonischen Deserteurs für einige Zeit einen sicheren Schlupfwinkel vor den Zumutungen der NS-Zeit, in dem er seine Wunschträume realisieren kann“ (Hilgart 2002, 89 f.).

Hält man dies jedoch für in der erzählten Welt unreal und mithin für mimetisch unzuverlässig erzählt, dann wird die Idylle als trügerisch erkennbar. Der Ausweg, den Düring findet, ist nur einer, der in seiner Phantasie existiert. An dieser Stelle wird auch der Umstand, dass der Roman mit der Traumsituation endet, funktional. Die Realität wird in der Erinnerung, als die der Roman konzipiert ist, ausgeblendet. Übrig von der Kriegszeit bleiben allein die erträumte Idylle und die Zerstörung, die als Bombennacht in den Traum zwar hineinragt, aber in ihn, dabei sie verharmlosend, integriert wird.

Die enge Verbindung von Gesellschaftsflucht und Sexualität hält zudem weitere Erklärungsmöglichkeiten bereit, die zwar etwas aus der Mode gekommen, aber nicht unbedingt falsch sind, insofern sich freudianische Einsichten und Hypothesen damals zumindest unter progressiven Intellektuellen allgemeinen Interesses und verbreteter Zustimmung erfreuten. Diesbezüglich war Arno Schmidt keine Ausnahme. So gesehen, lassen sich Dürings intellektuelle Interessen als Sublimierung verstehen und seine Erlebnisse in der Hütte mit Käthe als Wunschträume.

Die Feststellung, dass die Passagen, die Dürings Idylle schildern, unzuverlässig erzählt sind, ist ein Argument mehr, das für die Interpretation von Horst Thomé spricht, der Schmidts Natur- und Gesellschaftsbild miteinander konfrontiert und das idyllenhafte Naturerlebnis nicht als Lösung sieht, sondern als „illusionär“:

„Die Defekte der Gesellschaft sind durch die Flucht in die Natur nicht zu heilen, weil sie durch die menschliche Natur selbst bedingt sind. Das natürliche Refugium in *Aus dem Leben eines Fauns* erscheint von diesem Aspekt aus als illusionär“ (Thomé 1981, 83). Vor dem Hintergrund einer allgemeinen Feststellung wie der Kühlmanns (1981, 63), „daß in der fiktionalen Organisation der Texte [...] die linearen Zeit- und Raumkategorien intakt [bleiben]“, gibt ein präziser Autor wie Schmidt guten Grund zu der Annahme, dass ein Ort wie die Hütte im *Faun*, der eben diese Organisation sprengt, als in der erzählten Welt fiktiv anzusehen ist, was wiederum die Möglichkeit einer Idylle in der erzählten Welt in das Reich der Fiktion verbannt und dadurch als unwirklich markiert. Da Düring dies ebenso wie Schmidts ältere Helden nicht durchschaut, bleibt er überdies in seinem Selbstbetrug gefangen.

Dass davon auf solche Art unzuverlässig erzählt wird, zeigt, dass die häufig als Sinnbild auf die innere Emigration gedeutete Idylle nicht nur als positive Gegenwelt zu interpretieren ist. Stattdessen ist sie mindestens ambivalent. Ähnlich wie in *Enthymesis* zeigt das irreale Moment – wonach die Idylle eben nicht wirklich ist, sondern lediglich geträumt –, dass durch den Rückzug auf das Ich und die Entkopplung von der Welt in Form von Illusionen keine Lösung des eigentlichen Problems zu erwarten ist, sondern allenfalls ein höchst privater Ausweg.

## 7 Zwischen Unsinn und Unzuverlässigkeit: Thomas Bernhards *Frost* (1963)

Das letzte Beispiel dieses Kapitels ist der erste Roman von Thomas Bernhard, auch er ein Solitär der deutschsprachigen Literatur, dessen gesamtes Werk sich bis zuletzt eine Eigentümlichkeit bewahrt, die es von anderen leicht unterscheidbar macht. Dies teilt es, wenn auch auf ganz andere Weise, mit dem von Arno Schmidt, während die übrigen Werke der anderen Autoren dieses Kapitels typologisch weniger spezifisch sind. Auch in *Frost* gibt es das Problem der instabilen Welt. Die Frage stellt sich dabei etwas anders als bei Schmidt, der mit den Konzepten ‚Traum‘ und ‚Erinnerung‘ zwei diegetische Erklärungsmuster für die Unzuverlässigkeit seiner Erzähler bereit hält. In *Frost* wird die Mimesis-Präsumtion auf andere Weise herausgefordert.

### 7.1 Zwischen Sprachrohrhypothese und Rollenprosa

Es ist fast ein Topos der Thomas Bernhard-Forschung, einzelne Werke des Autors vor dem Hintergrund des Gesamtwerks zu interpretieren. Wegen der großen formalen und inhaltlichen Ähnlichkeit der einzelnen Werke liegt das nahe. Man zieht Rekurrenzen, die sich im Gesamtwerk beobachten lassen, dazu heran, Passagen eines einzelnen Werks zu erhellen, die, für sich betrachtet, dunkel

blieben; und umgekehrt wird insbesondere der erste Roman als Präfiguration des Gesamtwerks verstanden (vgl. Pfabigan 1999). Dieses Vorgehen mache ich mir nicht zu eigen, sondern betrachte den ersten Roman isoliert.

Vor allem die frühe Rezeption bewegte die Frage, ob die in den berühmten monologischen Räsonnements geäußerten Überzeugungen im Sinne einer Sprachrohrhypothese als Ansichten des Autors zu verstehen seien oder nicht.<sup>71</sup> Da es in den Werken Bernhards, fiktionalen sowie nicht-fiktionalen, in Bezug auf einzelne Ansichten Widersprüche gibt, lässt sich die Sprachrohrhypothese, jedenfalls in ihrer simpelsten Form, leicht widerlegen (Marquardt 1990, 13), es sei denn, man akzeptiert die Prämisse, dass Bernhard seine Ansichten oft geändert habe. Daraus den entgegengesetzten Schluss zu ziehen, Bernhard identifiziere sich mit keiner der ausgesprochenen Ansichten, wäre jedoch auch voreilig.

Wenn man der Sprachrohrhypothese nicht folgt, erzwingen die bizarren Monologe mit ihrer berüchtigten hyperbolischen Rhetorik geradezu die Frage nach der Unzuverlässigkeit des Erzählens – sofern man sie in einen mimetisch-realistischen Deutungsrahmen stellt und die Rede wörtlich versteht. Entsprechend gibt es Hinweise auf unzuverlässiges Erzählen gerade auch in Bernhards frühen Romanen, namentlich *Frost* (Judex 2010, 54). Wenn man den Begriff des unzuverlässigen Erzählens nicht wie Strowick (2004, 470 f.) im Hinblick auf Bernhards Erzählung *Gehen* (1971) einfach in der Weise poststrukturalistisch umdefinieren will, dass darunter nun mimetisch unentscheidbares Erzählen verstanden und die Frage nach Wahrheit oder Falschheit umstandslos suspendiert wird, muss man das Verhältnis von Erzählinstanz und Figur mit Blick auf die Fragen nach dem (fiktion-internen bzw. diegetischen) Wahrheitsgehalt und nach den Wertvorstellungen der beiden Instanzen untersuchen. Zunächst bot sich dafür der Begriff der Rollenprosa an (vgl. Schweikert 1974; Huntemann 1990). Im Unterschied zum Begriff des unzuverlässigen Erzählens ist darunter allerdings nur zu verstehen, dass sich der Autor einer narrativen *persona* bedient. In der von Schweikert (1974, 2) vorgeschlagenen Begriffsvariante kommt ein zweiter Aspekt hinzu, nämlich „daß Erzähler-Ich und Autor-Ich ineinander übergehen“. Gerade das „Changieren zwischen Artistik und Aussage“ betrachtet Schweikert (1974, 2 f.) als „formale[s] Konstituens der Rollenprosa“. Somit ist der Begriff der Rollenprosa interpretationstheoretisch anders verortet als der des mimetisch unzuverlässigen Erzählens. Während dieser an der Vermittlung der erzählten Welt ansetzt und die vermittelten Sachverhalte problematisiert, betrifft jener die Aussage des Werks im Spannungsfeld zwischen Autor und Erzählerfigur.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Einen knappen Überblick bietet Marquardt 1990, 11–13.

<sup>72</sup> Entsprechend lautet Schweikerts Fazit, dass die Erzählerrolle es dem Autor ermögliche, sich nicht auf die Weltsicht des Protagonisten festzulegen: „Die Technik der Rollenprosa erlaubt es Bernhard, seine unterm Bann der Katastrophe angesiedelte Weltsicht aufs immer neue zu variieren, ohne doch zwischen Identifikation und Distanz sich entscheiden zu müssen“ (Schweikert 1974, 7 f.).

## 7.2 *Überblick über Handlung und Erzählstruktur*

Sieht man zunächst von der Erzählstruktur ab, so handelt *Frost* von dem überwiegend negativen oder, wenn man so will, depressiven Weltempfinden eines ehemaligen Kunstmalers und Hilfslehrers namens Strauch, der in einem Gasthaus in Weng lebt, einem Dorf im Pongau südlich von Salzburg, in einer Gegend mit Industrieanlagen. Die Einlassungen des Malers bilden, quantitativ gesehen, den größten Anteil am Roman. Ihnen entstammt auch das titelgebende Leitmotiv des Romans, das gleichsam Sinnbild für dieses Weltempfinden ist. Der Maler kommt so oft zu Wort, dass es für den Roman als Buch ausgereicht hätte, wenn er nur sie enthielte. Doch präsentiert der Roman Strauchs Ansichten stets als von einem homodiegetischen Erzähler vermittelte Monologe (teilweise auch in Dialogen). Daher scheint die Kombination mit einer Erzählinstanz ein für den Roman bedeutungstragender Aspekt zu sein; denn sonst hätte Bernhard auch darauf verzichten können.<sup>73</sup>

Der Erzähler ist ein namenloser Wiener Medizinstudent, der eine Famulatur in der Chirurgie des nahen Schwarzacher Krankenhauses macht und von dort aus nach Weng kommt mit dem Ziel, Strauch zu beobachten. „Strauch und der Famulant, zwei Stadtflichter“, nennt Pfabigan (1999, 53) sie. Brochs Romanfragment *Verzauberung*, das Bernhard, wenn er es denn gelesen hatte, damals wohl eher unter dem Titel der Erstpublikation *Der Versucher* bekannt gewesen sein dürfte, zeichnet sich als möglicher Prätext ab, denn hier wie dort werden zwei Ortsfremde in der Provinz miteinander konfrontiert und hier wie dort erliegt ein Arzt (einmal ein angehender, einmal ein alternder), der sich zu seinen beruflichen Zweifeln bekennt, seinem Versucher, der eigentlich sein Untersuchungs- bzw. Versuchsobjekt ist. Beide Romane lassen sich als bedeutsame Kontrafakturen des Heimatromanschemas verstehen.

Doch während es in Brochs Roman eher um ein kollektives Phänomen geht, steht in Bernhards Roman das Individuum mit seiner Subjektivität im Mittelpunkt. Auch das narrative Szenario in *Frost* unterscheidet sich von dem in Brochs Bergroman. Während dieser ein retrospektiver Bericht ist, ist *Frost* formal als Tagebuch bzw. tagebuchähnlich angelegt und schildert eine Sequenz von Erlebnissen, ehe die folgende sich ereignet hat. Lediglich die einzelnen Tage werden retro-

---

<sup>73</sup>In den späteren Romanen hat Bernhard den Ich-Erzähler als Kontrastfigur zum schwadronierenden Protagonisten mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt (vgl. Sorg 1977, 54). Man kann daher argumentieren, dass vor diesem Hintergrund der Ich-Erzähler in dieser Form entbehrlich war und daher in seiner Funktion nicht überbewertet werden sollte. Wie aber im Folgenden deutlich wird, ist der Erzähler für *Frost* ein konstitutives Element. Gerade im Ende des Romans zeigt sich seine Bedeutsamkeit. Die Bedeutung des Erzählers für den Text kann nicht einfach durch Hinweis auf spätere Romane von Bernhard weg eskamotiert werden.

spektiv erzählt. Gewöhnlich lassen sich aus dieser Anlage bestimmte Umstände, die in der erzählten Welt gelten, ableiten. Aber wie bei den inhaltlichen Aspekten die Grenzen des Szenarios rasch offenbar werden, so birgt schon die Form minimale Unwägbarkeiten, die in der Sekundärliteratur oft übersehen und nie eingehend erörtert wurden. Sie unterminieren Rückschlüsse auf die Sachverhalte der erzählten Welt, wie ich im Folgenden darlegen werde.

Die Anlage als Tagebuch zu charakterisieren liegt nahe, aber diese Charakterisierung wird dem Text doch nicht ganz gerecht. Der Roman besteht aus täglichen Aufzeichnungen sowie Briefen eines Ich, des Medizinstudenten oder „Famulant[en]“ (F, 317), wie er sich einmal selbst im ersten Brief an den Assistenten bezeichnet, und ist entsprechend nach Tagen gegliedert; aber es gibt keine Datumsangaben, wie sie in Tagebüchern üblich sind. Die jeweiligen Einträge sind mit aufeinanderfolgenden Ordinalzahlen überschrieben: „Erster Tag“, „Zweiter Tag“ bis „Siebenundzwanzigster Tag“. Einige dieser Kapitel enthalten Unterkapitel, die mit inhaltlichen Überschriften versehen sind: die Tage 20, 21, 25, 26, wobei das letzte zwei solcher Unterkapitel enthält. Zwischen dem vorletzten und letzten Eintrag sind sechs ebenfalls mit Ordinalzahlen bezeichnete Briefe eingelegt. Bis auf das erste Kapitel, das aus einem einzigen Absatz besteht, sind die einzelnen Einträge in mehrere Textblöcke gegliedert, die durch eine Leerzeile voneinander getrennt sind. Es gibt auch Absätze ohne Leerzeile. Der letzte Absatz nach zwei Leerzeilen bildet einen eigenen Abschnitt, einen kurzen Epilog, der nicht zum Kapitel des 27. Tages gehört.

### 7.3 *Das Ende*

In diesem Epilog berichtet der Medizinstudent, dass er nach seiner Rückkehr nach Schwarzach einer Zeitung die Vermisstenmeldung des Malers entnahm und noch am selben Tag die Famulatur „beendete“ und „in die Hauptstadt“ zurückfuhr (F, 336). Wie groß der Zeitraum ist, der zwischen der Abreise aus Weng und der Lektüre der Vermisstenmeldung liegt, ist unklar, aber allzu groß ist er nicht, denn es ist noch Winter. In einer gewissen Spannung dazu steht, dass der Student in seinem letzten Eintrag am 27. Tag davon berichtet, dass er sich aus dem Krankenhaus seinen Wintermantel kommen lassen wolle, weil er jetzt Weng nicht verlassen könne (F, 332). Das heißt entweder, dass er tatsächlich noch geblieben ist und die entsprechenden Aufzeichnungen fehlen, oder, dass er überstürzt abgereist ist. Da es für die erste Möglichkeit gar keine Anzeichen gibt, wird die Aussparung wohl eher bedeuten, dass der Student entgegen seinem ursprünglichen Plan spontan abreist. Analoges gilt dann auch für die Famulatur, denn der Student beabsichtigte, sie nach seiner Rückkehr nach Schwarzach fortzusetzen. Am Schluss des vierten Briefes heißt es entsprechend: „Natürlich reflektiere ich auf eine ordnungsgemäße Fortsetzung meiner Famulatur in Schwarzach...“ (F, 326). Wie lange er schon wieder in Schwarzach war und ob er die Famulatur „ordnungsgemäß“ beendet hat,

geht aus dem Text nicht hervor. *Post hoc ergo propter hoc*, lautet ein bekannter Fehlschluss, der zugleich aber ein bewährtes narratives Prinzip ist: Man unterstellt einen Zusammenhang zwischen der Vermisstenanzeige und der Abreise, die, weil sie noch am selben Tag erfolgte, dann wohl spontan, wenn nicht überstürzt war, woraus man, allerdings nicht mit Notwendigkeit, schließen könnte, dass er seine Famulatur eben nicht zu einem ordnungsgemäßen Ende gebracht hat.

Wenn es in der erzählten Welt wahr ist, dass der Student jeweils – erst aus Weng und dann auch aus Schwarzach – früher als geplant abreist, dann unterschlägt er entscheidende Informationen und gibt etwas anderes zu verstehen, als sich tatsächlich ereignet hat. Allein deshalb könnte man ihn einen unzuverlässigen Erzähler nennen. Zwei Vorbehalte müssen allerdings formuliert werden: Erstens ist die Prämisse, wie dargelegt, nicht zwingend, denn der Text lässt es immerhin in beiden Fällen zu, dass der Erzähler keine der beiden Vorhaben (die Beobachtung des Malers und seine Famulatur) abgebrochen hat, weil nicht klar wird, wie viel Zeit zwischen dem Ende der Aufzeichnungen und dem Epilog verstrichen ist; zweitens muss man sich die diegetische Erklärung dazu denken. Sie ergibt sich aber zwanglos aus dem Text und lautet, dass der Misserfolg bzw. der doppelte Abbruch dazu geführt hat, dass sich der Student nicht weiter um seine Aufzeichnungen gekümmert hat.

Damit könnte es schon sein Bewenden haben. Der weiteren Interpretation bleibt überlassen, eine Antwort darauf zu finden, warum der Student nicht zu Ende bringt, was er sich vorgenommen hat, und warum er sich darüber ausschweigt. Immerhin bestätigt das bedeutungsheischende Ende, dass der Erzähler nicht ein lässliches Epiphänomen ist, sondern dass sich im ungeplanten Abbruch die Folgen offenbaren, die das Unternehmen für den noch weitgehend unreifen Erzähler hat. Prinzipiell sind zwei einander entgegengesetzte Deutungen möglich: Entweder bricht der Erzähler ab, weil er scheitert, oder er kann sich gerade noch dem Wahn entziehen, dem er sich ausgesetzt hat. Um zu einer Antwort zu gelangen, ist es nötig, auf weitere Aspekte näher einzugehen.

#### **7.4 *Zur Frage nach dem zeitlichen Verhältnis von Erzählen und Erzähltem***

Der seltsame Umstand, dass die Tagebucheinträge durchnummeriert statt nach Datumsangaben geordnet sind, lässt, streng genommen, ebenfalls offen, wie viel Zeit der Student in Weng verbringt. Er gibt selbst Auskunft über sein Vorgehen: „Ich schreibe also in der Nacht auf, was ich bei Tag registriere“ (F, 316). Man könnte daher davon ausgehen, dass er jeden Tag schreibt und keinen auslässt. Sicher ist das aber nicht. Manchmal wird ein Thema an einem neuen Tag aufgenommen, womit der Eintrag des vorangegangenen Tages endet. Aber es gibt nur selten kontinuierliche Handlungsteile, die über mehr als ein zeitliches Nacheinander der einzelnen Elemente miteinander verbunden sind (wie etwa

Unfall mit Todesfolge und Begräbnis).<sup>74</sup> Ins Leere laufende Bezugnahmen durch deiktische Ausdrücke wie „gestern“ bekräftigen eher den Eindruck diskontinuierlicher Aufzeichnungen. „Es war fürchterlich, ihn gestern mit dem Eisenbahner reden zu hören“ (F, 333), heißt es am 27. Tag über Strauch. Das müsste sich auf den 26. Tag beziehen, wenn er nachts darüber schreibt, was tagsüber vorgefallen ist, aber am 26. Tag ist von keinem Eisenbahner die Rede. Das ist kein Widerspruch, der Erzähler kann das Gespräch Strauchs mit dem Eisenbahner am Vortag einfach ausgelassen haben – möglich ist aber auch, dass er einen Tag ausgelassen hat. Unpassend ist schließlich die Verwendung des bestimmten Artikels, dessen Gebrauch üblicherweise etwas bezeichnet, das man als bekannt voraussetzt. Doch von einem Eisenbahner war bislang nicht die Rede. Ganz ähnlich verhält es sich mit den Zitaten der Aussprüche Strauchs in den Briefen, die offenbar nicht den Aufzeichnungen des Erzählers entnommen sind. An Textstellen wie diesen offenbart sich die hohe Selektivität des Erzählers.

## 7.5 *Der Auftrag*

Man kann daher sagen, dass das narrative Szenario bereits von subtilen formalen Irritationen wie der Kapiteleinteilung bzw. -bezeichnung oder wie dem nicht adäquaten Gebrauch sprachlicher Mittel zumindest potentiell unterlaufen wird. Ähnlich sieht es aus, wenn man das narrative Szenario auch unter seinen inhaltlichen Voraussetzungen betrachtet. Ein zentraler Teil des Szenarios wurde bislang unterschlagen. Dieser Teil beantwortet die Frage, wieso der Student überhaupt dazu kommt, den ihm völlig unbekanntem Maler Strauch zu beobachten. Er erhält von seinem Vorgesetzten im Krankenhaus, dem „Assistenten“ Dr. Strauch, den „streng geheim[en]“ Auftrag (F, 12), seinen Bruder zu beobachten. Der Famulant dürfe den Maler aber keinesfalls merken lassen, dass sein Bruder ihn entsendet habe. Deshalb gibt der Erzähler sich als Jura-Student aus.

Der Assistent übernahm die Reise- und Aufenthaltskosten. Er gab mir einen Geldbetrag, der ihm reichlich erschien. Er verlangt von mir eine präzise Beobachtung seines Bruders, nichts weiter. Beschreibung seiner Verhaltensweisen, seines Tagesablaufs; Auskunft über seine Ansichten, Absichten, Äußerungen, Urteile. Über seine Art, zu gestikulieren, aufzubauschen, „Menschen abzuwehren“. Über die Handhabung seines Stockes. (F, 12)

Warum der Assistent diesen Auftrag erteilt, wird nicht recht klar, aber die einschlägigen Textstellen lassen den Schluss zu, dass der Arzt sich um den Bruder sorgt und sich ein Bild von seinem gegenwärtigen Zustand machen möchte, ohne

---

<sup>74</sup>Die Notizen des 23. und 24. Tages beziehen sich mit großer Sicherheit auf zwei direkt aufeinanderfolgende Tage. „Morgen wird der Holzzieher begraben“ (F, 276), heißt es zuerst und dann gleich unter dem 24. Tag: „Auch beim Begräbnis des jungen Holzziehers waren viele Leute“ (F, 277).

selbst mit ihm in Kontakt zu treten. Immerhin weiß er oder meint zu wissen, dass sein Bruder „heillos verwirrt“ sei (F, 12) und „ein Menschenhasser“ (F, 13). Die Brüder hätten sich zwanzig Jahre lang nicht gesehen und vor zwölf Jahren den Briefkontakt abgebrochen. Obwohl der Maler mit Bezug auf das Verhältnis der Brüder von „Feindschaft“ spreche, wolle sein Bruder, „als Arzt“, wie er zitiert wird, „einen Versuch“ unternehmen (F, 12), offenbar einen Versuch, das Verhältnis zu bessern, wie man ergänzen könnte.<sup>75</sup> Dazu benötige er die Beobachtungen. „Dieser Auftrag ist eine Privatinitiative des Assistenten, und er gehört zu meiner Schwarzacher Famulatur“ (F, 13), heißt es dann resümierend, aber widersprüchlich.

Man erhält also früh eine Motivierung für das Unterfangen des Erzählers, den Maler zu beobachten und seine Reden zu notieren, eine Motivierung im Sinne einer kausalen Verankerung des Geschehens in einer Vorgeschichte. Doch was ist von dieser Motivierung zu halten? Sie für nicht stimmig zu halten, ist das Mindeste. Immerhin findet die Famulatur bei einem Chirurgen statt. Einen Auftrag wie diesen würde man eher in der Psychiatrie erwarten. Wie er zu der Famulatur gehören kann, ist also nicht nur medizinisch unplausibel, sondern auch arbeitsrechtlich, denn wie kann der Auftrag dienstlich sein „und“ zugleich als „Privatinitiative“ bezeichnet werden (F, 13)? Ein „aber“ statt des „und“ würde den Widerspruch anerkennen, und man wäre eher geneigt, ihn hinzunehmen. Die Selbstverständlichkeit des Unvereinbaren, die das „und“ bedeutet, provoziert Zweifel schon an den Voraussetzungen der Geschichte. Schließlich ist auch die zitierte Spezifizierung des Auftrages „absurd“ (Marquardt 1990, 31; vgl. auch Gößling 1987, 27). Nach dem Hinweis auf die „Handhabung seines Stockes“ zitiert der Erzähler den Assistenten noch einmal wörtlich: „Beobachten Sie die Funktion des Stockes in der Hand meines Bruders, beobachten Sie sie genauestens“ (F, 12). Der Erzähler scheint den Hinweis ernst zu nehmen, denn er greift ihn im vierten der Briefe auf (F, 324). Warum aber und inwiefern das Halten des Stockes bedeutsam sein kann, bleibt völlig unklar.<sup>76</sup>

Es ist also deutlich, dass das Szenario, das den Rahmen für die Aufzeichnungen des Erzählers gibt, auch aufgrund inhaltlicher Gesichtspunkte unplausibel wirkt.

<sup>75</sup>Vgl. dagegen Pfabigan 1999, 41: „Der Auftrag ist weder von brüderlicher Sorge diktiert, noch dient er einem medizinischen Zweck.“ – Eine explizite Begründung fehlt. Pfabigan vertritt die These, dass es um eine Initiationsgeschichte des Ich-Erzählers geht. Er unterstellt damit implizit, dass es dem Assistenten nicht um den Bruder geht, sondern um seinen Studenten, den er sich bewähren lassen will. Dafür würde sprechen, wenn man „Versuch“ in Bernhards Text im Sinne von „Experiment“ versteht.

<sup>76</sup>Zumindest im Rahmen eines mimetischen Interpretationsrahmens. Der Erzähler greift mehrmals das Motiv auf (etwa wenn der Maler ihn während ihrer Spaziergänge damit antreibt), und auch am Schluss, wo er dem Stock, „ein Ungeheuer, das keines mehr ist“ (F, 330), Wirkungslosigkeit attestiert. Es drängt sich eine symbolische Interpretation auf. Es werde deutlich, dass sich der Erzähler dem Einfluss des Malers entzogen habe, daher habe auch der Stock seine Kraft eingebüßt, dessen „Handhabung [...] nur noch die schrullige Gewohnheit eines alten Kauzes“ sei (Klug 1993, 133).

Methodisch gesprochen, haben wir es mit Anomalien zu tun, die erklärungsbedürftig sind. Eine Möglichkeit ist, sie mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers zu erklären. (Die Anomalien selbst sind noch kein Beweis seiner Unzuverlässigkeit, sie sind, um ein anders Wort zu benutzen, lediglich Indikatoren, die potentiell Unzuverlässigkeit anzeigen, dann nämlich, wenn sich auf ihrer Grundlage falsch dargestellte Sachverhalte nachweisen lassen.) Eine weitere Möglichkeit ist, sie symbolisch zu erklären. Beide Möglichkeiten sind kompatibel miteinander, aber es kann sein, dass der mimetische Deutungsrahmen in dem Text gar nicht vorgesehen ist, weil er durch kleine Ungereimtheiten immerzu unterlaufen wird.

## 7.6 *Der narrative Status der Aufzeichnungen und die Frage nach der Entwicklung*

In der Tat gibt es weitere Anomalien, die den Wahrheitsgehalt des Erzählten unterminieren. Schwieriger indes ist, wie sich zeigen wird, eine akzeptable diegetische Erklärung zu finden, die dann nicht nur als Indiz, sondern als Beweis der Unzuverlässigkeit des Erzählers dienen kann. Zu fragen ist nun, welchen narrativen Status die Aufzeichnungen haben. Was sagt der Student selbst von seinem Text? Wie er dem Assistenten in seinem ersten Brief mitteilt, sind die Aufzeichnungen nicht für ihn bestimmt, sondern dienen dem Studenten als potentielle Erinnerungsstütze, als Material für seinen erst noch zu erstellenden Bericht. Er spricht denn auch von einem „*Behelfsbericht*“ und hebt dieses Wort eigens hervor (F, 316).<sup>77</sup>

Dies stützt die Vorläufigkeit des Geschriebenen ebenso wie die schon vermerkte Sukzessivität der einzelnen Notate, die offenbar nach und nach zustande kommen, ohne dass der Schreiber das Ende der Geschichte bereits erlebt hat. Deiktika wie „heute“ stützen diesen Eindruck und bestätigen seine im Brief an den Assistenten beschriebene Vorgehensweise, nachts zu notieren, was am Tage geschehen ist.<sup>78</sup> Vor diesem Hintergrund läuft die Standardinterpretation des Romans darauf hinaus,

---

<sup>77</sup>An dieser Stelle wird auch deutlich, dass der Student selbst nicht weiß, warum der Assistent ihm den Auftrag erteilt hat, aber er wertet ihn als „eine besondere Gunst“ (F, 316) und betrachtet ihn damit als wichtig für sich selbst. Er hält sich offensichtlich nicht nur für ein Medium, dessen sich der Assistent bedient, um an Erkenntnisse über seinen Bruder zu kommen, sondern sieht sich auch selbst als Gegenstand des Auftrags. An anderer Stelle überlegt er, dass der Assistent ihn am liebsten in Schwarzach behalten würde, um ihn als Mitarbeiter „heranzuziehen“ (F, 54). Hier (7. Tag) gibt es eine gewisse Korrespondenz zum Inhalt des ersten Briefes, denn an beiden Textstellen erwähnt er sein berufliches Fortkommen im Zusammenhang mit dem Assistenten. „Dem Assistenten schreiben hat gar keinen Sinn“ (F, 54), meint er – und tut es, wenn nicht an diesem, so doch spätestens an einem der folgenden Tage trotzdem. Nur der vierte Brief wird explizit in den Aufzeichnungen erwähnt, als er dem Assistenten „zum vierten Mal“ schreibt (F, 212).

<sup>78</sup>Vgl. F, 16, 35, 43, 44, 59, 82, 95, 106, 124, 130, 132, 136, 148, 168, 187, 204, 221, 268 [...] 332. Hinzu kommen weitere Deiktika, die sich wie „heute“ auf denselben Tag der jeweiligen Aufzeichnungen beziehen, etwa „In der Frühe“ (F, 123), „Am Abend“ (F, 143) usw. – Am

dass der Student sich mit fortschreitender Zeit immer mehr an den Maler verliert.<sup>79</sup> Das Tagebuch enthalte keine „Ergebnisse“, sondern sei eine Vergewisserung seiner Beobachtungen (Marquardt 1990, 31). Insbesondere die Briefe stützen diese Interpretation, da der Student zunächst noch von seiner Leidenschaftslosigkeit überzeugt ist, die aber in den weiteren Briefen zunehmend der Übernahme der Einstellung des Malers zu weichen scheint.<sup>80</sup> Den Aufzeichnungen ist diese Entwicklung weniger gut abzulesen, da der Student keinerlei Selbstgewissheit zum Ausdruck bringt, sondern stattdessen schon früh sogar Selbstzweifel äußert, etwa mit Blick auf seine Motivation, Medizin zu studieren (F, 53 f.). Bereits nach der zweiten Begegnung (der ersten längeren) mit dem Maler heißt es: „Der Maler ging hinter mir her wie eine ungeheure Belastung meines Nervensystems“ (F, 17). Am 13. Tag – also nach fast der Hälfte der Tage, an denen er Aufzeichnungen macht – zweifelt der Erzähler an seiner Aufgabe und notiert, dass „ich mich tief in Gedankengänge verrannt habe, die ihren Ursprung im Maler haben“ (F, 136). Am 14. Tag reflektiert er sie weiter und mag dadurch den Eindruck erwecken, er habe sie und sich noch im Griff, weil er immerhin erkennt, dass der Maler möglicherweise „schlechte Einflüsse“ auf ihn ausübe (F, 144). Er erkennt also eine Gefahr, und durch die Erkenntnis müsste er sich wappnen können. Doch der ganze Satz erweist sich am Ende als unsinnig, wenn er mit der Konjunktion „denn“ die zuvor gegebene Argumentation aushebelt, indem er „gut“ mit „schlecht“, die er zuvor kontrastiert hat, nun konfundiert: „Ich bin natürlich in Gesellschaft des Malers ständig schlechten Einflüssen ausgesetzt. Aber ich sehe sie, und ich kann genau unterscheiden, wo die schlechten Einflüsse anfangen, wo die schlechten Einflüsse nicht gut sind, denn schlechte Einflüsse können gut sein“ (F, 144). Im folgenden Absatz über Strauchs Sprache wird deutlich, dass der Erzähler sich dieser

---

19. Tag gibt es, was das Zeitmanagement des Erzählers angeht, zwei Anomalien: „Er fing dann wieder von der Schlittenfahrt an, die wir gestern machten“ (F, 226). Es folgt eine kurze Zusammenfassung der Fahrt vom Dorf hinunter zur Bahnstation. Der Erzähler kutschiert den Maler, der sich über das Tempo beschwert. Zurück ins Dorf kommen sie dann aber seltsamerweise im Pferdeschlitten des Bürgermeisters. Mit welchem Schlitten sie zuerst gefahren sind und wo dieser abgeblieben ist, wird nicht geklärt. Die zweite Anomalie betrifft die Erzählung eines nächtlichen Erlebnisses (F, 232). Es ist unklar, wann der Erzähler dies niederschreibt, denn am Folgetag steht er „um sechs Uhr auf, wie ich es gewohnt bin“ (F, 236). Auffällig ist im Weiteren, dass der Erzähler nun im Präsens schreibt, bis er am 21. Tag wieder ins Imperfekt fällt.

<sup>79</sup>Vgl. Mittermayer 1995, 32; Judex 2010, 54; Gößling 2018, 40. Klug (1993) hingegen meint, dass der Student sich am Ende dem destruktiven Einfluss des Malers entziehen könne.

<sup>80</sup>Schon im ersten Brief deutet er an, dass seine Aufzeichnungen mit dem Gegenstand ringen, denn er versuche in seinen nächtlichen Notaten, „dem Perspektivischen der immer doppelten Anschauungen dieses Falles auch nur einigermaßen zufriedenstellend gerecht zu werden, mich mit Ihrem Herrn Bruder sozusagen auf – wie mir scheint, unglaublich labiler, zeitweise ‚unzurechnungsfähiger‘ – dokumentarischer Grundlage auseinanderzusetzen“ (F, 316). Zugleich ist er – noch – optimistisch, die Aufgabe sachgerecht zu erledigen. Obwohl er die Macht, die von den Reden des Malers ausgeht, verspürt, meint er, seine für wissenschaftliche Beobachtungen nötige Distanz beibehalten zu können. Hier könnte sich die Frage stellen, warum er dies überhaupt erwähnt. Ist er dem Einfluss nicht schon längst erlegen?

Sprache bedient, um sie zu beschreiben. Am selben Tag dokumentiert er später im Zusammenhang mit seiner vermutlichen Ex-Freundin S. sein Verständnis für die defätistische Einstellung des Malers (F, 154). Am nächsten Tag überlegt er, wie er nach der Famulatur mit seinen Prüfungen zurecht kommen würde, und stellt fest, dass er „hier“ keine Zeit für die Vorbereitung habe. Die Begründung ist sein Eingeständnis, dass er bereits verloren ist: „Denn ich stehe ganz unter dem Einfluß des Malers, ich muß mit ihm gehen, und muß gar nicht, ich kann nicht anders, als mit ihm gehen: selbst wenn er mich nicht immer dazu auffordern würde, ginge ich mit“ (F, 169). Auch wenn sich damit zeigt, dass der Erzähler bereits von Anfang an die Wirkung des Malers bemerkt und zu einem frühen Zeitpunkt gesteht, dass er sich ihrer nicht mehr erwehren kann, lässt sich vielleicht eine gewisse Steigerung in den Aufzeichnungen feststellen, denn am 25. Tag schreibt er: „Ich bin nicht mehr ich“ (F, 299). Man könnte diese späten Passagen aber auch als lediglich etwas drastischere Formulierungen desselben Gedankens auffassen. So gesehen, macht der Erzähler kaum eine Entwicklung durch.

Es gibt Hinweise auf weitere Nichtübereinstimmungen zwischen den Briefen und den Aufzeichnungen. Eine Auffälligkeit betrifft die im vierten Brief geäußerte Frage, ob der Student seinen Auftrag „nach dreizehn, vierzehn Tagen“ abbrechen könne (F, 325). Der vierte Brief ist der einzige, den er in seinen Notizen erwähnt, und zwar am 18. Tag. Erklären kann man sich das damit, dass er selbst hier einen Bruch in seiner Wahrnehmung sieht. Man kann die Nicht-Korrespondenz zwischen Briefen und Aufzeichnungen als weitere Anomalie einstufen, die entweder an der Einstellung, die in den Briefen zum Ausdruck kommt, zweifeln lässt oder aber den Verdacht provoziert, dass die Aufzeichnungen möglicherweise retrospektiv überformt sind. Wenn sich dieser Verdacht bestätigt, dass die Aufzeichnungen überarbeitet sind, dann wäre der Text tatsächlich unzuverlässig erzählt mit Bezug auf seinen narrativen Status. Er gäbe etwas als authentisches Notat aus, was in der erzählten Wirklichkeit eine retrospektive Rekonstruktion ist. Was spricht dafür?

### **7.7 Die mimetische Lesart: Wurden die Aufzeichnungen nachträglich bearbeitet?**

Die auffälligste Eigenart des Textes besteht ja, wie schon am Anfang erwähnt, in den ausgreifenden Monologen des Malers, die der Student mal wörtlich, mal in indirekter Rede wiedergibt. Überträgt man den mimetischen Interpretationsansatz darauf, so kann man sich fragen, in welchem Maße die Wiedergabe authentisch ist. Unwahrscheinlich, dass der Student sich alles hat merken können. Entweder wir haben es mit einer traditionellen narrativen Lizenz derart zu tun, wonach die wörtlichen Zitate, die homodiegetische Erzähler liefern, vom Mimesispostulat entbunden und daher nicht in ihrer Authentizität in Frage zu stellen sind, oder der Erzähler täuscht die wörtliche Wiedergabe der Rede wenigstens teilweise vor. Die Länge der Monologe allein reicht nicht aus als Beleg dafür, dass der Erzähler

die Wörtlichkeit der Rede nur vorgibt, eben weil es diese narrative Lizenz gibt. Es sähe aber anders aus, wenn man ein weiteres Indiz finden könnte, dass die Authentizität der Wiedergabe hintertreibt.

Unterlegt man dem Zustandekommen des Textes ein mimetisch-realistisches Szenario, dann wäre er eine überarbeitete Fassung, die der Student aus seinen vermutlich stichpunktartigen Notaten zusammengestellt hat. Damit wäre der Text vom Ich retrospektiv überformt und mindestens mit Bezug auf seinen Vermittlungsstatus unzuverlässig, denn die Art der Strukturierung gibt vor, dass das Ich sukzessive, also Tag für Tag, notiert, ohne zu wissen, was am nächsten folgt. Träfe das beschriebene realistische Szenario zu, dann hätte das Ich die Reden des Malers jedoch eben im Wissen darum, was folgt, rekonstruiert.

Diese Hypothese würde mit einem anderen Befund gut harmonieren. Es würde nämlich erklären, warum der Student schon am Anfang so schreibt bzw. Dinge notiert, die bereits an den Maler erinnern, den er noch gar nicht kennt. So verhält es sich mit der hyperbolischen Beschreibung der Landbevölkerung am 2. Tag. Die ersten Eindrücke, die der Student von dem Ort hat, sind befremdlich, ja unglaublich. Weng sei „von ganz kleinen, ausgewachsenen Menschen bevölkert [...], die man ruhig schwachsinnig nennen kann. Nicht größer als ein Meter vierzig im Durchschnitt, torkeln sie zwischen Mauerritzen und Gängen, im Rausch erzeugt“ (F, 11).<sup>81</sup> Was der Ich-Erzähler hier äußert, unterscheidet sich kaum von dem, was kurz darauf Strauch zu sagen hat. Noch deutlicher wird es in einem längeren Eintrag, nachdem der Student dem Maler das erste Mal begegnet ist und ihn nach dem Weg zum Gasthaus gefragt hat. Er beschreibt die Atmosphäre und endet: „Weng liegt in einer Grube, von riesigen Eisblöcken jahrmillionenlang gegraben. Die Wegränder verführen zur Unzucht“ (F, 16).<sup>82</sup> Das zeigt, wie nahe das Empfinden des Studenten dem des Malers bereits zu einer Zeit ist, als er noch nicht viel mit ihm gesprochen hat.

Die Frage ist, ob man die Größenangabe wörtlich verstehen und den Erzähler deswegen für unzuverlässig halten soll. Mit der Körpergröße ist ein nicht nur fiktiver Sachverhalt betroffen, und die Widerlegung der Sachverhaltsaussage müsste über die Wirklichkeit erfolgen; denn der Text gibt hierzu keine weiteren Auskünfte. Meiner Meinung nach ist es aber ein Fall der hyperbolischen Sprechweise, die typisch für den Maler ist und die der Erzähler hier vorwegnimmt oder übernimmt. Strauch selbst gibt einen Hinweis. So sagt er laut dem Erzähler: „Ich neige ja, wie Sie schon bemerkt haben, überhaupt nicht zur Übertreibung“ (F, 42).

<sup>81</sup>Marquardt (1990, 80 f.) sieht in der Passage ein Indiz, das sie an der Zuverlässigkeit des Erzählers zweifeln lässt: „Die behauptete Zwergenhaftigkeit der Einwohner läßt den Leser bereits an der ‚Glaubwürdigkeit‘ des Berichterstatters zweifeln.“ Das träfe aber nur zu, wenn er meint, was er wörtlich sagt.

<sup>82</sup>Laut Judex (2010, 59) wurde das in der frühen Rezeption „als wirklichkeitsgetreue Beschreibung aufgefasst“, als Verunglimpfung der Landbevölkerung, allerdings zu Unrecht, denn „außerliterarische Realien“ wie diese habe „Bernhard verfremdet und bewusst überzeichnet“ (ebd.). Die Frage aber ist, warum der Autor das auch den Erzähler und nicht nur den Maler tun lässt. Zu den Realien vgl. auch Gößling 2018, 43.

Natürlich übertreibt er ständig. Das bedeutet, dass er entweder die Unwahrheit sagt oder etwas anderes meint, nämlich das Gegenteil – ein klassischer Fall von Ironie.<sup>83</sup> Auch die Angabe der Körpergröße entbehrt des Anspruchs darauf, dass man sie wörtlich nehmen soll, sondern ist dem übertreibenden Sprechen des Malers nachempfunden. Ein Urteil wie zuletzt von Gößling (2018, 39), wonach der Erzähler ein „Protokollant“ ist und „eine konsistente Fiktionswelt [evoziert]“, ist aus diesen Gründen nicht angemessen.

Die Frage ist demnach, ob und, wenn ja, warum der dargebotene Text eine bereits unter dem Einfluss des Malers entstandene Rekonstruktion dessen sein soll, was der Student vernommen hat. Es würde dafür sprechen, dass der Student tatsächlich dem Maler erlegen ist und dass selbst die Darstellung des bizarren Anfangs der Geschichte, der im Auftrag des Bruders besteht, unter den Auspizien des Malers entstanden ist.

Mir scheint jedoch, dass die Annahme, der Text sei retrospektiv überformt worden, nicht haltbar ist. Die Überzeugungen, die der Erzähler noch vor der näheren Bekanntschaft mit dem Maler zum Ausdruck bringt, und die Formulierungen, die er wählt, ähneln zwar denjenigen des Malers, aber es gibt, soweit ich sehe, ansonsten keine im Text angelegte Erklärung dafür, dass der Erzähler seinen eigenen Text nachträglich manipuliert habe.

Wenn also das, was der Student vom Maler nach und nach übernommen hat, nicht die Wiedergabe der ersten Tage überformt und er nachträglich keine retrospektive Rekonstruktion vorgenommen hat, ohne sie als solche auszuweisen, dann könnte die große Ähnlichkeit in stilistischer und inhaltlicher Hinsicht noch auf andere Weise erklärt werden: Student und Maler sind sich zutiefst wesensähnlich.<sup>84</sup>

Unter der Maßgabe eines mimetisch-realistisch zu verstehenden Szenarios scheint mir das die wahrscheinlichste Lösung zu sein. Im Studenten haben wir es mit einer jüngeren Ausgabe des Malers zu tun, dem die Erfahrungen noch bevorstehen, die der Maler bereits hinter sich hat. Seine Erlebnisse in Weng sind ein Teil davon. Wenn das Szenario einen realistischen Sinn haben sollte, dann kann er wegen der Ähnlichkeit der beiden Figuren nur darin liegen, dass die Ähnlichkeit der Figuren die Absolutheit der Weltsicht bestätigt, die vor allem vom Maler geäußert, aber eben auch vom Erzähler von Beginn an geteilt wird. Der Erzähler wäre demnach auch keine Kontrastfigur, sondern diene als Verstärker, zumindest als Prophet des Malers, als der er die exklusiven Monologe zu Papier bringt und der Nachwelt erhält (vgl. Maier 2004). Und er wäre unzuverlässig in Bezug darauf, dass er gar nicht versteht, dass er dem Maler bereits ausgeliefert ist, noch

---

<sup>83</sup> So auch Gößling 2018, 44.

<sup>84</sup> Nach Schmidt-Dengler (1995, 184) „verfällt der Famulant [allmählich] selbst der Tonlage des Malers“, womit er an der Entwicklungshypothese festhält (die ich ablehne, weil der Famulant, wie gezeigt, eben schon ganz am Anfang selbst bizarre Vorstellungen äußert), aber auch Schmidt-Dengler spricht hier vom Erzähler als einem „Adepten“ des Malers. Maier (2004) vertritt eine ähnliche Position, wenn er dem Erzähler eine beglaubigende Funktion zuschreibt.

ehe er ihn kennenlernt. Durch das, was er im Sinne seines quasi-ärztlichen Auftrags zu verstehen gibt, gibt er sich als unvoreingenommene Kontrastfigur zum Maler aus. Aber das ist er nicht.

## 7.8 *Die mimetische Unzuverlässigkeit des Erzählers*

Wenn man die Reichweite des mimetischen Anspruchs untersuchen möchte, kann man sich zunächst vornehmen, die im Text genannten, historisch belegten Ortsangaben zu prüfen. An diesen Angaben entzündete sich anfangs der Protest gegen das Buch, dessen Darstellung einer konkreten österreichischen Provinz als Verunglimpfung aufgefasst wurde (vgl. Gößling 2018, 43). Diese Reaktionen gelten unter Literaturwissenschaftlern nicht zuletzt deshalb als unangemessen, weil sie die fiktiven mit realen Ortschaften verwechseln. Nach Weng gelangt der Student von Schwarzach über Sulzau mit der Bahn. Das ist unmöglich, sofern man unterstellt, dass damit reale Orte gemeint sind. Man könnte also die geographischen Fehler als Indiz dafür verstehen, dass es hier um eine vollständig fiktive Welt geht. Zwar ist man schnell bei der Hand mit der Erklärung, dass Bernhard nicht die realen Orte meint; aber sie könnten immerhin gemeint sein, und dann wäre die Bahnreise auch in der erzählten Welt nicht in der Weise möglich, wie der Erzähler sie beschreibt. In der fehlerhaften Geographie, die bereits an den Anfang gesetzt wird, könnte man demnach genauso gut einen Indikator der bereits von Anfang an verwirrten Sinne des Erzählers erblicken.

Es kann nun sein, dass sich Bernhard um die genaue Geographie nicht in der akribischen Weise gekümmert hat, wie man das von anderen Autoren kennt.<sup>85</sup> Doch gibt es weitere topographische Anomalien, die nicht im Widerspruch zu realen Gegebenheiten stehen, sondern innerhalb der erzählten Welt zu beobachten sind und also ausschließlich auf Textangaben beruhen, ohne zu einer Beantwortung der leidigen Frage nach der Referenzialisierbarkeit zu zwingen.

Solche textinternen Anomalien sind nicht nur ein zusätzlicher Grund, sondern auch ein besserer Indikator für die Unzuverlässigkeit des Erzählers. Wie die oben (Anm. 78) bereits erwähnte höchst selektive Schilderung der Schlittenfahrt wirft auch die Erzählung von der ersten Begegnung mit dem Maler die Frage auf, ob es wahr sein kann, was der Erzähler zu verstehen gibt. Die Vergegenwärtigung der erzählten Situation, die nicht kontinuierlich, sondern mittels Analepsen erzählt wird, ergibt folgendes Bild vom Eintreffen in Weng: Der Student verlässt mit dem ersten Zug gegen 04:30 Uhr Schwarzach und fährt zusammen mit Arbeitern, die ihre Nachtschicht hinter sich haben (F, 8), über Sulzau nach Weng. Obwohl sich der Waggon füllt, bleibt der Platz neben ihm frei. Keiner möchte neben dem Fremden sitzen.

---

<sup>85</sup> Beispiele dafür nennt Seiler 2008 [1983], 33 u. 158 f.

Offenbar kommt er noch am Vormittag an, denn er verbringt die „Essenszeit“ (F, 10), also wohl die Zeit während des Mittagessens, in seinem Zimmer. Dort schläft er für zwei Stunden ein. Dann: „Um vier Uhr verließ ich das Gasthaus“ (F, 13). Draußen fällt er fast über einen „Eisklumpen“ und geht zu einem „Baumstumpf in zwei Dutzend Meter Entfernung“ (F, 13). Es gibt keinen Hinweis darauf, dass er nach dem Verlassen des Gasthauses eine längere Strecke zurückgelegt hätte. Man muss annehmen, dass er gleich nach Verlassen des Hauses stolpert. Er befindet sich also noch in seiner unmittelbaren Nähe. „Da sah ich aus dem Waldstück, keine hundert Meter von mir entfernt, einen herausstapfen, ohne Zweifel den Maler Strauch“ (F, 13). Der Student ergreift die Gelegenheit, ihn gleich kennenzulernen, weshalb er sich vornimmt, „ihm den Weg abzuschneiden“ (F, 14).

Sie treffen demnach in einem Radius von maximal 120 Metern um das Gasthaus aufeinander; eher weniger, denn der Maler bewegt sich ja auf ihn zu. Das Reisegepäck wird nicht erwähnt, und man wird wohl annehmen dürfen, dass der Student es im Gasthaus gelassen hat. Aufmerken lässt nun, wie der Student sein Beobachtungsobjekt anspricht: „Ich suche das Gasthaus“, sagte ich. Und alles war gut gegangen. Er musterte mich, denn mehr unheimlich als vertrauenerweckend war mein plötzliches Auftauchen – und nahm mich mit“ (F, 14).

Ist das eine überzeugende Schilderung des ersten Aufeinandertreffens? Kann das „gut gegangen“ sein? Das Gasthaus im Rücken und ohne Gepäck, muss der Student dem Maler aufgrund dieser Frage sofort suspekt sein. Der Maler lässt aber – gemäß den Aufzeichnungen – nicht erkennen, dass er den Studenten seltsam findet. Dieser Fall lässt mehrere Schlüsse zu: Der Erzähler merkt nicht, dass seine Lüge vollkommen durchsichtig ist; er lügt gar nicht, sondern hat einen äußerst schlechten Orientierungssinn und zudem gar nicht prätendiert, dass er noch nicht im Gasthaus war; der Maler merkt nicht, dass die Frage nach dem Gasthaus in der Nähe des Gasthauses seltsam ist.

Nichts davon lässt sich am Text direkt belegen. Aber es gibt ein Detail, das sich dazu in Beziehung setzen lässt und die Schlussfolgerung erlaubt, dass der Maler dem Studenten von Beginn an nicht glaubt – was der Vermittler der Geschichte, weil er derart blind für sich selbst und seine Umgebung ist, natürlich nicht erkennen kann. Das Zeichen angedeuteter Skepsis des Malers ist, dass er am letzten Tag indirekt nachfragt, ob der Erzähler „Jus“ studiere (F, 333). Warum fragt er das? Als Jura-Student hat sich ihm der Student bereits am Anfang vorgestellt – zumindest hat er es sich vorgenommen (F, 12). Der Maler greift diese Information dann auch auf und bestätigt somit den Erzähler (F, 19). Die Frage am Ende könnte daher den Unglauben andeuten, der den Maler bewegt.

So oder so, nicht nur das Ende, schon der Anfang der Bekanntschaft zwischen dem Erzähler und dem Maler ist unter mimetischer Betrachtungsweise zumindest ein Anlass, die Annahme weiter zu verfolgen, dass unzuverlässig erzählt wird, denn der Erzähler gibt zu verstehen, dass er den Maler kennenlernt, ohne Verdacht zu erregen; doch sind die Angaben, die er über die Situation macht, so obskur, dass es schwerfällt zu glauben, das Kennenlernen sei völlig reibungslos verlaufen.

Wenn man all die Anomalien zu einer mimetisch erzählten Welt zu integrieren versuchte, müsste die Geschichte „hinter“ der erzählten Geschichte ungefähr

folgendermaßen lauten: Schon beim ersten Aufeinandertreffen merkt der Maler, dass der Student ein Lügner ist. Er erkennt, dass die Frage nach dem Gasthof ein unglücklich gewählter Vorwand ist. Da aber von dem jungen Mann kein Ärger zu erwarten ist, lässt der Maler ihn sich ihm anschließen und erzählt ihm allerlei, um sich mit ihm die Zeit zu vertreiben. Dabei muss der Student bereits den Auftrag des Assistenten missverstanden haben. Was wir lesen, ist die kaum zu durchschauende bizarre Weltsicht des Erzählers, der nicht alles, was er hört, notiert, sondern nur das, was er hören will.<sup>86</sup> Dafür spricht, dass der Student bereits seltsame Vorstellungen zum Ausdruck bringt, noch ehe er den Maler kennenlernt. Schon seinen Auftrag fasst er in einer Weise auf, wie er, immer noch vorausgesetzt, es handelt sich um eine mimetisch-realistisch modellierte Welt, kaum erteilt werden könnte – es sei denn, der Assistent wäre selbst unzurechnungsfähig. Die weiteren Anomalien wie die Schlittenfahrt, das Berichten über „gestern“ Vorgefallenes und das Kennntnis voraussetzende Erwähnen von Leuten, die noch gar nicht eingeführt worden sind, dienen dazu, die Distanz zwischen Bericht und Welt aufrecht zu erhalten. Das Ende könnte man in diesem Sinne ebenfalls als unaufrecht auffassen, nämlich als ein uneingestandenes Scheitern des Studenten. Demgemäß wird er erst vom Maler und dann, aus Anlass der Zeitungsmeldung, vom Assistenten verstoßen. Es wäre eine Niederlage, die er vor sich selbst nicht anerkennen kann.

Folgt man der Unzuverlässigkeitsthese, ist eine andere Interpretation kaum plausibel. Sie lässt sich mit einigen Textbeobachtungen in Zusammenhang bringen. Demnach will er sich nicht eingestehen, dass ihn der Maler am Ende verbannt, weil er sich nicht als Lügner offenbart. Da der Maler gemäß der hier verfolgten Lesart weiß, dass er kein Jura-Student ist, gibt er ihm mit der unerwarteten Nachfrage bzgl. des Studiums eine letzte Chance, die Wahrheit zu sagen und eine freundschaftliche Beziehung zu ermöglichen, worauf der Erzähler aber nicht eingeht. Stattdessen reist er ab, weil er sich ertappt fühlt. Davor gibt es Hinweise, die zeigen, dass der Maler den jungen Mann braucht – er macht sich Sorgen um ihn (F, 186, 274, 304) – und dass der geduldige Zuhörer ihm durch seine Aufmerksamkeit Erleichterung verschafft. Auffällig ist am Schluss, dass der Erzähler am 27. Tag zwar Monologe des Malers notiert, aber unklar ist, ob sie vom selben Tag stammen. In den Passagen über sich selbst bzw. über sein Zusammensein mit dem Maler ist zweimal von „gestern“ die Rede. Vielleicht hat er am 27. Tag gar nicht mehr mit ihm geredet. Zwar benutzt er auch „heute“ (F, 332), dies aber im Zusammenhang mit seinem Wunsch, sich Mantel und Buch schicken zu lassen. Nach vier Wochen im Winter ohne Mantel? Auch das könnte ein Hinweis darauf sein, dass er nicht die Wahrheit schreibt, sondern darüber hinweg täuscht, dass er seinem Auftrag nicht weiter nachkommen will.

---

<sup>86</sup>Maier (2004, 22) weist darauf hin, dass der Maler sich in den Dialogen mit anderen Figuren vernünftiger äußert.

Die mimetisch-realistische Interpretation konsequent zu Ende gedacht, könnte man zu dem Schluss kommen, dass der eigentlich Wahnsinnige der Student ist, der seine bereits ganz am Anfang anklingende krude Weltsicht dem Maler in den Mund legt. Diese Interpretation hat nur den Schönheitsfehler, dass es für sie keine direkten Belege gibt, die zeigen könnten, dass die Manipulation des Studenten so weit reicht, die Rede des Malers zu verfälschen. Eher vertretbar ist daher die These, dass der Student im Maler einen Gleichgesinnten trifft. Was im Einzelnen wahr ist, lässt sich aber nicht ermitteln. Es gibt nur eine Menge Hinweise, dass die Abläufe in der Geschichte von Student und Maler nicht so reibungslos sind, wie der Student sie darstellt. Mithin gibt es gute Gründe für die Annahme (immer mit Bezug auf die mimetisch-realistische Lesart), dass der Student immer wieder etwas Falsches zu verstehen gibt.

Auch die dritte Figur weist Ähnlichkeiten mit den beiden anderen auf. Obwohl der Bruder deutlich als Kontrastfigur zum Maler angelegt zu sein scheint, ist er durch den seltsamen Auftrag ebenfalls kompromittiert, sofern er ihn so erteilt hat, wie der Erzähler sagt. Darüber hinaus gibt es weitere Konfusionen. Nicht nur überlappen die Rede des Malers und die Rede des Erzählers, auch die Rede des Assistenten zeigt Ähnlichkeiten mit der seines Bruders, wie der Erzähler sogar selbst feststellt. Im zweiten Brief zitiert er einen Ausspruch des Assistenten: „Das kann ein Mensch sein [...], durchaus am Rand der Jahrtausende“ (F, 317), und meint, dass dieser Satz genauso gut „ein Produkt Ihres Bruders“ sein könnte, „der pausenlos solche Sätze hervorstößt“ (F, 317).

Wiederum gilt, dass dies unter Wahrung der Mimesis-Präsumtion insofern konsequent ist, als der Erzähler gar keine Entwicklung durchmacht, sondern von vornherein fragwürdige Dinge äußert, auch wenn die Fragwürdigkeit durch die Herausfilterung des rationalen Handlungsgerüsts leicht aus dem Blick gerät. Unter der Voraussetzung, dass der Erzähler selbst hochgradig deformiert ist, nimmt es nicht wunder, dass hier weniger Unterschiede als wiederum vor allem Ähnlichkeiten zu entdecken sind.

Diese Anomalien zu einer kohärenten Interpretation zu integrieren, die die wahre Geschichte hinter der vom Erzähler präsentierten Geschichte offenbart, ist mit Blick auf die unstimmen Details möglich. Man wird allerdings zugestehen müssen, dass eine umfassende diegetische Erklärung spekulativen Charakter hat. Das muss einem aber bei einem modernen Text nicht unbedingt Bange machen. Man könnte es dem Text als besondere Konsequenz anrechnen, dass der Erzähler alles ausblendet, was eine Erhellung seines Geisteszustandes ermöglichen könnte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass die von einer mimetischen Darstellung ausgehenden Interpretationen, die es gibt, über allgemeine Zuschreibungen nicht hinausgehen, sondern auf die Offenheit des Textes abzielen. Die Darstellung werde, so Marquardt (1990, 31), „von der Subjektivität des Berichtenden dominiert“. Marquardt unterlegt ihrer Interpretation ein realistisches Szenario, hält aber die Subjektivität des Erzählers für unhintergebar und damit für eine Aufforderung, die Wiedergabe der Welt von *Frost* zu hinterfragen: „So evoziert die Form selbst Fragen nach Wahrnehmung und Reflexion dessen, was der Tagebuchschreiber hört, sieht und erlebt“ (ebd.).

Auch Pfabigan (1999, 61) stellt fest, dass „prinzipiell offenbleibt, was in ‚Frost‘ auf der Ebene des Textes beschriebene Realität und was beschriebene Wahrnehmungsverzerrung einer pathogenen Persönlichkeit ist“. Das ist wohl eher auf den Maler gemünzt, trifft aber angesichts der hier zusammengetragenen Textbeobachtungen noch mehr auf den Erzähler zu. „Der Leser ist der subjektiven Sicht des Famulanten ausgeliefert, die alles andere als zuverlässig ist. Die Schilderungen verlieren in dem Maß an Glaubwürdigkeit, in dem der Beobachter aller Eigenschaften beraubt wird, die den verlässlichen Berichterstatter auszeichnen“ (Marquard 1990, 35). Dieser Schluss gründet jedoch, wie gesagt, nicht auf der Basis einer im Text durch Andeutungen versteckten und daher ermittelbaren Wahrheit, sondern lediglich auf der Basis von nicht ohne eine gehörige Portion Mutmaßung auflösbaren Ungereimtheiten, die sonst nur um den Preis auszuräumen sind, die mimetisch-realistische Lesart aufzugeben.

## 7.9 Die anti-mimetische Lesart

Die Dynamik des realistischen Szenarios – Student erhält Auftrag, kommt nach Weng und geht mit dem Maler tagelang spazieren, wobei er durch dessen Einwirkung eine mentale Deformation erleidet – erweist sich damit als trügerisch. In Wahrheit ist die Welt des Romans so statisch, wie schon sein Titel besagt. Die erzählte Welt ist von Beginn an erstarrt. Durch die vielen bislang beschriebenen Irritationen wird das realistische Szenario immer wieder herausgefordert, und die Unzuverlässigkeit des Erzählers kann dafür als Erklärung dienen. Aber diese Erklärung erfasst vielleicht nur Teilaspekte des Romans, der auch oder stattdessen darauf angelegt sein könnte, den realistischen Deutungsrahmen zwar nahezu legen, diesem aber immer wieder den Boden zu entziehen. Durch den Bruch der Mimesis-Präsumtion wäre die Welt, so statisch sie ist, instabil.

Dies erfasst auch die Zuschreibung der Unzuverlässigkeit an den Erzähler. Angesichts der Ähnlichkeiten zwischen Erzähler und Protagonist sowie der aufgeführten Anomalien bietet sich die Unzuverlässigkeit des Erzählers zwar an, aber mit der Preisgabe der Mimesis-Präsumtion würde die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit in Bezug auf die – nun vermeintlichen – Fehler des Erzählers in Frage stehen.

Suspendiert man die Mimesis-Präsumtion, handelt es sich ja nicht mehr um Fehler, sondern um Absurditäten. Es ließe sich schließen, dass das, was vor dem Hintergrund eines realistischen Bildes von ärztlichen bzw. medizinischen Forschungsaufträgen seltsam und unglaubwürdig erscheint, in der erzählten Welt von *Frost* gar nicht seltsam ist. Etwas kann in einer Welt nur als seltsam empfunden werden, wenn diese Welt als ganze vor allem nicht seltsam ist. Wenn aber der Auftrag, wie der Erzähler ihn auffasst, und seine anderen Schilderungen nicht seltsam sind, ist auch die Welt nicht seltsam, jedenfalls nicht für ihre Bewohner. Sie ist es nur für uns.

Die Frage ist, was sich in dieser nicht-mimetischen Seltsamkeit der Welt mitteilt. Schon Mixner (1983, 47) vertritt die Auffassung, „daß es sich hier um eine

Art Bewußtseins-Ausschreitung handelt, also nicht um eine Abbildung realer Vorgänge oder um eine Widerspiegelung der Fiktion von wirklicher Wirklichkeit, sondern um die Fiktion von Bewußtseinswirklichkeit. [...] Bernhard hat diese Künstlichkeit des Textes gezielt durch einen realistischen Rahmen kaschiert“. Maier (2004, 24) spricht analog von „einer (pseudomimetischen) Kommunikationssituation“, in der ein realistischer Rahmen bloß vorgetäuscht werde. Charakteristisch ist nach Maier für diese spezielle Kommunikationssituation weiter, dass der Erzähler nur als Zuhörer fungiere, dessen Funktion hauptsächlich darin bestehe, die Monologe des Malers zu verstehen zu versuchen. Er trete nicht in eine Diskussion mit dem Maler ein. „Der Erzähler beglaubigt also immerfort, daß es mit den Gedanken des Redners etwas auf sich habe“ (Maier 2015, 535), und manipulierte auf diese Weise den Leser, weil dieser eben durch den alles akzeptierenden Vermittler gar nicht mehr auf die Idee komme, den Gehalt der Maler-Monologe zu hinterfragen.

Wenn sich auch einige Äußerungen Bernhards als Beleg für eine anti-mimetische Deutung anführen lassen, bleibt die Frage unbeantwortet, warum hier etwas „kaschiert“ wird, wie Mixner sagt. Auch wenn Gößling (1987) darauf abzielt, mimetische und anti-mimetische Deutungen miteinander zu vermitteln, tendiert er stark zur anti-mimetischen Lesart. Aufgrund von (angeblich) nicht in einen mimetisch-realistischen Deutungsrahmen integrierbaren Widersprüchen mit Bezug auf die Figur des Assistenten in *Frost* identifiziert Gößling (1987, 22 f.) diese Nebenfigur als übergeordnetes „Bewußtsein“ des Textes und begreift den erzählenden Medizinstudenten und den Protagonisten Strauch als dessen antagonistische Emanationen (so auch noch Gößling 2018, 40–42). Das wiederum ist keine sonderlich textnahe Interpretation.

### **7.10 Die Instabilität der Frost-Welt**

Auch wenn man die Konsequenzen der mimetischen Lesart nicht teilt, die in der Unzuverlässigkeit des Erzählers münden, sollten doch wenigstens die Ergebnisse dieses Interpretationsansatzes zur Kenntnis genommen werden. Es gibt zahlreiche konkrete Unstimmigkeiten im Text, die nach einer Erklärung verlangen, und auch ohne primär mimetisch ausgerichtete Lektürehaltung deuten sie zumindest darauf hin, dass hier keine Entwicklung geschildert wird. Die Dynamik, die die mimetischen Rudimente der Erzählerrede andeuten, existiert nicht. Daran sieht man, dass auch die anti-mimetische Lesart nicht vollends befriedigen kann. Der Grund liegt darin, dass sich anti-mimetische Lesarten nicht vollständig durchhalten lassen, sondern immer mimetische Bausteine enthalten, damit das Ganze nicht zusammenstürzt.

Somit bleibt als Ergebnis übrig: Selbst wenn man zu dem Schluss käme, dass die Rede des Erzählers in weiten Teilen unsinnig ist, müsste man konzedieren, dass der Erzähler als intentionales Subjekt etwas anderes zu verstehen gibt. Er gibt zu verstehen, dass er sich für vernünftig hält. Da seine Rede jedoch in Teilen

unsinnig ist (wenn sie nicht mimetisch falsch ist), ist er auch in diesem Fall mimetisch unzuverlässig – nicht mit Bezug auf die konkreten von ihm wiedergegebenen Sachverhalte, sondern in Bezug auf den semantischen Status seiner Rede sowie in Bezug auf seine allgemeine Geisteshaltung.

Der Witz ist, dass man zunächst das an dem ganzen Szenario herausfiltert, was unverständlich ist, und für die Rekonstruktion sich nur auf das beruft, was in geläufige Schemata passt und rational ist. Auf diese Weise erhält man das Handlungsgerüst „Auftrag – Reise – Dialoge – Ende“, das eine Entwicklungsdynamik nahelegt. Das aber stellt genau den Leim dar, auf den man Bernhard geht. Die Darstellung des Szenarios ist von Anfang an geprägt von einer irrationalen Sicht auf die erzählte Welt, die sich lediglich rational geriert. Mindestens darin kann man unzuverlässiges Erzählen erkennen.

Man sieht: Die beiden unterschiedlichen Lesarten kommen letztlich zu einem ähnlichen Ergebnis. Der Unterschied besteht lediglich darin, dass nach antimimetischer Lesart die gesamte erzählte Welt unsinnig ist, wohingegen es nach mimetischer Lesart der Verstand des Erzählers ist, der den Unsinn produziert und fast alles ausblendet, was als Korrekturinstanz in Frage kommt, weil er alles, was ihn bewegt, an den Maler delegiert.

Mein Fazit lautet daher: Man *kann* den Text unter Maßgabe der Mimesis-Präsumtion verstehen, aber das ist keineswegs zwingend.<sup>87</sup> Was unter der Mimesis-Präsumtion als Indikator der Unzuverlässigkeit des Erzählers dient, das lässt sich auch als Unterlaufen der Mimesis-Präsumtion selbst auffassen. Was wahr ist und was falsch, steht immer wieder zur Disposition. Die Welt von *Frost* ist aufgrund des speziellen Erzähler-Arrangements höchst instabil, und sie ist mindestens insofern unzuverlässig erzählt, als der Erzähler eine stabile Welt vor-täuscht.

Zum Abschluss sei die Frage gestellt, was sich in der Instabilität der dargestellten Welt bzw. der Darstellung selbst mitteilen soll. Es ist aus quantitativen Gründen naheliegend, die Aussagen des Malers in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen und nach ihren Inhalten zu fragen. Die Antwort ist bekannt. Man kann sie zusammenfassen als Verzweiflung an der Welt. Aber damit bleibt die Frage unberührt, warum es dieser seltsamen narrativen Anlage bedarf, um den Sermon des Malers in Szene zu setzen. Was teilt sich in der instabilen Welt, für deren widersprüchliche Ausstattung ja nicht der Maler, sondern der Erzähler sorgt, mit?

---

<sup>87</sup> Anomalien, wie sie hier zusammengetragen wurden, gibt es auch in späteren Romanen von Bernhard. Zu einer Möglichkeit, unter Wahrung der Mimesis-Präsumtion einen eklatanten Selbstwiderspruch des Erzählers der *Korrektur* (1975) mit seiner Labilität bzw. seiner „Überforderung“ und „Abwehrhaltung“ zu erklären vgl. Petraschka 2014, 202 f. Zu weiteren Details vgl. Kohlenbach 1986. In den nächsten beiden Romanen nach *Frost*, *Verstörung* (1967) und *Das Kalkwerk* (1970), ist mir jedoch nichts dergleichen aufgefallen.

Dazu mag es nützlich sein, zum Anfang des Romans zurückzukehren. Der Auftrag ist die Voraussetzung für die ganze Geschichte. Daher könnte im Auftrag der Schlüssel zu einer Interpretation liegen, die eine Erklärung für die Instabilität anbietet. Der Erzähler selbst gibt in seinem ersten Kapitel, das noch vor der Abreise in Schwarzach geschrieben worden sein muss, einen Hinweis. Das Eingangskapitel ist inhaltlich in zwei Hälften strukturiert und handelt zunächst davon, was eine Famulatur primär beinhaltet, und in der zweiten davon, was sie darüber hinaus bedeutet. Eine Famulatur, so lässt sich zusammenfassen, bestehe nicht nur aus chirurgischen Eingriffen an Körpern und aus dem – lügenerischen – Verträgen von Patienten, sondern müsse „auch mit außerfleischlichen Tatsachen und Möglichkeiten rechnen“ (F, 7). Der Student mutmaßt, „daß das Außerfleischliche, nämlich das ohne Zellen, das ist, woraus alles existiert, und nicht umgekehrt und nicht nur eines aus dem andern“ (ebd.). Das „Außerfleischliche“ sei, so der Student, nichts Seelisches. Das ist einigermassen kryptisch, lässt sich aber als Wink auffassen, wie das, was folgt, zu verstehen ist: als die Überführung eines inneren Zustands in Sprache anhand der Reden eines Individuums, das mehr ist als die Summe seiner Zellen und durch diesen inneren Zustand auch etwas anderes (und ganz eigenes) als das im Prinzip austauschbare materielle Substrat eines Menschen, das nur aus Zellen besteht.

Angesichts des Umstands, dass mit dem Auftrag eines Mediziners und seiner Ausführung durch einen labilen Menschen, der dem Auftrag nicht gerecht wird und diesen wohl nicht einmal angemessen verstehen kann, zwei unterschiedliche Weltauffassungen miteinander konfrontiert werden (wobei die medizinische Auffassung nur erwähnt wird, aber sonst nur in der Interpretation des Erzählers vorliegt), kann man zur Stützung dieser Interpretationshypothese Hilfe noch beim Autor selbst suchen. In seiner Dankesrede nach der Verleihung des Bremer Literaturpreises konfrontiert Bernhard nämlich auch zwei Systeme: das der Wissenschaft und ein anderes, das er kaum spezifiziert. „Das Leben ist nur noch Wissenschaft, Wissenschaft aus den Wissenschaften“ (Bernhard 1965, 21). Das Leben selbst werde zur Wissenschaft und scheint damit etwas zu verlieren. Was immer das ist, es ist vielleicht genau das, was sein Roman, der die Wissenschaft gerade nicht zu Worte kommen lässt, in Worte fasst, während seine Rede davon das Negativ bietet. Darin deutet er die emotionale und spekulative Ödnis an, die eine durchrationalisierte „Wissenschaftswelt“ seiner Meinung nach bedeutet:

Wir sind von der Klarheit, *aus welcher uns unsere Welt plötzlich ist*, unsere Wissenschaftswelt, erschrocken; wir frieren in dieser Klarheit; aber wir haben diese Klarheit haben wollen, heraufbeschworen, wir dürfen uns also über die Kälte, die jetzt herrscht, nicht beklagen. Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu. Diese Klarheit und diese Kälte werden von jetzt an herrschen. Die Wissenschaft von der Natur wird uns eine höhere Klarheit und eine viel grimmigere Kälte sein, als wir uns vorstellen können. (Bernhard 1965, 22 [Kurs. i. Orig.]

Roman und Rede sind vor allem über das Motiv der Kälte miteinander verbunden, indirekt aber auch über das der Klarheit. Klarheit ist ein Begriff, der seit Descartes mit einem universalistischen Wissenschaftsethos und Rationalismus in enger

Verbindung steht.<sup>88</sup> Nach dem zu urteilen, was Bernhard in seiner Rede äußert, hält er den wissenschaftlichen Fortschritt für unausweichlich. Aber er habe seinen Preis: eben Kälte. Von diesem Widerspruch handelt *Frost*, d. h. von zwei unwissenschaftlichen Individuen, die sich in ihr Inneres zurückzuziehen versuchen, während alles um sie herum erstarrt ist. Der Maler ist am Ende „abgängig“. Er wird damit in den Zustand der kalten Erstarrung überführt, ein Bild für die Unausweichlichkeit des Erkenntnisfortschritts, an dessen Ende für Bernhard die kalte Mechanisierung der Natur steht und die Auslöschung des Individuums.

Somit kann man am Ende konstatieren: In der Instabilität der Welt bzw. der Darstellung dieser Welt findet die Unklarheit ihren künstlerischen Ausdruck. Sie ist das einzige, was Kunst und Individuum noch geblieben ist.

## 8 Zusammenfassende Betrachtungen: Eine Zwischenbilanz

Je weiter die Nachkriegszeit zurückliegt, desto mehr verliert sie an Bedeutung für die Gegenwart. Diese einfache Wahrheit betrifft auch die Literatur jener Zeit. In der Zwischenzeit ist eine Menge Literatur hinzugekommen, und die Aufmerksamkeit reicht nicht mehr aus, die ganze Bandbreite der damaligen Literatur im Blick zu behalten. Ein einzelner vermag dies schon gar nicht. Die Literaturwissenschaft steht immer vor dem Problem der Lückenhaftigkeit ihrer Korpora. Es könnte sein, dass man, denkt man an die Nachkriegsliteratur, künftig oder auch jetzt schon nur noch die Gruppe 47 wahrnimmt. Dies ist einer der Gründe, warum dieses Kapitel so heißt, wie es heißt.

Der andere Grund ist in einer Gemeinsamkeit der hier analysierten Werke zu sehen, die der Titel des Kapitels ebenfalls benennt. Die Welten, die diese Werke entwerfen, stehen mal mehr, mal weniger im Verdacht, instabil zu sein. Wie wir sehen werden, ist das kein Unterscheidungskriterium zu allen Werken von Autoren der Gruppe 47. Aber das Merkmal der Instabilität könnte doch eine Tendenz markieren. Es zeichnet Werke aus, deren Realitätsgehalt in Frage steht. Aussagen der Erzählinstanzen können dann nicht mehr auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft werden. Mangelnde Überprüfbarkeit ist jedoch allein kein Kriterium für ein instabile erzählte Welt, sondern allenfalls für eine märchenhafte oder sonstwie phantastische Welt. Dass eine erzählte Welt unreal ist, ist nicht mit ihrer Instabilität gleichzusetzen. Es gibt, wie das Beispiel Kreuders am Anfang zeigen sollte, Welten, die in ihrer Irrealität stabil und zuverlässig erzählt sind. Mimetisch instabil ist eine erzählte Welt erst dann, wenn die Aussagen der Erzählinstanz sowohl eine mimetische als auch eine anti-mimetische Interpretation zulassen.

---

<sup>88</sup> „Und somit glaube ich bereits als allgemeine Regel aufstellen zu dürfen, daß alles das wahr ist, was ich ganz klar und deutlich einsehe“ (Descartes 1641, 63 [Med. III.2]).

### 8.1 *Instabile Welten und ihr mimetisches Substrat*

Typischerweise werden solche Welten, die als instabile in Frage kommen, von Erzählinstanzen verantwortet, deren Geisteszustand fraglich ist. Stellt sich heraus, dass sie es sind, die wahnhaft dargestellt sind, dann ist nicht die Welt, von der sie erzählen, instabil, sondern sie selbst. Die Aussagen Marianne Helledgens, der Erzählerin in Hans Erich Nossacks Roman *Spätestens im November*, lassen sich so interpretieren, dass sie zwischen Realität und Phantasie nicht immer zu unterscheiden vermag und für real hält, was sie sich lediglich einbildet, darunter schließlich auch ihr eigener Tod. Demnach ist die dargestellte Welt, dem ersten Anschein zum Trotz, stabil, die Erzählerin aber mimetisch unzuverlässig. Zugegebenermaßen handelt es sich bei diesem Ergebnis um einen Indizienbeweis. Man kann die erzählte Welt auch für instabil halten, in der es Elemente gibt, von denen man nicht genau sagen kann, welchen Status sie haben: sie mögen übernatürlich oder auch allegorisch sein.

Ähnlich verhält es sich mit den beiden Romanen von Heinz Risse: *Wenn die Erde bebt* und *Dann kam der Tag*. Im Unterschied zu Nossacks Erzählerin sind die beiden Erzähler dieser Romane offen als Unzurechnungsfähige gekennzeichnet. Daher lassen sich alle phantastischen Elemente der erzählten Welten als Wahnvorstellungen vor dem Hintergrund einer stabilen Welt interpretieren. Man kann die phantastischen Ingredienzen aber auch als Bestandteile in dieser Welt bestehender Sachverhalte auffassen. Daher sind die Welten instabil. Dabei gehen die betrachteten Romane von Risse durchaus unterschiedlich mit dieser Eigenschaft um. Während sie im ersten Roman aufgrund zahlreicher übernatürlicher oder auch nicht-mimetischer Details besonders ausgeprägt ist, erscheint sie im anderen Roman stark reduziert. Vor allem die Bildtafeln sorgen für einen – zumal in der damaligen Zeit – außerordentlichen Eindruck von mimetischer Authentizität. Nur wenige Details entkräften diesen Eindruck und lassen damit Zweifel an der Stabilität der Welt aufkommen. Das Interessante an diesen Werken des inzwischen fast völlig vergessenen Autors ist, dass die Instabilität der erzählten Welten durch das spezielle Profil der Erzählerfiguren gewissermaßen weginterpretierbar ist. Anders gesagt, ihre potentielle mimetische Unzuverlässigkeit ist einkalkuliert.

Ganz anders verhält es sich mit der Instabilität der Welten in Arno Schmidts Werken. In den Erzählungen, die antike Welten vorstellen, wird ihre Ausstattung durch Anachronismen mit einem starken anti-mimetischen Effekt aufgebrochen. Dasselbe gilt für den *Faun*-Roman, dessen Welt auf die Jahre 1939 bis 1944 festgelegt ist, während in ihrer Ausstattung Elemente auftauchen, die nicht in diesen Zeitabschnitt passen. Instabil sind die Welten der hier näher betrachteten Werke aber auch von einer anderen Seite her, insofern sie längere Passagen enthalten, die von einer Parallelwelt zu handeln scheinen. Im Falle der Antike-Erzählungen lassen sie sich allerdings mimetisch integrieren, da ihre Erzähler deutlich als wahnhaft bzw. fieberkrank gekennzeichnet sind. Anders im *Faun*-Roman, in dem die die mimetische Darstellung herausfordernden Erlebnisse Dürings mit Käthe in der Hütte im Wald nur indirekt als erträumte erschließbar sind. Man kann daher

sagen, dass die mimetischen Anteile in den Werken größer sind, als man zunächst meinen könnte, und insofern ist es auch berechtigt, von mimetisch unzuverlässigen Erzählern zu sprechen.

Das letzte Beispiel einer instabilen Welt ist Thomas Bernhards *Frost*. In diesem Roman ist äußerst unklar, wovon man ausgehen soll, wenn man die erzählte Welt beurteilen soll. Viele Aussagen des Erzählers machen den Eindruck, als handele es sich um eine stabile Welt mit einer konkreten geographischen Region, dem Pongau, südlich von Salzburg, in der ein Maler seltsame Sachen sagt, die der mit einem medizinischen Auftrag angereiste Erzähler notiert. Doch wenn man die Angaben, die der Erzähler macht, genauer prüft, dann erweisen sie sich – wie bereits der Auftrag selbst – als unsinnig. Man kann seine Notate als Zeugnisse über eine instabile Welt auffassen oder aber als unzuverlässiges Gefasel über eine eigentlich stabile Welt, die aber so gut wie gar keine textuelle Basis hat. Im Vergleich zu den anderen unzuverlässig erzählten Werken dieses Kapitels, in denen die Texte diegetische Erklärungen für die mimetische Unzuverlässigkeit ihrer Erzählinstanzen anbieten, bleiben die Motive des Studenten weitgehend im Dunkeln.

Wie immer man die Welten Schmidts oder Bernhards beurteilen mag – ob als stabil oder instabil –, die Untersuchungen ihrer Werke haben gezeigt, dass ihre Instabilität nicht jeden ihrer Winkel betrifft. Es gibt demnach ein mimetisches Substrat, auf das sich Verstehensbemühungen richten und an dem sie ansetzen. Dafür, dass die Erzählinstanzen mit diesem mimetischen Substrat zum Teil fragwürdig umgehen, ist ihre mimetische Unzuverlässigkeit daher zumindest partiell eine explanative Option.

Bei zwei Werken ist die Prüfung auf Unzuverlässigkeit negativ ausgefallen. Sie sind nicht einmal in Teilen mimetisch unzuverlässig erzählt. *Die Tapetentür* von Marlen Haushofer wurde hier berücksichtigt, weil das Werk in der Vergangenheit als unzuverlässig erzählt beurteilt wurde. Allerdings ist die fragliche Textpassage deutlich als Traum markiert, so dass nicht nur die Stabilität der Welt gewahrt bleibt, sondern auch das Erzählen darüber nicht anders als zuverlässig genannt werden muss. Der hier zugrunde gelegte Begriff eignet sich damit auch zur Widerlegung fragwürdiger Zuschreibungen.

Dagegen wirkt *Der russische Regenbogen* von Hermann Lenz vor dem Hintergrund der Mimesis-Präsumtion, deren Geltung durch die Anspielungen auf ein historisch konkretes Ereignis wie das Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 gestützt wird, potentiell unzuverlässig erzählt, weil die Erlebnisse der Erzählerin so unwahrscheinlich sind. Doch hat meine Untersuchung keine belastbaren Hinweise für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit ergeben. Die Indizien, die der Text gibt, haben sich nicht als triftig erwiesen. Daher muss man die erzählte Welt als in Teilen instabil ansehen. Ihr mimetisches Substrat steht in einem unauflösbaren Konflikt mit der seltsam harmonisierenden Weltsicht der Erzählerin und mit ihren, alles in allem, für die historische Kriegszeit sehr glücklichen Erlebnissen. Diese Elemente der erzählten Welt dienen nicht dazu, die Sicht der Erzählerin zu diskreditieren; sie sind so, wie sie dargestellt werden.

## 8.2 Zur Axiologie der Erzählinstanzen und Werke

Für einen Teil der in diesem Kapitel betrachteten Werke gilt, dass ihre Erzählinstanzen – ob mimetisch unzuverlässig oder nicht – axiologisch zuverlässig sind. Das betrifft jedenfalls die Werke von Risse, Nossack und Lenz, die im weiteren Umkreis des Magischen Realismus zu verorten sind. Allerdings ist die positive Axiologie der Erzählinstanzen mit Hilfe der im I. Kapitel vorgestellten Daumenregel (R) auf einer grundlegenden Interpretationsebene kaum ermittelbar. Am ehesten dürfte das noch bei Risses *Wenn die Erde bebt* möglich sein, da die negative Darstellung der Ehefrau des Erzählers sowie seines Gegenspielers keine Umdeutung im Sinne axiologischer Unzuverlässigkeit des Erzählers zulassen. Doch schon Risses anderer Roman, *Dann kam der Tag*, lässt mit Blick auf die Axiologie des brandschatzenden Erzählers alle Fragen offen. Hier kann die positive Axiologie des Erzählers erst aufgrund von Äußerungen des Autors ermittelt werden. Da diese nicht im Text eindeutig feststellbar ist, kann man sagen, dass in ästhetischer Hinsicht das Spiel mit der axiologischen (Un)Zuverlässigkeit in der Erzählkonzeption angelegt ist.

In Nossacks *Spätestens im November* macht sich die Erzählerin des Ehebruchs schuldig, aber das ist nicht die Norm, deren Bruch die Axiologie des Werks bestimmt. Daher ist sie diesbezüglich nicht axiologisch unzuverlässig. Dies lässt sich, meine ich, bereits auf der Basis von (R) feststellen, denn der Ehebruch wird im Roman kaum als Problem angesehen. Interessant ist nun im Vergleich zu Risses Werken, dass die Bestimmung der Erzählerin als mimetisch unzuverlässig oder, alternativ, die Bestimmung der erzählten Welt als instabil keine Auswirkung auf die axiologische Zuverlässigkeit der Erzählerin hat. In beiden Fällen kommen die (positiv zu bewertenden) geistigen, künstlerischen und zwischenmenschlichen Bedürfnisse der Erzählerin in der ausschließlich auf Repräsentation angelegten Geschäftswelt ihres Ehemannes zu kurz. Auch hier ist es so, dass die Handhabung dieser Werte im Roman erlaubt, die Axiologie auf der Basis von (R) zu bestimmen. Zieht man zusätzlich Nossacks Einstellung zu Rate, lässt sich diese Bestimmung leicht bestätigen.

Im Gegensatz dazu sind Axiologie und mimetischer Anspruch von Risses Erzählern stärker miteinander verquickt. Wer sich bei *Wenn die Erde bebt* auf die Seite des Psychiaters schlägt und die mimetischen Aussagen des Erzählers nicht als Ausweis einer instabilen Welt, sondern als Beleg für seine Phantasterei und damit für seine mimetische Unzuverlässigkeit versteht, der wird auch die Axiologie des Erzählers auf der Basis von (R) negativ bestimmen. Die Axiologie des Erzählers in *Dann kam der Tag* ist ohnedies so angelegt, dass sie werkintern nicht ermittelbar ist. Trotzdem scheint es mir kein Zufall zu sein, dass die Erzählinstanzen dieser Romane in ihrer grundsätzlichen Haltung, gleich ob diese sich in den jeweiligen Texten eindeutig manifestiert oder nicht, axiologisch zuverlässig sind. Auch Tamara aus Lenz' *Der russische Regenbogen* gehört in diese Reihe. Ziel der Autoren ist es, positive Gegenwelten zu entwerfen, die in Opposition zum bedauerlichen irdischen Dasein stehen. Die Besonderheit bei Nossack ist in

dieser Hinsicht, dass mit Marianne keine geistige Vorbildfigur für diese Haltung eingesetzt wird. Während bei Risses und Lenz' Erzählerfiguren ihre grundsätzlich positive Axiologie durch ihr exzeptionelles geistiges Dasein unterstrichen wird und diese dadurch jeweils als *alter ego* der Autoren erkennbar werden, unterläuft Nossack durch den zur Banalität neigenden Charakter Mariannes die vollständige Identifikation der Erzähl- mit der Autorposition.

Wie dargelegt, sind auch die Gegenwelten, die Arno Schmidt mit Hilfe seiner Erzählerfiguren entwirft, häufig als axiologisch positive Gegenwelten interpretiert worden: als Rückzugsgebiete künstlerisch veranlagter Charaktere, die in der ungeistigen irdischen Welt insgesamt keine Chance auf ein ihnen gemäßes Dasein haben oder aber in der Welt des Nationalsozialismus. Die Fiktivität dieser Gegenwelten in den erzählten Welten reflektieren einerseits die Fiktionalität von Schmidts Werken in unserer Welt; andererseits bricht die Fiktivität der Gegenwelten auch ihre im Grundsatz positive Axiologie auf. Wenn Philostratos, der Erzähler in *Enthymesis oder W. I. E. H.*, die naturwissenschaftlich nachweisbare Kugelgestalt der Erde ignoriert, kann ein wissenschaftlich aufgeschlossener Autor wie Arno Schmidt nicht voll und ganz hinter ihm stehen. Auch die Bestimmung der Gegenwelt im *Faun*-Roman als axiologisch positive Idylle wird vor diesem Hintergrund fragwürdig.

Man kann in mimetischer Unzuverlässigkeit ein Argument auch für die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit erblicken, sofern einzelne Anomalien, die für mimetische Unzuverlässigkeit sprechen, mit axiologischen Aspekten eines Werks in Verbindung stehen und dadurch zu einer Reinterpretation der Axiologie einladen. Das muss aber nicht so sein. Axiologische Ambivalenz ist nur eine von mehreren Möglichkeiten. Es gibt auch axiologisch neutrale oder offene Werke. Dazu gehört sicherlich ein Roman wie Marlen Haushofers *Die Tapetentür*, der, unabhängig davon, dass er weder mimetisch noch axiologisch unzuverlässig erzählt ist, die Frage nach der Abhängigkeit der Frau vom Mann zwar aufwirft, aber nicht beantwortet und insofern offen ist. Anders verhält es sich bei Thomas Bernhards Romanen, in denen axiologische Fragen möglicherweise nur rhetorisch eine Rolle spielen und insofern als axiologisch neutral zu betrachten wären.

Als Ergebnis dieses Kapitels lässt sich festhalten, dass es in der Werkgruppe, deren Gemeinsamkeit darin besteht, Gegenwelten zu entwerfen, durchaus Werke gibt, in denen unzuverlässiges Erzählen eine Rolle spielt. Doch sind dies nach meiner Kenntnis eher Ausnahmen. Von einer Tradition, die man retrospektiv als solche literaturgeschichtlich postulieren könnte, lässt sich nicht sprechen. Wie die folgenden Kapitel zeigen, gibt es eine solche aber. Sie wird von schweizerischen Autoren gebildet. Später setzt sich das unzuverlässige Erzählen auch in der DDR-Literatur immer mehr durch. Das ist kein Zufall.

**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.



## IV. Kapitel: Die Neubegründung einer Tradition im Geiste Bertolt Brechts – Max Frischs Romane



Seit ihrem Erscheinen haben Max Frischs Romane *Stiller* (1954), *Homo faber* (1957) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964) nicht allein beim Lesepublikum, sondern auch in Literaturkritik und Literaturwissenschaft anhaltend großes Interesse gefunden. Das Augenmerk der kritischen und philologischen Auseinandersetzung mit den Romanen hat von Beginn an nicht zuletzt ihrer besonderen narrativen Gestaltung gegolten;<sup>1</sup> die Frage nach der Zuverlässigkeit der auftretenden Erzähler ist dabei allerdings lange Zeit von bloß nachgeordnetem Interesse gewesen, und dies hat sich mit der Durchsetzung des Unzuverlässigkeitskonzepts in der Erzähltheorie der letzten Jahrzehnte nur sehr langsam geändert. Seit den 1970er Jahren sind Frischs Erzählerfiguren, vor allem Walter Faber in *Homo faber*, zwar immer wieder und durchaus im technischen Sinne als „unzuverlässig“ kategorisiert worden;<sup>2</sup> erst in jüngster Zeit jedoch ist es zu anspruchsvolleren Bemühungen gekommen, die genaue Nutzung und Rolle der Techniken unzuverlässigen Erzählens in den Texten zu bestimmen.<sup>3</sup>

Die späte Beachtung dieser Verfahren erklärt sich daraus, dass sich die wissenschaftliche Rezeption der Romane meist – unter Ausblendung anderer markanter Eigenheiten – auf den Zug der Werke konzentriert hat, den Frisch in den Mittelpunkt seiner poetologischen Betrachtungen in Poetikvorlesungen, Reden, Essays

---

<sup>1</sup> Vgl. zum Beispiel Jens 1961.

<sup>2</sup> So etwa schon Schmitz 1977.

<sup>3</sup> Vgl. insbesondere Fonioková 2015 und Lindblom 2021.

---

Dieses Kapitel wurde von Matthias Aumüller, Tom Kindt, Dana Kissling und Victor Lindblom verfasst.

oder Interviews gestellt hat – auf die Metafiktionalität.<sup>4</sup> Diesem Zug kommt in den Romanen zweifellos große Relevanz zu. Das „Möglichkeitserzählen“, das „konjunktivische“ oder eben „metafiktionale“ Erzählen gibt in allen drei Texten den konzeptionellen Rahmen vor für Frischs epische Auseinandersetzung mit dem „Identitätsproblem“, das seither – so hat er selbst treffend bemerkt – zu seinem „literarischen Warenzeichen“<sup>5</sup> geworden ist. Wie im folgenden Kapitel verdeutlicht werden soll, lässt sich eine umfassende Charakterisierung der narrativen Anlage von *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein* aber nur dann gewinnen, wenn in der Rekonstruktion berücksichtigt wird, dass Frisch in seinen Romanen metafiktionale und unzuverlässige Narration konsequent miteinander verknüpft, dass er – vereinfacht gesagt – Unzuverlässigkeit als eines von verschiedenen Verfahren zur Umsetzung des Möglichkeitserzählens nutzt. Diese Nutzung hat, wie sich zeigen wird, zur Folge, dass unzuverlässiges Erzählen bei Frisch oftmals in einer Ausprägung begegnet, die als Sonderfall der oben erläuterten Grundform unzuverlässigen Erzählens zu verstehen ist, nämlich als ein Typ von narrativer Sachverhaltsdarstellung, die insofern „mimetisch uneindeutig“ ist, als sich auf ihrer Grundlage nicht mit Sicherheit klären lässt, was in der dargestellten Welt der Fall und das heißt, ob sie wahr oder falsch ist.<sup>6</sup>

Die besondere Verbindung von Metafiktionalität und unzuverlässiger Narration in Frischs Romanen, die in der deutschsprachigen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geradezu schulbildend gewirkt hat, soll in vier Schritten erläutert werden: Zunächst wird nachgezeichnet, wie Frischs erzählerischer Blick auf das Identitätsproblem, angeregt durch Brechts Modell eines illusionsstörenden, „offen-artistischen“ Theaters, eine neue Ausrichtung gewinnt (1). Anschließend soll dann die Ausgestaltung und Weiterentwicklung seiner Erzählpoetik in den Romanen *Stiller* (2), *Homo faber* (3) und *Mein Name sei Gantenbein* (4) untersucht werden.

## 1 Die Lösung eines Erzählproblems mit Hilfe Brechts (von Tom Kindt)

Als Max Frisch mit *Stiller* der Durchbruch als Romanautor gelingt, ist er Mitte 40 und, trotz langjähriger Tätigkeit als Architekt, ein Schriftsteller, der bereits ein umfangreiches Werk mit Texten unterschiedlicher Gattungen vorgelegt hat. Erste breitere Aufmerksamkeit und Anerkennung findet er in den späten 1940er Jahren mit seinen Theaterstücken und Tagebuchbänden, seit den Anfängen seines

---

<sup>4</sup>Vgl. dazu Frischs New Yorker Poetikvorlesungen aus dem Jahr 1981, die posthum unter dem Titel *Schwarzes Quadrat* (Frisch 2008) erschienen sind. Repräsentative Beispiele für die bestimmende Ausrichtung der Frisch-Rezeption sind Gockel 1976 oder Sprenger 1999.

<sup>5</sup>Frisch 1967, 76.

<sup>6</sup>Siehe dazu Kap. I: Theoretische Voraussetzungen, S. 56 ff.

Schreibens in den 1930er Jahre hat er allerdings auch immer wieder längere epische Texte verfasst und veröffentlicht, zuletzt 1944 den Roman *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* und die umfangreiche Erzählung *Bin oder Die Reise nach Peking*.<sup>7</sup>

Schon diese Werke kreisen um das Problem, das in den Folgejahrzehnten den Mittelpunkt von Frischs erzählerischem Œuvre bilden wird; mit dem *Stiller* gewinnt seine epische Auseinandersetzung mit dem Identitätsthema aber eine neue Akzentuierung, die mit einem markanten Wandel seiner Erzählpoetik einhergeht. Fragen wie die, was ein Ich ausmacht, was über sein Leben entscheidet und weshalb es oftmals ohne Erfüllung bleibt, dominieren insbesondere schon das Ensemble von Lebensläufen, das in *Die Schwierigen* präsentiert wird. Bereits hier erfahren die Charaktere leidvoll, dass zwischen den Möglichkeiten und der Wirklichkeit des Daseins eine Diskrepanz besteht. Mit unmissverständlicher Deutlichkeit hält dies die Figur Yvonne in einer der einleitenden Episoden des Romans fest und gibt damit ein gemeinsames Thema seiner verschiedenen, mehr oder weniger eng miteinander verbundenen Lebensgeschichten vor: „So vieles ist da, so vieles ist möglich, du lieber Gott, und so wenig wird!“ (SOJ, 12). Dieses Missverhältnis ergibt sich in *Die Schwierigen* auch daraus, dass die dargestellten Lebenswege oft, im Kleinen oder im Ganzen, von „der Laune eines Abends, [...] der Lächerlichkeit des Zufalls“ (SOJ, 99) abhängen. Als maßgebliche Ursache für die Kluft zwischen dem Möglichen und dem Wirklichen im Dasein macht der Roman jedoch anschaulich, dass die meisten Menschen die Uneigentlichkeit ihrer Existenz nicht bemerken, geschweige denn zu überwinden vermögen. Das Leben der Mehrheit wird in diesem Sinne explizit als „Dasein von Sklaven“ charakterisiert:

Man könnte sie grausamerweise fragen, wozu sie denn leben? Sie tun es aus purer Angst vor dem Sterben, nichts weiter. [...] Was jeder kann: seine Freiheit verpfänden. Jedes Geschöpf, das einmal geboren ist, möchte leben. Und eben darum sitzen sie an diesen Tischen, bücken sich über eine Schreibmaschine oder einen Rechenschieber, während draußen ihr eigenes Leben vergeht. (SOJ, 139)<sup>8</sup>

Bereits Texte wie *Die Schwierigen* führen den Befund, dass für die große Mehrheit der Menschen „das wirkliche, das sinnvolle, wesentliche Leben“ (SOJ, 143) niemals beginnt, darauf zurück, dass der Einzelne nicht in der Lage ist, sich selbst und seinem Gegenüber auf den Grund zu gehen: „Alles ist Maske“ (SOJ, 162).

Frischs Romane seit *Stiller* halten an den Grundzügen des Bildes von Identität fest, von einem erfüllten im Unterschied zu einem unerfüllten Dasein, das er in seinen epischen Texten der 30er und 40er Jahre entworfen hat; auch sie erkunden, wie sich aus dem Möglichkeitsraum des Lebens die Wirklichkeit einer Lebensgeschichte ergibt, durch Handlungen, Unterlassungen und Zufälle in der Interaktion mit anderen. Dieser Prozess der Identitätsbildung wird in *Stiller, Homo*

<sup>7</sup>Zu Frischs erzählerischem Werk vor *Stiller* vgl. Kilcher 2011, 84–89.

<sup>8</sup>An anderer Stelle ist ganz entsprechend vom „Dasein von Teppichklopfen“ die Rede, von denen gilt: „Sie wissen nicht einmal, was Leben sein könnte“ (SOJ, 243).

*faber* und *Mein Name sei Gantenbein* allerdings – anders als in *Die Schwierigen* und anderen frühen Erzählungen Frischs – als Konstruktionsvorgang zum Thema gemacht, als ein Prozess, der auf eigenen und fremden Zuschreibungen in Gestalt von Geschichten beruht und der Identität als Ergebnis widerstreitender Erzählungen zu einer unsicheren und umkämpften Sache werden lässt. Ihren Niederschlag findet diese Neukzentuierung von Frischs Beschäftigung mit der Identitätsfrage in einer Erzählpoetik, die bei der Präsentation von Lebensgeschichten auf metafiktionales Erzählen und die Verfahren narrativer Unzuverlässigkeit setzt.

Als wesentliche Anregung zu dieser Erzählpoetik ist die Konzeption des Epischen Theaters von Bertolt Brecht zu sehen, den Frisch 1948 in Zürich kennenlernt und ein halbes Jahr lang regelmäßig zu Gesprächen trifft.<sup>9</sup> Von Brecht erhält er, als ‚Begleitlektüre‘ zu ihrem Austausch, ein gerade fertiggestelltes Manuskript, das nach der Publikation im Folgejahr schnell zum Grundbuch des Epischen Theaters avanciert – das *Kleine Organon für das Theater*. Die aphoristisch gehaltene Zusammenfassung von Brechts Dramaturgie, die auf Verfremdungseffekte und Illusionsstörungen setzt, um eine Durchdringung gesellschaftlicher Konstellationen anzustoßen, macht auf Frisch einen nachhaltigen Eindruck. Ablesbar ist dies bereits an einer Notiz in seinem frühen Tagebuch, die den poetologischen Plan entwirft, das Epische von der Bühne zurück in die Epik zu holen, und die dabei *en passant* die Leitlinien seiner Romanpoetik der beiden folgenden Jahrzehnte umreißt:

Es wäre verlockend, all diese Gedanken auch auf den erzählenden Schriftsteller anzuwenden; Verfremdungseffekt mit sprachlichen Mitteln, das Spielbewußtsein in der Erzählung, das Offen-Artistische, das von den meisten Deutschlesenden als ‚befremdend‘ empfunden und rundweg abgelehnt wird, weil es ‚zu artistisch‘ ist, weil es die Einfühlung verhindert, das Hingerissensein nicht herstellt, die Illusion zerstört, nämlich die Illusion, daß die erzählte Geschichte ‚wirklich‘ passiert sei usw. (Frisch 1950, 601)

In dieser Passage hat Frisch, das ist in der Forschung schon gelegentlich festgestellt worden, rund ein Jahrzehnt vor *Mein Name sei Gantenbein* den Plan zu dessen Erzählform umrissen (vgl. Petersen 2002, 11). Unbemerkt geblieben ist bislang freilich, dass die betreffende Tagebuch-Sequenz mit der Idee eines ‚sprachlichen Verfremdungseffektes‘ im Sinne einer erzählerischen Infragestellung der ‚Wirklichkeit‘ der erzählten Geschichte zugleich Grundzüge der narrativen Konzeption von *Stiller* und *Homo faber* skizziert.

In Brechts Epischem Theater haben Verfremdungseffekte als Verfahren der Illusionsstörung zwei grundlegende Ausprägungen und entsprechend zwei Aufgaben: Sie dienen zum einen dazu, Zuschauerinnen und Zuschauer aus der ‚Wirklichkeitsillusion‘ des Bühnengeschehens herauszureißen. Ihre Nutzung soll Aufführungen als Aufführungen kenntlich machen, eine nur emotionale Anteilnahme am Schicksal der Figuren verhindern und zur rationalen Abwägung ihrer Situationen Anlass geben. Verfremdungsverfahren legen es zum anderen aber

<sup>9</sup>Vgl. zum Zusammenhang Kindt 2018[b], 95–100.

auch darauf an, der ‚Natürlichkeitsillusion‘ des Bühnengeschehens entgegen zu wirken. Sie sollen Rezipientinnen und Rezipienten dazu bringen, die dargestellten Abläufe, so vertraut und verständlich diese grundsätzlich erscheinen, als fremd und erklärungsbedürftig zu betrachten. Verfremdung ist so ein Anstoß zur neuerlichen Durchdringung nur vermeintlich verstandener Verhältnisse und verhilft auf diesem Weg zu der Einsicht, dass die vorgeführte Wirklichkeit kein zwangsläufiges Geschehen, sondern nur eine von verschiedenen Möglichkeiten darstellt (vgl. Kindt 2018[b], 26–29).

Als Frisch ausgehend von Brechts *Kleinem Organon* die Idee entwickelt, das Epische in die Epik zurückzuholen, scheinen ihm beide Grundformen von Illusionsstörungen deutlich vor Augen gestanden zu haben. Über die Verfremdungstechniken der Metafiktionalität, der Unzuverlässigkeit und ihre Verknüpfung legt es sein Romanerzählen seit dem *Stiller* mit unterschiedlichen Akzentuierungen darauf an, im Lesevorgang Zweifel entstehen zu lassen, dass das Erzählte ‚wirklich passiert ist‘, dass es ‚so passiert ist‘ und dass es ‚so passieren musste‘. Wie diese Zweifel in *Stiller*, *Homo faber* und *Mein Name sei Gantenbein* geweckt werden, wie Frisch in den drei Romanen die Konzeption eines unzuverlässigen Möglichkeitserzählens ausgestaltet, werden die folgenden Kapitel im Einzelnen beleuchten.

## 2 Uneindeutigkeit und doppelter Plot in *Stiller* (1954) (von Victor Lindblom)

In einer so komplexen wie künstlichen Erzählanlage konfrontiert Max Frisch die Leserschaft in *Stiller* (1954) mit zwei grundlegend verschiedenen Möglichkeiten dessen, was in der erzählten Welt der Fall sein könnte. Dabei betrifft diese Offenheit einen zentralen Sachverhalt. Haben wir es, wie die meisten Indizien nahelegen, mit einem Mann zu tun, der nicht mehr er selbst sein will, aber dazu gezwungen wird – nämlich Stiller? Oder vielleicht eben doch mit einem Mann, der dazu gezwungen wird, jemand anderes als er selbst zu sein – nämlich White? Die kurze Antwort ist: mit beidem. *Stiller*; so die auszuführende These, ist ein uneindeutig erzählter Roman mit zwei parallel verlaufenden Plots.<sup>10</sup>

### 2.1 *Handlung und Ausgangslage*

Ein Mann sitzt in Untersuchungshaft in Zürich. Er ist festgenommen worden, weil er bei einer Ausweiskontrolle einem Zollbeamten eine Ohrfeige verpasst hat.

---

<sup>10</sup>Teile des folgenden Kapitels sind unter einem anderen theoretischen Schwerpunkt zuerst in Lindblom 2021 erschienen.

Der Verdacht: Es soll sich um den verschollenen Bildhauer Anatol Ludwig Stiller handeln. Der Mann aber behauptet: „Ich bin nicht Stiller!“ (S, 361) – „Mein Name ist White“ (S, 376).

Von seinem Verteidiger Dr. Bohnenblust erhält er eine Aufgabe: „Ich soll mein Leben niederschreiben! wohl um zu beweisen, daß ich eines habe, ein anderes als das Leben ihres verschollenen Herrn Stiller“ (S, 362). Er solle, so der Verteidiger, einfach die Wahrheit schreiben. „Erzählen soll ich! Und zwar die Wahrheit meines Lebens, nichts als die schlichte und pure Wahrheit! [...] – was soll der Wahrheit schon übrigbleiben, wenn ich ihr mit meiner Feder komme!“ (S, 371).

In der Folge schreibt der Protagonist sieben Hefte voll. In diesen schildert er den Fortgang der Untersuchung bis zum Urteil. Zudem erzählt er von vergangenen Ereignissen und gibt wieder, was ihm Dritte – in erster Linie Stillers Ehefrau Julika, der Staatsanwalt Rolf und dessen Ehefrau Sibylle – über sich und über ihre jeweilige Beziehung zu Stiller erzählen.

Die Eintragungen des Protagonisten enden nach dem Urteil des Gerichts: Er wird als Stiller identifiziert (vgl. S, 728). Später gibt der Staatsanwalt Rolf die entstandenen Hefte unter dem Titel „Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“ (S, 361) heraus. Er setzt den Aufzeichnungen ein Motto voran und fügt ihnen ein längeres Nachwort hinzu. Hier erzählt nun Rolf, wie der Protagonist mit Julika nach Glion zieht. Sein Nachwort endet mit dem Tod Julikas und dem einsamen Verbleiben des Protagonisten: „Stiller blieb in Glion und lebte allein“ (S, 780).

## 2.2 *Erzählkonzeption: Perspektivierung*

Bereits an diesem knapp rekonstruierten Grundgerüst der Handlung zeigt sich das zentrale und in so gut wie jeder Auseinandersetzung mit dem Roman hervorgehobene narratologische Merkmal von *Stiller*: die Perspektivierung.<sup>11</sup>

In den beiden Teilen des Romans stehen sich zwei Hauptperspektiven gegenüber. Im ersten erzählt der Protagonist – als White – von sich und vom verschollenen Stiller, mit dem er nicht identisch sei. Im zweiten Teil, dem „Nachwort des Staatsanwalts“ (S, 730), erzählt Rolf vom Protagonisten – das heißt aus seiner Sicht: von Stiller.

In den sieben Heften des ersten Teils kommen weitere Perspektivierungen hinzu. Im zweiten Heft gibt der Protagonist wieder, was Julika dem Protagonisten oder Dr. Bohnenblust über Stiller erzählt hat. Dabei wolle er „nichts anderes tun als zu protokollieren, was Frau Julika Stiller-Tschudy, [...] schon damit sie mich nicht für ihren Gatten hält, mir oder meinem Verteidiger von ihrer Ehe selber

<sup>11</sup> Vgl. zum Beispiel Mayer 1971 [1963], 24; Braun 1978 [1959], 87; Wünsch 1978, 541–547; Stephan 1983, 67; Müller-Salget 1996, 70; Petersen 2002, 112; Albarella 2003, 34; Kilcher 2011, 102; Hage 2011, 69; Groddeck 2012, 188; Sandberg 2013, 131; Gottschlich-Kempff 2014, 795–796; Foniková 2015 183–192.

erzählt hat“ (S, 441). Auf die Mittelbarkeit der Kommunikationssituation weist der Protagonist wiederholt hin. So etwa am Ende des Heftes, als der Protagonist Julikas Erzählung von Stillers Verschwinden nach der letzten Begegnung in Davos nacherzählt: „Seither (erzählt Julika) blieb er für sie verschollen“ (S, 501). In den resultierenden Aufzeichnungen scheinen sich gleichwohl Wertungen sowohl von Julika als auch vom Protagonisten zu vermischen. Wird Stiller etwa als „fertiger Feigling“ (S, 473) bezeichnet, ist nicht mehr eindeutig zu bestimmen, ob diese Einschätzung von Julika, vom Protagonisten oder von beiden stammt.

Im vierten Heft erzählt der Protagonist Rolfs Erzählung seiner Ehe mit Sibylle nach. Wiederum verweist der Protagonist auf seine Rolle als Protokollant (vgl. S, 567) und streut in Klammern gesetzte Wendungen wie „so sagt er“ in seine Aufzeichnungen ein (vgl. S, 552; 557; 558; 559; 560; 561). In derselben Haltung gibt der Protagonist im sechsten Heft Sibylles Erzählung ihrer Beziehung mit Stiller wieder und distanziert sich regelmäßig durch Ergänzungen wie „so sagt sie“ vom Erzählten (vgl. S, 608; 617; 624; 627; 630; 658). Auch in diesen beiden Heften lässt sich nicht immer mit Sicherheit sagen, ob die Perspektive auf das Erzählte jene des Protagonisten oder jene von Rolf bzw. Sibylle ist.

In dieser Überlagerung von verschiedenen Perspektiven auf die Ereignisse tritt nun bereits im ersten Satz des ersten Heftes der genannte handlungsmotivierende Widerspruch auf. Rolf hat die sieben Hefte des Protagonisten als „Stillers Aufzeichnungen“ herausgegeben. In diesen behauptet dieser aber, nicht Stiller zu sein. Damit drängt sich sogleich die Frage nach der Zuverlässigkeit der beiden Erzähler auf: Wer sagt inwiefern und worüber die Wahrheit?

### 2.3 *Unzuverlässigkeit: Indizien*

Um sich einer Antwort schrittweise zu nähern, lassen sich Indizien auflisten, die entweder für die Unzuverlässigkeit des Protagonisten oder aber des Staatsanwalts sprechen. Die erste Gruppe von Indizien legt nahe, dass es sich bei der zentralen Sachverhaltsaussage des Protagonisten um eine Falschaussage handelt: Er ist nicht White, wie er sein Umfeld glauben lassen will, sondern Stiller.

Ein erster, wenn auch eher schwacher Hinweis auf die potenzielle Unzuverlässigkeit des Protagonisten ist sein Trinkverhalten. Gleich nach dem Beginn seiner Aufzeichnungen – „Ich bin nicht Stiller!“ (S, 361) – thematisiert er es selbst: „Tag für Tag, seit meiner Einlieferung in dieses Gefängnis [...], sage ich es, schwöre ich es und fordere Whisky, ansonst ich jede weitere Aussage verweigere“ (ebd.). Dabei knüpft er den Alkoholkonsum an seine Identität: „Denn ohne Whisky, ich hab’s ja erfahren, bin ich nicht ich selbst, sondern neige dazu, allen möglichen guten Einflüssen zu erliegen und eine Rolle zu spielen“ (ebd.). Ohne Alkohol komme bei den Verhören nichts heraus, „zumindest nichts Wahres“ (S, 362). An die Umstände seiner Festnahme kann er sich nicht mehr genau erinnern: „Heute ist es eine Woche seit der Ohrfeige, die zu meiner Verhaftung geführt hat. Ich war (laut Protokoll) ziemlich betrunken, weswegen ich Mühe

habe, den Hergang zu beschreiben, den äußeren“ (ebd.). Auch Julika mahnt den Protagonisten: „Du solltest nicht so viel trinken!...“ (S, 435). Dieser reagiert stark: „Sie glaubte wohl, sie könnte mich wie ihren Stiller behandeln, und einen Augenblick lang hatte ich Lust, aus purem Trotz einen weiteren Whisky zu trinken“ (ebd.). Auch in Glion fährt der Protagonist so fort: „Stiller trank in den letzten Jahren ziemlich regelmäßig“ (S, 757), schreibt Rolf in seinem Nachwort.

Ein zweiter Hinweis ist die Vorliebe des Protagonisten für das anschauliche Geschichtenerzählen gegenüber der nüchternen Wiedergabe von Tatsachen. Aus diesem Grund scheint ihn etwa das Verhalten seines Verteidigers zu irritieren: „Vielleicht ist es nur seine Temperamentlosigkeit, was mich so maßlos reizt, seine Korrektheit, seine Mäßigkeit; er ist mir an Intelligenz überlegen, doch verwendet er seine ganze Intelligenz lediglich darauf, keine Fehler zu machen. Ich finde diese Leute gräßlich!“ (S, 374). Was Bohnenblust sage, sei zwar richtig, aber nicht *überzeugend* (vgl. S, 373). In der Bewertung von Knobels Nacherzählung eines angeblichen Mordes zeigen sich die Prioritäten des Protagonisten: „Seine Erzählung, wie sich der Mord ereignet habe, ist schlecht, wirr und ohne Anschauungskraft“ (S, 692). Insofern liegt der Schluss nahe, dass der Protagonist den wahrheitsgemäßen Bericht von Sachverhalten auch in seinen eigenen Erzählungen nicht als zentralen Qualitätsmaßstab versteht.

Diese beiden Indizien deuten an, dass der Protagonist erstens nicht immer einen nüchternen Zugang zu den Sachverhalten hat – und zweitens deren korrekte Wiedergabe ohnehin nicht für zwingend hält. Ein weitaus stärkeres Indiz für seine Unzuverlässigkeit sind jedoch die wiederholten Vorwürfe durch sein Umfeld. In verschiedenen Situationen werfen sie dem Protagonisten etwa ‚Hirngespinnste‘ vor.

Schon früh beginnt Bohnenblust dem Protagonisten zu misstrauen. Seine Mexiko-Geschichten kauft er ihm schnell nicht mehr ab: „Was Sie mir gestern erzählt haben, stimmt ja hinten und vorne nicht [...]. Warum erzählen Sie mir solche Hirngespinnste?“ (S, 390). Bald glaubt er ihm kaum mehr: „[J]edes Wort aus ihrem Mund beginnt für mich fragwürdig zu werden [...]. Warum lügen Sie?“ (S, 416). Bohnenblust wirft ihm „alberne Verstellung“ (S, 419) vor. Nach der Lektüre des ersten Hefts der Aufzeichnungen, in dem der Protagonist „einfach die Wahrheit“ (S, 362) schreiben sollte, schüttelt er bloß den Kopf (vgl. S, 437).

So reagiert auch Julika, nachdem der Protagonist erzählt, er sei ein Mörder – Mörder seiner Gattin: „Du bist wirklich komisch, ich muß schon sagen, in dieser Stunde, nachdem man sich ein halbes Leben lang nicht gesehen hat, kommst du wieder mit deinen Hirngespinnsten, deinen kindischen Hirngespinnsten!“ (S, 409). Auch Direktor Schmitz stimmt in das allgemeine Urteil ein: „Hirngespinnste“ (S, 692).

Einzig Knobel glaubt – zu Beginn – dem Protagonisten und spricht ihn als White an (vgl. S, 406). Er ist ein aufmerksamer Zuhörer. Doch je häufiger sich der Protagonist in Widersprüche verstrickt – etwa über die Anzahl angeblich verübter Morde (vgl. S, 475) –, desto skeptischer wird er. Zuletzt ist auch Knobel überzeugt, Stiller vor sich zu haben: „Herr Stiller [...], ich kann doch nichts dafür, daß es so ist, Herrgott nochmal, ich nehme es Ihnen ja nicht übel, daß Sie mir lauter Schwindel erzählt haben, aber ich kann doch nichts dafür –“ (S, 550).

Am umfangreichsten äußert sich der Staatsanwalt in seinem Nachwort. Anders als in „Stillers Aufzeichnungen“ sind die Vorwürfe hier nicht durch den Protagonisten, der an seiner White-Rolle festhält, wiedergegeben und potenziell durch dessen Perspektive gefärbt. Über diese Aufzeichnungen schreibt Rolf:

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. (S, 749)

Doch auch in Freiheit nehme es der Protagonist mit der Wahrheit nicht immer genau. Zwischen der in Briefen geschilderten „ferme vaudoise“ und dem verlotterten „Schwyzerhüsli“ (S, 740), das Rolf bei einem Besuch antrifft, bestehe etwa nur wenig Ähnlichkeit: „Seine Lust an Eulenspiegelei hat Stiller nie verlassen“ (S, 737).

Im Sinne dieser Vorwürfe kommt auch das Gericht zum Schluss:

Das Urteil, das gerichtliche, wie erwartet: Ich bin (für sie) identisch mit dem seit sechs Jahren, neun Monaten und einundzwanzig Tagen verschollenen Anatol Ludwig Stiller, Bürger von Zürich, Bildhauer, zuletzt wohnhaft Steingartenstraße 11, Zürich, verheiratet mit Frau Julika Stiller-Tschudy, derzeit wohnhaft in Paris. (S, 728)

Doch nicht nur die Reaktionen des Umfelds erhärten den Verdacht, dass es sich beim Protagonisten um Stiller handelt. Auch seine eigenen Äußerungen legen dies nahe. So schildert er etwa im dritten Heft zunächst einen Traum, der Stillers Traum zu sein scheint (vgl. S, 523–524). Im letzten Heft scheinen seine erzählten Erinnerungen dann nur jene von Stiller sein zu können (vgl. 682–689). Zuletzt spricht er von Stillers Stiefvater als seinem Stiefvater (vgl. S, 720) und – im letzten Satz seiner Aufzeichnungen – von Wilfried als seinem Bruder (vgl. S, 752). Hinzu kommt, dass der amerikanische Pass von White eine Fälschung sein soll (vgl. S, 525).

Indizien wie diese legen damit in ihrer Summe deutlich nahe, dass der Protagonist unzuverlässig ist. Und gleichwohl – und das scheint eine zentrale Pointe an der Erzählkonzeption von *Stiller* zu sein – würde man dem Roman nicht gerecht, würde man sich auf dieser Basis endgültig darauf festlegen, beim Protagonisten handle es sich um Stiller. Der Text liefert einige wenige, aber gezielte Indizien, die strategisch darauf ausgerichtet zu sein scheinen, eine andere Annahme als zwar *unwahrscheinliche*, aber nicht *unmögliche* gelten zu lassen: Der Protagonist ist nicht Stiller, sondern White.

Ein erstes Indiz ist der Vorwurf des Protagonisten, auch Rolf verstricke sich in seinen Erzählungen in Widersprüche:

Es stimmt also nicht ganz, was mein Staatsanwalt zuvor behauptet hat [...]. 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! (S, 579)

Der Protagonist und Rolf werfen sich insofern gegenseitig Falschaussagen vor – und einen anderen Zugang zu den Sachverhalten als über die beiden Erzähler gibt es nicht.

Der Text liefert einige weitere Indizien, die den Verdacht nähren, es könnte sich doch um die Aufzeichnungen von White handeln. Wilfried, Stillers Bruder, erkennt den Protagonisten zunächst kaum (vgl. S. 387). Stillers Waffenrock passt dem Protagonisten nicht, worauf sich der Leutnant für die Verwechslung entschuldigt: „[E]s war ihm gar nicht recht, daß einem Amerikaner in der Schweiz so etwas hatte passieren müssen“ (S. 506). Ein explizites Geständnis des Protagonisten, Stiller zu sein, fehlt zudem bis zuletzt. Noch bei der Wiedergabe des Gerichtsurteils markiert er Distanz, wenn er schreibt, er sei „für sie“ (S. 728) identisch mit Anatol Ludwig Stiller.

Das stärkste Indiz liefert jedoch die Schilderung des Zahnarztbesuches zu Beginn des siebten und letzten Heftes der Aufzeichnungen (vgl. S. 664–666). Der Zahnarzt findet etwas Unerwartetes vor. Ein Zahn, der tot sein sollte, wenn es sich um Stillers Zahn handelte, 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.“ (S. 665)

Der Zahnarzt ist verwirrt und fragt die Gehilfin: „Ist das wirklich der Röntgen-Status von Herrn Stiller? [...]. Sind Sie sicher?“ (ebd.). Die Frage bleibt offen – und mit dieser Frage bleibt bis zuletzt ein Restzweifel bestehen, ob es sich beim Protagonisten tatsächlich um Stiller handelt.<sup>12</sup>

Diese Möglichkeit hält auch das Nachwort offen, indem Rolf eine wenig überzeugende Deutung der Entwicklung des Protagonisten liefert, die an seiner Urteilskraft zweifeln lässt (dazu im Folgenden ausführlicher).

## 2.4 Interpretationen

Die Auflistung von Indizien führt damit nicht zu einer definitiven Entscheidung, dass einem Erzähler auf ganzer Linie zu trauen ist und dem anderen nicht. Sie zeigt vielmehr an, dass in *Stiller* vom ersten Satz an zwei parallel verlaufende

<sup>12</sup>Auf diese nicht endgültig auszuschließende Möglichkeit und die Funktion der Zahnarzt-Episode weist etwa auch Weidemann hin: „Kaum ein Kritiker hat das so gelesen“, aber *Stiller* sei „ein Roman, dessen Ende in Wahrheit offen bleibt“ (Weidemann 2010, 189). Es *könnte* sein, dass es sich beim Protagonisten um White handelt: „Und Max Frisch hat sogar ein kleines Indiz dazu in seinem Buch verborgen. Der Zahnarzt“ (ebd.). Dass diese Möglichkeit seit der frühen *Stiller*-Forschung selten ernsthaft in Betracht gezogen wird (vgl. insbesondere die in Schmitz (1978) versammelten Beiträge) – und damit auch nicht nach deren *Bedeutung* gefragt wird –, mag auch am Einfluss von Frischs eigenen Äußerungen liegen, in denen er den Protagonisten mit Stiller identifiziert: So etwa bereits im September 1954 in der Einleitung zu einem *Stiller-Vorabdruck* in der *Neuen Zürcher Zeitung* (vgl. Frisch 1978 [1954], 35–36).

Plots angelegt sind. Der Komplexität der Erzählkonzeption von *Stiller* wird eine Interpretation insbesondere dann gerecht, wenn sie beide Plots berücksichtigt und zueinander in Beziehung setzt.

Der erste Plot – die *Stiller-Fiktion* – handelt von einem Mann, der nicht mehr er selbst sein will, aber dazu gezwungen wird (1). Der zweite Plot – die *White-Fiktion* – handelt von einem Mann, der dazu gezwungen wird, jemand anderes als er selbst zu sein (2). In beiden Plots wird die Identitätsfrage verhandelt – und der Roman zeigt so letztlich dasselbe auf zwei verschiedene Weisen: Es gibt keine Flucht in ein anderes Ich.

### (1) Die *Stiller-Fiktion*

In der *Stiller-Fiktion* ist der Protagonist mimetisch unzuverlässig in Bezug auf seine juristische Identität. „Ich bin nicht Stiller“, ist – wörtlich genommen – eine Falschaussage. Beim Protagonisten handelt es sich um „Anatol Ludwig Stiller, Bürger von Zürich, Bildhauer, zuletzt wohnhaft Steingartenstraße 11, Zürich, verheiratet mit Frau Julika Stiller-Tschudy“ (S, 728). Nur Knobel, der Stiller nicht von früher kennt, glaubt zu Beginn, Stiller sei White. Für alle anderen handelt es sich bei seinem Rollenspiel um ein unverständliches ‚Hirngespinnst‘.

Jedoch scheint Stiller mit seiner Behauptung „Ich bin nicht Stiller“ etwas anderes zu *meinen* als die bloße juristische – man könnte sagen: äußere – Identität. Wer er nicht mehr sein will, ist der *alte* Stiller, den er in seiner *White-Rolle* unter anderem als „Inbegriff einer männlichen Mimose“ (S, 457) und „Mann von krankhafter Ich-Bezogenheit“ (S, 458) beschimpft. Seine Selbstcharakterisierung ist Ausdruck von Selbsthass, von einem akuten Leiden am eigenen Ich. Ein zentraler Auslöser scheint die „Niederlage in Spanien“ (S, 496) gewesen zu sein, als Stiller im Krieg nicht schießen und sich nicht mehr als Mann sehen konnte (vgl. S, 490–496; 615–617). *White* soll nun das Gegenteil verkörpern – einen richtigen Mann: einen „vitalen Weltenbummler und Frauenhelden [...], frei von Skrupeln, Ängsten und Hemmungen“ (Schmitz 1978, 12–13).<sup>13</sup>

Auch andere Falschaussagen Stillers erhalten eine andere Bedeutung, wenn sie nicht wörtlich interpretiert werden, sondern als Ausdruck dieses existenziellen Ringens mit sich selbst. Wenn Stiller etwa in der Untersuchungshaft versucht, Julika „zu überzeugen, daß eine Ehe zwischen uns nie bestanden hat“ (S, 409), scheint er sagen zu wollen, dass sie in keiner *richtigen* Ehe gelebt haben, obwohl sie verheiratet waren und sind. Sagt Stiller zu Julika, er habe seine Gattin ermordet, meint er einen ‚seelischen‘ Mord, wie er später gegenüber Knobel präzisiert (vgl. S, 476). Der Ausdruck stammt dabei von Sibylle. Nachdem sich Stiller in Davos von Julika trennt, sagt sie: „Das ist doch Wahnsinn, Stiller, das ist doch Mord...“ (S, 649). Zuvor hat Stiller Rolf erzählt, es habe ihn Jahre gekostet, bis er eingesehen habe, der Mörder seiner Gattin zu sein (vgl. S, 385).

Sein in diesem Sinne uneigentliches Sprechen thematisiert Stiller in seinen Aufzeichnungen selbst: „[I]ch habe keine Sprache für die Wirklichkeit“ (S, 435).

<sup>13</sup> Zu Stillers Selbstbild als Mann vgl. insbesondere Rohner 2015, 30–65.

Deshalb versucht er sein Verschwinden mittelbar über Geschichten, die nur scheinbar nichts mit ihm zu tun haben, verständlich zu machen.<sup>14</sup> Sein Umfeld versteht diese „metaphorical paraphrases of his life and mental condition“ (Fonioková 2015, 184) jedoch nicht. So reagiert Bohnenblust auf die Geschichte von Rip van Winkle: „„Märchen!“ klagt er, „statt daß Sie mir ein einziges Mal eine klare und blanke und brauchbare Wahrheit erzählen!““ (S, 428). Stillers Fazit: „[I]ch kann mich nicht mitteilen, scheint es“ (S, 525).

Den alten Stiller – *ihr* Stiller, wie er mehrfach schreibt (vgl. 388; 401; 409; 411; 435) – will er nach einem Selbstmordversuch (vgl. 412; 420; 436; 701–702; 725–726) endgültig hinter sich lassen und erfindet eine neue Identität. Dabei weiß Stiller selbst, dass sein Vorhaben zum Scheitern verurteilt ist. In dieser Hinsicht erweist er sich als axiologisch zuverlässiger Erzähler. Wiederholt weist er in seinen Aufzeichnungen darauf hin und spricht ganz im Einklang mit der durch das Werkganze vertretenen Wertauffassung: „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“ (S, 589).

Dass Stillers Einschätzung der zentralen These des Romans entspricht, zeigt der schlechte Ausgang. Stiller handelt wider besseres Wissen und wird dafür bestraft. Er kehrt zu Julika zurück, obwohl er weiß, dass es sich um einen Fehler handelt:

Warum ich zurückgekommen bin?! Das hast du nicht erlebt. Eine Idiotie, nichts anderes, eine Starrköpfigkeit! [...] Ich habe sie nicht vergessen können. Das ist alles. Wie man eine Niederlage nicht vergessen kann. [...] Warum haben wir uns nicht getrennt? Weil ich feige bin. (S, 768)

Stiller macht insofern keine Entwicklung durch, sondern ist zuletzt derselbe wie zuvor. Er wiederholt seine eigenen Fehler, obwohl er als White gerade vor dieser Wiederholung fliehen wollte (vgl. S, 421). Nach dem Tod Julikas bleibt Stiller allein in Glion zurück und wird sich, davon ist auszugehen, nun erst recht als ihr Mörder verurteilen.

In der Stiller-Fiktion ist nun Rolf zwar mimetisch zuverlässig in Bezug auf die juristische Identität Stillers. Die Überschrift über den Eintragungen des Protagonisten – „Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“ – ist korrekt. Gleichwohl missversteht er Stiller gründlich. Das Werkganze lässt kaum daran zweifeln, dass sich Stiller in seiner White-Rolle ergebnislos im Kreis gedreht hat. Wenn Rolf hingegen über Stiller schreibt, dessen „Verstummen“ sei „ein wesentlicher, vielleicht sogar der entscheidende Schritt zu seiner inneren Befreiung“ (S, 730) gewesen, erweist er sich als axiologisch unzuverlässiger Erzähler, dessen Deutung

---

<sup>14</sup>Für eingehende Interpretationen dieser Geschichten vgl. etwa Butler (1978 [1976]); Gontrum (1978 [1971]); Lusser-Mertelsmann (1978).

von Stillers Handeln dem Werkganzen widerspricht. Rolf verwechselt – obwohl er in Glion Augenzeuge seines Leidens ist – Stillers Resignation und Rückfall in sein altes Ich mit einer Läuterung und Selbstannahme. Hiervon zeugt auch das Kierkegaard-Motto (vgl. S, 361), das Rolf den Aufzeichnungen Stillers (und nicht etwa Max Frisch seinem Roman *Stiller*) voraussetzt.<sup>15</sup> Rolf scheint sich mit dieser innerfiktionalen paratextuellen Ergänzung darauf festzulegen, Stiller sei tatsächlich durch Selbstwahl zu Freiheit gelangt. Stiller lebt in Glion jedoch in gleicher Weise in Unfrieden mit sich selbst und seinen Entscheidungen wie vor seiner vorübergehenden Flucht in die White-Rolle. Er ist gefangen in einem Ich, mit dem er keinen Frieden schließen kann. Dies legt er etwa in seiner selbstanklägerischen Erklärung offen, warum er zu Julika zurückgekehrt sei: „Aus Besoffenheit, mein Lieber, aus Trotz“ (S, 768).<sup>16</sup> Nach einer inneren Befreiung klingt dies nicht.

## (2) Die White-Fiktion

In der White-Fiktion ist der Protagonist hingegen zuverlässig in Bezug auf seine juristische Identität. Er ist White, wie er behauptet, wird aber in die Stiller-Rolle gezwungen. Nach dem Zahnarztbesuch notiert White vielsagend: „Vielleicht, ich frage mich, müßte man sich überall wehren, wo man verwechselt wird, und ich dürfte es keinem Empfangsfraulein durchlassen, daß sie mich als Herr Stiller verbucht; eine Sisyphos-Arbeit!“ (S, 666). Diesen Kampf gibt er zuletzt auf und lässt sich in „eine fremde Haut [...] stecken“ (S, 361).

<sup>15</sup>Vgl. zu dieser Zuordnung des Mottos etwa auch Müller-Salget 1996, 74: „Weder der Titel des ersten Teils („Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis“) noch die Kierkegaard-Motti sind als von Stiller selbst stammend zu denken. [...] Der Anfang des „Nachworts“ legt nahe, Titel und Motti als Zutaten Rolfs zu begreifen“ (Müller-Salget 1996, 74).

<sup>16</sup>Im Sinne dieser Interpretation der Stiller-Fiktion argumentieren zum Beispiel auch Zuzana Fonioková, Roman Bucheli, Manfred Jurgensen und Hans Mayer. Nach Fonioková macht Stiller keine echte Entwicklung durch: „By refusing to subsume his past into his new self-concept and by failing to cut himself off from people from his past, he subverts his own efforts to achieve a genuine transformation of self“ (Fonioková 2015, 247). Stiller wird nach Bucheli „am Ende mit der Höchststrafe belegt“ (Bucheli 2013, 14). Ebenso urteilt Jurgensen über den 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“ (Jurgensen 1976, 79). Auch Mayer erkannte kein gutes Ende: „Kein Weg nach Innen, keine Befreiung durch ein einfaches Leben, keine Katharsis durch die Kunst“ (1971 [1963], 50). – Näher an Rolfs Stiller-Auslegung argumentieren hingegen etwa Kathleen Harris, Wolfgang Frühwald und Jürgen Petersen. Sie erkennen eine jeweils mehr oder weniger vollständige Selbstannahme. Nach Harris ist Stiller „zur Wahrhaftigkeit und zur endgültigen Erkenntnis gelangt, daß er zwar sein Ich zurückerobert, indem er sich selbst angenommen, seinem Du aber – also Julika – nicht dieselben Rechte gegönnt habe“ (Harris 1968, 695). Frühwald spricht von einer „radikalen Ich-Annahme“ (Frühwald 1978 [1977], 266). Petersen wiederum davon, dass es Stiller am Schluss schaffe, „endgültig zu sich selbst zurückzufinden“ (Petersen 2002, 116). Für Forschungsüberblicke vgl. zudem Schöblier/Schwab 2004, 10–12; Albarella 2003, 16–21.

Möglich ist dies, weil er Stiller durch die Erzählungen seines Umfeldes – durch deren Stiller-Bildnisse – derart gut kennengelernt hat, dass er nicht nur ein detailliertes Psychogramm von ihm entwerfen (vgl. S, 600–601), sondern ihn auch nachahmen kann. So etwa im Gespräch mit Sturzenegger:

Eine volle Stunde lang spielen wir Sturzenegger und Stiller, und das Unheimliche: es geht vortrefflich, reibungslos. Sein Spaß und sein Ernst sind heute noch, sieben Jahre nach ihrer letzten Begegnung, dermaßen auf den verschollenen Freund eingespielt, daß ich (jedermann an meiner Stelle) meistens ohne Schwierigkeit erraten kann, wie ihr Stiller sich in diesem oder jenem Punkt eines Gesprächs verhalten hat, also auch jetzt verhalten würde. (S, 591)

White überlegt sich in der Haft, „was für ein Mensch ich sein müßte, um den Erinnerungen und Erwartungen“ (S, 679) seines Umfeldes zu entsprechen. Er beginnt sein Rollenspiel schon in seinen Aufzeichnungen, das einerseits Freiheit, andererseits ein Leben mit Julika verspricht: „Ich möchte sie lieben. Und vorausgesetzt, daß Frau Julika Stiller-Tschudy mich nicht für ihren verschollenen Gatten nimmt, wage ich zu sagen: Warum soll es nicht möglich sein?“ (S, 687).<sup>17</sup>

Doch auch Whites Verhalten ist zum Scheitern verurteilt – und auch er weiß es selbst: „[W]as sie mir anbieten, ist Flucht, nicht Freiheit, Flucht in eine Rolle“ (S, 401). Whites Einschätzung steht damit in gleicher Weise wie Stillers im Einklang mit dem Werkganzen. Für White endet die Geschichte konsequenterweise ebenso schlecht wie für Stiller. Er ist nicht mehr in Haft, aber auch nicht frei, sondern gefangen in einem fremden Ich. Als Stiller kann White nur Stillers Fehler wiederholen.

Rolf ist in der White-Fiktion als sowohl mimetisch als auch axiologisch unzuverlässiger Erzähler zu klassifizieren. Er irrt sich wie alle anderen in der Identität Whites. Folglich kann auch seine Deutung im Nachwort nicht korrekt sein. Whites Gefangenschaft im falschen Leben deutet er als Stillers Selbstannahme.

## 2.5 Fazit

*Stiller* erzählt in der ausgeführten Weise zwei Geschichten. Die Stiller-Fiktion zeichnet der Text als die wahrscheinliche, die White-Fiktion jedoch nicht als

---

<sup>17</sup>Vgl. in diesem Sinne auch Weidemann: „Aber könnte es nicht sein, dass die Macht der Geschichten, die Macht der Welt, die diesen Mann für sich vereinnahmen will, am Ende einfach Wirkung zeigt und zwar unendlich viel größere Wirkung, als die Menschen es ihren Erzählungen selbst zutrauen würden? Dass er selbst, der fremde Mr. White, am Ende all die Erzählungen so überzeugend, so mitreißend, so glaubhaft findet, dass er kapituliert und sich einrichtet in all diesen Geschichten. Es könnte sein“ (Weidemann 2010, 189).

unmögliche aus. In diesen parallel verlaufenden Plots muss unterschiedlich über die Zuverlässigkeit der Erzähler geurteilt werden. In der *Stiller*-Fiktion ist *Stiller* mimetisch unzuverlässig, aber axiologisch zuverlässig; Rolf hingegen mimetisch zuverlässig, aber axiologisch unzuverlässig. In der *White*-Fiktion ist *White* mimetisch und axiologisch zuverlässig; Rolf hingegen mimetisch und axiologisch unzuverlässig. So wird *Stiller* als Romanganzes zu einem Beispiel von Frischs uneindeutigem Erzählen, das nicht eindeutig festlegt, was in der erzählten Welt der Fall ist, sondern verschiedene bedeutungstragende Möglichkeiten präsentiert.

Die Interpretationen der *Stiller*-Fiktion und der *White*-Fiktion haben dabei einen gemeinsamen Kern: So wie *Stiller* nicht *Whites* Identität annehmen kann, kann *White* nicht *Stillers* Identität annehmen. Was der Protagonist als „wirkliches Leben“ bezeichnet – „Ich nenne es Wirklichkeit, doch was heißt das! Sie können auch sagen: daß einer mit sich selbst identisch wird“ (S, 417) – erreichen weder *Stiller* noch *White*.

Das Identitätsproblem verhandeln beide Fiktionen in einer psychologisch realistischen Weise. Die inneren Identitätskonflikte von *Stiller* und von *White* – ihr Ringen mit dem eigenen Ich und den Bildnissen ihres Umfeldes – machen den Kern von *Stiller* aus. Hingegen ist die äußere Handlung beider Plots in einer illusionsstörenden Weise unrealistisch. Frisch setzt damit eine Übertagung von Brechts Theatertheorie auf die Epik um: Es wird „die Illusion zerstört, nämlich die Illusion, daß die erzählte Geschichte ‚wirklich‘ passiert sei“ (Frisch 1976, 601; vgl. Fonioková 2015, 191–192). Neben dem unzuverlässigen Erzählen lenkt auch diese Unwahrscheinlichkeit beider Plots als Verfremdungseffekt die Aufmerksamkeit auf die Künstlichkeit der Ausgangslage und die Gemachtheit des Romans.

Frischs in der Kapiteleinleitung beschriebene Kombination von unzuverlässigem und metafiktionalem Erzählen zeigt sich etwa besonders deutlich, wenn es in den Aufzeichnungen des Protagonisten heißt: „Man kann alles erzählen, nur nicht sein wirkliches Leben; – diese Unmöglichkeit ist es, was uns verurteilt zu bleiben, wie unsere Gefährten uns sehen und spiegeln“ (S, 416). Den Roman „im richtigen Sinne zu lesen, in Richtung seiner Form“ heißt folglich, wie Dürrenmatt schrieb, ein Spiel mitzuspielen, „im Bewusstsein eben, dass wir mitspielen“ (Dürrenmatt 1971 [1954], 12). Im Sinne der hier vorgenommenen Analyse bedeutet dies, die ‚Spiegelungen‘ während der Lektüre nachzuvollziehen und den Roman sowohl aus der Perspektive von *Stiller* als auch von *White* zu interpretieren.

Auch wenn der Protagonist anmerkt, „gerade die enttäuschenden Geschichten, die keinen rechten Schluß und also keinen rechten Sinn haben, wirken lebensecht“ (S, 416), steckt darin eine metafiktionale Pointe. *Stiller* hat erstens keinen rechten Schluss, sondern zwei mögliche Schlüsse. Zweitens ist am Ende beider Möglichkeiten nichts geklärt: „Alles bleibt offen, ungelöst, unbewältigt“ (Mayer 1971 [1963], 50).

### 3 „... die Wahrheit ist ein Riss durch den Wahn“: *Homo faber* (1957) (von Matthias Aumüller)

„Die Wahrheit ist keine Geschichte, sie ist da oder nicht da, die Wahrheit ist ein Riss durch den Wahn“ (Frisch/Bienek 1961, 36), so lautet der ganze Satz von Frisch im Interview mit Horst Bienek.<sup>18</sup> Es ist *das* Thema, das Frisch umtreibt. Jeder gebe sich eine Geschichte, die die meisten akzeptierten, um mit dem Leben zurecht zu kommen. Nur Leute wie er wüssten: Damit mache man sich etwas vor. Jede dieser Geschichten, die man – seiner Meinung nach – erfindet, sei ein Versuch, „Erfahrung darzustellen“ (ebd.). Erfahrung sei kein „Ergebnis von Vorfällen“, sondern man suche sich selbst aus dem großen Sammelsurium der Wirklichkeit die passenden Details, die einem als dem Subjekt der Erfahrung in einer gegebenen Situation akzeptabel, schlüssig oder vorteilhaft erscheinen. In einer anderen Situation wähle man andere Details mit dem Effekt, eine ganz andere Geschichte aus dieser Erfahrung zu machen.

Hier spricht vernehmlich schon der Autor des *Gantenbein*-Romans. Im *Homo faber* liegt der Fokus noch darauf, dass sich Walter Faber, der Erzähler und Protagonist seiner eigenen Geschichte, ein fehlerhaftes Bild von sich selbst macht. Es ist nicht nur falsch, es funktioniert auch nicht. Was aber falsch ist, kommt nicht aus ohne die Wahrheit. Diese, die Wahrheit über Faber, die nicht mit Fabers subjektiver Wahrheit übereinstimmt, ist also eine Voraussetzung für das Verständnis des Romans.

In Kap. I wurden bereits Grundzüge des unzuverlässigen Erzählens in Frischs zweitem Nachkriegsroman dargelegt. Da er zu denjenigen Werken der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts gehört, die nahezu ausanalysiert und -interpretiert sind, erübrigt sich an dieser Stelle eine detaillierte Betrachtung. Stattdessen soll an seinem Beispiel einer speziellen Frage nachgegangen werden, der Frage danach, ob am Ende Faber eine Lösung für sein Problem findet und, wenn ja, ob sie darin besteht, eine Wahrheit über sich selbst erkannt zu haben.

#### 3.1 *Bloß angelegte und bestehende Sachverhalte: Fabers ausgebliebene Heirat*

Im Gespräch mit Enrico Filippini zieht Frisch eine Linie zwischen seinem noch nicht genauer bezeichneten neuen Projekt (dem *Gantenbein*) und den beiden früheren Romanen. Da er keinen anderen Begriff dafür hat, spricht er mit Bezug auf Stillers und Fabers Erzählhaltung von „Ironie“ (Frisch/Filippini 2017 [1959], 26). Gemeint ist ihre Selbsttäuschung, die sich jeweils in ihrem unzuverlässigen

<sup>18</sup>Diese und weitere Formulierungen finden sich fast wortgleich auch in Frischs kleinem Aufsatz „Unsere Gier nach Geschichten“ (Frisch 1960).

Erzählen ausdrückt, bei Faber schon allein in der Bezeichnung „Ein Bericht“, der Objektivität heischt, aber nicht objektiv ist und aus seinem Munde alles andere als ironisch ist.<sup>19</sup>

Wenn Stiller und Faber auf Selbsttäuschung hin angelegte Erzähler sind, gibt es eine Ebene in den Romanen, die man als wahr annehmen muss und über deren Beschaffenheit sie sich in bestimmten Hinsichten irren. Frischs erste Nachkriegsromane arbeiten also mit einer in der Fiktion als wahr anzunehmenden Realität ihrer Geschichten, die Leser erkennen müssen, um die Irrtümer der Erzähler zu durchschauen. Frischs Begriff zur Erfassung des Verhältnisses von in der Fiktion bestehender Sachverhalte und ihrer Kenntnisnahme durch Leser ist der der Illusion. In der Folge Brechts möchte er die Illusion immer weiter reduzieren: „Aber in Zukunft möchte ich viel weiter gehen! Es müsste gelingen, die Illusion gänzlich aufzulösen, das heißt, ich möchte nicht erzählen, als ob die Geschichte je geschehen wäre, sondern Fiktion erzählen als Fiktion“ (ebd.). Im Umkehrschluss heißt das: *Stiller* und *Homo faber* sind noch auf ein gewisses Maß an Illusion hin angelegte Romane, deren Geschichten jeweils eine als (in der Fiktion) wahr anzunehmende Realität zur Grundlage haben.

Wie in Kap. I skizziert, ist der Bezugsbereich von Fabers Unzuverlässigkeit sein Selbstbild. Hier noch ein einfaches Beispiel dafür, dass sein äußeres Verhalten seine Selbstbeobachtung widerlegt: Faber spielt Schach mit Herbert, von dem er inzwischen weiß, dass er der Bruder von seinem Jugendfreund Joachim ist. Faber liegt im Spiel „mit einem Pferdchen-Gewinn im sicheren Vorteil“ (HF, 28), als er im Gespräch erfährt, dass Joachim damals Hanna heiratete. Das war unerwartet. Faber fährt fort zu berichten: „Ich ließ nichts merken, glaube ich“ (ebd.). Aber er zündet trotz strengem Rauchverbot eine Zigarette an und verliert eine Figur nach der anderen, so dass Herbert sich wundert und fragt, was mit ihm los sei. Fabers Verhalten und Herberts Reaktion zeigen offensichtlich, dass er doch etwas merken lässt. Der behauptete Sachverhalt besteht also nicht.

Tatsächlich muss Faber erschüttert sein, so können wir schließen. Eingestehen kann er sich das jedoch nicht, weil er glaubt, wie ein Schachspieler (im Prinzip) alles berechnen zu können. Diese kleine Szene ist eines der vielen Beispiele, die zeigen, dass und wie sich Faber über sich selbst täuscht. Darüber hinaus ist sie eines der vielen Puzzle-Teilchen, aus denen sich seine Identität eines rationalen Rechners zusammensetzt, der er eben nicht ist.

Fabers Verhalten mit Bezug auf das Schachspiel zeigt noch einen weiteren Selbstwiderspruch zwischen Fabers Auffassung von sich selbst und seinem Verhalten. Er preist das Spiel, „weil man Stunden lang nichts zu reden braucht“ (HF, 23). Genau das tut er dann aber, und es provoziert ihn, dass Herbert sich gerade so verhält, wie Faber glaubt, dass er, Faber, sich normalerweise selbst beim

---

<sup>19</sup>Ironisch ist er höchstens als Untertitel. (Titel und Untertitel können aber auch als Zitate aufgefasst werden: „Homo faber“ ist eine Bezeichnung von Hanna [HF, 47], während Faber seine Aufzeichnungen für einen Bericht hält.) Zur Unterscheidung zwischen Ironie und Unzuverlässigkeit vgl. Aumüller (im Druck).

Schach verhält, nämlich schweigsam. Jetzt aber stellt Faber laufend Fragen, vorgeblich „zum Zeitvertreib“ (HF, 28), aber man kann wohl annehmen, dass ihn Joachim etwas angeht, noch immer nach all den Jahren, und dass Faber emotional involviert ist, etwas, das er sonst mit Hinweis auf seine vermeintliche Sachlichkeit abstreitet.

Dass sich Faber hier anders verhält als gewöhnlich, macht ihn nicht zu einem unzuverlässigen Erzähler, aber die Einschätzung, dass er „zum Zeitvertreib“ frage, verbirgt seine eigentliche Motivation, seine Betroffenheit. Eine ähnliche Szene spielt sich noch einmal kurz darauf ab, als er nach Hanna fragt (HF, 31 f.). Man kann hier eine Diskrepanz zwischen seinen Fragen und Herberts unkonzentrierten Antworten erkennen. Herbert ist beim Spiel, Faber nicht.

Zu Fabers Selbstbild gehören seine Erinnerungen. Hier lässt sich ein Unterschied feststellen. Während die Widersprüche aus Verhalten und Selbsteinschätzung als Widerstreit von Behauptungen über bestehende und nicht bestehende Sachverhalte beschrieben werden können, sind die Erinnerungen epistemisch prekärer. Ob ein bestimmter Sachverhalt in der Vorgeschichte, also der ersten Bekanntschaft von Faber und Hanna, besteht oder nicht, lässt sich weniger leicht ermitteln. Aber ob sie bestehen oder nicht, ist nicht beliebig. Ein Beispiel ist der Sachverhalt der nicht zustande gekommenen Heirat.

Ich hätte Hanna gar nicht heiraten können, ich war damals, 1933 bis 1935, Assistent [...], arbeitete an meiner Dissertation [...], eine Heirat kam damals nicht in Frage, wirtschaftlich betrachtet, abgesehen von allem anderen. Hanna hat mir auch nie einen Vorwurf gemacht, daß es damals nicht zur Heirat kam. Ich war bereit dazu. Im Grunde war es Hanna selbst, die damals nicht heiraten wollte. (HF, 33)

So formuliert Faber seine Erinnerung an das Thema. An erster Stelle steht das ökonomische Argument, aber es wird noch mehr angedeutet. Was Fabers damalige Motivationslage angeht, ist der Absatz inkonsistent. Erst heißt es, „eine Heirat kam damals nicht in Frage“, womit er präsupponiert, dass objektive Gründe dagegen sprachen. Dann aber spricht er von seiner Bereitschaft und davon, dass Hanna abgelehnt habe. Inkonsistent ist es insofern, als der erste Satz besagt, es habe eigentlich keiner Diskussion bedurft, eine Heirat näher zu erwägen, und das Ende des Absatzes andeutet, dass die Pläne doch konkreter waren und jedenfalls keine Einigkeit zwischen den beiden bestand. „Im Grunde“ ist ein vielsagender Hecken Ausdruck, der markiert, dass Hannas Nicht-Wollen nicht ganz klar war. Überdies drückt sich in dem Satz, dass sie ihm nie einen Vorwurf gemacht habe, aus, dass er sich möglicherweise selbst einen Vorwurf macht.

In der nächsten Passage, die das Thema betrifft, betont Faber zunächst ihre damalige Jugend und Unbeschwertheit, deutet aber mit der Sorge von Fabers Eltern einerseits und mit Hannas jüdischem Vater andererseits weiteres Konfliktpotenzial an (HF, 45 f.). Er wiederholt sich: „Im Grund war es Hanna, die damals nicht heiraten wollte; ich war bereit dazu“ (HF, 46). Nun aber bekommt seine damalige Motivationslage neue Facetten. Zum einen deutet er ein moralisches Motiv an: Er sei bereit zur Heirat gewesen, um sie vor der Judenverfolgung zu schützen, „falls ihr je die Aufenthaltsbewilligung entzogen werden sollte“

(HF, 46). Das ist das Motiv, das er selbst vor allem sieht. Zum anderen aber erklärt sich seine Bereitschaft auch durch die Opposition zu seinen Eltern, deren latenter Antisemitismus ihn erbost. „Ich war, im Gegensatz zu meinem Vater, kein Antisemit, glaube ich“ (HF, 47). Außerdem hätten sich die Eltern um seine Karriere gesorgt, würde er „eine Halbjüdin heiraten“ (HF, 45). In beiden Fällen erscheint Fabers Motivation – das ist hier das Entscheidende – fremdgesteuert. Zwar beteuert er immer wieder seine Liebe zu Hanna, was vielleicht eine der wenigen zuverlässigen Selbstaussagen ist; aber aus diesem Gefühl adäquate Handlungen zu entwickeln gelingt ihm nicht. Er rechnet eigentlich nicht mit einer Fortsetzung ihrer Beziehung und hält sein Verliebtsein für Liebe.<sup>20</sup>

In dieser Passage notiert Faber außerdem mehrfach, dass er nicht wisse, wieso es nicht zur Heirat gekommen sei. Beiläufig heißt es, dass Hanna schwanger gewesen sei, und es deutet sich an, dass darüber keine Einigkeit bestand. Am Ende geht Faber davon aus, dass sie einem Schwangerschaftsabbruch zustimmt, denn „es war ausgemacht, daß unser Kind nicht zur Welt kommen sollte“ (HF, 57). Daran hält er auch noch in der Erzählgegenwart fest (HF, 105). Faber hat sich zudem inzwischen entschieden, eine Arbeit im fernen Ausland anzunehmen, in Bagdad. Hanna musste klar sein, dass es keine gemeinsame Zukunft gibt.

In dem Konflikt um die Schwangerschaft zeigt sich das Muster, das wir schon kennen: „Wenn du dein Kind haben willst, dann müssen wir natürlich heiraten“ (HF, 48). Für Hanna ist das nicht akzeptabel.<sup>21</sup> Trotzdem kommt es fast zur Heirat. Erst auf dem Standesamt sagt sie ab, und es folgt die Trennung. Deutlich wird, dass Fabers Erinnerungen an die Heirat ein Nebenkriegsschauplatz sind. Das eigentliche Problem ist der klassische Sinn und Zweck des Heiratens: dass Hanna ein Kind erwartet. Noch Fabers letzte Aufzeichnungen beschäftigen sich mit dieser Frage, dann hauptsächlich aus Hannas Sicht (HF, 200–203). Es ist die von Faber verweigerte Annahme des gemeinsamen Kindes, die die Katastrophe bewirkt. Er wiederholt diese Weigerung, indem er den aufkeimenden Verdacht seiner Vaterschaft im Zusammensein mit Sabeth ignoriert. Es ist nicht nur eine Flucht aus der Verantwortung, sondern zugleich Ausdruck der ethischen Dimension des Romans, wonach Faber beharrlich das Leben ignoriert, dessen Symbol das Kind ist. Als er Hanna zum Schwangerschaftsabbruch überredet, stützt er sich auf Sachzwänge (ökonomische Situation, bevorstehender Stellenantritt in Bagdad), die seine Entscheidung gegen Kind, Heirat und Liebe bemänteln.<sup>22</sup>

<sup>20</sup>Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Faber seinen Bericht niederschreibt, nachdem er Hanna wiederbegegnet ist. Dies mag seine Erinnerung ebenso wie seine Gefühle für sie eingefärbt haben.

<sup>21</sup> „Warum ich das gesagt habe? fragt sie jetzt immerzu. Damals: Dein Kind, statt unser Kind“ (HF, 202), notiert Faber kurz vor Schluss handschriftlich.

<sup>22</sup>Liebe und Leben sind für Frisch mit der Identitätsproblematik verbunden. „Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Liebloose, der Verrat“ (Frisch 1950, 370), schreibt er im *Tagebuch 1946–1949*, wobei hier das Bildnis einer geliebten Person gemeint ist. Fabers Leben besteht darin, das Chaos domestizieren zu wollen. Das ungeplante Kind musste also eliminiert werden.

Aus den Angaben Fabers zu den Heiratsplänen lässt sich nicht mit Gewissheit erschließen, was genau ihn bewegt hat und was Hanna. Es werden nur einige Möglichkeiten angedeutet. Aber im Kontext der anderen Selbstaussagen Fabers geben seine Angaben eine Richtung vor. Der Fokus der erzählten Erinnerungen liegt offensichtlich nicht darauf, dass Erinnerungen generell trügerisch sind, und es geht nicht darum, dass die in der Geschichte angelegten Sachverhalte um die nicht zustande gekommene Heirat von vornherein nicht rekonstruierbar seien. Im Einklang mit Fabers sonstigen Selbsttäuschungen liegt eine der Funktionen dieser Vorgeschichte darin, dass Faber auch hier wieder sich über sich selbst täuscht. Er unternimmt nichts, um seine vermeintliche Liebe in Erfüllung zu bringen. Das gemeinsame Kind wäre die beste Gelegenheit dazu gewesen. Auch gibt er seine Dissertation zugunsten der Anstellung in der Ferne auf. An einer Stelle gibt er zu, dass er damals noch nicht bereit gewesen sei für ein Kind. Damit kommt er der Wahrheit wohl am nächsten.

Das Resultat dieser Beobachtungen ist, dass die im Prinzip offene Motivationslage in Fragen der Heirat nur im Lichte von Fabers sonstigem Erzählverhalten als unzuverlässig erzählt aufgefasst werden kann. Stellt man sich in einem kontrafaktischen Gedankenexperiment die Heirat-Passagen isoliert vor, könnte man auf die Idee kommen, dass ihr Sinn gerade darin besteht, dass die vergangene Wahrheit nicht mehr rekonstruierbar ist. Das ließe sich auch mit einer überraschenden Analogie zwischen Faber und Hanna belegen. Obgleich sie als Kontrastfiguren angelegt sind, haben sie hier eine Gemeinsamkeit. Hannas Heirat mit Piper erfolgt aus einem ähnlichen Impuls wie Fabers Bereitschaft zur Heirat, um ihr die Aufenthaltsbewilligung zu sichern. „Hanna heiratete ihn aus einem Lager heraus (soviel ich verstanden habe) ohne viel Besinnen“ (HF, 143 f.). Freilich lässt auch diese Passage offen, ob Faber es richtig verstanden hat oder ob er es an seine eigenen Erfahrungen anpasst.

Doch, wie gesagt, Offenheit und Relativität von Erinnerungen sind nicht der konstruktive Faktor, der die Heirat-Passagen steuert. Das Bestehen vergangener Sachverhalte wird nicht angezweifelt, selbst wenn nicht einwandfrei geklärt werden kann, ob ein Sachverhalt besteht oder nicht.

Damit wird erneut deutlich, dass Frisch im *Homo faber* das Konzept der illusionsstiftenden, fingierten Realität noch nicht verabschiedet hat. Sein Akzent liegt darauf, dass einer wie Faber diese Realität fehlerhaft zusammensetzt und dass diese subjektive, fehlerhafte Realität eine direkte Folge seines Selbstbildes ist. *Homo faber* operiert also wesentlich mit einer als wahr anzunehmenden Realität innerhalb der Fiktion, die für die Anwendung des unzuverlässigen Erzählens in seiner prototypischen Form unabdingbar ist.

Interessant ist nun die Frage, ob Faber schließlich zu einem Selbstbild gelangt, das ihm entspricht. Mit anderen Worten: Sollen wir auch für das Selbstbild eine Wahrheit annehmen wie für die Realität, die außerhalb der Figuren liegt? Oder ist die Quintessenz die, dass es das eine wahre Selbstbild nicht gibt? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir herausbekommen, ob Fabers Wandlung auf der „Zweiten Station“ zu einem wahren bzw. angemessenen Selbstbild führt oder nicht.

### 3.2 *Fabers geändertes Selbstbild*

Fabers Bericht ist bekanntlich zweigeteilt. „Erste“ und „Zweite Station“ sind die beiden Teile überschrieben. Macht man auf einer Reise Station, liegt eine Etappe hinter einem. Faber ist viel auf Reisen. Daher mag die ungewöhnliche Kapitelbezeichnung naheliegen. Im übertragenen Sinne ist auch das Leben eine Reise, und so wird man leicht darauf kommen, dass hier zwei unterschiedliche Etappen eines Lebens beschrieben werden.

Dass von Stationen die Rede ist, kann man aber auch wörtlich verstehen, denn beide Teile entstehen, während Faber an einem Ort Station macht. Den ersten Teil verfasst er in Caracas zwischen dem 21. Juni und dem 8. Juli. Die erzählte Zeit reicht bis zum 4. Juni, bis zu Sabeths Tod. Den zweiten, erheblich kürzeren Teil beginnt Faber am 19. Juli in Athen. Wie lange er daran schreibt, ist nicht genau zu ermitteln. Es wechseln sich handschriftliche (im Druck kursivierte) Passagen mit maschinenschriftlichen Passagen ab. Wenn man davon ausgeht, dass er jeden Tag eine Passage mit der Hand und eine mit der Maschine schreibt, dauert die Erzählzeit sieben Tage. Am 26. morgens soll Faber operiert werden.

Auffälligerweise ist er beide Male krank und deswegen ans Bett gefesselt, in Caracas in einem Hotel, in Athen im Krankenhaus, wo er sich eigentlich nur hat untersuchen lassen wollen, aber gleich dabehalten wird. Die Beschäftigungslosigkeit bringt ihn zum Schreiben. Obwohl die beiden Teile chronologisch ineinandergreifen (weil Faber im zweiten Teil retrospektiv davon berichtet, was er zwischen Sabeths Tod und seiner erzwungenen Pause in Caracas erlebt hat), unterscheiden sie sich doch erheblich voneinander, wie in zahlreichen Untersuchungen des Romans festgestellt wurde.

Das Selbstbild, wie es sich in dem Abschnitt der „ersten Station“ äußert, ist das des kühlen Rechners. Über diese Selbsttäuschung müssen wir uns nicht weiter auslassen, sondern können gleich der Frage nachgehen, ob Faber schließlich zu sich selbst kommt oder nur einer anderen Fiktion über sich selbst aufsitzt.

Diese Frage ist nicht eindeutig zu beantworten, zumindest auf den ersten Blick nicht. Das scheint daran zu liegen, dass der zweite Teil nicht in der Weise unzuverlässig erzählt ist wie der erste. Faber hält sich mit Selbstcharakterisierungen zurück, die durch seine Umgebung widerlegt werden. Es ist aber auch nicht so, dass er seinen im ersten Teil dokumentierten mehrfachen Selbstbetrug durchschaut. Er gelangt also nicht auf eine höhere Stufe der Selbsterkenntnis, auch wenn er plötzlich vor Spiegeln keine Scheu mehr hat (HF, 170 f.). Das spricht schon einmal gegen eine Wandlung auf allen Ebenen. Auch in den handschriftlichen Passagen, in denen er von Hannas Besuchen bei ihm im Krankenhaus berichtet, drückt sich dies aus, wenn er Hannas Technik-Kritik nicht folgen kann: „*Was Hanna damit meint, weiß ich nicht*“ (HF, 169).

Was er ändert, ist sein Verhalten. Besonders anschaulich wird das in der Kuba-Episode, die sich unmittelbar an den Aufenthalt in Caracas, wo er ja den ersten Teil abgefasst hat, anschließt. Sein bisheriges Lebenskonzept einer *vita activa* wird ersetzt durch eine (natürlich nicht religiös, sondern eher ästhetisch gemeinte)

*vita contemplativa*, ein auf den jeweiligen Augenblick gerichtetes bewusstes Erleben und Wahrnehmen der Umgebung.<sup>23</sup>

Dass das ausgerechnet in Habana auf Kuba geschieht, ist vielleicht kein Zufall. Der Ortsname birgt eine phonische Äquivalenz mit dem Namen Hanna. Sie ist eine ausgebildete Kunsthistorikerin, und ihre Tochter übernimmt das künstlerische Interesse von ihr. Bedeutsam ist, dass er nicht mehr seine Kamera schauen lässt, sondern lieber selbst alles ansieht und auf sich wirken lässt. Auch hier können wir die Analyse abkürzen. Es ist oft genug beschrieben worden, dass und wie sich seine Umkehr im Hinblick auf seinen technizistischen Zugang zur Welt ausdrückt: in seinem neuen Verhältnis zum *American Way of Life*, in verschiedenen Leitmotiven, die nun umgekehrt werden (in seinem Verhältnis zur Sexualität etwa, als er sich auf die beiden Prostituierten einlässt, „die Blamage“ [HF, 178]), in seinem Sprachstil. Aber – seine zitierte Reaktion auf Hannas Äußerungen belegt es – er kann es kognitiv nicht erfassen.

Der Faber, der in Habana das Leben preist, wie er selbst sagt (HF, 181), und angeblich glücklich ist, gibt dort ein seltsames Bild ab.<sup>24</sup> Er scheint seine Tochter imitieren zu wollen, indem er zu singen anfängt. Dies wird als Argument dafür angeführt, dass er hier zu sich selbst kommt und eine Wandlung hin zum Besseren und Wahren durchlebt: „Seine Tochter kann Faber durch seinen Gesang nicht wieder zum Leben erwecken. Aber er kann damit zum Ausdruck bringen, dass er von ihr gelernt hat, im Einklang mit sich selbst zu sein“ (Lachner 2018, 96). Doch ist diese Art der Anverwandlung der richtige Weg für Faber? Macht er es sich damit wieder nicht zu einfach?

Seine Wandlung ist nicht nachhaltig, seiner Vergangenheit kann er ebenso wenig entkommen wie den Gegebenheiten der modernen Welt. In Düsseldorf sieht er sich seine Filme an und kann seinen Blick nicht abwenden von den Aufnahmen, die ihm seine Tochter zeigen. Das bekommt ihm nicht: „Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden?“ (HF, 192), fragt er sich selbst rhetorisch, als er im Speisewagen auf der Fahrt von Düsseldorf nach Zürich sitzt. Er ist fertig mit dem Leben, wie sich auch im Krankenhaus mitteilt, als er das Fleisch einen Fluch nennt (HF, 171). Seine Äußerungen lassen sich als Vorausdeutungen verstehen, die vielleicht nicht ihm, dafür aber den Lesern seinen nahen Tod verkünden sollen. Sie drücken aber auch seinen Lebens- und Selbstkel aus. Das ist nach der Inzest-Geschichte vielleicht nicht verwunderlich. Nur: Selbstannahme teilt sich darin gerade nicht mit. Stattdessen widerlegt er damit sein Preisen des Lebens.

<sup>23</sup> „Was mir Mühe machte, war lediglich ihr Kunstbedürfnis, ihre Manie, alles anzuschauen“ (HF, 107), kommentiert Faber, als er mit Sabeth unterwegs ist.

<sup>24</sup> „Ich preise das Leben“, so sollte zunächst der Titel des Buches lauten, wie aus einem Brief Frischs an Peter Suhrkamp vom 19. April 1956 hervorgeht, ergänzt um den Untertitel „Bericht eines sterbenden Technikers“ (Frisch 1998, 154). Auch darin kommt die Ironie, von der Frisch spricht, zum Ausdruck. Es ist seine, des Autors Ironie, aber Fabers Unzuverlässigkeit.

Was Faber in Habana erlebt, ist daher nur eine Episode. Er bildet sich ein, mit Hanna weiterleben zu können und auf diese Weise nachzuholen, was er versäumt hat. „Ich werde Hanna heiraten“ (HF, 165), notiert er im Krankenhaus. Das ist ein Irrtum, auch wenn sein Bericht darüber keine Auskunft mehr geben kann. Dieser Sachverhalt ist in der Geschichte angelegt, auch wenn man nicht direkt am Text belegen kann, ob der fragliche Sachverhalt besteht oder nicht. Man kann aber begründen, dass sein Irrtum wahrscheinlicher ist als eine Wandlung Hannas, die sich plötzlich seinen Wünschen fügt. Dass die narrative Unzuverlässigkeit des zweiten Teils sich nicht sofort erschließt, liegt daran, dass sich ihr Bezugsbereich in der Zukunft der Geschichte befindet.

Faber verdrängt weiterhin seinen Tod, ganz abgesehen davon, dass er Hanna wohl nicht gefragt hat, ob sie mit einer Heirat einverstanden wäre. All das spricht doch eher dafür, dass er sich weiter etwas vormacht und dass er auch nach den niederschmetternden Ereignissen sich etwas vornimmt, das ihm nicht entspricht, diesmal eben etwas anderes, ein einfaches Leben ohne Ansprüche. Wiederum sitzt er einem Lebensentwurf auf, der mit der Realität nichts zu tun hat, denn er erkennt trotz wiederholt zum Ausdruck gebrachten Ängsten seinen eigenen Zustand nicht, noch gibt er Hanna ein Mitspracherecht für ihre gemeinsame Zukunft. Was er für Zuneigung während ihrer Krankenbesuche halten mag, ist vermutlich nur Mitleid ihrerseits.

Auch hier ist es, analog zu der Heirat-Passage, wieder so, dass diesbezüglich Fabers Unzuverlässigkeit eher eine Extrapolation ist, als dass man das Bestehen dieser beiden Sachverhalte mit Gewissheit feststellen könnte. Insbesondere die Aussichten auf ein gemeinsames Leben mit Hanna kann man nicht abschließend in die eine oder andere Richtung festlegen. Das liegt daran, dass wir nicht wissen, wie Hanna sich dazu verhält. Aber die wahrscheinlichere diegetische Erklärung weist in die Richtung, dass Faber sich irrt. Es ist auch ein Resultat seines monologischen Zugangs zu dieser Frage, der das Gegenüber nicht einbezieht.

### 3.3 *Schlussfolgerungen und kurzer Ausblick*

Mit dieser Pointe dreht Frisch, wenn man so will, im *Homo faber* die Schraube der mimetischen Uneindeutigkeit, die im *Gantenbein* kulminiert (aber selbst darin, wie sich zeigen wird, nicht gänzlich gelöst werden kann), ein kleines Stück weiter auf. Stiller mag sich am Ende fügen und ein falsches Leben im Richtigen führen. Für Faber jedoch gibt es kein richtiges Leben, jedenfalls kein richtiges Selbstbild. Wenn man das verallgemeinert, lautet der Schluss, dass man das, was man erlebt, wie Faber immer und notgedrungen in einen konzeptuellen Zusammenhang bringt, der in Teilen eine Lüge ist.

Davon ist auch Hanna nicht frei, die „Henne“ (HF, 137, 201), wie sie Joachim und später auch Faber nennen. Zumindest kann man die wenigen Angaben, die es über sie gibt, so verstehen. Sie definiert sich über ihr Kind, lässt sich sterilisieren, was zu Joachims Scheidung führt, und wählt damit auch einen extremen Weg.

Auch sie ist eine Gescheiterte, der mit dem Tod der Tochter alles wegbricht, worauf sie ihr Leben gegründet hat. Entsprechend verzweifelt verhält sie sich. Sie hält ihr Leben für „verpfuscht“ und betont, dass sie keine Kinder mehr haben könne (HF, 139).

Auf den ersten Blick ist der zweite Teil des Berichts von Faber weniger unzuverlässig. Mit Bezug auf die zwei Sachverhalte, die in der Zukunft der Geschichte liegen, irrt sich aber auch der vermeintlich gewandelte Faber. Da sein Tod nicht erzählt wird (und erst recht nicht die in seiner Phantasie aufscheinende Möglichkeit eines Zusammenlebens mit Hanna), kann man zwar immer behaupten, das Ende bleibe offen. Nach allem, was bekannt ist, kann man jedoch schließen, dass sein Tod in der Geschichte ebenso angelegt ist wie sein fortgesetzter Irrtum über seine eigene und Hannas Situation. Er versucht noch, sich mit der Statistik, ebenfalls einem Leitmotiv, mental und emotional aus der Patsche der Agonie zu helfen; allein, „nervös“ ist er doch (HF, 164).

Demnach ist das zentrale Ergebnis dieser Untersuchung, dass viel gegen eine Läuterung Fabers im zweiten Teil spricht. Auch nicht seine „Verfügung für den Todesfall“ (HF, 199), deren Idealisierung des einfachen Lebens ihm nicht entspricht, sondern lediglich das entgegengesetzte Extrem seines bisherigen Weltbildes darstellt (vgl. auch Foniokowá 2015, 167 f.). Faber bleibt in Bezug auf seine Situation und sein Selbstbild mimetisch unzuverlässig. Sein Handeln ist eine Folge dieser Irrtümer, sein Inzest eine Folge seiner Verdrängung der Wirklichkeit und der Missdeutung sowohl der äußeren Zeichen als auch der Hinweise seines Unbewussten.

Daher, so kann man zusammenfassen, ist seine axiologische Unzuverlässigkeit eine Funktion seiner mimetischen Unzuverlässigkeit. Mag er einen Teil seiner Schuld akzeptieren (Foniokowá 2015, 177), so erweist er sich in axiologischer Hinsicht am Ende als partiell rehabilitiert, aber auch Foniokowá (ebd., 178) gibt zu Protokoll, dass er weiterhin seine eigene Beteiligung am Gang der Ereignisse ignoriere und stattdessen sich auf externe Faktoren berufe. Damit weist sie auf eine weitere Motivkette hin, die zu seiner technizistischen Weltauffassung gehört – und die wie seine Praxis des unzuverlässigen Erzählens nicht ohne Wiederhall in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur geblieben ist. Faber beruft sich wiederholt auf den Zufall, der die Abläufe in der Welt seiner Meinung nach bestimmt, und stellt diesen Begriff dem des Schicksals gegenüber. Diese eigenartige Gegenüberstellung findet sich bei einem anderen fiktiven Erzähler wieder, bei George Efraim, dem Protagonisten des gleichnamigen Romans von Alfred Andersch, der bei Frisch nicht nur die Erzählform borgt, sondern auch die Konfrontation von Zufall und Schicksal (s. u. Kap. IX).

Der von Frisch im Anschluss an Brecht angestrebte Illusionsbruch wird wie im *Stiller* auch im *Homo faber* sowohl durch die Unwahrscheinlichkeit der erzählten Geschichte als auch durch die Unzuverlässigkeit des Erzählers erreicht; diese zu erkennen setzt eine Fiktion im Sinne einer als wahr anzunehmenden Realität für die Figuren voraus, in Frischs Worten also eine begrenzte „Illusion“ (Frisch 1950, 601). Der *Gantenbein* ist der Versuch, diese Art von Fiktion preiszugeben, indem alles fiktionalisiert wird und eine zugrunde liegende innerfiktionale Realität nicht mehr

zu haben ist. Der Effekt wäre die vollständige Abschaffung einer durch Fiktion bewirkten Illusion zugunsten eines Spiels mit Fiktionen, die als solche ausgewiesen sind. Der folgende Abschnitt wird zeigen, dass es eine Lesart des *Gantenbein* gibt, die zeigt, dass die absolute mimetische Uneindeutigkeit der Geschichte nicht zur Gänze durchzuhalten ist, sobald man den dargebotenen Fiktionalisierungsfragmenten aufgrund einiger Textkonstanten eine gewisse Kohärenz zubilligt, die dann zumindest Eckdaten einer fiktiven Geschichte festzulegen erlaubt.

#### 4 Zwischen Möglichkeitserzählen und Unzuverlässigkeit: *Mein Name sei Gantenbein* (1964) (von Dana Kissling)

Im Anschluss an die Romane *Stiller* und *Homo faber* treibt Max Frisch mit *Mein Name sei Gantenbein* seinen Erzählstil der Verbindung von Metafiktionalität<sup>25</sup> und Unzuverlässigkeit in ihrer Anwendung auf das Identitätsproblem auf die Spitze. Ähnlich wie bei den Vorgängerromanen geht es auch in *Gantenbein* um die Suche nach dem eigenen Ich. Die Art und Weise dieser Suche verläuft aber anders, was insbesondere im Kontrast zu *Stiller* hervortritt. Während der Protagonist in *Stiller* schon im ersten Satz seiner Aufzeichnungen eine Behauptung mit Wahrheitsanspruch zu seiner Identität aufstellt, geht der Erzähler des *Gantenbein*-Romans anders an die Sache heran. Anstatt seine Identität zu postulieren, begibt er sich auf eine Identitätssuche<sup>26</sup>: „Ein Mann hat eine Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte seiner Erfahrung...“ (MNG, 8).

##### 4.1 Grundlegendes zur Erzählweise

Die prominenteste räumliche Verortung<sup>27</sup> des Erzählers erfolgt mittels der wiederkehrenden Szene der verlassenen Wohnung, die der Erzähler einst mit seiner Geliebten, Lila, bewohnt hat (vgl. MNG, 18–20; 198; 313 f.). Diese Szene bildet

<sup>25</sup> Eine konzise Annäherung an das Konzept der Metafiktionalität liefert z. B. Köppe 2010.

<sup>26</sup> Zu Identitätskonzepten in *Mein Name sei Gantenbein* vgl. z. B. Gräfe 2010, Kapitel 3.3.

<sup>27</sup> Dieser Befund ist insofern von Bedeutung, als dass in der Forschung der Erzähler oft an Wichtigkeit verliert, vgl. z. B. Hanhart 1976. Für diese Untersuchung ist es jedoch wichtig, den Erzähler greifbar zu machen, da er der Dreh- und Angelpunkt der Unzuverlässigkeit ist. Schon früh erkannt hat dies z. B. White 1989, der durch die Herausarbeitung der Rahmenhandlung dem Erzähler Unzuverlässigkeit attestiert. Fonioková 2015 ist ebenfalls eine der wenigen, die sich mit Unzuverlässigkeit in *Mein Name sei Gantenbein* beschäftigt. Sie entscheidet sich letztlich aber gegen unzuverlässiges Erzählen, gerade weil sie dem Roman keine Rahmenhandlung und somit dem Erzähler keine fiktional wahre Existenz zuspricht: „The peculiarity of *Gantenbein* lies in the fact that there is no plane fictional reality that frames the unreal part“ (217).

die Haupthandlung der Rahmengeschichte. Mittels repetitiven Erzählens wird die Szene immer wieder neu aufgerollt und bleibt trotzdem gleich. Was bleibt, sind die Einsamkeit und das Bedürfnis nach einer Geschichte, die die Erfahrung einzufangen vermag. In der Folge erfindet der Erzähler Figuren, die Geschichten erleben, um seiner eigenen Erfahrung möglichst nahe zu kommen. Er erfindet Enderlin, Gantenbein/Philemon und Svoboda, die alle mit der gleichen Frau, Lila/Baucis, in eine Beziehung treten. Die einzelnen Handlungen laufen immer wieder auf dasselbe hinaus: Liebesdreiecke, Eifersucht und schließlich eine gescheiterte Beziehung.<sup>28</sup>

Ein weiteres für den Roman typisches narratives Element, das in der Folge noch wichtig werden wird, sind die (Nicht-)Fiktionalitätsmarker, die verwendet werden, um die Binnenerzählungen einzuführen.<sup>29</sup> Am häufigsten begegnet man der Formulierung „Ich stelle mir vor“ (z. B. MNG, 98). Davon gibt es aber auch Variationen wie „Oder“, „Möglich“, usw. (MNG, 132). Diese beiden Variationen illustrieren, dass die fiktiven Sachverhalte, die durch Vorstellungsaufforderungen des Erzählers auf den intradiegetischen Ebenen hervorgebracht werden, teilweise aktiv verändert werden. Es werden also konkurrierende Sachverhaltsaussagen „S“ getätigt. Weiterhin werden die Binnengeschichten nicht an einem Stück erzählt. Der Roman ist von einem andauernden Wechsel zwischen der Rahmenerzählung und den verschiedenen Binnenerzählungen gekennzeichnet. Ferner herrscht Achronie<sup>30</sup>: Die zeitlichen Verhältnisse sind meist nur schwer, manchmal auch gar nicht rekonstruierbar.

Kurz: Der Erzähler begibt sich auf eine gedankliche Reise in die Erinnerung und Fiktion. Es entstehen Binnenfiktionen, die, gerade weil sie so nahe an Erinnerungen sind, Grenzfälle zwischen Analepsen und fiktionalen Binnengeschichten darstellen. Das Möglichkeitserzählen<sup>31</sup> in *Mein Name sei Gantenbein* hat daher eine metafiktionale Funktion und resultiert in Überschneidungen und Vermischungen von Ebenen.

In der Folge wird eine solche hochgradig metafiktionale Passage näher betrachtet. Die Analyse dieser Passage soll exemplarisch zeigen, wie das Möglichkeitserzählen bei Frisch einhergeht mit Verdachtsmomenten auf mimetische

---

<sup>28</sup>Vgl. in diesem Sinne auch Naumann 2012: „Alle diese Varianten kreisen wieder und wieder um die gleichen Probleme und existentiellen Fragen: die Unvermeidlichkeit unglücklicher Liebe, die Unvermeidlichkeit des zermürbenden Ehelebens, der Variantenreichtum des misslingenden Zusammenlebens; Zweifel, Verdacht, quälende Eifersucht; Untreue oder Ehebruch; das Scheitern der Beziehung“ (212 f.). Naumann liefert überdies eine spannende Diskussion des intertextuellen Spiels in *Mein Name sei Gantenbein*.

Oder Hage 2011: „Es geht um die Liebe. Die Konstante aller Varianten: Probleme zwischen Mann und Frau. [...] Darum kreisen alle diese Geschichten, Märchen und Erzählungen: um Eifersucht, Ehe, Untreue, Glück und Trauer“ (80).

<sup>29</sup>Für vertiefte Überlegungen zum prominentesten Marker „Ich stelle mir vor“ siehe beispielsweise De Medeiros 2008, 89 f.

<sup>30</sup>Vgl. hierzu z. B. Gottschlich-Kempf 2014, 762–765.

<sup>31</sup>Für eine ausführliche Untersuchung zum Möglichkeitserzählen in *Mein Name sei Gantenbein* vgl. z. B. Graf 2007.

Unzuverlässigkeit, was letztlich zu Frischs Sonderform der Unzuverlässigkeit, der mimetischen Uneindeutigkeit, führt.

## 4.2 *Analyse: Ein näherer Blick auf Enderlin*

Die folgende Passage ist insbesondere exemplarisch für Frischs Spiel mit dem Auflösen von Grenzen und dem Brechen von Erwartungen. Bis zu diesem Punkt im Erzählverlauf kann die Erzählanlage des Romans recht ‚einfach‘ beschrieben werden: Ein Mann stellt sich verschiedene Dinge vor. Die Frage, was davon stimmt, stellt sich nicht, denn die Aussagen werden als Binnenfiktionen, als Möglichkeiten, ausgestellt.

Nun befindet sich der Erzähler in einer Bar und trifft die Frau desjenigen, den er eigentlich hätte treffen sollen. Da die Passage von keinem Fiktionalitätsmarker eingeführt ist, kann vorerst davon ausgegangen werden, dass es sich hierbei um einen Teil der Rahmenerzählung handelt. Genauer ist es eine Analepse in der Form einer Erinnerung des Erzählers. „Wir schauen zu, wie der Barman hantiert: Eis, Whisky, Soda... Der fremde Herr, als er später (ca. 15.30) ihren bloßen Arm faßt, ist verlegen nicht vor ihr, aber vor mir“ (MNG, 63). Dieser fremde Herr ist Enderlin. Die Stelle zeigt eine Metalepse, die daraus besteht, dass der Erzähler (Teil der Rahmenerzählung) und die Figur Enderlin (Teil der Binnenerzählungen) ineinander übergehen, womit gleichzeitig die Grenze zwischen Analepse und Binnenfiktion verwischt wird.

Der Erzähler präsentiert in der Folge zwei verschiedene Versionen dessen, was nach diesem Treffen geschehen könnte. Version (A) zeigt die Geschichte, wie der Mann die Bar verlässt und die Frau nie mehr sieht. Version (B) beinhaltet, dass der Mann die Frau am Abend wiedersieht, daraus zunächst eine Liebesnacht entsteht und später eine Beziehung. Je nach Version ist der Mann aber ein anderer – zumindest wird dieser Eindruck durch den Erzähler vermittelt. In Version (A) fügt sich der Erzähler selbst als Akteur ein; in Version (B) übergibt der Erzähler die Rolle des Akteurs dem fremden Herrn, Enderlin. Da der Erzähler in der Rahmenhandlung anzusiedeln ist, wäre der naheliegendste Schluss, dass sich die Erzählversion (A) auf der extradiegetischen Ebene befindet, Erzählversion (B) jedoch auf einer intradiegetischen Ebene. Somit könnte man schließen, dass Version (A) qua Rahmenhandlung eine Erinnerung ist und deshalb den tatsächlichen Sachverhalt S zeigt, während Version (B) lediglich einen möglichen alternativen Handlungsablauf darstellt. Im weiteren Erzählverlauf zeigt sich aber ein anderes Bild:

Ich stelle mir die Hölle vor:

Ich wäre Enderlin, dessen Mappe ich trage, aber unsterblich, so, daß ich sein Leben, meinewegen auch nur einen Teil seines Lebens, ein Jahr, meinewegen sogar ein glückliches Jahr, beispielsweise das Jahr, das jetzt beginnt, noch einmal durchzuleben hätte mit dem vollen Wissen, was kommt, und ohne die Erwartung, die allein imstande ist, das Leben erträglich zu machen, ohne das Offene, das Ungewisse aus Hoffnung und Angst. Ich stelle es mir höllisch vor. Noch einmal: euer Gespräch in der Bar, Geste für Geste, seine Hand auf ihrem Arm [...]. (MNG, 123)

Diese Passage illustriert zwei Aspekte. Erstens ist sie klar metaleptisch: Die Vermischung der Akteure und damit der Ebenen zeigt sich erneut in Phrasen wie ‚Ich wäre Enderlin, dessen Mappe ich trage‘. Zweitens sticht die Formulierung ‚noch einmal durchzuleben‘ hervor. Sie setzt voraus, dass der Erzähler genau das, was er als Enderlins Zukunft darstellt, bereits selbst erlebt hat, was zur Vermutung führt, dass Enderlin die Vergangenheit des Erzählers repräsentieren könnte und somit Version (B) den wahren Sachverhalt S darstellt. So erinnert sich der Erzähler an das Kennenlernen mit der Frau in der Bar, woraus eine Beziehung entstehen wird. Er erinnert sich aber nicht nur, sondern versetzt sich erneut in die damalige Lage hinein. Beim Durchspielen der Situation versucht er, nicht mehr dieselbe Rolle anzunehmen, andere Entscheidungen zu treffen und anders zu handeln. Aus diesem Grund verurteilt er Enderlins Verhalten, das nichts weniger darstellt als seine eigenen früheren Handlungen. Dies erklärt auch, warum der Erzähler im Erzählverlauf Enderlin immer wieder verwerfen möchte, was aber nicht gelingt.<sup>32</sup> Trotz seiner Ablehnung Enderlins ist dieser ein Teil von ihm, den er nie wirklich loswerden kann.<sup>33</sup>

Zurück zur zu analysierenden Passage: Ein Tag später befinden sich die Akteure, Enderlin und der Erzähler, am Flughafen. Das Hin und Her zwischen den Akteuren zusammen mit der Ungewissheit darüber, was wirklich geschehen ist, setzt sich fort, wenn der Erzähler sich fragt, ob Enderlin nach Hause fliegen wird oder ob er der Versuchung nachgibt, wieder zu ihr (Lila) zu gehen:

So oder so:

Einer wird fliegen –

Einer wird bleiben –

Einerlei:

Der nämlich bleibt, stellt sich vor, er wäre geflogen, und der nämlich fliegt, stellt sich vor, er wäre geblieben, und was er wirklich erlebt, so oder so, ist der Riß, der durch seine Person geht, der Riß zwischen mir und ihm, wie ich's auch immer mache [...]. (MNG, 130)

Diese Passage bestätigt die Überlegung, dass Enderlin stärker mit dem Erzähler verstrickt ist, als man anfangs vermuten würde. Einer verkörpert das, was geschah, und der andere das, was hätte geschehen können. Dies ist von Bedeutung, weil folglich die beiden Versionen eben nicht nur Möglichkeiten sind: Eine Version muss sich tatsächlich zugetragen haben. Weiter erhärtet wird diese Hypothese, wenn Version (B) weitererzählt wird. Enderlin bleibt:

Ich stelle mir vor:

Ihr Haus von außen... [...]

Ich stelle mir vor:

<sup>32</sup> Während es zunächst heißt: „Ich habe Enderlin aufgegeben“ (MNG, 160), erscheint Enderlin trotzdem noch an späterer Stelle im Erzählverlauf mit dem Zusatz: „aber es bleibt dabei, dass ich Enderlin aufgebe“ (MNG, 210). Es wird nicht dabei bleiben.

<sup>33</sup> White verfolgt in seinem Artikel einen ähnlichen Interpretationsansatz unter Einbezug mimetischer Unzuverlässigkeit und sieht in Enderlin das empirische, physische Ich des Erzählers, vgl. White 1989. Zu weit geht Merrifield 1968, die Enderlin mit dem Buch-Ich gleichsetzt.

Fassade verputzt, vierstöckig, Kreuzstöcke aus Sandstein [...]

Oder:

Das Haus hat gar kein viertes Stockwerk (ich bin sicher, daß es im vierten Stock war) auf dieser Seite, und man kann nicht um das Haus herumgehen [...]

Möglich:

Ein Briefträger, der gerade aus der Türe kommt, fragt Enderlin, wen er suche [...]

(Möglich aber nicht wahrscheinlich.)

Sicher:

Ich erinnere mich an den wankenden Widerschein einer Straßenbogenlampe im Wind, wankend die ganze Nacht [...] (MNG, 131 f.)

Hier fallen insbesondere die verschiedenen (Nicht-)Fiktionalitätsmarker auf. Der Erzähler verwendet nicht wie üblich nur den Marker ‚Ich stelle mir vor‘, sondern verwendet auch Marker wie ‚Möglich aber nicht wahrscheinlich‘ und ‚Sicher‘. An dieser Stelle autorisiert der Erzähler einerseits das vierte Stockwerk: ‚ich bin mir sicher, daß es im vierten Stock war‘ und die Straßenbogenlampe: ‚Sicher: Ich erinnere mich an den wankenden Widerschein einer Straßenbogenlampe im Wind‘. Somit sagt der Erzähler explizit, dass er sich zumindest an die Lage der Wohnung erinnert und sich diese nicht nur vorstellt, und er gibt folglich implizit zu, dass er die Nacht eben doch in dieser Wohnung verbracht hat und nicht im Hotel. So rückt diese spezifische Form des Möglichkeitserzählens immer näher an das Paradigma des unzuverlässigen Erzählens. Die Sachverhaltsaussagen „S“ der Version (B) wirken immer schlüssiger, während die Sachverhaltsaussagen „S“ der Version (A) immer mehr Widersprüchlichkeiten aufweisen.

Das Vorstellungs- und Erinnerungsspiel kulminiert schlussendlich in den Gedanken des Erzählers, der sich im weiteren Verlauf der Version (A) im Flugzeug befindet:

Ich bin doch gespannt:

wer mich jetzt am Flughafen erwartet.

Ich schaue:

wenn sie schwarzes Haar hat und wassergraue Augen, große Augen und Lippen voll, aber so, daß sie die oberen Zähne nie verdecken, und ein winziges Muttermal hinter dem linken Ohr, dann bin ich’s, der damals nicht geflogen ist. (MNG, 137)

Diese Textstelle zeigt eine der wohl frappantesten Anomalien des Romans. Zusätzlich zu der bisher dargelegten Verflochtenheit Enderlins und des Ichs tritt in diesem Zitat eine zeitliche Komponente hinzu. ‚Dann bin ich’s, der damals nicht geflogen ist‘ birgt einen zeitlichen Widerspruch, denn wenn *sie* ihn am Flughafen erwartet, müsste dieser Flug viel später stattfinden, als der Erzählzusammenhang suggeriert. Zudem impliziert die Aussage, dass der Erzähler für dieses Handlungsergebnis gleichzeitig fliegen und nicht fliegen muss.<sup>34</sup> Diese Anomalie in der Form einer *mise en abyme* erhärtet den Verdacht auf mimetische Unzuverlässigkeit. Die

<sup>34</sup> Ähnliches bemerkt Petersen (2002, 135): „In Wirklichkeit‘ kann Enderlin nicht bleiben *und* fliegen; in der Vorstellung, der Fiktion indessen ist ihm beides, ist ihm also das ‚Ganze‘ möglich, nur hier zeigt sich daher seine Wahrheit“.

wichtigste falsche Sachverhaltsaussage, die der Erzähler in der ganzen Passage implizit tätigt, ist, dass Enderlin eine Erfindung, beziehungsweise eine Möglichkeit ist. Das Möglichkeitserzählen funktioniert aber genau andersherum. Enderlin repräsentiert das, was geschah, während der Erzähler in seinem Erinnerungsspiel versucht, anders zu handeln. Doch die Vergangenheit lässt sich nicht ändern. Auch wenn er fliegt und somit anders handelt als sein früheres Ich, erwartet ihn die Frau am Flughafen.

Im weiteren Erzählverlauf stellt sich jedoch heraus, dass sich mimetische Unzuverlässigkeit im strengen Sinne doch nicht attestieren lässt. Dieselben Szenen werden erneut durchgespielt mit der Abänderung, dass Lila ein Kind hat: „Soeben bemerkte ich nicht ohne Schrecken, daß Lila, wie immer ich sie mir bisher vorzustellen versucht habe, nie ein Kind hat. Ich habe einfach nie dran gedacht. Ein Kind von wem?“ (MNG, 263). So, wie der Erzähler die Szene einführt, liegt zwar der Schluss nahe, dass dies nur eine Möglichkeit ist, sonst hätte er wohl nicht vergessen, sich Lila mit Kind vorzustellen. Trotzdem rüttelt diese Abänderung am Befund, dass es sich bei der ersten Version mit Enderlin als Akteur überhaupt um eine mit Metalepsen durchzogene Analepse handelt oder eben doch nur um eine weitere Möglichkeitserzählung. Dass es sich bei den Sachverhaltsaussagen „S“ der Erzählrede N bezüglich der Version (B) um S handelt, ist nach wie vor wahrscheinlich, aber nicht sicher.

Am Schluss bleiben die sich konkurrierenden Sachverhaltsaussagen „S“ nebeneinander stehen und der wahre Sachverhalt S kann nicht abschließend ermittelt werden. Gleichzeitig handelt es sich aber auch nicht um einen klassischen zuverlässigen Erzähler. Dies liegt daran, dass das Möglichkeitserzählen eben nicht so funktioniert, wie man anfangs meinen könnte. Präsentiert werden nicht voneinander abgrenzbare, verschiedene Binnenfiktionen, von denen alle denselben hypothetischen Status haben. Durch den Einbezug der Rahmenhandlung und verschiedene Autorisierungsandeutungen kommt immer wieder der Verdacht auf, dass sich eine Version wirklich zugetragen haben könnte. So wird die Erzählanlage des Romans zum Paradebeispiel für Frischs Sonderfall der mimetischen Uneindeutigkeit durch die Verbindung von Metafiktionalität und Techniken des unzuverlässigen Erzählens.

### 4.3 Interpretation

Zur Frage, warum *Mein Name sei Gantenbein* mimetisch uneindeutig erzählt ist, kann folgende These aufgestellt werden:

- T<sub>U</sub>: In *Mein Name sei Gantenbein* wird das Möglichkeitserzählen ergänzt mit Techniken mimetischer Unzuverlässigkeit, weil sowohl zuverlässiges als auch unzuverlässiges oder metafiktionales Erzählen allein die Erfahrung der Realität des Erzählers weniger adäquat abbilden würden.

Der Erzähler tritt als einer auf, der die passende Geschichte zu seiner Erfahrung sucht und deshalb „Geschichten an[probiert] wie Kleider“ (MNG, 22). Somit wird bereits in der Ausgangslage des Romans offensichtlich, dass zunächst nicht von Interesse ist, ob ein Sachverhalt S besteht oder nicht. Trotzdem sind die Sachverhalte nicht beliebig und nicht zufällig. Offenbar gibt es ein Substrat aus Erlebnissen, das sie speist. Daraus folgt weiterhin, dass nicht alle S mit Bezug auf ihren epistemischen Status gleich sind. Gerade weil die Geschichten im Detail zwar variabel, in Bezug auf ihre Grundmuster aber relativ konstant sind, können grundlegende Sachverhalte herausgearbeitet und als bestehend vorausgesetzt werden. Dazu gehört zum Beispiel, dass der Erzähler eine gescheiterte Beziehung verarbeitet oder dass die Figuren Varianten seines Ichs repräsentieren. Weiterhin gibt es wenige Details, wenige Teile des Puzzles, die scharf gestellt werden: „Sicher: Ich erinnere mich an den wankenden Widerschein einer Straßenbogenlampe im Wind“ (131 f.).

Die Suche des Erzählers besteht aus dem Durchspielen sinnstiftender Geschichten, um irgendwann die Erfahrung in eine adäquate Lebensgeschichte integrieren zu können. Mit diesem Ziel müssen die klassischen Techniken des zuverlässigen und unzuverlässigen Erzählens gleichermaßen verworfen werden, denn beide setzen einen klar ermittelbaren Sachverhalt S voraus. Gleichzeitig ist aber auch das Möglichkeitserzählen in seiner klassischen Form nicht geeignet, denn dort geht man davon aus, dass keine Version der Sachverhaltsaussagen „S“ stimmt. Aus diesem Grund wird das metafiktionale Erzählen kombiniert mit Techniken des unzuverlässigen Erzählens, womit illustriert werden soll, dass die verschiedenen Versionen alle einen wahren Kern haben. Dabei werden sie kontinuierlich als mehr oder weniger wahrscheinlich ausgezeichnet. Lesende müssen sich auf ein besonderes Spiel einlassen, um an die Wahrheit heranzukommen. Nicht nur werden verschiedene Versionen präsentiert, sondern gleichzeitig werden sie mit Elementen versehen, die Lesende dazu einladen, den Sachverhalt S doch ermitteln zu wollen. Die Möglichkeiten sind nicht reine *Binnenfiktionen*, sondern gewissermaßen ein Echo auf die in *Mein Name sei Gantenbein* bestehenden Sachverhalte, ohne dass sich für jeden einzelnen einwandfrei ermitteln ließe, ob er nun besteht oder nicht.

Kurz: Was der Erzähler im Modus des Möglichkeitserzählens präsentiert, sind verschiedene Entwürfe möglicher Welten. Dabei bleibt am Schluss offen<sup>35</sup>, welche der Binnenerzählungen *im Detail* der wahren Geschichte am nächsten kommt. Eine Auflösung ist auch nicht nötig, denn sicher ist: Das, was der sich immer wieder in seine *Binnenfiktionen* einmischende Erzähler seine Figuren tun lassen möchte, ist nicht so geschehen. Dies kann nicht nur bei Enderlin, sondern auch bei den anderen Figuren gezeigt werden, hier zum Beispiel in Bezug auf Philemon: „Es wäre ihm lieber, wenn ich nicht zugegen wäre. Ich weiß ja schon, daß er es

---

<sup>35</sup>Für Überlegungen zur offenen und geschlossenen Funktion unzuverlässigen Erzählens vgl. Aumüller 2018.

überleben wird. Ob sie den andern wirklich liebe und wie sie sich die Zukunft vorstelle, lauter Fragen, die ich auch schon gestellt habe, ich kann's nicht hindern, daß Philemon sie trotzdem stellt; aber ohne meine Anteilnahme“ (MNG, 183 f.). Immer, wenn der Erzähler machtlos bezüglich seiner eigenen Erfindungen ist, lässt sich erahnen, dass die Wahrheit wohl näher ist, als der Erzähler zu verstehen geben möchte. Der fehlende Einfluss, den der Erzähler auf seine Fiktionen hat, lässt die Binnenfiktionen immer wieder näher an Analepsen in der Form von Erinnerungen rücken.<sup>36</sup>

Der springende Punkt der Uneindeutigkeit ist damit nicht, dass keine Version wahr ist, sondern dass allein alle sich teilweise sogar widersprechenden Handlungsstränge der möglichen Welten in ihrem Neben-, Gegen- und Miteinander so nahe wie nur möglich an die tatsächliche Erfahrung des Erzählers und somit an S herankommen. Der Erzähler verrät sich durch das Erzählen. Einen ähnlichen Gedankengang artikuliert Max Frisch selber in seiner Poetik-Vorlesung von 1981:

Die Fiktion entlarvt unsere Erfahrung der Realität.

Ich behaupte:

Wenn Sie mir nichts von Ihrem Leben erzählen, nichts von der Not mit dem Vater oder was immer es sei, nichts von alledem, keine Memoiren – wenn Sie, stattdessen, nur fantasieren und wenn ich von Ihnen siebenundsiebzig Geschichten gehört habe, traurige und lustige, lauter erfundenes Zeug, so haben Sie von Ihrer wirklichen Person mehr verraten, als wenn Sie, und sei es noch so ehrlich, Ihre Biographie erzählen.

Ich meine:

Es gibt keine Fiktion, die nicht auf Erfahrung beruht. (Frisch 2008 [1981], 30)

#### 4.4 *Noch einmal: Brecht bei Frisch*

Im Rahmen dieser Betrachtungen darf ein Blick auf die Spuren Brechts in *Mein Name sei Gantenbein* nicht fehlen. Frischs Idee, „das Epische aus dem Theater zurück in die Epik zu holen“ (Kindt 2018[b], 99), wird wohl in keinem anderen Roman so konsequent verwirklicht. Zentral für das Brecht'sche „anti-illusionistische Erzählen“ (ebd.) bei Frisch ist das Erzählen von Varianten. Durch das Nebeneinanderreihen, Vermischen und gegenseitig Konkurrierende der Ich-Entwürfe des Erzählers geschieht der Illusionsbruch. Dies ist genauer zurückzuführen auf die Strategien der Metafiktionalität und Unzuverlässigkeit, die in Anlehnung an Brecht als V-Effekte verstanden werden können. Dadurch wird sowohl die Fiktionsillusion (a.) als auch die Natürlichkeitsillusion (b.) gebrochen, was in der Folge genauer erklärt werden soll.

---

<sup>36</sup>Vgl. in diesem Sinne auch Fonioková 2015: „Yet the narrative betrays that he does not have full control over the developments in the fictional world. The plot can only develop in certain ways, just as the events of the narrator's life will always be variations on his pattern of experience“ (247).

(a.) Dass Metafikcionalität die Fiktionsillusion durchbricht, ist dem Phänomen inhärent und muss hier nicht weiter ausgeführt werden. Darüber hinaus dient die Unzuverlässigkeit in diesem Fall der Bewusstmachung der Wahrheit in der Fiktionalität. Auch wenn die Sachverhaltsaussagen der Binnenfiktionen im Detail nicht den tatsächlichen Sachverhalten der fiktiven Welt entsprechen, verrät sich der Erzähler in seinen persönlichen Themen: Herzschmerz, Eifersucht und Identität. Oder wie Frisch selbst in seinem Aufsatz „Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen“ formuliert: „Nicht beliebig, nein, aber die Person ist eine Summe von verschiedenen Möglichkeiten, meine ich, eine nicht unbeschränkte Summe, aber eine Summe, die über die Biographie hinausgeht. Erst die Varianten zeigen die Konstante“ (Frisch, GW, V.2, 327).

(b.) Auch die Natürlichkeitsillusion wird in *Mein Name sei Gantenbein* gebrochen, indem der Unterschied zwischen Realität und deren Interpretation zu einer der grundlegenden Problemstellungen des Romans wird. Illustriert werden kann dies anhand der Geschichte des Pechvogels, der im Lotto gewinnt, nur um gleich darauf die volle Brieftasche zu verlieren:

Und ich glaube, es war ihm lieber so [...] andernfalls hätte er sich ja ein anderes Ich erfinden müssen, der Gute, er könnte sich nicht mehr als Pechvogel sehen. Ein anderes Ich, das ist kostspieliger als der Verlust einer vollen Brieftasche, versteht sich, er müsste die ganze Geschichte seines Lebens aufgeben, alle Vorkommnisse noch einmal erleben, und zwar anders, da sie nicht mehr zu seinem Ich passen – (MNG, 52)

Diese Geschichte zeigt, dass die gleiche Erfahrung eine völlig unterschiedliche Bedeutung für das eigene Leben haben kann, je nachdem, welches Verständnis man für sich selbst hat. Die meisten Menschen würden sich wohl über einen Lottogewinn freuen. Der Pechvogel aber ist erschüttert: „Es war ein Schlag für ihn [...]. Als ich ihn auf der Straße traf, war er bleich, fassungslos, er zweifelte nicht an seiner Erfindung, ein Pechvogel zu sein, sondern an der Lotterie, ja, an der Welt überhaupt“ (MNG, 51). Analog funktioniert die Identitätssuche des Erzählers. Je nach Figur, anhand derer er Teile seiner Erfahrung verhandelt, werden andere Schwerpunkte der ‚realen‘ Erfahrung zentral, weil die Figuren andere Rollen, andere Identitäten repräsentieren. So geht es bei den Gantenbein-Binnengeschichten oft um den Umgang mit Eifersucht, während bei Enderlin immer wieder Beziehungsangst und Selbsttäuschung thematisiert werden.<sup>37</sup> Die Metafikcionalität als V-Effekt erreicht den Bruch der Natürlichkeitsillusion also dadurch, dass anhand des Durchspielens von Möglichkeiten die Lebensgeschichte als Konstruktion entlarvt wird. Eine Erfahrung bleibt nicht Erfahrung, sondern wird früher oder später in die Geschichte des eigenen Lebens integriert und verliert damit schleichend ihren Realitätsbezug. Die Unzuverlässigkeit als V-Effekt knüpft an diesen Bruch an und bietet einen Lösungsansatz. Dadurch, dass Widersprüchlichkeiten und Realitätsferne nicht nur akzeptiert, sondern aktiv ausgereizt werden, ist die Ausgangslage für eine erneute Annäherung an die Realität

<sup>37</sup> Für eine ausführliche Figurenanalyse vgl. z. B. Kern 2004.

geschaffen. Dies wird anhand des Erzählers gezeigt, der gerade dadurch, dass er die wahren Sachverhalte S zu verschleiern versucht, sich in seinen tatsächlichen Verhaltensmustern verrät und die Realität, die Natürlichkeit, so wieder näher heranrücken lässt. Passend hat der Erzähler gegen Ende des Romans folgende Einsicht über sich selbst: „Ich möchte im Innersten verraten sein. Das ist merkwürdig“ (MNG, 270).

#### 4.5 *Axiologische Unzuverlässigkeit*

Abschließend wird hier die Frage beleuchtet, inwiefern der Roman auch axiologisch unzuverlässig erzählt ist. Insbesondere wenn man die Figuren der Binnenfiktionen als Teile der Vergangenheit und der Verhaltensmuster des Erzählers versteht, mangelt es nicht an Handlungen, die im Romanganzes als nicht gut bewertet würden. So zum Beispiel die Variationen eifersüchtigen Verhaltens der Binnenfiguren. Dadurch, dass der Erzähler aber seine Verhaltensmuster von sich abspaltet und diese laufend kritisiert, kann dort keine axiologische Unzuverlässigkeit festgestellt werden. Einen weiteren Ansatz, den man verfolgen könnte, ist eine genauere Betrachtung der Gerichtsverhandlung rund um Camillas Tod. Dort wird dadurch, dass Gantenbein den Beschuldigten nicht entlastet, um seine Rolle nicht auffliegen zu lassen, die moralische Schattenseite des Spiels mit Rollen und Identitäten beleuchtet. Der Erzähler bemerkt als Abschluss nüchtern: „Jede Rolle hat ihre Schuld... Ich bin gespannt auf den Wahrspruch“ (MNG, 279). Diese Bemerkung zeigt zwar Einsicht, jedoch keine Verurteilung. Da die Handlung Gantenbeins aber in einer Binnenfiktion stattfindet, die der Erzähler selbst erschaffen hat, gelten dort prinzipiell auch dessen moralische Regeln, was eine Ermittlung eines externen Bezugsrahmens B verunmöglicht. Aufgrund dieser Schwierigkeiten wird klar, dass ein übergeordneter Wert, der auch auf der Rahmenhandlung gilt, ermittelt werden muss. Der Erzähler muss losgelöst von seinen Fiktionen und innerhalb der Welt, in der er tatsächlich lebt, bewertbar werden.

Als Grundlage dient erneut das Beispiel des Pechvogels. Die dort geschilderte Situation kann auf die Ausgangslage des Erzählers übertragen werden. In der verlassenen Wohnung sitzend, steht er vor einer Entscheidung: ein neues Ich oder die Wiederholung. Mittels der Analogie des Pechvogels liegt der Schluss nahe, dass das kostspieligere Vorgehen der Suche nach einem neuen Ich besser wäre, da sich der Pechvogel sonst mittels selbsterfüllender Prophezeiung immer wieder selbst zum Pechvogel macht.<sup>38</sup> Zudem wird in der Geschichte des Pechvogels

---

<sup>38</sup>Vgl. in diesem Sinne auch Jordan 2003: „Der ersten Möglichkeit, eine Erfahrung gemacht zu haben (Unglück zu haben) und danach eine Vergangenheit zu rekonstruieren (die des Pechvogels), wird eine andere Möglichkeit, sich durch erfundene Erfahrung zukunftsgerichtet zu entwerfen, entgegengestellt“ (307).

geradezu unterstrichen, dass dieser sich selbst belügt: „[E]r zweifelte nicht an seiner Erfindung, ein Pechvogel zu sein, sondern an der Lotterie, ja, an der Welt überhaupt“ (MNG, 51) Auch die Tatsache, dass der Roman exakt aus diesen verschiedenen Selbstentwürfen besteht, die die Suche nach einem neuen Ich illustrieren, legt nahe, dass der Erzähler dieses Vorgehen als das bessere bewertet. Jedoch behauptet er an anderer Stelle plötzlich das Gegenteil: Ein Botschafter hat die Einsicht, „dass er gar nicht die Exzellenz ist, für die ihn die Welt [...] zu halten vorgibt“ (MNG, 119). Doch er tritt nicht zurück. „Er wählt das Größere: die Rolle.“ (ebd.) Und die Rolle zu wählen bedeutet, sich mit dem alten Ich, der alten Geschichte und der Wiederholung zu arrangieren. Diese konkurrierenden Wertaussagen „W“ werden noch durch eine erst spät im Erzählverlauf auftretende dritte Lösungsvariante ergänzt. Plötzlich idealisiert der Erzähler die Vorstellung, gar keine Geschichte zu haben. Im Kontext der schwimmenden Leiche in der Limmat bemerkt er zum Schluss resigniert: „Dabei hätte er’s beinahe erreicht, [...] [a]bzuschwimmen ohne Geschichte“ (MNG, 319). Somit enthält die Erzählrede N drei verschiedene Wertaussagen „W“, die miteinander konkurrieren.

Um den tatsächlichen Wert W der erzählten Welt zu eruieren, hilft ein Blick auf den Schluss des Romans. Dieser zeigt, dass der Erzähler es irgendwie geschafft hat, wieder zufrieden zu sein. Geschildert wird eine Idylle, präsent ist die Gegenwart, nicht die Vergangenheit: „Alles ist wie nicht geschehen... [...] alles ist Gegenwart, [...] Leben gefällt mir –“ (MNG, 319 f.). Wie der Erzähler an diesen Punkt gelangt ist, bleibt jedoch offen. Hat er seine Geschichte verändert und ein neues Ich kreiert; hat er seine alte Geschichte und somit sein altes Ich akzeptiert; oder ist er abgeschwommen ohne Geschichte und hat ergo vielleicht alles verdrängt? So herrscht auch in Bezug auf die Axiologie Uneindeutigkeit vor.<sup>39</sup> Der Erzähler steht eingangs vor einer Identitätskrise, für deren Lösung er verschiedene Wege aufzeigt, die er allesamt sowohl gutheißt als auch dementiert. Gerade weil er unzuverlässige Anteile in sich hat, hat er mehr narrative Freiheiten und kann diese Widersprüche bestehen lassen. Er kann die Welt in ihrer Widersprüchlichkeit und somit auch sich selbst mit seinen wertbezogenen Gegensätzen fassen.

## 4.6 Fazit

Es wurde gezeigt, dass *Mein Name sei Gantenbein* gerade kein Parafall des Möglichkeitserzählens oder des unzuverlässigen Erzählens ist, sondern der Parafall der Kombination der beiden Erzähltechniken, der mimetischen Uneindeutigkeit.

---

<sup>39</sup>Darüber herrscht in der Forschung durchaus keine Einigkeit, was den Punkt wohl zu unterstreichen vermag. Viele versuchen, dem Ende des Romans eine klare Mitteilung abzugewinnen. Interessante Überlegungen liefert z. B. Lengl, die meint: „[D]ie Aufgabe dieses zweiten namenlosen Toten ist lediglich, deutlich zu machen, dass die einzige Absicht hinter dem Erzählen ist: ‚nicht ohne Geschichte ab[zu]schwimmen‘“ (2018, 332 f.).

Im Roman werden zunächst verschiedene Möglichkeiten entworfen, die der Erzähler sukzessive als wahrscheinlicher, dann wieder als weniger wahrscheinlich auszeichnet. So oszilliert sein Erzählverhalten zwischen Möglichkeitserzählen und unzuverlässigem Erzählen. Das zentrale Merkmal der Möglichkeiten ist, dass sie wahre Kerne haben, aus denen grundlegende Sachverhalte S abgeleitet werden können. Es sind solche S, mit denen der Erzähler sein unzuverlässig geprägtes Versteckspiel treibt. Am Beispiel von Enderlin wurde gezeigt, wie bei zwei alternativen Handlungsabläufen immer evidenter wird, welcher dem zu Grunde liegenden Sachverhalt S näherkommt. Was als zwei Möglichkeiten begann, entpuppte sich letztlich als eine Möglichkeit und eine höchst wahrscheinlich wahre Version. Was genau geschah, kann aber trotzdem nicht mit hundertprozentiger Sicherheit bestimmt werden.

In dieses Bild fügt sich die Betrachtung der axiologischen Unzuverlässigkeit ein. Auch dort lassen miteinander verschiedene miteinander konkurrierende Wertaussagen ermitteln, die nebeneinander stehen bleiben. Dem kann die Funktion zugeschrieben werden, zu illustrieren, dass eine Person auch wertbezogene Widersprüche in sich vereinen kann.

Die Techniken des metafiktionalen und unzuverlässigen Erzählens können schließlich als V-Effekte verstanden werden. Die Rolle der Unzuverlässigkeit ist dabei, den durch die Metafikcionalität entstandenen Bruch wiederum zu brechen. Wenn durch die Metafikcionalität die Fiktionsillusion gebrochen wird, dient dies der Bewusstmachung der Fiktionalität. Die Unzuverlässigkeit bricht den Eindruck der Fiktionalität, indem ihre Zuschreibung voraussetzt, dass es Wahrheit in der Fiktionalität gibt, dass das, was als fiktional oder bloß möglich ausgegeben wird, etwas Wahres als Grundlage hat. Der Bruch der Natürlichkeitsillusion durch Metafikcionalität bewirkt die Bewusstmachung der Lebensgeschichte als Konstruktion. Die Unzuverlässigkeit als V-Effekt knüpft wiederum am Resultat des Illusionsbruchs durch Metafikcionalität an. Die verschiedenen, aneinandergereihten Möglichkeiten werden in ihrer offensichtlichen Widersprüchlichkeit zur Ausgangslage dafür, sich der Realität wieder annähern zu können.

Auf der Grundlage aller Betrachtungen wird die mimetische Uneindeutigkeit insbesondere durch ihren Anteil an Unzuverlässigkeit zum Lösungsansatz für den Umgang mit Erfahrung. Der Lösungsweg ist das Fingieren. Das Ziel ist die Fülle an Geschichten, die bewusste Entfernung von der Realität, um in einem zweiten Schritt ein Stück der Wahrheit, der Realität und des wahren Ichs zwischen den Zeilen zu finden. Um mit den Worten des Romans zu schließen: „Ich kann es mir nur vorstellen.“ Das ist das Wahre an der Geschichte“ (MNG, 117).

**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.



# V. Kapitel: Unzuverlässiges Erzählen nach Max Frisch



Unzweifelhaft haben Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt der Literatur der Schweiz nach 1945 zu internationalem Ansehen verholfen. Ihre besondere Stellung innerhalb der Schweiz verdankt sich nicht zuletzt ihrer kritischen Haltung gegenüber in der Schweiz weithin anerkannten politischen und gesellschaftlichen Gepflogenheiten. Die nächste Autorengeneration, die nicht nur in der Schweiz, sondern überall aufmüpfiger war, konnte daran anknüpfen. So gesehen, lässt sich von einer Tradition kritischer Literatur sprechen, die mit Frisch und Dürrenmatt einsetzte.

Dieses und das nächste Kapitel sollen zeigen, dass einige Vertreter dieser Autorengeneration, wie Walter M. Diggelmann, Walter Vogt und Otto F. Walter, auch das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens nutzen.<sup>1</sup> Darin kann man ein Indiz dafür erblicken, dass sich die Traditionsbildung nicht nur auf die gesellschaftskritische Haltung der Autoren erstreckt, sondern auch auf die erzähltechnischen Mittel, deren Konzentration in der Schweizer Erzählliteratur offenbar viel stärker als anderswo ist. Gleichwohl haben die Autoren, um die es jetzt geht, kaum über die Schweiz hinaus gewirkt. Die folgenden Untersuchungen zeigen, dass ihre Werke durchaus für ein breiteres Interesse taugen.

Im vorliegenden Kapitel stelle ich drei Werke von Diggelmann und Vogt vor, im nächsten gehe ich in der ersten von drei Detailstudien ausführlich auf einen Roman von Walter ein, *Herr Tourel* aus dem Jahr 1962. Auch wenn sich die Analysen in ihrer Ausführlichkeit unterscheiden, gleicht sich die Vorgehensweise. Wie in der Detailanalyse des VI. Kapitels arbeite ich auch in den folgenden Kurzanalysen auf der Basis von Angaben zur Erzählkonzeption einige Anomalien heraus, aus denen sich die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz ergibt, und gebe anschließend Hinweise zu einer Interpretation, die diese Ergebnisse berücksichtigt.

---

<sup>1</sup> Zu nennen wäre mindestens noch Hugo Loetscher. Vgl. dazu Lambrecht 2021.

## 1 Problematisierung der Wahrheit bei Walter M. Diggelmann

Bekannt geworden ist Walter Matthias Diggelmann als Autor politisch engagierter Literatur, dessen Romane wie *Die Hinterlassenschaft* (1965) mit Hilfe dokumentarischer Verfahren zur Aufklärung fragwürdiger politischer und ökonomischer Kooperationen in der Schweiz beitragen und der aufgrund provokativer Thesen wie der Parallelisierung von (deutschem) Faschismus und (schweizerischem) Antikommunismus oder zur Beteiligung der Schweiz am geraubten Nazi-Vermögen und zu ihrer Asylpolitik in dieser Zeit schweren Anfeindungen ausgesetzt war. Bei wem die politische Botschaft eindeutig ist, weil im Vordergrund der Romanhandlung und weil leicht zu entdecken, bei dem kann es mit der Kunst nicht weit her sein, mögen viele denken. Doch so einfach sollte man es sich nicht machen. Zumindest zwei frühere Romane sind für den Literaturwissenschaftler auch jenseits des Interesses an dokumentarischen Verfahren interessant, da in ihnen der Wahrheitsbegriff in Verbindung mit dem Erzählen verhandelt wird. Beide Romane, der frühere Roman *Geschichten um Abel* (1960) – nach ... mit *F-51 überfällig* (1955) und *Die Jungen von Grand-Dixence* (1959) Diggelmans dritter insgesamt – wie auch der folgende *Das Verhör des Harry Wind* (1962), verknüpfen autobiographische Elemente mit zeitkritischen Aspekten, wobei insbesondere der letztere auf die politische Thematik der weiteren Romane Diggelmans vorausweist.<sup>2</sup>

### 1.1 Von der existentiellen Bedeutung des Erzählens: *Geschichten um Abel* (1960)

Da dieser Roman eher untypisch für Diggelmann ist, wurde er bislang wenig beachtet. Schon seine äußere Anlage weist eine gewisse Schwierigkeit auf, weil es sich, wie man den Titel zunächst verstehen könnte, um verschiedene Geschichten handelt, also einen Band mit Erzählungen und nicht um einen Roman. Doch sind die Geschichten durchaus nicht nur locker um eine sie verbindende Figur namens Abel gruppiert. Wie im Folgenden herausgearbeitet wird, geht es nicht um ein paar zufällige Geschichten im Sinne von willkürlichen Impressionen, die das Leben des Protagonisten charakterisieren, sondern um Versionen eines Lebens – und das vier Jahre vor Frischs *Mein Name sei Gantenbein*.<sup>3</sup>

<sup>2</sup>Ausführliche, sehr deskriptiv ausgerichtete Untersuchungen von *Das Verhör des Harry Wind* und *Die Hinterlassenschaft* enthält Sanader 2017.

<sup>3</sup>Das soll jedoch nicht heißen, dass sich Frisch von Diggelmann inspirieren ließ. Die Konzeption des *Gantenbein* reicht zurück in die Zeit, bevor die *Geschichten um Abel* erschienen. Im damals nicht veröffentlichten Interview mit Enrico Filippini von 1959 kündigt Frisch diese

Dem Roman liegt eine Rahmenstruktur zugrunde, in die insgesamt acht Geschichten eingebettet sind. Bis auf die letzte Geschichte sind die intradiegetischen Erzählungen durch Überschriften im Text abgehoben. Rahmen- und Binnenerzählungen haben denselben Urheber. Beider Ich-Erzähler ist Carl Joseph Abel, der in den eingelagerten Geschichten sein Leben und dessen Vorgeschichte rekapituliert und in der Rahmenerzählung darüber und über seine Beziehung zu einigen seiner Mitmenschen sinniert. Die Rahmenerzählung ist im Wesentlichen identisch mit der Erzählgegenwart, die mit dem Ende des Romans zum Abschluss kommt. Sie ist durch Zeitangaben strukturiert und erstreckt sich von 16 Uhr bis 11 Uhr am nächsten Tag. Die Binnenerzählungen sind demnach retrospektiv angelegt, die Rahmenerzählung sukzessiv.

Auch über das Verhältnis von Rahmen- und Binnenerzählungen lässt sich etwas sagen. Zwischendurch kommt Abel innerhalb der Rahmenerzählung auf seine Geschichten zu sprechen: „Und seit ich nun da sitze, mein Leben rekapituliere“ (GA, 67), heißt es nach Ende der vierten intradiegetischen Erzählung. Daraus kann man schließen, dass Abel in der Erzählgegenwart diese Geschichten denkt. Doch soll man sie sich nicht als spontane Einfälle vorstellen. Vorher bezieht er sich schon proleptisch auf diese Geschichten. Er berichtet von seiner Arbeit und davon, dass er Klienten „aus meinem eigenen Leben“ erzähle: „Die Geschichte meiner Herkunft, oder die Geschichte mit den Briefen an Sandra, oder die Geschichte vom Krieg“ (GA, 12). Wie man nach und nach erfährt, müssen das genau die Geschichten sein, die er in der Folge präsentiert. Daraus ergibt sich, dass die Geschichten keine *ad hoc* gebildeten Produkte sind, sondern abgeschlossene und inhaltlich festgelegte Geschichten, die er bereits erzählt hat. Die Spanne der Geschichten reicht von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu der Nacht, sieben Jahre vor der Erzählgegenwart, als Abel seine künftige Frau Warja kennenlernt.

Hier schließt sich der Kreis, denn der Roman setzt ein mit der Information (innerhalb der Rahmenerzählung), dass dieselbe Warja den Erzähler verlassen will. Zur Begründung gibt sie an, dass sie „Angst“ habe vor ihm (GA, 6). Die Reaktion des Erzählers ist verhalten. „Was sollte ich darauf antworten? Ich konnte nichts anfangen mit ihrem Geständnis“ (ebd.). Er beschreibt sich selbst als Gewohnheitstier, das sich jeden Samstag im Anschluss an den Nachmittagschlaf um 16 Uhr einen Filterkaffee zubereitet und zwei Zeitschriften liest. Anders als gewöhnlich trinkt er diesmal aber auch Beaujolais, den er sonst erst abends zu sich nimmt, und zwar durchaus reichlich, wie er später bekennt: „mir nichts dir nichts einen bis zwei Liter am Abend“ (GA, 56). Zugleich besteht er darauf: „Ich bin kein Alkoholiker“ (ebd.). Es lässt sich damit eine erste Anomalie notieren, die auf eine mangelhafte Selbsterkenntnis hindeuten könnte. (Sicher ist es indes nicht,

---

Konzeption bereits unmissverständlich an: „Aber in Zukunft möchte ich viel weiter gehen! es müsste gelingen, die Illusion gänzlich aufzulösen, das heißt, ich möchte nicht erzählen, als ob die Geschichte je geschehen wäre, sondern Fiktion erzählen als Fiktion. Der Mensch ist keine Geschichte, oder anders gesagt: jedes Ich hat hundert Geschichten, die nie geschehen sind, und was in Wirklichkeit mit ihm geschieht, ist nur die Folge von Fiktionen“ (Frisch 2017, 26).

da regelmäßiger Alkoholkonsum nicht unbedingt mit Alkoholismus gleichgesetzt wird.) Ähnlich zweideutig ist auch seine anschließende Verlautbarung über sein Verhältnis zu Geld: „Ich bin auch nicht verschwendungssüchtig, obwohl ich das Geld leicht ausbebe“ (ebd.). Später, in der Nacht, erwähnt er die fast leere Weinflasche vor sich auf dem Tisch. „Aber ich bin nicht betrunken“ (GA, 150), beeilt er sich zu sagen, um dann festzustellen: „Ich bin doch betrunken“ (ebd.). Es ist dadurch immerhin mit einer zunehmenden Verwirrung seiner Sinne zu rechnen.

Es gibt weitere Hinweise, dass Abel seine Situation nicht angemessen einschätzt. Auffällig ist, dass er nicht nach Gründen für Warjas Entschluss sucht, sondern angibt, was vermutlich nicht der Grund war: „Ich glaube nicht, daß in solchen Fällen immer ein anderer Mann oder eine andere Frau dahinter stecken muß“ (GA, 6). Als Warja sich verabschiedet, sagt sie, dass sie ins Kino gehen und sich dann mit einer Freundin treffen wolle, aber Abel vermutet, dass sie sich mit Hanno treffe, seinem „Jugendfreund“ (GA, 8), wie er ihn kurz darauf nennt, und jetzigen Geschäftspartner. Wiederum lässt sich eine Anomalie konstatieren: Einerseits vermutet er, dass Warja ihn belügt, weil er meint, sie treffe sich nicht mit einer Freundin, sondern mit Hanno; und andererseits streitet er ab, dass ein anderer Mann der Grund für Warjas Trennung sei. Und noch etwas ist seltsam: Warja kündigt an, in der Nacht zurückzukommen. Abel solle sich um Oliver, den gemeinsamen Sohn, kümmern und ihn rechtzeitig ins Bett schicken. Tatsächlich aber kehrt sie nicht zurück. Am nächsten Morgen kommt Abels Schwiegermutter und holt Oliver ab. Sie bestätigt, dass Hanno und Warja ein Paar sind, wenngleich diese Information Abel mehr oder weniger implizit erreicht. Warjas Mutter erklärt, dass sie Hanno und Warja „in letzter Zeit immer auszureden versucht“ habe, Abel sei „ein gefühlskalter Mensch“ (GA, 170). Damit widerlegt sie zugleich seine Selbsteinschätzung, die er am Anfang gegeben hat.

Dies ist das Szenario, das Abels mimetischer Unzuverlässigkeit zugrunde liegt. Sie besteht zunächst in einer falschen Einschätzung seiner Situation. Warja verlässt Abel seines Freundes und Geschäftspartners Hanno wegen und hat ihn wohl schon eine ganze Weile hintergangen. Das ist etwas, das Abel sich nicht eingestehen kann. Auch seine Geschichten, in denen Hanno immer wieder vorkommt, deuten nicht darauf hin. Insofern gibt er mit Bezug auf sein Verhältnis zu Hanno bis zu dem abschließenden Gespräch mit seiner Schwiegermutter etwas Falsches zu verstehen.<sup>4</sup>

Ebenso unzutreffend ist, wenn er zu verstehen gibt, dass er sich für gleichgültig hält. Angesichts der Trennungsabsicht Warjas meint er: „Die Wahrheit aber ist, daß

---

<sup>4</sup>Am späten Abend allerdings, nachdem er ein angeblich von Hanno aufgenommenes Foto von Warja findet, deutet noch mehr darauf hin, aber Abel vermutet, dass Hanno es darauf angelegt haben könnte, ihn aus der Firma zu vertreiben. Er rechnet nun damit, dass Hanno sie angestiftet haben könnte, aber offensichtlich aus den falschen Motiven (vgl. GA, 147). Hier deutet sich an, dass Abel unfähig ist, die Aufrichtigkeit von Gefühlen wie Zuneigung anzuerkennen, sondern hinter allen Handlungen Manipulation wittert, wie er es von sich selbst und von seiner Familie kennt.

ich schon längst aufgehört habe, mich aufzulehnen. Ich habe gelernt, das Leben als eine Kette von ‚Abschied nehmen müssen‘ zu betrachten. Ich bin nicht für den Aufschub. Das ändert die Welt nicht“ (GA, 7). Hier und anderswo gibt sich Abel als Zyniker und Fatalist, dem nichts etwas auszumachen scheint. Zugleich aber ist Warjas Ankündigung, wie bereits erwähnt, Anlass, bereits am Nachmittag mit dem Trinken zu beginnen und „eine Gauloise nach der anderen“ zu rauchen (GA, 6). Sein Verhalten spricht offenbar eine andere Sprache, und seine Schwiegermutter könnte also mit ihrer Einschätzung, dass er nicht gefühllos sei, recht haben. Damit entspräche auch sein Selbstbild nicht der Wahrheit. Eine weitere Textstelle bestätigt dies. Ihr zufolge hat er in Warja eine Gleichgesinnte gesehen, „mein Spiegelbild“ (GA, 68). Aus seinen Worten wird deutlich, dass er ihr gegenüber nicht gleichgültig ist, sondern sein Herz an sie gehängt hat. Die Wahrheit ist, dass er die Demütigungen seines Lebens laufend verdrängt und eine Mauer um sich herum errichtet hat, um den Schmerz, der ihm zugefügt wird, nicht an sich herankommen zu lassen. Die meisten anderen, selbst seine Nächsten, Warja und Hanno, sind unfähig, ihn zu durchschauen. Er selbst ist dazu nicht fähig. Allein seine Schwiegermutter erkennt den Mechanismus.

Entscheidend für diese Erklärung sind die Geschichten, die er sich selbst und anderen erzählt. Der Trick, auf dem die Unzuverlässigkeit diesbezüglich beruht, ist die Verknüpfung oder gar Überblendung des Wahrheitsbegriffs mit dem Begriff des Geschichtenerzählens durch den Erzähler. Auffällig ist, dass Abel von Beginn an auf der Wahrheit seiner Geschichten besteht, er betont insbesondere, dass er im Unterschied zu seinen Mitmenschen auch vor hässlichen Wahrheiten nicht zurückschreckt. Dies lässt ihn zunächst einmal besonders zuverlässig erscheinen, da er so viel Wert auf seine Aufrichtigkeit legt und die anderen damit als verlogen kennzeichnet. Dieses Motiv verdeckt die Unzuverlässigkeit des Erzählers in anderer Hinsicht.

Das Sinnbild, das der Roman für die allgemeine Verlogenheit anbietet, ist die PR-Agentur, die Hanno und der Erzähler leiten.<sup>5</sup> Die Aufgabe der damals noch neuen Einrichtung ist, Geschichten zu kreieren, um Meinungen zu beeinflussen. Hanno und Abel haben allerdings jeweils ein anderes Verständnis ihrer Arbeit, nicht nur unterschiedliche Aufgaben in der Agentur selbst – Hanno „als Administrator“, Abel als „ihr Repräsentant und ‚Außenminister‘“ (GA, 11). Im Unterschied zu Hanno weiß Abel, „was die Kunden von uns erwarten“ (ebd.) und wie mit ihnen umzugehen ist. „Nur ich durchschaue ihre wirklichen Absichten, während Hanno stets auf ihre Beteuerungen hereinfällt“ (ebd.). Hanno begreift die Agentur als Angebot für Firmen, ihre Ziele nach außen sichtbar zu machen, somit als Verstärker und nicht etwa als Mittel zur Manipulation. Das aber ist es, was Abel unter der Arbeit versteht, und den Kunden verhehlt er dieses Verständnis nicht. „Wir lügen und betrügen ja auch“, meint der Erzähler (GA, 32).

---

<sup>5</sup>Dieses Motiv wird uns nicht nur schon im nächsten Roman Diggelmanns begegnen, sondern auch in Martin Walsers *Halbzeit* aus demselben Jahr wie *Geschichten um Abel*.

An beiden Stellen kommt er auf seine Geschichten zu sprechen. Sind die Kunden störrisch und beharren auf ihrer Aufrichtigkeit, gibt Abel eine seiner Geschichten zum besten, um die Kunden für seine Position einzunehmen und ihnen deutlich zu machen: „Sehen Sie, wir alle sind Gauner“ (GA, 12). Dafür hat Hanno gar kein Verständnis. Er lehnt nicht nur Abels Einsatz von Geschichten ab, sondern auch ihre Inhalte: „Nicht nur, daß du Geschichten erzählst, ist widerlich, sondern deine Geschichten selbst sind es“ (GA, 13). Dies ist für den Erzähler Anlass, auf der Wahrheit seiner Geschichten zu bestehen. Ein ums andere Mal betont er dies: „Ich habe wirklich nicht im Sinn, die Wahrheit zu unterdrücken“ (ebd.). Darin drückt sich allerdings auch die Möglichkeit aus, dass es ihm nicht immer gelinge. So auch an späterer Stelle: „Ich habe den Willen zur Wahrheit“ (GA, 45).

Zwar profiliert sich der Erzähler gegen die Unaufrichtigkeit der anderen, doch das Wiederholen des Wahrheitsanspruchs und die Formulierungen selbst lassen zumindest hellhörig werden. Und schon in der ersten der zitierten Passagen gibt es eine weitere Anomalie zu entdecken. Einerseits schreibt Abel Hanno die Behauptung zu, „die Menschen mögen die Wahrheit nicht“ (GA, 13), und insinuiert damit, dass Hanno seine, Abels, Geschichten für wahr hält und deswegen für „widerlich“ und den anderen nicht zumutbar; andererseits die Behauptung, Abel sei „nicht imstande, den Wahrheitsbeweis für [s]eine Geschichten zu erbringen“ (ebd.). Am Ende bestätigt sich, dass Hanno Abels Geschichten keinen Glauben schenkt. Es stellt sich damit die Frage, ob in der erzählten Welt wahr ist, was Abel für wahr hält und als wahr darstellt.

Wie sieht es also mit dem Wahrheitsgehalt der intradiegetischen Erzählungen aus? Die erste mit dem Titel „Der Held von Flitsch“ (GA, 14) handelt von Abels mütterlichem Familienzweig, der aus Österreich stammt und mit Abels Urgroßvater beginnt. Von ihm erzählt als sekundärer, intradiegetischer Erzähler der Vater von Abels Mutter, der Freiherr Freistriz von Trofaiach. Es ist das Jahr 1917, und der Freiherr erinnert sich, in seinem Kabinett vor einem Bild des Kaisers stehend, an seinen Vater, also Abels Urgroßvater. Während des Hochzeitsbanketts des intradiegetisch erzählenden Freiherrn, der mit einer geborenen von Hohenberg in den Adel einheiratet, behauptet sein angetrunkenen Vater (Abels Urgroßvater), um seine Schwiegertochter zu demütigen, dass er als unehelicher Sohn einer Störschneiderin 1839 geboren worden sei (GA, 19). In Diensten der französischen Armee will er den Krimkrieg mitgemacht haben. 1856, also mit siebzehn Jahren, wird er von General Pélissier, dem Oberkommandierenden, damit beauftragt, Gerät und Waffen mit dem Schiff nach Bulgarien zu transportieren. Offenbar unterschlägt er das Frachtgut und veräußert es an einen griechischen Händler. Damit beginnt seine Karriere als Waffenhändler, als der er vom österreichischen Kaiser bald aus Dankbarkeit in den Adelsstand erhoben wird (vgl. GA, 18). Später heißt es jedoch, er sei mit „dreiundzwanzig Hauptmann bei den Franzosen“ (GA, 20) geworden und habe dann erst die Waffen unterschlagen. Die Angaben sind widersprüchlich.

Auch der Urgroßvater wird mehrfach als Geschichtenerzähler charakterisiert, und auffällig ist, dass er und seine Schwiegertochter trotz der Demütigung und

aller Unterschiede einander zugetan sind. Sie ergreift Partei für ihn, indem sie seine Schwäche – das Geschichtenerzählen – als Selbstschutz interpretiert, weil er als Soldat so viel Leid und als Waffenhändler ein schlechtes Gewissen habe (vgl. GA, 19). Diese Konstellation kennt man auch aus dem Leben des Erzählers. Und die Mutter Abels, des primären Erzählers, die das Selbstgesprächs ihres Vaters (des sekundären Erzählers) belauscht, bestätigt dies. Sie wisse, „daß die Geschichten alle erfunden sind“ (GA, 22), sagt sie ihm und fügt, auf ihren Großvater gemünzt, hinzu: „Er kleidet die Wahrheit in Geschichten. Es ist so, wie Mutter sagte: Er leidet unter dem, was er auf den Schlachtfeldern gesehen hat“ (ebd.).

Die eigentliche Pointe dieser ersten Geschichte ist jedoch eine andere. Sie hat mit Abels Onkel zu tun, dem um zwei Jahre jüngeren Bruder seiner Mutter, der auch schon Carl Joseph heißt und auf den der Titel der Geschichte anspielt. Abels Großvater, der Freiherr, ist in die Planungen der letzten Isonzo-Offensive eingebunden. Weil er jedoch selbst nie Soldat war, begreift er es als Makel, dass niemand in seiner Familie dem Kaiserreich als Soldat dient. Mit der Unterstützung seiner Tochter erreicht er, dass sich sein Sohn Carl Joseph freiwillig meldet. Nach der erfolgreichen Schlacht kommt dieser jedoch nicht nur nicht zurück; die Familie erfährt sogar durch den desertierten Patensohn des Freiherrn, dass Carl Joseph beim Überlaufen gestellt und dann, weil er nicht Manns genug war, sich selbst zu richten, auf der vorgetäuschten Flucht erschossen worden sei (GA, 31). Das wahre Ereignis wird in eine Heldentat umgelogen, so dass es Carl Joseph die Ehre rettet und ihm als einem der Helden von Flitsch posthum den Maria-Theresia-Orden einbringt.

Aus dieser Geschichte ergibt sich in der Folge, dass die Existenz des Erzählers für seine Mutter den Verlust des Bruders kompensiert, an dessen Tod sie sich schuldig fühlt. Darum auch derselbe Name. In einem späteren Gespräch zwischen seinen Eltern, das der Erzähler im Rahmen der zweiten Geschichte belauscht, gibt seine Mutter ihrer Hoffnung Ausdruck, „daß unser Carl Joseph das Leben leben wird, das ich meinem Bruder zerstört habe“ (GA, 43).<sup>6</sup> Diese Vorgeschichte erklärt, warum sich der Erzähler von seiner Mutter nicht angenommen fühlt. Sie ignoriert die Identität ihres Sohnes, weil sie in ihm immer ihren Bruder sieht. Andererseits gehört sie aber zu den Geschichten, die sein Geschäftspartner Hanno für besonders zweifelhaft hält. Eine alternative Geschichte hält der Roman nicht bereit, die als Teil einer diegetischen Erklärung dafür herhalten könnte, dass die Familiengeschichte erfunden ist. Daher lässt sie sich nicht widerlegen. Doch geben die vielen Parallelen Anlass zu der Vermutung, dass es sich zumindest teilweise um Projektionen des Erzählers handeln könnte.

---

<sup>6</sup>Trotz der Hingabe, die die Mutter ihrem Sohn gegenüber auch ganz unverhohlen zum Ausdruck bringt (GA, 70), fühlt sich Abel nirgends zugehörig (GA, 58). Der Grund ist nicht zuletzt die Verlogenheit seiner Eltern. „Maria Theresia, Tochter des Freiherrn Freistriz von Trofaiach hat mich geboren, aber sie wurde nicht meine Mutter. Peter Abel hat mich gezeugt, aber er war nicht mein Vater“ (GA, 68).

Im Übrigen spielt insbesondere der familiäre Waffenhandel auch in die Beziehung der Eltern hinein, so dass nicht alles unwahr sein kann. Auch taucht die Figur des Patensohns noch einmal auf. Laut der kurzen fünften Geschichte mit dem Titel „Sandra“ (GA, 69) trifft der zwanzigjährige Abel auf der Suche nach seiner von zu Hause entlaufenen Schwester diesen Patensohn namens Willibald von Stroheim 1939 wieder. Ihn gibt er als Quelle für die erste Geschichte an. Allerdings besteht von Stroheim darauf, „damals nicht desertiert, sondern regulär beurlaubt worden zu sein“ (GA, 73). Die „Fahnenflucht sei ein bloßes Hirn-gespinnst meines Urgroßvaters gewesen“ (GA, 74).

Man sieht, die Geschichten widersprechen sich teilweise gegenseitig zumindest in einigen Details, so dass sie auch Unwahrheiten enthalten müssen. Da nichts darauf hindeutet, dass die erzählte Welt alternative Wahrheiten enthält, gibt der Erzähler also Falsches zu verstehen, auch wenn sich am Ende nicht immer sagen lässt, welche der angegebenen Sachverhalte in der erzählten Welt bestehen.<sup>7</sup> Die Quintessenz der ersten Geschichte lässt sich also in den manipulativen Anteilen dessen sehen, was später als Wahrheit angesehen wird. Abels Wahrheit ist, dass das, was als wahr gilt, immer persönlichen Interessen gemäß geformt, zurechtgebogen oder gebeugt ist. Trotzdem stellt er seine Geschichten so hin, als seien sie wahr.

„Ich weiß nicht, was an dieser Geschichte widerlich sein soll“ (GA 32), greift der Erzähler am Ende der Geschichte Hannos Abneigung auf. Den Widerwillen Hannos erregt die Geschichte, weil sie ein Beispiel für die Verlogenheit der Ehre- und Vaterlandsdiskurse ist und weil sie deutlich macht, inwiefern historische Wahrheiten abhängig sind von persönlichen Entscheidungen. In Abgrenzung zum Urgroßvater des Erzählers ruft der Großvater aus: „Seit dreißig Jahren bemühe ich mich, dem Hause Freistriz eine ehrwürdige Geschichte zu geben“ (GA, 21). Geschichten sind dem Roman zufolge als strategisch eingesetzte subjektive Wahrheiten zu verstehen. Das ist die Einsicht des Erzählers, von der sich Hanno nicht überzeugen lassen will. In dieser Hinsicht ist Carl Joseph Abel als zuverlässig einzustufen, und das ist die Wahrheit, die für ihn gilt. Alles andere steht zur Disposition, und entsprechend sind auch in den anderen Geschichten immer wieder Hinweise eingestreut, die das Bestehen der Sachverhalte in Frage stellen, obwohl er sie so darstellt, als seien sie wahr.

In der zweiten Geschichte mit dem Titel „Die Mystifikation“ (GA, 35) geht es um die Beziehung der Eltern des Erzählers, die im März 1919 geheiratet haben, nachdem Maria Theresia, seine Mutter, in die Schweiz gekommen war. Vier Monate später wird der Erzähler geboren, zwei Jahre danach seine Schwester Sandra. Am zehnten Hochzeitstag kommt heraus, dass Peter Abel, ein ehemaliger Stehgeiger, in einer Firma arbeitet, die dem Kompagnon seines (nach Kriegsende bald verstorbenen) Schwiegervaters, des Freiherrn, gehört. Als seine Frau

<sup>7</sup>Mit Blick auf das in Kap. I Gesagte ist wichtig, hier festzuhalten, dass der Roman nicht auf die prinzipielle epistemische Offenheit vergangener Sachverhalte abzielt.

fragt, wie es dazu kam, gesteht er, dass er, als sie sich kennengelernt hatten, in ihren Briefen gelesen und von der geschäftlichen Verbindung erfahren habe. Als ihr Mann konnte er in die Firma eintreten und Karriere machen. Er hat ihr nachgespioniert, weil er wissen wollte, wer sie ist. Sie hatte ihm ebenso die Wahrheit über sich verschwiegen wie er den Hintergrund seiner Anstellung.

In dieser zweiten Geschichte wird ein weiteres Motiv dominant: das Motiv der körperlichen Ähnlichkeit und der Überblendung personeller Identitäten, das den Roman immer stärker beherrschen wird. Peter Abel ist ein schwächlicher Typ wie das Kriegsoffer Carl Joseph. Die Mutter des Erzählers sucht sich den mittelmäßigen Geiger seiner Statur wegen aus und nennt ihn in ihrem Wahn während der ersten Nacht immer Carl Joseph (GA, 41 f.). Das Kind, das in dieser Nacht gezeugt wird – der äußerlich seinem Urgroßvater ähnelnde, kräftige Erzähler nämlich –, wird von Peter Abel emotional nicht angenommen. Der zehnjährige Erzähler hört dieses Gespräch an, ohne es zu verstehen, aber es ist der Grund dafür, warum sich zwischen ihm und seinem Vater „jener Abstand eingestellt“ hat, „der mich immer daran hinderte, in ihm mehr als das Oberhaupt der Familie zu erkennen“ (GA, 45).

Diese Geschichte leistet also mehreres. Sie zeigt, wie die Lüge selbst das Vertrauteste prägt, das ein Kind hat: die Beziehung der eigenen Eltern. In psychologischer Hinsicht wird damit die Entfremdung von den Eltern deutlich, die der Erzähler in der Kindheit erlebt, und sie gibt die Ursache für die Entstehung familiärer Allianzen an: Mutter/Sohn vs. Vater/Tochter. Und auch hier wieder stehen verschiedene Versionen einander gegenüber: die öffentliche Legende und die private Wahrheit. Bezeichnenderweise beschließen die Eltern, die Wahrheit den Kindern vorzuenthalten (GA, 43 f.). Damit wird nicht nur das Thema der ersten Geschichte in einer Variation fortgeführt, sondern auch ein Grund für die Prägung des Erzählers angegeben.

Die nächsten drei Geschichten handeln von Jugenderlebnissen des Erzählers: vom Tod eines Mitschülers im Dezember 1935, an dem der Erzähler als sechzehnjähriger wohl beteiligt ist, von dem folgenden Wechsel an ein Internat ein halbes Jahr später, wo der Erzähler den gehbehinderten Hanno, seinen späteren Geschäftspartner, kennenlernt, und von dem Verschwinden Sandras 1939, nachdem sie von der Mutter mit einer Reitgerte geschlagen wurde, weil sie die Geschwister bei einer vermutlich inzestuösen Begegnung angetroffen hatte. Wiederum widerspricht sich der Erzähler und bietet verschiedene Versionen einzelner Ereignisse an, ohne jedoch auf die Widersprüche einzugehen. Das betrifft nicht nur seine Beteiligung am Tod des Mitschülers, sondern auch seine Affären mit Mitschülerinnen im Internat, das als Ableger der Odenwaldschule gekennzeichnet ist. Wiederum auch sind die einzelnen Ereignisse eng miteinander verwickelt.

Mit Blick auf die Rahmenerzählung ist eine Intrige von Bedeutung, die der Erzähler als Schüler im Internat anzettelt. Um dem Wunsch seiner Schwester nach Post von ihm zu entsprechen, instrumentalisiert er, der schreibfaul ist, Hanno, der sich nach einem Mädchen sehnt, aber wegen seiner Gehbehinderung keinen Kontakt bekommt. Hanno verfasst wunderschöne Briefe an Sandra,

die er nur einmal bei der Ankunft des Erzählers gesehen hat. Dieser gibt die Briefe als seine aus und erklärt seiner Schwester, dass er sie mit „Hanno“ unterschreibe, weil sie im Internat alle Spitznamen hätten; er eben heiße dort Hanno. Durch diesen Kniff erreicht er, dass Sandras Antworten an Hanno gerichtet sind. Die Folge ist nicht nur, dass der richtige Hanno zufrieden ist, sondern auch, dass sich Sandra aufgrund der Briefe in ihren Bruder verliebt und es zu dem sexuellen Kontakt zwischen beiden kommt, der wiederum Ursache für Sandras Flucht ist und für den Aufbruch des Erzählers ins nationalsozialistische Deutschland, aus dem er wegen des Kriegsbeginns nicht mehr entkommen kann. Es gelingt ihm nicht, Sandra zu finden, und er hält sie für tot. Die Familiengeschichte wiederholt sich: Nach Kriegsende fällt sein Blick nicht zuletzt deshalb auf Warja, weil sie offenbar seiner Schwester ähnlich sieht (wie schon Peter Abel seinem Onkel Carl Joseph glich). „Obwohl ich wußte, daß es nicht Sandra sein konnte, war ich betroffen“ (GA, 161). Diese Ähnlichkeit wiederum ist es auch, die Hanno dazu führt, ein Auge auf Warja zu werfen. Am Ende stößt Abel, auf der Suche nach dem Tagebuch von Warja, in ihren Sachen und findet ein Foto, das sie als Sandra zeigt und das angeblich Hanno gemacht hat. Woher er das weiß, bleibt freilich ungesagt. Die Mystifizierung der Vergangenheit wird immer weiter getrieben, insofern am Ende die Existenz Sandras überhaupt in Frage gestellt, dann aber im abschließenden Gespräch zwischen Erzähler und Schwiegermutter erwähnt wird, dass Hanno Sandra wiedergefunden habe. Zu erklären ist dies dadurch, dass Abel nach der Fiktion lebt, Warja sei für ihn einzigartig; in Wahrheit kompensiert er an ihr, die seiner Schwester so ähnlich sieht, sein Schuldgefühl, weil er für ihren mutmaßlichen Tod verantwortlich zu sein glaubt. Je weiter der Abend voranschreitet und je mehr Abel trinkt, desto weniger kann er zwischen seiner Schwester und seiner Frau unterscheiden.

Man könnte nach alledem zu dem Schluss kommen, dass mit dem Fortschreiten des Romans nicht nur die einzelnen Sachverhalte, sondern sogar die Existenz einer Figur fraglich wird. Die mimetische Unzuverlässigkeit ist jedoch ein Mittel, das den instrumentellen Zugang zur Wahrheit in Szene setzt. Nicht Krankheit, nicht Erinnerung, sondern Anpassen der Wahrheit an bestimmte Ziele ist in diesem Roman das, was mit dem unzuverlässigen Erzählen ausgedrückt werden soll – einerseits. Andererseits drückt sich in den Lücken, die der Erzähler lässt, auch eine psychische Not aus, sich bestimmte Dinge nicht einzugestehen wie etwa die Beteiligung des Erzählers am Tod des Mitschülers<sup>8</sup> oder seine Verantwortung für das Verschwinden und den vermeintlichen Tod der Schwester.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>Bei der Wiedergabe der Ereignisse fällt er aus Versehen in die erste grammatische Person, und seine Schwester nimmt es als „Geständnis“ auf (GA, 55), auch wenn er es abstreitet. Ob er es wirklich gewesen ist, wie sein außergewöhnliches Detailwissen außerdem nahelegt, oder ob er der Suggestion seiner Schwester erliegt, lässt sich allerdings nicht entscheiden.

<sup>9</sup>Aufschlussreich ist, dass mit Bezug auf die Beziehung des Erzählers zu seiner Schwester Hanno ihm vorwirft, er „würde [s]eine Geschichten nur deshalb erzählen, um [s]ein Schuldgefühl loszuwerden“ (GA, 147).

Es bleiben noch zwei Aspekte zu untersuchen, die als Erklärung für die Unzuverlässigkeit des Erzählers und seinen speziellen Zugang zur Wahrheit dienen können. Zum einen ist da das umgekehrte Mephistopheles-Motiv, das eine Brücke sowohl zwischen den einzelnen Geschichten zur Tätigkeit des Erzählers in der PR-Branche schlägt als auch zwischen den epistemischen und moralischen Aspekten des Romans; zum anderen der autobiographische Gehalt des Romans.

Das umgekehrte Mephistopheles-Motiv taucht in der ersten Geschichte als Weisheit des Urgroßvaters auf, der über Einsicht in den Lauf der Welt verfügt und anerkennt, was die anderen, insbesondere sein Sohn, der sich bemüht, die Familiengeschichte zu beschönigen, leugnen: dass die Welt schlecht ist und dass der einzelne Mensch dem nicht entgeht. Als Waffenhändler ist auch er daran beteiligt, aber er – wie später sein Urenkel in der PR-Agentur – sieht es wenigstens ein. In diesem Sinne erklärt er seiner Enkelin, nachdem sie vom Tod ihres Bruders erfahren hat: „Armes Kind. Du hast vielleicht das Gute gewollt, aber das Böse erreicht“ (GA, 29). Sie wollte dem Vater einen Gefallen tun, indem sie ihren Bruder von der Notwendigkeit überzeugte, sich als Kriegsfreiwilliger zu melden.

Der Erzähler kommt mehrfach darauf zurück, indem er diese Formulierung aufgreift und auf sich bezieht (vgl. GA, 12, 57, 68, 75). So wollte er angeblich mit Hannos Briefen etwas Gutes tun (was auch nur halbbrichtig ist, weil er zwar durchaus Hanno das Gefühl des Angenommenseins beschert, aber im Grunde doch nur egoistisch handelt) und bewirkte etwas Böses, nämlich die Flucht seiner Schwester und ihren mutmaßlichen Tod. Auf diese Weise scheint er in Geschäftsdingen zu einem Zyniker geworden zu sein, der im vollen Bewusstsein sich an Manipulation und auch Betrug beteiligt. Doch dieser Eindruck wird durch seine Einsicht abgemildert, indem er eine Variation des Mephistopheles-Motivs auf die Tätigkeit der PR-Agentur anwendet: „Public Relations heißt nichts anderes, als das Böse unserer Klienten gegenüber ihrer Umwelt als das Gute hinzustellen“ (GA, 45, vgl. GA, 75). Demgegenüber glaubt Hanno an eine moralische Sendung der PR-Agentur: „Indem wir einen Unternehmer so zeigen, wie er sein sollte, zwingen wir ihn, so zu werden, wie wir ihn zeigen“ (GA, 76).

Wie erwähnt, scheint die Diskrepanz zu Hanno den Erzähler in axiologischer Hinsicht zuverlässig zu machen. Immerhin ist er aufrichtig im Gegensatz zu den anderen, die nicht wie er und sein Urgroßvater die Größe haben, sich das eigene Unrecht einzugestehen. Gleichzeitig wirkt der Erzähler aber gar nicht zynisch, sondern eher resigniert. Das liegt daran, dass er Hanno gegenüber immer auch moralisches Handeln als Alternative aufzeigt: „Eher geht ein Kamel durch das Nadelöhr als ein Reicher durch das Himmelreich“ (GA, 57). Mit Blick auf die Erziehung seines Sohnes bekennt er sich sogar zur grundlegenden Güte des Menschen: „Ich glaube, im Grunde seines Wesens ist der Mensch gut“ (GA, 45).

Ausgerechnet seine Mutter ist es, die Konsequenzen zieht. Sie verzichtet weitgehend auf das väterliche Erbe und vermacht ihr Ehevermögen (weshalb sie laut Erzähler [GM, 69] das Ableben Peter Abels kaum erwarten kann, um ihre Anteile an der Waffenfabrik zu verkaufen) einer Hilfsorganisation zur Rettung jüdischer Flüchtlinge. Der Erzähler ist nicht in der Lage, dies anzuerkennen. Stattdessen

zeichnet er von seiner Mutter das Bild einer ichbezogenen Persönlichkeit, deren Verhältnis zu anderen Personen ausschließlich über ihren nicht verwundenen privaten Schmerz (über den Tod ihres Bruders) definiert ist. In axiologischer Hinsicht ist der Erzähler daher unbestimmt. Sein Wille zur Aufrichtigkeit wirkt zuverlässig, aber er unterlässt es, Konsequenzen aus seinen Einsichten zu ziehen. Das hat ihm seine Mutter voraus.

Der zweite, autobiographische Aspekt kommt besonders mit der Geschichte ins Spiel, die den Titel „Der Major“ (GA, 76) trägt und die längste der Geschichten ist. Sie handelt von Abels Erlebnissen in Nazi-Deutschland während des Krieges, wo er in der Organisation Todt dient. Während Diggelmann wohl erst nach Verlassen des Romans in eine Werbeagentur eintrat (vgl. Diggelmann 1971, 55) und dieser Aspekt in diesem Roman daher noch keine autobiographische Grundierung hat, haben Abels Erlebnisse in Nazi-Deutschland diesen Bezug.<sup>10</sup> Entscheidend nun für die Bedeutung der Geschichten ist meines Erachtens ein proleptischer Einschub in dieser Geschichte, der von Abels Rückkehr in die Schweiz nach Kriegsende berichtet. Es erfolgt für sechs Monate die Einweisung in die psychiatrische Anstalt Rheinau und anschließend die halbjährige Internierung in einem Gefängnis (GM, 92 f.). Der Grund ist, dass man ihm seine Erlebnisse nicht abnimmt. Auch das entspricht ungefähr den Erlebnissen Diggelmanns, in dessen für zentral-europäische Begriffe aberwitziger Biographie dies nur einer von mehreren für die Schweiz beschämenden Tiefpunkten ist. Im Roman nun ist dieser Einschub ziemlich genau in der Mitte angeordnet, was seine mögliche zentrale Bedeutung unterstreicht. Obwohl Abel seinen Anklägern alles wahrheitsgemäß erzählt, was er erlebt hat, glaubt man ihm nicht. Er überlegt, ob er seine Geschichten anpassen soll, damit sie glaubwürdiger werden, doch sein Anwalt rät ihm davon ab und lieber zur milderen Strafe wegen „verminderter Zurechnungsfähigkeit“ (GM, 92). Es sieht so aus, als sei dies die Grunderfahrung für Abel, aber auch für Diggelmann, nämlich seine Geschichten anzupassen und also ein mimetisch unzuverlässiger Erzähler zu werden, für den die Wahrheit immer nur insoweit gilt, wie sie ihn seinen Zielen näher bringt. Es ist der Unglauben, der ihm angesichts der Wahrheit begegnet und der ihn dazu führt, fortan lieber Falsches zu erzählen, weil es sich nicht lohnt, bei der Wahrheit zu bleiben, ja weil die Wahrheit ihn sogar ins Gefängnis gebracht hat.

Diggelmann selbst fing in dieser Zeit seiner Internierung an, Briefe zu schreiben, um sich zu rechtfertigen und auch um seine Beziehung zu seiner Mutter zu klären, deren unehelicher Sohn er war, und sah darin seine Geburt als Schriftsteller. „Und hier war es, wo ich begann, Geschichten zu schreiben. [...] Ich hatte eine Erfahrung gemacht und suchte nun nach der dazu passenden Geschichte, also auch nach der Erklärung: so schrieb ich an meine Richter, schrieb ich an

<sup>10</sup>Laut Links (2000, 265) war Diggelmann zwischen 1958 und 1960 als Werbetexter tätig. Wenn Diggelmanns Selbstausage richtig ist, müsste der Roman mindestens zwei Jahre vor seinem Publikationsdatum entstanden sein.

meine Amtsvormund, an meine Mutter seitenlange Briefe, eben Geschichten“ (Diggelmann 2002 [1965], 14). Das Geschichtenerzählen bzw. -erfinden wurde für Diggelmann eine geradezu existentielle Angelegenheit. Im selben Essay „Versuch, ein Selbstporträt zu schreiben“ meint er, „dass meine Form zu existieren das Geschichtenerfinden ist“ (ebd., 16). Auch davon handelt der Roman *Geschichten um Abel*, der in Diggelmanns Eigeninterpretation eine Geschichte des Scheiterns ist, denn „durch seine Kunst, Erfahrungen in Geschichten zu verwandeln, rettet Carl Joseph Abel im besetzten Deutschland von 1945 sein Leben. Durch seine Weigerung, Jahre später, eine neue Erfahrung in eine Geschichte zu verwandeln, verliert er sein Leben“ (ebd., 17). Auf das Verlassen seiner Frau kann Abel nicht mit einer Geschichte reagieren, jedenfalls noch nicht. Sie ist die bittere Wahrheit der Erzählgegenwart, der Abel nicht entkommen kann.

Daran wird deutlich, dass Wahrheit im Roman nicht vollends suspendiert wird. Es ist nicht alles relativ, nicht alles gleichermaßen wahr und unwahr. Jeder der Geschichten liegt eine Wahrheit zugrunde, die nur nicht mehr in allen ihren Facetten verfügbar ist, weil es Menschen mit all ihren Schwächen und manipulativen Neigungen sind, die sie tradieren. Die *Geschichten um Abel* sind auch deswegen noch heute interessant, weil dieser Roman, so kurzatmig er teilweise auch geschrieben sein mag, keine einfachen Antworten parat hat, sondern den Widerstreit von Wahrheit und Erzählen in Szene setzt.

## 1.2 Von der instrumentellen Bedeutung des Erzählens: Das Verhör des Harry Wind (1962)

Während die *Geschichten um Abel* einen Frisch-Roman fast vorwegzunehmen scheinen, ist dieser Roman Diggelmanns deutlich an einen Frisch-Roman angelehnt, insofern er die *Stiller*-Situation reproduziert. Harry Wind wird verhaftet und berichtet schriftlich aus seinem Leben. Diggelmanns dritte Ehefrau und Herausgeberin Klara Obermüller (2002, 8) beschreibt wie Frischs Roman „eine ganze Generation elektrisiert und die Problematik der eigenen wie der fremdbestimmten Identität mit einem Schlag zum Generalthema der Epoche erhoben“ habe. Die Ähnlichkeit ist frappierend. Stiller wie Wind sitzen in einer Zelle und schreiben. Nicht anders als Diggelmann selbst Jahre vor Anatol Stiller. Daher betont Obermüller zu Recht, dass, anders als für Frisch, „für Diggelmann diese Situation nicht eine existenzielle Metapher, sondern eigene bittere Erfahrung“ gewesen sei (ebd., 9).

Die Erzählkonzeption ähnelt der des vorigen Romans, insofern sich die Lebensgeschichte des Protagonisten und Ich-Erzählers namens Harry Wind in Form von Analepsen zusammensetzt und in eine Rahmenerzählung eingebettet ist, die, wie beim früheren Roman auch, nicht retrospektiv angelegt ist. Im Unterschied zum früheren Roman erstreckt sich die Rahmengeschichte über eine Dauer von mehreren Tagen, während der Harry Wind inhaftiert ist. Sein Gegenspieler ist der gründliche Polizeibeamte Rappold, der kurz vor seiner Pensionierung steht

und anfangs noch zuversichtlich ist, Wind überführen zu können. Am Ende aber kommt Wind frei. Es ist ihm gelungen, mit Hilfe seiner Geschichten die Wahrheit zu vernebeln. Auch dank seiner Beziehungen zu Politik und Sicherheitsapparat kann ihm Rappold nichts anhaben.

Auch in inhaltlicher Hinsicht gibt es Ähnlichkeiten, wobei sich aber die Gewichte etwas verlagert haben. Das autobiographische Element konzentriert sich nun im Wesentlichen in einer Nebenfigur, in Vital, einem Cousin des Erzählers, dem Diggelmann einige seiner eigenen Kindheitserlebnisse mitgibt, die entscheidende Auswirkungen auf Wind haben, indem sie ihm die Verlogenheit und zugleich die Manipulierbarkeit der Erwachsenenwelt vor Augen führen. Wind wiederum ist zwar als Gründer und Eigentümer der Werbeagentur anders angelegt (Diggelmann war lediglich als Texter in einer Agentur angestellt), teilt aber mit seinem Autor den Zugang zum Geschichtenerzählen.

Demgegenüber rückt das politische Element stärker in den Vordergrund. Während es in den *Geschichten um Abel* mit der Beteiligung der Familie an der Waffenproduktion noch relativ neutral dargestellt wird, hat es nun durch Harry Winds Machenschaften eine ungleich stärkere Präsenz in der Rahmengeschichte. In der *Prawda* gibt es Anschuldigungen gegen die Schweiz, und sie zitiert aus einem Dossier eines Mitarbeiters von Wind zur Situation des Militärs in der Schweiz. Es steht im Raum, dass es Winds Feinde durchgestochen haben, um ihm zu schaden. Doch Rappold glaubt an die Schuld Winds. Er hält ihn für einen Landesverräter. In den Unterhaltungen der beiden kommen die Diskrepanzen zwischen dem offiziellen Bild der Schweiz als Hort der Neutralität und ihrer tatsächlichen Abhängigkeit von den USA in Rüstungsfragen zur Sprache. Wind ist ein entscheidender Akteur bei der Aufrüstung, die er nicht aus politischem, sondern aus geschäftlichem Interesse verfolgt. Damit wird auch die Wirkungsmacht von PR in diesem Roman konkreter dargestellt als im früheren Roman.

Durch die Verknüpfung der Kindheitserlebnisse des Harry Wind mit seiner aktuellen Tätigkeit lautet die politische Botschaft dieses Romans: Wer als Kind bereits erfährt, dass diejenigen, die die Gesetze erlassen und über sie wachen, selbige nicht einhalten, der wird keine Gesetze für sich akzeptieren. Was Abel mit der Wahrheit erlebt, erlebt Wind mit Gesetzen. Und noch eines ist strukturell ähnlich: Wind hat keine Moral, aber immerhin durchschaut er dies – das macht ihn weniger verlogen als seine Kollegen. Daher wird man unter Zugrundelegung lediglich der Daumenregel (R) zunächst zu dem Schluss kommen, dass er axiologisch zuverlässig ist, weil im Text kein eindeutig geltender Wertmaßstab zu finden ist, an dem sich das Verhalten des Erzählers als falsch erweisen könnte. Deutlicher als im früheren Roman muss man den Erzähler jedoch unter Berücksichtigung der Normen des Autors als axiologisch unzuverlässig ansehen, da er sich politisch völlig korrumpiert.

Dafür ist keine mimetische Unzuverlässigkeit zu entdecken. Zwar wird das Verhältnis von Wahrheit und Erzählung auch in diesem Roman thematisiert. Allerdings setzt der Erzähler keine Widersprüche mehr ein, präsentiert nicht konkurrierende Versionen, sondern thematisiert offensiv die Möglichkeit, dass seine Geschichten (teilweise) erfunden sind. Im Gegensatz zu dem letzt-

lich scheiternden Abel ersinnt Wind Geschichten, die er Rappold präsentieren kann, um sich zu retten. „Jetzt brauche ich eine Geschichte. Natürlich ist das, was geschehen ist, nach dem Gesetz Landesverrat“ (VHW, 105), selbst wenn es sein Partner war, der das Memorandum aus Winds Firma weitergegeben hat, so dass es in die Hände der Sowjets gelangen konnte. „Ich muß die Geschichte des Geschichtenerfinders weiter ausspinnen. [...] Was ich zwanzig Jahre lang für andere erfolgreich getan habe, das muß ich nun für mich tun“ (VHW, 113). Dies kann man als Ankündigung verstehen, dass das, was folgt, mimetisch unzuverlässig ist, doch da sich der Erzähler nicht in Widersprüche verstrickt, lässt sich ihm das nicht nachweisen. Es passt auch nicht zur Konzeption dieses Romans, da er sich am Ende aus seiner Lage erfolgreich herauswindet. Ihm zustatten kommt seine Beziehung zu Oberst Hug, dessen Sohn während Winds Militärzeit in seiner Kompanie gedient hat. Da er damals die Ehre seines Sohnes rettete, indem er einen anderen Soldaten für etwas büßen ließ, was dieser gar nicht getan hatte, ist ihm Hug verpflichtet und verwendet sich öffentlich für ihn (VHW, 191–193, 209). Wind erzählt Rappold die wahren Begebenheiten auf Band, aber weil die Wahrheit offenbar auch Rappold nicht opportun erscheint, nimmt er das nicht ins Protokoll auf (VHW, 139).<sup>11</sup> Somit ist zu erkennen, dass er seine Rolle als Kontrastfigur zu Wind aufgibt und dessen Methoden übernimmt, auch wenn er nach wie vor an seine Mission glaubt: „Ich muß mich an Tatsachen halten, nicht an Geschichten“ (VHW, 207). Dass diese Manöver ihren Preis haben, wird am Ende auch klar. Anstelle von Wind werden andere Personen als Sündenböcke geopfert.

Schon zu Beginn des Verhörs überlegt Wind, dass es mehrere Möglichkeiten gibt, seinem Gegenüber Rappold von sich zu erzählen. „Er wird nicht damit rechnen, daß ich nicht einen, sondern viele Lebensläufe habe. Ich will berichten, lückenlos, lückenhaft, beides in einem, und es wird nicht eine Frage des Gedächtnisses sein, des Erinnerungsvermögens, sondern nur eine Frage der Ordnung, des Einordnens“ (VHW, 34). Das ist nichts anderes als eine der Weisheiten der Narratologie: dass man allein durch eine bestimmte Auswahl von Ereignissen aus einem beliebigen Abschnitt einer Geschichte (im Sinne der *histoire*) der sich ergebenden Erzählung (im Sinne des *discours*) einen *bias* verleiht, indem die jeweilige Auswahl die Perspektive auf das Gesamtgeschehen so formt, dass die Rezeption in eine gewünschte Richtung gelenkt wird.<sup>12</sup> Daher hält Wind die Auffassung Rappolds, der sich lieber auf Tatsachen und Polizeiakten verlässt, für naiv. Auch Rappold selbst konstruiere eine Geschichte, die nämlich „eines raffinierten Landesverrätters“ (VHW, 95). Doch Rappold beharrt seinerseits noch darauf, sich nur an die Wahrheit zu halten. Wind dagegen ist sicher, dass es von den Geschichten abhängt, was für eine Auffassung sich am Ende durchsetzt: „Wahrheit

<sup>11</sup> Später eröffnet Rappold dem Erzähler überdies, dass er von seinem Vorgesetzten aus privaten (d. h. hier verwandtschaftlichen) Gründen auf ihn angesetzt worden sei (VHW, 230 f.), und die Hoffnung hatte, ihn mit Hilfe seines Mitarbeiters Julius überführen zu können, wobei sich Julius jedoch als unerwartet loyal herausstellte.

<sup>12</sup> Besonders im Modell von Schmid 2005.

ergibt sich nur aus den Geschichten. Und Polizeiakten, Herr Rappold, enthalten niemals die Wahrheit, sondern geben nur darüber Aufschluß, in wessen Händen die Macht liegt“ (ebd.). Wie erwähnt, setzt sich im Roman Wind durch. Auch Rappold ist nicht frei von manipulativen Eingriffen.

Der Auffassung Winds kann man ein Kindheitserlebnis als Ursache zuschreiben. Während der junge Wind die Verlogenheit der Erwachsenenwelt vor allem an ihrem Umgang mit seinem Cousin Vital erlebt, der seinem Amtsvormund alles Geld zurückzahlen muss, was dieser für ihn aufgewendet hat, selbst für Ausgaben, für die Vital nicht verantwortlich ist und die sogar gegen seine Interessen erfolgen (wie z. B. die Kosten für Psychiatrie und Gefängnis), wobei der Amtsvormund selbst Geld unterschlägt (vgl. VHW, 69, 83), macht er die Erfahrung, dass die Erwachsenen leicht dadurch zu manipulieren ist, indem er die Wahrheit sagt, die man ihm nicht glaubt. Nach Vital nimmt auch der junge Erzähler einen kleinen Betrag aus der Kasse seines Vaters, um es seinem Cousin für seine Flucht mitzugeben (VHW, 44). Doch Vital ist schon weg, bevor ihm der Erzähler das Geld geben kann. Er sagt seiner Mutter, dass er es genommen habe, woraufhin sie seine Sparbüchse kontrolliert. Die Differenz des gestohlenen Betrages fehlt. Seine Mutter hat das Geld genommen, um ihren Sohn zu schützen (VHW, 66). Alle Versuche zuzugeben, dass er das Geld entwendet habe, weist die Mutter zurück. „Du darfst nicht lügen, Harry, und stehlen, das ist doch gar nichts Tapferes“ (VHW, 74). Sie ist es, die die Wahrheit verdreht. Als er davon einem Schulfreund erzählt, erkennt dieser sofort das Potential, das in der Situation steckt. In der Folge stiehlt der Erzähler wiederholt, um das Geld in seiner Klasse zu verteilen, aber seine Umgebung glaubt an seine Unschuld, obwohl er sich immer wieder dazu bekennt. Je mehr er auf der Wahrheit besteht, desto weniger glaubt man ihm. Das ist Harry Winds Grunderfahrung: „Ich wurde ein anderer“, wiederholt er (VHW, 76–78). Etwas Ähnliches erlebt er in der Schule, als es ihm gelingt, Deutschaufsätze eines anderen als seine eigenen auszugeben.

Man kann lügen, indem man die Wahrheit sagt. Das ist es, was der jugendliche Harry Wind erfährt und was der Erwachsene schließlich zu seinem Geschäftsmodell macht.<sup>13</sup> Natürlich gilt auch das Umgekehrte: Indem man geschickt die Unwahrheit sagt, lässt sich ein Bild der Wirklichkeit erzeugen, das die Adressaten für wahr halten.

Ja, und was tue ich dann in Wirklichkeit? Ich erfinde eine Geschichte. Zum Beispiel die Geschichte der armen Glühlampenfabrikanten, die um ihre Existenz fürchteten, als die Schweiz zur Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft vorstoßen wollte. Philips, sagten die armen Glühlampenfabrikanten, überschwemmt die Schweiz mit Glühlampen, wenn die Zölle fallen. Ich erfand die Geschichte der armen Glühlampenfabrikanten. Sie hatten eben keine Geschichte, keine ordentliche, erzählbare, spannende Geschichte. [...] Aber

<sup>13</sup>Dies hat auch Auswirkung auf die Einschätzung seines Bekenntnisses zum Landesverrat. Er streitet ihn nicht ab und erreicht doch, dass ihn Rappold nach einigen Tagen entlastet, weil er ihn durchschaut zu haben glaubt: „Sie machen sich eine Art Vergnügen daraus, des Landesverrates verdächtigt zu werden. Sie sind nicht ohne boshafte Ironie, Herr Wind“ (VHW, 191). – Auch zum Ende hin bedient sich Wind wieder dieser Strategie.

ich bringe jetzt einen Sinn in diese Geschichte [...]. So mildere ich unter der Hand ein Kapitel, ich verniedliche Argumente, zerhacke sie und flöße sie dem Publikum löffelförmig ein. Die Leute wollen Geschichten. Nur wer eine gute Geschichte hat, dringt durch. (VHW, 105)

Besonders dieser Roman zeigt, dass Diggelmann vor beinahe sechzig Jahren vorweggenommen hat, was vor zwanzig Jahren in aller Munde war: den *narrative turn*, dessen Nachwirkungen sich mittlerweile längst in unserer täglichen Rede abgelagert haben, wenn von „Narrativen“ und dgl. die Rede ist und Journalisten Geschichten erzählen (anstatt Sachverhalte darzustellen). Denn das war genau das Thema Diggelmanns, dem er durchaus zwiespältig gegenüberstand, einerseits persönlich fasziniert von der Macht und der Schönheit, die Geschichten eignen, andererseits schockiert von den manipulativen Zielen, die mit ihnen angestrebt werden (vgl. Obermüller 2002, 7).

Diggelmann war zu Lebzeiten ein umstrittener Autor. Politisch unbequem, war er immer wieder Ziel von Angriffen, und aus heutiger Sicht kann es scheinen, dass ein Teil der Einwände gegen seine literarischen Mittel nicht nur dazu diente, ihn als Schriftsteller zu diskreditieren, sondern ihm damit auch den Makel einer unseriösen Person anzuhängen, der man lieber nichts abnehmen sollte, weil sie ihr Handwerk nicht verstehe.<sup>14</sup> Dem leistete er allerdings auch selbst Vorschub, als er in einer DDR-Lizenzausgabe Änderungen an der Darstellung des Ungarnaufstandes vornahm (vgl. Obermüller 1992, 292).

Heute allerdings kann man davon absehen, wenn man die literarischen Verfahren in den Blick nimmt und Diggelmanns literarische Prinzipien. Mit Bezug auf die beiden hier vorgestellten Romane lässt sich unschwer erkennen, dass er mit der Frage nach der Identität und noch mehr mit der Frage nach der Manipulierbarkeit des öffentlichen Bildes der Wirklichkeit zwei Themen der Moderne in den Mittelpunkt seiner künstlerischen Bemühungen stellt: „Diggelmann ist ein narrativer Experimentator mit offenen Möglichkeiten der Identität. Das Thema der Vielgesichtigkeit jedes Menschen und, daraus resultierend, der unvermeidlichen Perspektivität der Wahrheit über jede Person [...] ordnet seine Geschichten dem Umfeld eines zentralen Diskurses der literarischen Moderne zu“ (Schwab 2006, 54).

Einen Autor auf eine Frisch-Tradition zu reduzieren und damit letztlich als bloßen Epigonen zu denunzieren ist nicht Ziel des vorliegenden Kapitels. Natürlich war Diggelmann ein eigenständiger Autor, dessen Werk man nur in bestimmten Hinsichten dieser Tradition zuordnen kann – und in anderen eben nicht. Diggelmann hat sich selbst von zu deutlicher Artifizialität distanziert, aber trotzdem an seinem Kunstanspruch festgehalten. Im Epigraph zu seinem bei Piper erschienenen Skandal-Roman *Die Hinterlassenschaft* (1965), für den er in der Schweiz keinen Verleger finden konnte, betont Diggelmann, dass er „in der Schweiz lebt und dieses Land beim Namen nennt, statt eine Parabel zu konstruieren“ (Hi, 7). Diese „unverkennbare Kritik an Max Frischs Parabel

---

<sup>14</sup>Die zeitgenössische Wahrnehmung des Autors lässt sich etwa einem Interview entnehmen (vgl. Diggelmann 1971).

„Andorra“ (Szabó 1987, 150) zeigt, dass Diggelmann einen anderen Ansatz verfolgt als Frisch: die Dinge beim Namen nennen, anstatt sie artifiziell zu machen, auch um den Preis, dass die Kunst, die selbstredend auch hinter seiner Literatur steht, nicht gewürdigt wird. „Darstellung der Historizität also, die kein Ausweichen ins Allgemeine gestattet: das ist den beiden älteren Kollegen gegenüber neu“, indem Diggelmann „ihr [Frischs und Dürrenmatts] gleichnishaft stilisierendes Verfahren“ durch dokumentarische Verfahren ersetzt (Schwab 2006, 53). Gerade dies, wie auch seine ausgeprägte anti-faschistische Thematik, machte ihn für DDR-Verlage interessant.

Das unzuverlässige Erzählen passt bestens zum Credo Diggelmanns und entspricht seinen künstlerischen Zielen: „Ich will Bücher erfinden, die gelesen werden wie Kriminalromane, aber der Leser merkt erst lange hinterher, daß ich ihn an der Nase herumgeführt, daß ich gar keinen Krimi geschrieben habe“ (zit. n. Szabó 1987, 153).

## 2 Unzuverlässigkeit und Demenz in Walter Vogts *Wüthrich* (1966)

Wer sich nicht mit der Literatur der Schweiz befasst, dem wird auch der Name Walter Vogt nicht viel sagen. Ursprünglich Arzt für Radiologie und später bis zu seinem Tod weiter als Psychiater praktizierend, kam er erst mit Ende dreißig zum Schreiben und zu seiner ersten literarischen Publikation, dem Erzählband *Husten* aus dem Jahr 1965. Bereits im nächsten Jahr folgte sein erster kurzer Roman *Wüthrich* mit dem Untertitel „Selbstgespräch eines sterbenden Arztes“, dem Umfang und Inhalt nach eher eine Erzählung. Auch Vogt, dessen Werke unter seinen Kollegen aus der Medizin nicht immer auf Wohlwollen stießen, wurde gleich als einer der jungen Schweizer Autoren der von Frisch und Dürrenmatt begründeten Tradition zugeordnet. Ein kritischer Zugang zum schweizerischen Selbstverständnis reichte dafür schon aus. Inwiefern diese Zuordnung auch in literarischer Hinsicht zutreffend ist, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

Zwar lässt sich gleich sagen, dass *Wüthrich* in markanter Weise unzuverlässig erzählt ist. Die Zuordnung zur hier so genannten Frisch-Tradition gilt jedoch mit einer gewissen Einschränkung. Während Frischs unzuverlässige Erzähler schreibende Erzähler sind und auch Diggelmanns Wind sich in Teilen schriftlich äußert und sein Abel keine spontanen Geschichten ersinnt, bedient sich Vogt eines inneren Monologs. Die Form lässt demnach zuallererst an Schnitzlers *Leutnant Gustl* denken, insofern Handlungs- und Erzählgegenwart zusammenfallen. Allerdings haben auch die genannten älteren Romane eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Erzählgegenwart, deren Ereignisse sich sukzessiv vollzieht und erst mit dem Ende der Romane zum Abschluss kommt. Die retrospektiven und sukzessiven Anteile stehen infolgedessen in umgekehrtem Verhältnis: Beim *Gustl*-Typus sind die retrospektiven Anteile stärker aufgesplittert und kurz, während sie beim *Stiller*-Typus ausgedehnt sind und insbesondere bei Frisch den Gesamttext stark dominieren.

*Wüthrich* wird eingeleitet von einem Epigraph, aus dem hervorgeht, dass Wüthrich der Name eines Professors ist, der, wenngleich schwerkrank, unerwartet „am Nachmittag des zehnten September [starb]“ (W, 12). Mit Einsetzen des inneren Monologes werden Ort und Zeit gleich deutlich: Das Ich, offenbar Mediziner, fährt am Morgen des zehnten September Auto und wird nicht vor neun Uhr erwartet. Die Strecke ist ihm gut bekannt, weil er sie vierzig Jahre schon „täglich“ fährt (W, 13). Das Ich ist bereits eine Weile wach, und wir erfahren, dass es jeden Morgen um dieselbe Zeit seine tote Frau *in absentia* neben sich im Bett begrüßt.

Man kann davon ausgehen, dass das Ich der Professor ist, von dem im Epigraph die Rede ist und der den Tag nicht überleben wird. Das bestätigt sich später auch explizit, wenn er mit seinen Assistenten bzw. seinem Oberarzt zusammentrifft und mit seinem Namen angesprochen wird.

Die Ereignisse der Geschichte lassen sich in zwei Phasen gliedern, wobei die erste etwa ein Viertel des Textes ausmacht und die Zeit vor Wüthrichs Eintreffen im Krankenhaus umfasst. Diese Phase soll im Folgenden etwas ausführlicher betrachtet werden. Durch die Analyse wird sich zeigen, wie die Unzuverlässigkeit im Text implementiert ist. Zwar kann man schnell herausfinden, dass der Arzt senil ist. Wie dies erreicht wird, ist bemerkenswert, da sich Zuverlässiges auf für Demenz charakteristische Weise mit Unzuverlässigem mischt.

Wüthrich ist unsicher, wie an einigen Bemerkungen auffällt: „Einer hupt und überholt. Ich fahre zu langsam, übervorsichtig. Das fällt auf“ (W, 14). Es ist ihm unangenehm, dass andere denken könnten, er würde sich nicht mehr an wichtige Daten erinnern. „Nur nicht auffallen!“ (W, 15 [Kursive i. O.]), ruft er sich zu und gibt sich einer leicht paranoiden Phantasie hin, wonach er einen Umweg nimmt und ein Polizist daraufhin sich fragen könnte, warum er denn nicht den üblichen Weg nehme. Ohrensausen hat er auch. Und wenn sich dann, nachdem er geparkt hat und ausgestiegen ist, hinter ihm ein Unbekannter räuspert und ihn anlacht, dann kann man bereits an dieser Stelle den Verdacht haben, dass es sich um keinen Unbekannten handelt, sondern um einen Bekannten, den er nicht erkennt. Das klärt sich zwar nicht auf. Indessen bestätigt der Selbstkommentar des Professors den Eindruck, dass er nicht ganz richtig im Kopf ist: „Die Unbekannten sind in der Überzahl. Sie müßten siegen, wie immer der Kampf ausgetragen würde – der Kampf zwischen den Bekannten und Unbekannten“ (W, 16). So vermehren sich rasch die Indizien, die anzeigen, dass die Zurechnungsfähigkeit des Monologisierenden eingeschränkt ist. Zwar neigt er einer geradezu peinlichen Selbstbeobachtung zu und müht sich um Selbstkontrolle; doch entgleitet sie ihm immer wieder. In der Erinnerung an das Frühstück kommt ihm mehrmals der prüfende Blick seiner Haushälterin Berta in den Sinn (W, 14, 22), den er aber nicht zuordnen kann. Stattdessen wirft er ihr in Gedanken vor, was sie alles vergisst. Dann erwähnt er, dass er im Morgenrock seiner Frau am Frühstückstisch erschien, und stellt sich die Frage, ob Bertas Miene damit zusammenhänge, und spielt die Verwechslung der Kleidung herunter (W, 23).

Noch ist es überwiegend so, dass Wüthrich, der alte Professor, zwar Zeichen geistiger Verwirrtheit an den Tag legt, aber unzuverlässig erzählt er allenfalls an dieser Stelle, als er etwas, das offensichtlich zusammenhängt, nicht recht

zusammenzubringen weiß. Vor allem entgeht ihm die phänomenale Qualität seiner Erscheinung im vermutlich viel zu engen und zu kurzen damenhaften Morgenrock seiner Frau, derentwegen Berta ihn so erstaunt anblickt. Was er zu verstehen gibt, ist, dass Bertas Gesichtsausdruck und ihre von ihm unterstellte Einstellung gegenüber dem Umstand, dass er den Morgenrock seiner verstorbenen Frau übergezogen hat, unangemessen sind, da das seiner Meinung nach eine Art alltäglicher Irrtum ist, wie er jedem unterlaufen kann. Damit dürfte er jedoch nicht richtig liegen. Vor allem entgeht ihm, dass er im Morgenrock seiner Frau ziemlich komisch ausgesehen haben muss.<sup>15</sup>

Ferner kann man, wie eingangs angekündigt, an dieser Passage sehen, dass die Erzählgegenwart um retrospektive Elemente erweitert wird, hier um die Erinnerung an das Frühstück, daneben aber auch an den letzten gemeinsamen Geburtstag seiner Frau Sofie, für die er damals fünf seltene Lilien besorgte. Der zehnte September ist ihr Geburtstag, und er fährt weiter zu dem Blumenladen. Dort kauft er die gleichen Blumen mit der Absicht, sie ihr am Nachmittag aufs Grab zu legen. Da es immer noch zu früh ist, fährt er zum Münster. (Es ist zu erkennen, dass es sich um die Stadt Bern handelt; bereits im ersten Satz liest man, dass er den Aargauer Stalden hinunterfährt.) Man erfährt, dass sie einen Sohn haben, Michael, der mit einer US-Amerikanerin verheiratet ist und nur ungen in den Vereinigten Staaten lebt.

Zeitliche Abstände scheinen Wüthrich noch geläufig zu sein. Vor zweiundzwanzig Jahren unternahm er das letzte Mal Hausbesuche, und „Sofie starb vor genau sechs Jahren und zwei Monaten, in der Nacht auf den zehnten Juli“ (W, 15). Dafür zeigt er wiederholt beim Fahren Unsicherheiten, vergisst, den Blinker zu setzen, so dass es fast zu einer Kollision kommt, oder lässt die Kupplung ungebührlich schleifen. Wenig später schon fragt er sich, ob heute der zehnte September sei (W, 36), und hält den heutigen Tag für Sofies Todestag (W, 43).<sup>16</sup> Auch über das Jahr ist er sich nicht im Klaren.

Während des Besuchs des Münsters setzt er sich ins Chorgestühl, nickt mehrmals ein und erwacht offenbar mit lautem Rufen: „Nein! *Nein!!* NEIN!!!“ (W, 29

---

<sup>15</sup> Streng genommen, könnte der Morgenrock auch nicht damenhaft sein und ihm von der Größe her wie auf den Leib geschneidert sein, sofern seine Gattin genauso groß war wie er. Doch diese Möglichkeit ist wohl zu vernachlässigen. – Dies ist wieder einmal ein Beleg dafür, dass man nicht nur in axiologischen, sondern auch in mimetischen Fragen interpretative Ergänzungen aufgrund bestimmter Normen bzw. Regelmäßigkeitsannahmen vornimmt, von denen man glaubt, dass man sie auf die erzählte Welt übertragen kann: hier die Regelmäßigkeitsannahme, dass (in der Schweiz der 1960er Jahre) Ehefrauen – zumal solche, die ungefähr zu Beginn des Jahrhunderts geboren sein müssen – kleiner sind als ihre Männer und sich in der Kleidung von ihnen signifikant unterscheiden.

<sup>16</sup> Während er hier seinen Irrtum noch erkennt, weil er das an der Reaktion im Gesicht seines Gegenübers ablesen kann, steht für ihn später fest, dass ihr Todestag am zehnten September ist (W, 128). Von ihrem Geburtstag ist nicht mehr die Rede. Im Krankenhaus angekommen, stellt er die Lilien in einem Schirmständer ab.

[Kursive und Kapitälchen i. O.]. Damit ihm niemand von den anderen Besuchern zu Hilfe eilen kann, flüchtet er ins Freie und lässt sich erschöpft im Park auf der Plattform nieder, um erneut einzunicken. Es ist schon fast zehn Uhr, als er erwacht. Nun warten sie im Krankenhaus auf ihn, den Chefarzt, und er begibt sich wieder zu seinem Auto.

Am Krankenhaus angekommen, trifft Wüthrich zunächst auf den Parkwächter namens Wegmüller, dem er zweimal ein Trinkgeld gibt, erst hundert, dann zwanzig Franken, offensichtlich eine unangemessen hohe Summe. Gleich darauf begibt er sich in sein Arbeitszimmer, wo sich seine Assistenzärzte mit dem Oberarzt zur Besprechung versammeln. Es folgt die Visite, die die Ärzte erst in die Frauenabteilung und dann in die Männerabteilung führt, in der Wüthrich am Ende zusammenbricht und stirbt.

Mit zunehmender Zeit verliert sich Wüthrich mehr und mehr. Aber nicht alles, was er sagt, ist ein Fall unzuverlässigen Erzählens, denn er beobachtet sich weiterhin selbst und ist noch in der Lage, seine Fehlleistungen selbst zu bemerken: „Wüßte ich nur, was ich eben gesagt habe!“ (W, 43). Zudem ist er in der Lage, seine Irrtümer am Gesicht seiner Gesprächspartner abzulesen.

An der Episode mit dem Trinkgeld kann man sehen, dass Wüthrichs Unzuverlässigkeit etwas anders gelagert ist als die der anderen Erzähler. Das liegt im Wesentlichen daran, dass es sich um einen echten inneren Monolog handelt. Gemessen an den zu unterstellenden Normen, die für die Vergabe von Trinkgeld auch in der erzählten Welt gelten, dürfte es unangebracht hoch sein. Er bemerkt, dass etwas nicht stimmt damit, und begründet die Höhe vor sich selbst mit den besonderen Umständen, d. h. mit dem Geburtstag seiner Frau. Doch fällt ihm sogleich ein, dass er Wegmüller am Vortag auch schon fünfzig Franken gegeben haben will, obwohl nichts zu feiern war. Charakteristisch für Wüthrich ist, dass ihm durchaus auffällt, dass etwas nicht stimmt damit, aber was genau, entgeht ihm. Deswegen kann man ihm auch diesbezüglich Unzuverlässigkeit zuschreiben. Durch diesen Kunstgriff kann man einerseits erkennen, was der Fall ist, und andererseits Wüthrichs Fehlleistungen als solche diagnostizieren.

Den größten Teil des Werks nimmt die Visite ein, die Wüthrich mit seinen Mitarbeitern durchführt. Sie folgt dem Prinzip der Reihung. Die Ärzte treten an die Krankenbetten, und Wüthrich gibt seine Kommentare ab, stellt auch Fragen und reflektiert gedanklich in Ansätzen das Erlebte. Auf diese Weise entsteht ein Zerrbild der Situation im Krankenhaus. Einzelne Stationen der Visite geraten an den Rand des Absurden mit dem Ziel, die Mediziner der Lächerlichkeit preiszugeben. Zumindest wurde das von Standesvertretern so aufgenommen, die ihn daher schnell als Epigonen Dürrenmatts zu diskreditieren versuchten.<sup>17</sup> Aber es ist durchaus nicht „sinnlos, nach der Wahrscheinlichkeit von Figuren und Ereignissen zu fragen“, wie Pulver (1991, 433) meint. Im Gegenteil, man ist ständig

---

<sup>17</sup>Vgl. die in der „Editorischen Notiz“ in der Werkausgabe zitierte Rezension von Eduard Wyss (VW 1, 408). Neben kritischen werden dort auch verteidigende Reaktionen in Auszügen zitiert.

gezwungen, Wüthrichs Äußerungen mit den wahrscheinlich bestehenden Sachverhalten der erzählten Welt abzugleichen.

Durch Wüthrichs angegriffenen Geisteszustand lassen sich nicht nur alle Ereignisse als im angesprochenen Sinne „wahrscheinlich“ auffassen – d. h. die Ereignisse sind nicht an und für sich grotesk, sondern das Groteske entsteht durch die Diskrepanz zwischen Wüthrichs Wahrnehmung und dem, was tatsächlich geschieht, oder es besteht in seinen unangemessenen Reaktionen –, sondern es lässt sich in den meisten Fällen auch entscheiden, was sich in der erzählten Welt tatsächlich ereignet und was nicht. (Dass es so auch in unserer Welt hätte geschehen können, ist zumindest denkbar.) So kommt Wüthrich insgesamt dreimal an das Bett von Frau Gerber, weil er nach dem Mittagessen vergessen hat, dass sie bereits in der Frauenabteilung gewesen sind und die Visite bei den Frauen beginnen möchte. „Wo wir mit der Chefvisite anfangen, bestimme einstweilen noch *ich!*“ (W, 108 [Kursive i. O.]). Natürlich verordnet er in der Folge genau das Gegenteil von dem, was er am Vormittag gesagt hat, und möchte sie entlassen.

Neben den völlig inadäquaten Patientengesprächen fällt die „fasziniert-kritische Darstellung hierarchischer Strukturen“ (Pulver 1991, 428) ins Auge, weil ein Großteil der Gedankenketten Wüthrichs seinen Mitarbeitern gilt. Aus ihnen spricht die Überheblichkeit des Vorgesetzten, die sich Wüthrich auch noch in seinem getrüben Geisteszustand bewahrt. Dazu zählt auch ein gewisser Sexismus: „Ober-schwestern haben mit dem Geschlechtsleben im allgemeinen abgeschlossen“ (W, 56). Die Assistenzärzte, soviel scheint durch seine Wahrnehmung hindurch, begegnen ihm servil. Sie widersprechen ihm nicht, alle folgen ihm in die Frauenabteilung. Doch von Zeit zu Zeit meint er auch Lachen zu bemerken. Deutlich wird, dass er eigentlich überhaupt nichts mehr im Griff hat. Wüthrich wählt die Strategie, sein Unwissen durch Schweigen oder rätselhafte Bemerkungen zu bemänteln.<sup>18</sup> Aber das gelingt ihm zusehends schlechter, da er sich immer wieder Entgleisungen erlaubt, die seine Verwirrtheit offen zu Tage treten lassen.

Wüthrichs Reaktion während der Besprechung lässt sich noch als beabsichtigter Witz interpretieren. Der Oberarzt Gygax berichtet Wüthrich von der Verschlechterung des Zustandes seiner Schwiegermutter, die auf einer der Stationen liegt. Wüthrich entgegnet: „Wissen Sie was, Gygax, rufen Sie einen Arzt“ (W, 57). Aber schon der nächste Satz zeigt, dass er in seiner Welt ist: „Mich interessiert nur, ob sie schrumpft“ (ebd.). Das kann der Oberarzt nicht mehr als Witz verstehen, weil es einen Gedanken aufgreift, der Wüthrich vorher durch den Kopf gegangen ist. Er zeigt damit nicht zuletzt, dass er nicht mehr in der Lage ist, in medizinischen Begriffen zu denken. Eklatanter sind solche Ausfälle, wonach er einen der Assistenten danach fragt, ob er onaniere (W, 48 f.), oder gegenüber einer Patientin, deren Operationstermin er als „ein[en] schöne[n] Todestag“ bezeichnet (W, 98). Wüthrich offenbart darüber hinaus gewisse Obsessionen. Er fragt öfter

<sup>18</sup> „Nur nichts gutmachen wollen! Kein Wort der Erklärung!!“ (W, 58), ruft er sich zu.

nach dem Geburtstag, um dann den Tag der Zeugung der betreffenden Person auszurechnen.

Wer aber nicht das Konzept des unzuverlässigen Erzählens an den Text heranträgt und dem die Aussetzer, die Wüthrich vor allem zu Beginn zeigt, übersieht, der mag seine Äußerungen während der ersten Zeit der Visite für zuverlässig und rabiat halten, zumal er auch einige seriöse Überlegungen anstellt, etwa zur Zukunft der Medizin, während er auf dem WC sitzt:

Menschen werden mehr und länger leben, mehr und länger krank sein, schwerer krank sein, mehr sterben.

Mehr Menschen, mehr Tode.

Die Ärzte werden sich mehr und länger ausbilden, mehr und länger arbeiten, behandeln, spritzen, operieren, bestrahlen...

Die Technik wird in der Medizin immer mehr überhandnehmen und die geistigen Möglichkeiten zur Bewältigung der technischen Möglichkeiten immer mehr hinter den technischen Möglichkeiten herhinken. Es wird immer mehr wissenschaftliche Zeitschriften geben und immer weniger Leute, die sie lesen, immer weniger Leute, die überhaupt lesen, immer weniger, die lesen wollen, immer weniger, die lesen *können*. (W, 62 [Kursive i. O.])

Unterdessen vermehren sich aber, wie schon erwähnt, die Anzeichen für seine Verwirrung. Dass am Ende ein Patient auf dem Tisch tanzt, lässt sich als Halluzination interpretieren. Kurz vor seinem endgültigen Zusammenbruch sagt er: „Ich bücke mich unauffällig“ (W, 132), um sich ein Bett näher anzusehen. Offenbar ist er aber auf die Knie gegangen, denn seine Hosenbeine sind dreckig. Schon vorher musste ihm geholfen werden. Seine entsprechende Äußerung zeigt die Distanz, die er zu den Ereignissen hat: „Ich gewinne den Eindruck, daß Gygax und Schwester Frieda mich stützen“ (W, 116). Lesen kann er auch nichts mehr.

Nicht nur die Form nimmt den *Gustl*-Typus auf, sondern auch die Kritik an einem Milieu mit Hilfe der Schwächen, die ein Individuum offenbart, das dieses Milieu repräsentiert und dessen Gedanken der Roman präsentiert. Ob Schnitzler tatsächlich für Vogt Vorbildcharakter hat, wäre noch zu untersuchen. Überraschend wäre es nicht. Schon durch seinen Beruf dürfte Vogt eine Affinität zu dem Österreicher verspürt haben. Es wäre ein Beispiel dafür, dass auch die ältere Tradition noch lebendig ist.

**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.



# VI. Kapitel: Unzuverlässigkeit und das Ungefähre – Otto F. Walters *Herr Tourel* (1962)



## 1 Einführung: Zu Autor und Handlung

### 1.1 Der Autor und das Buch im Überblick

Otto F. Walter war nicht nur Autor, sondern auch einflussreicher Verleger und als solcher u. a. Begründer der Sammlung Luchterhand. Als Sohn des katholischen Verlagsgründers und Politikers Otto Walter 1928 in der Nähe von Olten geboren, wuchs Otto F. Walter mit acht älteren Schwestern in einer bücherfreundlichen Umgebung auf.<sup>1</sup> Eine von ihnen war die Dichterin Silja Walter, die ihn früh mit ihren literarischen Versuchen konfrontierte. Als jüngstes Kind bekam er den psychischen Verfall des Vaters mit seinen regelmäßigen Alkoholexzessen direkt mit. Nach dem erzwungenen Schulabbruch in einem Benediktinergymnasium begann Otto F. Walter seine Verlagskarriere als Lehrling in einer Zürcher Buchhandlung. Auf ein Volontariat in einer Kölner Druckerei folgte 1951 der Eintritt in ein Tochterunternehmen des väterlichen Walter Verlages, wo er ab 1956 dessen literarisches Programm leitete. Gleich förderte er moderne, künstlerisch ambitionierte Literatur. Bereits mit Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) gelang ihm ein verlegerischer Erfolg. Auch Wolfdieter Schnurre, Gabriele Wohmann und Helmut Heißenbüttel nahm er ins Programm auf. Er begründete die Serie „Walter-Drucke“ mit H. C. Artmanns *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken* und Peter Bichsels *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* als ersten Bänden. In dem katholischen Verlag wurde es jedoch zunehmend schwerer für ihn, sich mit seinen literarischen Vorstellungen durchzusetzen. Mit der Publikation von Ernst

---

<sup>1</sup>Zu den biographischen Angaben vgl. das Interview mit dem Autor in Bucher/Ammann 1971 sowie Schild-Dürr 1992, 23–26.

Jandls *Laut und Luise* (1966) kam es zur Trennung. Gemeinsam mit dem Lektor Urs Widmer und einer Reihe von Autoren wechselte Otto F. Walter zu Luchterhand, den er bis 1973 leitete. Der Verlagsarbeit blieb er in reduziertem Maße auch weiterhin treu, nahm sich aber nun mehr Zeit für seine eigene literarische Arbeit. Bis zu seinem Tod 1994 folgten vier seiner insgesamt sieben Romane.<sup>2</sup>

Leider wird Walters zweiter Roman *Herr Tourel* in Literaturgeschichten nur erwähnt, aber nicht gewürdigt, teilweise auch sonderbar charakterisiert – so wird er ohne weitere Erklärung mit Frischs *Homo faber* in Verbindung gebracht (vgl. Durzak 2006, 642). Tatsächlich war er im Vergleich zu Walters Erstling *Der Stumme* (1959) beim Publikum nicht sehr erfolgreich.<sup>3</sup> Das mag an dem sperrigen Text liegen, dem wie auch Johnsons *Mutmassungen über Jakob* unverkennbar William Faulkner Pate gestanden hat.<sup>4</sup> Um diesem Missstand zu begegnen, wurde der Roman 2008 von Peter von Matt neu aufgelegt. Aber das Echo muss man wohl nach wie vor als verhalten beschreiben.

Walters Mikrokosmos ist der fiktive Ort Jammers, der auch in anderen seiner Werke eine Rolle spielt. Das Jammers im *Herrn Tourel* ist tatsächlich ein bejammernswertes Städtchen, zumindest der Teil unweit der Aare am Stadtrand, an dem die Handlung vor allem verortet ist. Hier erhebt sich ein mächtiges Zementwerk, das die Umgebung nicht nur durch seine schieren Ausmaße zu erdrücken scheint, sondern auch durch seine akustischen, optischen und olfaktorischen Emissionen. Die Gegend wird alle paar Minuten von dem Gerassel fallender Steinbrocken erfasst, die, von Loren transportiert, in das Mahlwerk geschüttet werden (HT, 16). Es herrscht fortwährender Lärm. Tourel registriert ihn immer wieder; genauso wie den überallhin sich legenden Staub, der nicht nur die Oberflächen der Dinge bedeckt (HT, 15, 323), sondern auch in die Augen und Lungen der Bewohner gelangt und dort für Entzündungen und sicher auch Schlimmeres sorgt.

Tourel ist Fotograf. Als solcher ist er – potentiell – eine Künstlerfigur. Da Tourel außerhalb der Gesellschaft steht und auch eine Szene geschildert wird, in der eine der Figuren, Frau Castell, seinen Fotografien verständnislos gegenübersteht, ist es nicht abwegig, in ihm einen „ausgebürgerte[n] Künstler“ zu sehen (Schild-Dürr 1992, 33). In der Tat beschreibt sich Tourel einmal selbst als jemand, der mit großer Sorgfalt fotografiert. Andererseits steht für Tourel das Handwerkliche im Vordergrund. Selbsta Ausdruck oder Verwirklichung anderer künstlerischer Intentionen scheinen für ihn keine Rolle zu spielen. Es geht ihm um technische Probleme wie das Ziel, einer maximal scharfen Aufnahme, deren Präzision auch in der Vergrößerung erhalten bleibt. In einer anderen Passage preist er das bannende Element der Fotografie – es könnte durchaus sein, dass dieser Zugang Tourels zu seinem Beruf ihn gerade auch als Anti-Künstler ausweist. Dazu mehr im Schlussabschnitt dieses Kapitels, der sich mit der Interpretation befasst.

<sup>2</sup> Einige weitere Informationen zu Walters Tätigkeit als Verleger liefert Reinhardt 1993.

<sup>3</sup> Einige Rezensionen zitiert Schild-Dürr 1992, 35.

<sup>4</sup> Faulkner gehört für Walter zu seinen literarischen Vorbildern. Vgl. Walter 1964.

Vordergründig präsentiert sich *Herr Tourel* als polyphoner Roman, in dem mehrere autonome Stimmen (um im Bild zu bleiben) erklingen, von denen der Ich-Erzähler nur eine ist. Freilich ist die Stimme des Ich-Erzählers dadurch herausgehoben, dass sie durch ihre grammatisch-syntaktische Wohlgeformtheit mehr Autorität beansprucht als die anderen Stimmen, die nur fragmentarisch und teilweise miteinander verflochten präsentiert werden. Doch spricht, wie im Abschnitt „Erzählkonzeption“ verdeutlicht wird, einiges dafür, dass die Figurenrede als Quasi-Zitate des Ich-Erzählers zu verstehen sind und aus diesem Grunde nicht als völlig autonom aufgefasst werden können (auch wenn sie mit dem Anspruch angeführt werden, sie unverfälscht wiederzugeben). Umgekehrt genießt der Ich-Erzähler dadurch zwar das klassische Privileg der narrativen Instanz, die gesamte Verantwortung für das Erzählte zu tragen; doch wird er dieser Aufgabe nicht gerecht, weil er unzuverlässig ist.

## 1.2 Die Handlung auf den ersten Blick

Ehe aber darauf sowie auf andere Eigenschaften der narrativen Tektonik näher eingegangen werden kann, sei in groben Zügen die Handlung zusammengefasst, wie sie unabhängig von den narrativen Feinheiten präsentiert wird, und die Ausgangssituation beschrieben. Der Ich-Erzähler, der sich bald auch als Titelfigur zu erkennen gibt, kommt in die Stadt seiner Kindheit zurück. Es handelt sich um das fiktive Jammers am Fuß des Jura in der westlichen Schweiz.<sup>5</sup> Den Ort als seine Heimat anzusprechen, wäre allerdings verfehlt. Tourel kommt nicht etwa in sein Elternhaus, sondern findet Unterschlupf in einem verlassenen Bootshaus an der Aare, dem nicht-fiktiven Fluss. Von seiner Kindheit berichtet er nur, dass er öfter im Keller eines Hauses in der Altstadt eingesperrt wurde. Von Eltern ist dabei nicht die Rede, aber von seiner Großmutter und einer weiteren Person namens Rosa (HT, 9, 91, 326 f.). Mit elf Jahren kommt er, wie er in einem kurzen autobiographischen Abriss erzählt (HT, 13), in ein Internat, dann macht er in Fahrís eine Ausbildung zum Fotografen und arbeitet längere Zeit weiter in dem Geschäft. Seine Anstellung dort gibt er „[v]ier Tage vor [s]einem 32. Geburtstag“ (HT, 14) auf, um einige Zeit in Jammers zu verbringen. Das liegt ein Jahr zurück, und damit setzt ein Teil der Handlung – nennen wir sie die Vergangenheitshandlung – ein. Im ersten Kapitel berichtet er aber zunächst von seiner *zweiten* Ankunft in Jammers, die am Vortag der Erzählgegenwart stattgefunden haben muss. Hauptsächlich zwischen diesen beiden Zeitebenen schwankt fortan die Erzählung. Die Gegenwartshandlung endet mit seiner Abreise aus Jammers nach ungefähr neun

---

<sup>5</sup>Jammers taucht in anderen Werken des Autors ebenso wieder auf wie auch einige Figuren. So wird Loth, der „Stimme“ aus Walters erstem Roman, auch im *Herrn Tourel* erwähnt. Er ist der Bruder von Beth, zu der Herr Tourel eine besondere Beziehung hat. Vgl. HT, 234 f.

Tagen (HT, 321) und besteht neben Tourels wenigen Erlebnissen und Reflexionen in dieser Zeit vor allem aus den Gesprächs- und Redefragmenten, die er bei seinen Spaziergängen und im Biergarten aufschnappt und jeweils am nächsten Morgen notiert. Sie enthalten Informationen teils darüber, was in Tourels Abwesenheit passiert ist, und teils darüber, was ihn unmittelbar betrifft, er aber offenbar nicht wahrhaben möchte.

Die Vergangenheitshandlung besteht zu einem Teil aus Tourels Erlebnissen in Jammers vor einem Jahr (Juni bis November 1960) und zum anderen Teil aus seinen Erlebnissen danach, als er im Schweizer Jura unterwegs ist. Auf dieser Reise lernt er anscheinend einen gewissen Albert kennen, der schon von Beginn an immer wieder Adressat seiner Rede ist. Das Leben, das er auf der Reise führt, ist das eines Vagabunden ohne festen Wohnsitz. Es ist geprägt von Alkoholexzessen, Diebstahl und Gewalt, ohne dass Tourel dies jedoch explizit erzählt. Demgegenüber verlief sein Leben während des Aufenthalts in Jammers vor seiner Reise vergleichsweise gesittet ab. In der Vergangenheitshandlung wohnt er in einer Waschküche, die ihm zugleich als Fotoatelier dient. Einer seiner Kontakte ist der möglicherweise autistische Schneckensammler Mohn. Tourel fotografiert für die Besitzerin der den Ort prägenden Zementfabrik und hat ein Verhältnis mit Beth, der Nichte des ehemaligen Motorradrennfahrers und Spanienkämpfers Julian „Juuli“ Jeheb, der einen kleinen Bier- und Benzinverkauf in der Nachbarschaft betreibt. Außerdem ist er in die Vorbereitungen eines Streiks der Zementarbeiter verwickelt. Warum Tourel Jammers im November recht unvermittelt verlässt, ist nicht völlig klar. Deutlich wird hingegen, dass Jeheb seine vermutlich schwangere Nichte in einen Verschlag im Haus sperrt, aber seinen Kunden mitteilt, dass er sie zu ihrer Tante Lucie nach Pruntrut, einem abgelegenen Ort an der französischen Grenze, geschickt habe. Wie aus den Redefragmenten der Figuren schließlich hervorgeht, ist es der hochschwangeren Beth gelungen, sich zu befreien und in einem Autowrack, das sich Mohn eingerichtet hat, niederzukommen. Die Geburt überlebt sie nicht, und auch Jeheb stirbt kurz vor Tourels zweiter Ankunft, als die Bewohner, die von einem Missbrauch ausgehen, ihn zur Rede stellen. Die erzählte Geschichte endet mit Tourels erneuter Abreise per Anhalter Richtung Pruntrut, wohin das Neugeborene gleich zu Tante Lucie gekommen ist.

Zur besseren Übersicht seien die Handlungsebenen nach den im Text gegebenen Daten tabellarisch zusammengefasst:

Vorgeschichte	Geb. 9. Juni 1928 in Jammers, mit elf Jahren in Klosterschule, dann [ab ca. 1943] vier Jahre Photographie-Lehre in Fahrnis, ein Jahr [ca. 1947] Volontär in einem Photo-Atelier in Aubonne, ein halbes Jahr Rekrutenschule, schließlich [ab 1948] zwölf Jahre Angestellter im Atelier in Fahrnis (HT, 13, 67)
Vergangenheits- handlung	5./6. Juni 1960 [Pfungsten]: Umzug von Fahrnis nach Jammers, wo er in der Waschküche von Immanuel Kuppers unterkommt (HT, 14) August: Erste Streikversammlung (HT, 114) Ende Aug. (HT, 144): Zeugung in der Bootshütte (HT, 78 ff.) Anfang Okt.: Streikversammlung (HT, 173) Okt.: abgebrochene Abtreibung bei Schühl (HT, 193)

- Nov.: Abreise Tourels aus Jammers über Hallbach nach Kehrbrugg, wo er drei Wochen bleibt (HT, 155)
- Nov./Dez.: Lyß
4. Jan. 1961: Erwacht in Ausnüchterungszelle; versetzt seine Kamera und reist Richtung Aarberg ab (HT, 216); trifft den Bauern Marty aus Le Landeron (HT, 223/251)
5. Jan.: Abreise nach Neuchâtel mit Hinweis auf den Verkauf seiner Fotoausrüstung und unsicherer Zeitangabe (HT, 264); verbringt ca. sechs Wochen dort und wohnt zur Miete in der Rue Jacob (HT, 307)
- Nach Mitte Februar: „Vorfrühlingswetter“, „oberhalb von Dombresson“ (HT, 302); nach Auseinandersetzung mit dem Weinhändler Mitfahrt Richtung Pruntrut, aber Ausstieg a. d. „Kreuzung von Les Reussilles“, um nach Tramelan zu kommen (HT, 306)
- Nach 21. Mai (Pfingsten): Beth kurz vor Niederkunft bei Mohn (HT, 80)
25. Mai/1. Juni: Beths Ausbruch, Jeheb sucht nach ihr (HT, 271)
26. Mai/2. Juni: Beths Tod bei der Geburt (HT, 270)
26. Mai/2. Juni: Neuerlicher Streik, Tod Jehebs (HT, 183)
8. Juni 1961: von Nuglar nach Jammers per Autostopp (HT, 319, 321)
8. Juni 1961, kurz vor 18 Uhr: erneute Ankunft in Jammers (HT, 15), wo er um 19 Uhr in der Bootshütte an der Aare Quartier bezieht (HT, 12) und von wo aus er später im Dunkeln zu Coppa geht (HT, 20) und Andeutungen über die polizeiliche Untersuchung registriert, ohne sie als solche zu kommentieren oder auch nur zu kennzeichnen (HT, 23); auf dem Heimweg trifft er zwischen 23 u. 0 Uhr (HT, 30) Mohn (HT, 43)
9. Juni: Erste Aufzeichnungen, 33. Geburtstag
10. Juni: Bei Coppa (HT, 56), wo er mehr über Jeheb und Beth hört (HT, 58–64) und den für die Arbeiter miserablen Ausgang des Streiks (HT, 64–67)
11. Juni: Beginnt 2. Kapitel am Abend (HT, 57) und berichtet vom Streik und vom letzten Abend bei Coppa sowie vom letzten Spätsommer mit Mohn und Beth (HT, 67–80)
14. Juni: Kap. „Mittag“, nach sechs Abenden bei Coppa (HT, 279)
- Ca. 16. Juni o. später: Kap. „Nachmittags“, Tourels letzter Tag in Jammers (HT, 321)

Gegenwarts-  
handlung

## 2 Das versteckte System: Erzählkonzeption

### 2.1 Allgemeines zur Gliederung und zur Erzählsituation

Walters zweiter Roman wird gelegentlich in Kontrast zu seinem Erstling *Der Stumme* (1959) gesehen.<sup>6</sup> Während er hier noch „eine objektivierende Romanstruktur

<sup>6</sup>*Der Stumme* wird aus Schweizer Sicht nicht zu Unrecht neben das im selben Jahr erschienene deutsche Trio von Heinrich Böll (*Billard um halbzehn*), Günter Grass (*Die Blechtrommel*) und Uwe Johnson (*Mutmassungen über Jakob*) gestellt. Der Roman ist erzähltechnisch avanciert konzipiert, besteht aus einer Kombination von Erlebter Rede und Du-Erzählungen, die die Begebnisse auf einer spätherbstlichen Straßenbaustelle im Schweizer Jura wiedergeben. Eine knappe, treffende Analyse bietet Wysling 1996.

Ordnung in die Unüberschaubarkeit der fiktiven Erzählwelt“ gebracht habe, sei die Welt des zweiten Romans nur durch „ein Wirrwarr von Stimmen“ gegeben (Pezold 2007, 248), das ein chaotisches und widersprüchliches Bild der Romanwelt vermittele. Dieser Eindruck erweist sich bei näherer Betrachtung als unzutreffend.

Gegliedert ist der Roman in sieben Kapitel, die allerdings nicht ganz einheitliche Bezeichnungen tragen. Die ersten vier sind mit Datumsangaben versehen: 9. Juni, 11. Juni, 12. Juni und 13. Juni, die letzten drei sind mit Tageszeiten überschrieben: Vormittag, Mittag, Nachmittag. Zu vermuten ist, dass es Tageszeiten verschiedener Tage sind, da Tourel im Kapitel „Mittag“ davon spricht, inzwischen „sechs Abende“ bei Coppa verbracht zu haben (HT, 279), und im Kapitel „Nachmittag“ die Anzahl der Tage, die er wieder in Jammers sei, auf neun beziffert (HT, 321).

Insgesamt besteht der Roman aus 28 Unterabschnitten. Das ergäbe vier Abschnitte pro Kapitel. Tatsächlich ist das die vorherrschende Struktur. Fünf der Kapitel bestehen aus vier Abschnitten, zwei Kapitel jedoch weichen davon ab. Das vierte Kapitel „13. Juni“ besteht aus fünf, das letzte Kapitel „Nachmittag“ aus drei Abschnitten. Es ist also auch hier eine Struktur zu erkennen, die dem anfänglich als „Wirrwarr“ erscheinenden Text eine Ordnung verleiht. 28 Abschnitte sind verteilt auf sieben Kapitel, wobei zwei der vier Abschnitte pro Kapitel die Rede des Ich-Erzählers präsentieren und die anderen zwei jeweils Figurenrede. Dass das vierte und das siebte Kapitel von der Struktur abweichen, lässt sich interpretatorisch ausbeuten. Während der überzählige Abschnitt des vierten Kapitels eine Schlüsselpassage ist und wichtige Informationen enthält, die insbesondere den zeitlichen Zusammenhang der geschilderten Ereignisse auf eine sichere Basis stellen, profiliert das siebte Kapitel mit seinen bloß drei Abschnitten das offene Ende des Romans und zeigt zugleich, dass das Manuskript unvollständig ist. Tourels eigene Rede bricht unvollendet ab (HT, 331).<sup>7</sup>

Wie aus der am Anfang des Abschnitts erwähnten literaturgeschichtlichen Kurzcharakterisierung hervorgeht, ist auf den ersten Blick nicht ganz klar, wer in dem Text wann spricht. Die skizzierte Struktur hilft hier aber weiter. Der Text lässt sich in zwei verschiedene Arten von Passagen unterteilen und damit auch zwei Arten von Rede-Instanzen zuordnen. Die Passagen und ganzen Abschnitte der ersten Art gehören dem homodiegetischen Ich-Erzähler namens Kaspar Tourel; sie sind syntaktisch wohlgeformt, wenngleich seine Erzählung zunächst keine inhalt-

---

<sup>7</sup> Der Vollständigkeit halber sei eine alternative Überlegung angefügt. Sie betrifft die Anzahl der Unterabschnitte. In dem Kapitel mit den fünf Unterabschnitten hängen die beiden ersten inhaltlich eng zusammen, obwohl sie wie die anderen mit drei Leerzeilen getrennt sind. Man könnte daher auch annehmen, dass dieses vierte Kapitel namens „13. Juni“ wie die anderen eigentlich aus vier Abschnitten bestehen sollte. Damit bliebe nur das letzte Kapitel übrig, das aus dieser Ordnung herausfällt. Insgesamt bestünde der Roman damit aus 27 Abschnitten, was mit der Anzahl der Stufen zusammenfällt, die hinab in den Keller führen, in den Tourel als Kind eingesperrt wurde (HT, 325). (Der neue Unterabschnitt beginnt zwar auf einer neuen Seite. Hätte man aber einen einfachen Absatz machen wollen, hätte sich das ohne „Schusterjungen“ oder „Hurenkind“ bewerkstelligen lassen. Es ist also wahrscheinlicher, dass es sich so verhält, wie im Haupttext dargestellt, und nicht, wie hier angefügt.)

liche Stringenz zu besitzen scheint. Das liegt vor allem daran, dass der Erzähler teils von seiner Gegenwart berichtet, teils von länger zurückliegenden Ereignissen, ohne dies jedoch in einen ordentlichen Zusammenhang zu bringen.

Die Passagen der zweiten Art sind demgegenüber nicht syntaktisch wohlgeformt. Interpunktion taucht in ihnen nur spärlich auf, teilweise brechen Absätze ohne Satzschlusspunkt ab, Sätze gehen ineinander über, Redebegleitsätze, Figurenrede und Adressatenanrede sind nur mit einiger Anstrengung voneinander zu unterscheiden. Die Redeinstanzen dieser Passagen sind unterschiedlich. Einige lassen sich einzelnen Individuen zuordnen, andere eher Figurenkollektiven, deren einzelne Sprecher zum Teil anonym sind. Zwischendurch wird deutlich, dass diese Passagen als Figurenrede zu deuten sind, die der Erzähler vernimmt und reproduziert. Durch diese Erzählkonzeption ergibt sich, ganz im Gegensatz zum ersten Eindruck, bald doch ein (weitgehend) kohärentes Bild sowohl der Vermittlungsstruktur als auch der erzählten Welt.

Die Passagen des Ich-Erzählers sind anfangs als Selbstgespräch gekennzeichnet: „Mein Jammers-Deutsch vertreibt mir immerhin die Marder. Wirklich, seit ich rede, bleiben sie weg“ (HT, 9, vgl. auch 93). Die Marder lösen eine Kindheitserinnerung aus. Der Erzähler wurde als Kind in einen Keller gesperrt und vertrieben durch Reden die Marder, vor denen er sich ängstigte. Bald jedoch entschließt er sich, „die Dinge in aller Ruhe zu notieren“ (HT, 30). Später ist auch von Manuskripten die Rede (HT, 97, 195, 223), so dass seine zunächst als Selbstgespräch charakterisierte Rede auch als niedergeschriebenes Selbstgespräch aufzufassen sein könnte. Das ist die wahrscheinlichere Variante.

Bei den Manuskripten handelt es sich um zwei Konvolute. Das eine, das er im Bootshaus versteckt, enthält „meine Klarstellungen“ (HT, 195), die anderen Aufzeichnungen, die er in einer Ledertasche mit sich trägt (HT, 195, 341), „stellen den Versuch einer möglichst wörtlichen Wiedergabe von Geschichten dar, die mir durch die Leute hier [...] fast jede Nacht zugetragen werden“ (HT, 196). Er notiert also getrennt sowohl seine Gedanken als auch das Gerede der anderen (vgl. HT, 17, 30), das er fragmentarisch mitanhört, als er abends im Biergarten des italienischen Gastronomen Coppa sitzt oder auf der Straße Passanten begegnet. Die zwei genannten Arten von Rede (Erzähler- und Figurenrede) scheinen also genau den beiden Manuskripten zuzuordnen zu sein, die in der Romankomposition jedoch nicht als abgeschlossene Einheiten, sondern in Teilen alternierend präsentiert werden.

In den Abschnitten, die aus dem Mitangehörten bestehen, kommen Anwohner zu Wort, deren Namen den jeweiligen Sprechern nicht immer eindeutig zuzuordnen sind. Darum ist von kollektiven Figuren die Rede: von den Arbeitern des Zementwerks und von ihren Frauen. Die wichtigste dieser Figurenreden gehört aber einem Individuum. Es handelt sich um einen jungen Mann namens Mohn,<sup>8</sup> der offenbar geistig nicht voll entwickelt oder autistisch ist, sich aber gut mit

---

<sup>8</sup>Mohn ist laut Erzähler „ein Mensch von vielleicht fünfundzwanzig, oder er war um zehn Jahre älter oder zehn Jahre jünger? ich weiß es nicht mehr, habs auch später nie genauer gewußt [...]“ (HT, 33).

Schnecken auskennt und – übrigens wie Tourel selbst auch – über ein aufnahme-freudiges Gedächtnis verfügt (vgl. HT, 31, 43, 115, 168). In seinen schwer verständlichen, grammatisch und syntaktisch nicht wohlgeformten Erzählungen ist von einer weiteren Figur die Rede, die er ihrerseits in (verdeckter, d. h. durch Interpunktion nicht kenntlich gemachter) Figurenrede zu Wort kommen lässt: Elisabeth Ferro, von Mohn meist Contessabeth genannt und von den anderen Beth.

Während die Passagen der kollektiven Figuren dialogisch sind, sind die Passagen, die Mohn und Beth zuzuordnen sind, monologisch, wobei Mohn als sekundärer (bzw. intradiegetischer Erzähler) fungiert und Beth als tertiäre Erzählerin.<sup>9</sup> Mohn begreift die Situation, die er schildert, nicht, und Beths Rede setzt sich zusammen einerseits aus Hinweisen auf die wahre Situation und andererseits aus Passagen, die man nur als Fieberphantasien deuten kann. Dass es sich so verhält, ist dem Text nicht von vornherein abzulesen. Um die übereinander und ineinander gelegten Stimmen der Figuren zu entwirren, muss man erst eine ungefähre Vorstellung von den Ereignissen der Geschichte haben. Vor diesem Hintergrund lassen sich dann die einzelnen Passagen zuordnen und vollständiger verstehen.

Das eine Problem für die Interpretation ist, dass das, worum es geht, nicht eindeutig bezeugt wird, sondern nur durch Meinungen und Vermutungen, die die Figuren hegen, angedeutet wird; das andere Problem ist die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers Kaspar Tourel, die die Rekonstruktion dessen, wovon die Rede ist, ebenfalls erschwert. Bei ihm muss unterschieden werden zwischen eindeutig falschen Aussagen und falschen Vermutungen, auch zwischen Täuschungen und Irrtümern, die als falsche entlarvt werden können, auf der einen Seite und ungenauen Sachverhaltsdarstellungen, deren Gehalt nicht mit Bestimmtheit ermittelt werden kann, auf der anderen Seite.

## 2.2 *Die Rede des Erzählers*

„Das war ziemlich genau vor einem Jahr. Am 5. Juni des letzten Jahres. Vier Tage vor meinem 32. Geburtstag“ (HT, 14). An diesem Datum hat Tourel Fahrnis verlassen. Wie erst sehr viel später deutlich wird, handelt es sich um das Jahr 1960. Die Gegenwartshandlung findet demnach 1961 statt, Erzählgegenwart des 1. Kapitels ist der 9. Juni, Tourels 33. Geburtstag.

Gegenwarts- wie Vergangenheitshandlung werden in retrospektiver Rede präsentiert. Dennoch gibt es einen wichtigen Unterschied: Die Vergangenheits-handlung ist zum Zeitpunkt des Erzählens bereits abgeschlossen, die Gegenwartshandlung jedoch nicht. Markiert durch temporal-deiktische Ausdrücke

---

<sup>9</sup>D. h. ihre Rede ist in diejenige Mohns eingebettet. Für diese Terminologie vgl. Schmid 2005.

wie „gestern“ (HT, 14/15), werden Abschnitte der Gegenwartshandlung erzählt, von der der Erzähler zum jeweiligen Zeitpunkt des Erzählens noch nicht wissen kann, wie sie endet. Demgegenüber kennt er das Ende der Vergangenheitshandlung, die er im selben Zeitraum notiert. Dieser Zeitraum wird durch die Daten der Kapitelüberschriften umrissen. Die Daten markieren zugleich die verschiedenen Erzählgegenwarten.

Wie aus den Zitaten im 3. Unterkapitel deutlich werden wird, unterscheidet sich Tourels Redestil deutlich von dem der Figurenrede. Er hat eine Vorliebe für wohlformulierte Sätze, deren (evtl. aufgesetzt wirken sollende) Eleganz nicht durchgehend, aber immer wieder aufblitzt. Seine Rede wirkt vor allem deshalb so exquisit, weil der Redestil einen starken Kontrast zu der äußeren Figur, die Tourel ist, und der Situation bildet, in der er steckt. Der Redestil trägt dazu bei, einen Eindruck von Bürgerlichkeit zu erwecken und aufrecht zu erhalten, der den Tatsachen in Tourels Leben überhaupt nicht (mehr) entspricht. Auch sein *alter ego* Albert hält ihm vor, „geschwollen“ zu reden (HT, 77).

### 2.3 Die Rede der Figuren

Der Schweizer Autor Werner Bucher unterstellt Otto F. Walter in einem Interview (1971, 233), dass er „aus Gründen der Realistik den debilen Mohn nur in Assoziationen reden“ lasse.<sup>10</sup> Sieht man sich diese Passagen näher an, wird man schnell zu der Überzeugung gelangen, dass Buchers Charakterisierung in die falsche Richtung weist. Assoziativ wäre Mohns Rede, wenn die Übergänge von einem Gedanken zum anderen nur oder doch hauptsächlich durch die Ähnlichkeit der Redegegenstände motiviert wären. Tatsächlich erzählt Mohn aber von Situationen, die er erlebt hat, und gibt darüber hinaus Beths Rede wieder. Da insbesondere die Reden dieser beiden Figuren durch Weglassen von Interpunktion ineinander überzugehen scheinen und da die Rede beider Figuren fragmentarisch bzw. sprunghaft ist, mag der Eindruck entstehen, sie seien assoziativ organisiert. Sie sind aber nur schwer verständlich. Hat man erst einmal ihr Organisationsprinzip durchschaut, ergeben sie mehr Sinn als das bloße Aneinanderreihen von Ähnlichkeiten.

Die Figurendialoge sind demgegenüber etwas leichter zu verstehen, weil sie nicht geschachtelt sind wie die jeweiligen Monologe von Beth und Mohn. Aber auch sie sind nicht vollständig, weil Tourel ja nur Wort- und Satzketten mitbekommt, so dass die eine Rede mitten in einem Satz endet und von einer anderen abgelöst wird, deren Anfang fehlt. Die Figurenrede dient zwar dazu, bestimmte Aussagen Tourels zu korrigieren. Das heißt jedoch nicht, dass sie immer zuverlässig wäre. Auch in der Figurenrede werden widersprüchliche Angaben gemacht.

<sup>10</sup>Einen „forciert assoziativen Stil“ sogar des gesamten Romans will Szabó (1989, 58) erkennen.

## 2.4 *Das Schicksal der Aufzeichnungen*

Wie erwähnt, scheint es für die Verschiedenartigkeit der Textpassagen eine Erklärung im Text selbst zu geben. Naheliegend scheint folgende Vermutung zu sein: Die notierte Figurenrede bildet das eine Manuskript, die Ich-Erzählung das andere. Es ist nicht ganz klar, welches der beiden Konvolute für Albert gedacht ist. Man sollte annehmen, dass es die Ich-Erzählung ist, da sie ja immer wieder an Albert adressiert ist. Andererseits schreibt Tourel an einer Stelle, dass er auch das Konvolut der Gesprächsnotizen Albert schicken möchte (HT, 196), und an anderer, dass „das andere [Bündel] für mich oder für die Öffentlichkeit“ bestimmt sei (HT, 223). Hier stößt die Erzählkonzeption an eine Grenze. Tourel scheint sich selbst nicht völlig klar darüber zu sein, was mit den Manuskriptbündeln geschehen soll. Es gibt allerdings im Text Hinweise darauf, was mit ihnen tatsächlich geschieht. Die im Bootshaus versteckten Blätter mit Tourels „ganz persönlichen Klarstellungen“ (HT, 318) werden von Kindern entdeckt und zu Papierschnitzeln verarbeitet, die sie die Aare hinuntertreiben lassen. Es bleibt ihm also nur das für Albert bestimmte Manuskript (ebd.). Die erste Vermutung muss also revidiert werden. Die Ich-Erzählung und die notierten Figurenreden bilden zusammen ein Konvolut. Das harmoniert auch damit, dass Tourel in dem vorliegenden Text zwar ständig die ihn betreffenden Gerüchte erwähnt, ihre Widerlegung aber mehr ankündigt als durchführt.

Aber auch das zweite Konvolut erreicht seinen Adressaten nicht – einerlei ob er nun existiert oder nicht. Die Arbeiter nehmen es dem in dieser Situation offensichtlich apathischen Tourel ab (HT, 341 f.), und es gelangt zu Mohn, der es (oder Teile davon) noch am selben Tag in Form von angefeuchteten Papierschnitzeln an seine Schneckenzucht verfüttert (HT, 343), ein Motiv, das lange vorher bereits angekündigt wird (HT, 76, 82).

An dieser Stelle erlaubt sich der Roman einen Bruch. Die Manuskripte Tourels hören in der erzählten Welt auf zu existieren. Trotzdem können wir sie lesen. Mancher wird das als unlogisch empfinden, vor allem dann, wenn man als Folie an Herausgeberfiktionen denkt, die als vermeintliches Bindeglied zwischen Fiktion und Realität dienen und den fiktionalen Text als realen präsentieren. Dem verweigert sich *Herr Tourel*, indem die Texte Tourels innerfiktional vernichtet werden und daher nicht vorgeben, irgendwie real zu sein. Durch den Kunstgriff der innerfiktionalen Vernichtung der in der Fiktion realen Texte behalten sie in der außerfiktionalen Wirklichkeit ihren Charakter als fiktionale Texte.

Dazu gehört auch, dass Tourel nicht das letzte Wort hat. Der letzte Abschnitt handelt von Tourels Abreise aus Jammers und gibt die Perspektive der Arbeiterfiguren wieder, die sich über den schreienden Tourel wundern (HT, 335 ff.). Wenn all die anderen Figurendialoge von Tourel notiert worden sind, so ist das bei diesem nicht der Fall.

Während der letzte Abschnitt insofern jenseits der Erzählkonzeption liegt, als er nicht als ein Abschnitt aus Tourels Aufzeichnungen interpretiert werden kann, so fällt noch ein weiterer Abschnitt aus der Konzeption heraus, allerdings

aus anderen Gründen. Dieser Abschnitt ist eine Sie-Erzählung über Beth und der einzige Abschnitt, der nicht als Figurendialog oder homodiegetische Erzählung Tourels angelegt ist (HT, 141–150). Die erzählte Zeit ist der Spätnachmittag, als sich Beth bereit macht, um sich mit Tourel „am Uferweg zur alten Grube“ zu treffen (HT, 143). Es ist vermutlich der Abend, an dem sie im Bootshaus miteinander schlafen, was mit Tourels Worten so eingeleitet wird: „mag sein, daß ich beabsichtigte, sie in die Arme zu nehmen, sie zu küssen“ (HT, 78). Die spätere Passage, die von der Zeit unmittelbar davor handelt, ist weitgehend auf Beth fokalisiert. An Jeheb denkt sie mit den Worten „Onkel Juuli“. Es ist davon die Rede, was sie wahrnimmt und was sie denkt: „Ich habe genickt, fiel ihr wieder ein, so, wie dies alles ihr nun schon die ganze Nacht und diesen ganzen Tag über einfiel; sie hatte genickt, und jetzt mußte sie hingehen, da gabs nichts mehr dran zu ändern; sie hatte plötzlich gesehen, wie dieser Mann unter dem Sonnenschild mit den Augen wartete, bis Onkel Juuli nicht mehr da war. Morgen, hatte er dann gesagt“ (HT, 143). Beth hat zwar Ängste, zieht sich aber schließlich ein hübsches Kleid an und geht beschwingt zu dem Rendezvous. Tourel ist ihr ja nicht mehr völlig unbekannt; sie hat sich bereits von ihm fotografieren und sich von seinen Erzählungen für ihn einnehmen lassen.

Beth ist die heimliche Heldin dieser Geschichte, die einzige menschenfreundliche, allerdings wohl auch viel zu gutgläubige Figur, die an diesem Abend lächelnd ihrem Untergang entgegen geht. In der Erzählung Tourels ist sie nur ein Objekt, hier in dieser Passage aber wird sie als empfindender Mensch dargestellt.

### 3 Strittige Sachverhalte: Die Diagnose der Unzuverlässigkeit

Dass Tourel, dem Erzähler, nicht zu trauen ist, steht nicht in Frage. Aber inwiefern man ihm nicht trauen kann und warum nicht, ist noch nicht eingehend untersucht worden. Das soll nun in diesem Abschnitt auch deswegen in sehr detaillierter Weise erfolgen, weil zur Rekonstruktion der Ereignisfolge im Text weit auseinanderliegende Passagen in einen Zusammenhang gebracht werden müssen. Um das in nachprüfbarer Weise vorzunehmen, bedarf es akkurater Angaben der vereinzelt Textstellen.

Der Text weist derart viele Anomalien auf, dass eine Liste auf mehr als zwanzig strittige Sachverhalte kommt. Es ist daher ratsam, diese Zahl zunächst durch Systematisierung etwas übersichtlicher zu machen. Man kann die strittigen Sachverhalte in einige Gruppen zusammenfassen und dann exemplarisch betrachten.

Es gibt Sachverhalte, in Bezug auf die sich Tourel direkt explizit selbst widerspricht. Offenkundig ist der Widerspruch, den er sich leistet, als er den Adressaten seiner Rede, Albert, gegen Ende als Erfindung deklariert. Es ist dabei nicht nur so, dass er mit seiner fortwährenden Anrede die Existenz Alberts indirekt voraussetzt; er nimmt darüber hinaus auch Bezug auf Gespräche mit ihm und erzählt

von gemeinsamen Erlebnissen. Wäre es also wahr, dass Albert eine Erfindung Tourels ist, wäre davon auch eine ganze Reihe weiterer Sachverhalte betroffen, die ebenso als Erfindung gelten müssten: die Geschehnisse in Kehrbrugg, wo er Albert kennenlernt (HT, 156), sowie der Plan, die für Albert bestimmten Aufzeichnungen nach Tramelan zu schicken, wo Alberts Schwester (angeblich) eine Bierwirtschaft, das „Restaurant Bierquelle“, führt (HT, 195).<sup>11</sup>

Die meisten anderen Fälle sind hingegen so geartet, dass Tourel sich nicht direkt widerspricht, sondern Situationen auf eine Weise beschreibt, dass sie mit bestimmten anderen Umständen, die er ebenfalls schildert, in Konflikt sind. Die Widersprüche, die dadurch entstehen, liegen nicht ganz so offen zu Tage wie eine explizit kontradiktorische Behauptung. Dazu gehört etwa sein Vorhaben, sich eine neue Existenz als Fotograf aufzubauen, in der Überzeugung, er verfüge auch über die dafür nötigen Mittel (HT 166, 307). Das ist aber nicht der Fall. Ein indirekter Widerspruch liegt auch vor, wenn Tourel zunächst von Frauenbekanntschaften spricht und zugleich seine Beziehung zu Beth verleugnet, in Wirklichkeit aber ein Kind mit ihr gezeugt hat.

Zu dieser Gruppe von falsch dargestellten Sachverhalten zählen schließlich jene, die sich aus der von Tourel selbst betriebenen Konfrontation mit den Meinungen von anderen ergeben. Hier widerspricht er sich also nicht selbst, sondern seinen Mitmenschen. Da er jedoch die Instanz ist, die die fremde Rede der anderen Figuren in den Text einspeist, besteht kein kategorialer Unterschied zwischen diesen und den zuvor genannten Fällen. Daher handelt es sich auch um implizite Selbstwidersprüche.

Ein wiederkehrendes Motiv in Tourels Ich-Erzählung ist, dass er sich gegen Gerüchte, die angeblich gegen seine Person gerichtet sind, zur Wehr setzen möchte.<sup>12</sup> Nicht zuletzt gehören hierzu die meisten Schilderungen seiner Erlebnisse auf der Reise durch den Schweizer Jura. Charakteristisch für den Text ist, dass die meisten dieser Gerüchte nicht durch die anderen Figurenreden, die er ja hört und notiert, belegt sind, sondern nur durch seine Andeutungen. Das heißt, die Gerüchte mögen zwar in der erzählten Welt sein, aber sie gelangen in den Text nur durch Tourel. Was den Text angeht, ist *er* ihr Urheber. Man wüsste nichts von ihnen, wenn er sie nicht als solche anspräche. Die Frage ist: Sind die angeblichen Gerüchte tatsächlich nur Gerüchte, also üble Nachrede, die unwahr ist? Oder treffen sie zu, was Tourel jedoch nicht wahrhaben will?

Eine letzte Gruppe von Sachverhalten ist dadurch charakterisiert, dass nicht ermittelbar ist, ob sie bestehen oder nicht bestehen. Dies betrifft zumeist Sachverhalte,

---

<sup>11</sup> Dazu zählen auch solche Passagen, in denen Tourel fremde Rede wiedergibt, die anscheinend Alberts Existenz bestätigen, genau genommen aber nur die einer zweiten Person, die Tourel begleitet: „Wir bummelten in Kehrbrugg abends häufig in der Stadt herum, und als wir einmal die Dufourgasse hinunterspazierten, hörte ich plötzlich, wie jemand ganz in der Nähe halblaut sagte: die zwei gehören längst eingesperrt“ (HT, 115). – Dies ist eine Passage, die in einem ganz anderen Zusammenhang – nämlich der Figurenrede, die Tourel vernimmt – präsentiert wird.

<sup>12</sup> Vgl. HT 13, 14, 15, 20, 30, 97, 139, 168, 195 f., 205, 227, 234, 287, 320.

die nur in Figurenrede angesprochen werden und daher nicht alle unmittelbar mit der Unzuverlässigkeit des Erzählers in Verbindung stehen. Sie werden in die Analyse einbezogen, weil durch die unterschiedliche Sachverhaltsdarstellung Tourels Unzuverlässigkeit plastischer beschrieben werden kann. Der auffälligste von ihnen ist der Sachverhalt, mit welchem Fahrzeug Tourel bei seiner ersten Rückkehr in Jammers angekommen ist. Es zählen aber auch widersprüchliche Alters- bzw. Jahresangaben dazu sowie die Frage nach der Farbe von Tourels Sonnenschild. Eine Untergruppe von Sachverhalten ist schließlich nicht durch unauflösbare Widersprüche bestimmt, sondern durch unzureichende Informationen.

In den folgenden Abschnitten werden diese verschiedenen Arten von strittigen Sachverhalten vorgestellt und näher beschrieben.

### ***3.1 Existiert der Adressat? Tourels explizite Revision des Sachverhalts***

Nachdem Tourel Albert mehrfach angesprochen und immer wieder Zwiesprache mit ihm gehalten hat, nachdem er auch festgelegt hat, dass ein Teil seiner Notizen für Albert bestimmt ist, und nachdem er schließlich noch von gemeinsamen Erlebnissen mit ihm berichtet hat, heißt es im letzten Abschnitt, in dem Tourel zu Wort kommt (auf den noch zwei weitere Abschnitte in Figurenrede folgen, in denen zum einen Beths letzte Minuten und zum anderen Tourels Abschied von Jammers aus der Perspektive der Arbeiter geschildert werden), also fast gegen Ende des Buches, plötzlich bekenntnishaft:

Zu verschweigen habe ich nichts. Im Gegenteil: sollen die [Leute, „gewisse Kreise“] ruhig einmal offen herankommen, – ich werde ihnen endlich in voller Lautstärke die Wahrheit klar machen. Ich brauche sie nicht zu fürchten. Ich kann mir sogar leisten, offen und ehrlich meine Fehler einzugestehen. Wer von uns lebt schließlich fehlerlos? Das Ganze muß in höherem Zusammenhang gesehen werden. Ein Wort Alberts. Albert sagte einmal, für mich unvergeßlich: Mensch, sagte er, was regst du dich auf? Erbsünder sind wir alle. Das sagte er. Wir waren damals, ich gebe zu, nicht wenig betrunken, und ich erinnere mich, wie seine Worte bei mir einen wahren Lachkrampf auslösten. Heute finde ich das nicht mehr so komisch, jedenfalls: ich meine, wir sollten den Mut haben, unsere Fehler zuzugeben. Albert. Das wär gerade so ein Fall. Wirklich, warum soll ich ihn verschweigen? Warum soll ich mir nicht leisten, hier in aller Offenheit diese Lüge zu bekennen. Albert, wenn ich so sagen darf, ist, – nun, Albert ist eine Erfindung von mir, ja, so ist das: eine reine Erfindung, ein Spaß, eine – Lüge wäre bereits zu viel gesagt, ja, Albert ist ein Spaß von mir gewesen. (HT, 329)

Für die Sekundärliteratur ist damit klar, dass „Albert eine Erfindung Tourels“ ist (Mattes 1973, 54). Und tatsächlich spricht einiges dafür. Aber wieso soll man Tourel ausgerechnet an dieser einen Stelle glauben und dafür die vielen anderen Aussagen verwerfen, in denen der Erzähler von Albert als seinem Kumpan berichtet und damit zu verstehen gibt, dass Albert als Mensch aus Fleisch und Blut existiert? Und was heißt das für die Episoden, in denen Tourel gemeinsame Erlebnisse mit Albert schildert?

Dafür, dass man Tourels Bekenntnis Glauben schenken sollte, sprechen einige Gründe, die sich ebenso am Text belegen lassen wie die Existenzbehauptungen. Im Gegensatz zu diesen sind die Gründe, die gegen Alberts Existenz sprechen, aber nicht ganz so leicht dem Text zu entnehmen, da die Erzählerrede in den betreffenden Passagen sprunghaft wird. Der Aufwand an Annahmen, die nötig sind, um Alberts Existenz zu rechtfertigen, ist größer als der Aufwand an Annahmen, die für die Rechtfertigung seiner Nichtexistenz sprechen. Es lassen sich mehr Aussagen Tourels mit der Nichtexistenz Alberts vereinbaren als umgekehrt.

Tourel selbst liefert im Anschluss an die zitierte Passage gleich mehrere Begründungen, von denen wenigstens eine – diejenige, die er herunterspielt – überzeugend klingt. Dass ihm „einfach der Name gefallen“ habe (ebd.), mag zwar zutreffen, aber dass er ihn deshalb erfunden habe, klingt ebenso wenig überzeugend wie das vermeintliche Eingeständnis, dass die Erfindung Alberts ein „Spaß“ (ebd.) gewesen sei. Anders verhält es sich jedoch mit dem dritten Grund, den er anführt, wonach er nämlich „unter der Tatsache einer gewissen Einsamkeit“ gelitten habe (ebd.). Das spielt er anschließend herunter, denn das, so behauptet er, sage er „nur nebenbei, die Sache hat weiter keinerlei Bedeutung“ (HT, 330). Sie hat es wohl doch. Tourel hört die Stimmen der anderen, aber spricht nur mit sich selbst. Albert ist dazu da, ihm etwas Abwechslung zu verschaffen.

Tourel liefert aber auch indirekt Gründe, die dafür sprechen, dass er an dieser Stelle die Wahrheit sagt und Albert nicht existiert. In einer Passage spricht Tourel ihn als sein „Gewissen“ an (HT, 195). Das ist ein, wenngleich recht undeutlicher, Hinweis darauf, dass Albert ein Teil von Tourels Ich ist, mit dem er Zwiesprache hält.<sup>13</sup> Stärker noch ist der Umstand, dass die konkreten Begegnungen mit Albert, die Tourel schildert, sich jeweils ereignet haben, als Tourel volltrunken war. Angeblich lernt er Albert in Kehrbrugg kennen, der zweiten Etappe seiner Reise, wo er etwa drei Wochen verbringt, nachdem er die erste Station, Hallbach, Hals über Kopf verlassen hat. Sie „waren die letzten Gäste in der Waadtländer Halle“ (HT, 156), einer Gastwirtschaft, in die es ihn auch in den nächsten Tagen immer wieder zieht. Dass sie „die letzten Gäste“ waren, ist zwar nur eine sehr vage Andeutung, die allein sicher nicht aussagekräftig genug wäre, aber Tourels übermäßiger Alkoholgenuss lässt sich durch zahlreiche Textstellen belegen, und die Geschichte, die er in Kehrbrugg erlebt, lässt eigentlich nur den Schluss zu, dass er selbst viel stärker an ihr beteiligt war, als er zugibt.

Tourels Darstellung zufolge verging sich Albert an einer Metzgerstochter (wie weit, wird nicht klar), was zur fluchtartigen Abreise beider aus Kehrbrugg führt. Verließe man sich auf Tourels Schilderung, müsste man annehmen, dass es für ihn

---

<sup>13</sup>Eine andere Passage handelt von Alberts Appell, „zur Sache“ zu kommen (HT, 233). Tourel lässt Albert in einem angeblich erinnerten Gespräch über die Geschehnisse in Jammers ihn ermahnen, sich beim Erzählen zu disziplinieren, was einer indirekten metanarrativen Kommentierung gleichkommt: „[...] hör auf mit diesen verdammten Abschweifungen. [...] Was willst du mir eigentlich verschweigen?“ (ebd.).

selbst überhaupt keinen Anlass zur Flucht gegeben habe, sondern nur für Albert. Da er aber flieht, kommt man zunächst zu dem Schluss, dass er Albert für etwas verantwortlich macht, was er selbst verbrochen hat. Und vor dem Hintergrund, dass Albert gar nicht existiert, wird diese Deutung sogar noch plausibler. Die zweite Begegnung mit Albert findet in der Bahnhofsgaststätte in Lyß statt, wohin sich beide nach ihrer Flucht aus Kehrbrugg begeben. Der Aufenthalt dort endet damit, dass Tourel volltrunken randaliert und in einer Ausnüchterungszelle landet, während von Albert nicht mehr die Rede ist (HT, 205–219).<sup>14</sup>

Albert ist also nicht nur eine Hypostasierung seines Gewissens zum Zwecke der Selbstvergewisserung und des Erträglichmachens seiner Einsamkeit, sondern, zumindest zeitweise, auch Ergebnis von Tourels Strategie, einen Teil seines Ichs abzuspalten und damit negative Handlungen, die kein anderer als er selbst zu verantworten hat, zu leugnen. Seine diesbezügliche Unzuverlässigkeit durchzieht den ganzen Text. Ihre Diagnose führt dazu, eine ganze Reihe von Annahmen zu revidieren. Außer den genannten zählt auch dazu, dass die Absicht, der zufolge ein Teil seiner handschriftlichen Notizen für Albert gedacht ist, nun in einem neuen Licht erscheint. Da Tourel die ganze Zeit über weiß, dass Albert nicht existiert, ist auch die Bekundung dieser Absicht von der unwahren Existenzbehauptung betroffen. Es stellt sich die Frage, wer sonst die Notizen erhalten könnte. Die Antwort lautet wohl schlicht: niemand.

### 3.2 *Indirekte Selbst-Widersprüche: Was Tourel nicht wahrhaben will*

Tourel behauptet kurz nach seiner zweiten Rückkehr nach Jammers,

daß meine finanziellen Verhältnisse als geordnet bezeichnet werden müssen; auch wenn ich zur Zeit meinen Beruf als Photograph nicht oder nur sehr sporadisch ausübe und meine Apparate auf der Reise verkaufte, darf ich sagen, das alles entspricht meinen Plänen. Weder sie noch diese, zugegeben, merkwürdige Art meiner Kleidung haben mit meiner materiellen Situation zu tun. (HT, 15)

Tatsächlich ist Tourel völlig heruntergekommen. Da er seine Ausrüstung versetzt hat, kann er keine Fotos mehr machen. Er hat keinen festen Wohnsitz, sich vor drei Wochen das letzte Mal rasiert und trägt eine Jacke, die ihm viel zu groß ist und über die Passanten offenbar abfällige Bemerkungen machen: „der Komische mit dieser Faltbootjacke“, zitiert eine der Frauen ihren Mann, der ihm auf dem Heimweg begegnet ist (HT, 111). Auch am Ende wird Tourel von den anderen

---

<sup>14</sup>Dass Tourels Darstellung dieser Ereignisfolge überdies lückenhaft und damit unglaubwürdig ist, lässt sich auch daran erkennen, dass er den Eindruck erweckt, die Ereignisse in Lyß hätten sich direkt im Anschluss abgespielt. Tatsächlich unterschlägt er aber ca. vier Wochen (vorausgesetzt, die Zeitangaben stimmen).

anhand seiner auffälligen Jacke identifiziert: „und wie wir weiter vorgingen, sehen wir den mit der Jacke“ (HT, 336), „den Jackenkerl“ (HT, 337), „die ist ihm noch genauso zu groß, wie sies vor ein paar Tagen, hab ich zu Kessler gesagt“ (HT, 339). Schon als Tourel am ersten Abend nach seiner Rückkehr im Biergarten sitzt, hört er die Arbeiter des Zementwerks über ihn sprechen und meint, dass sie sich über ihn bzw. sein abgerissenes Aussehen lustig machten (HT, 29). „Meine Jacke, gewiß, sie ist nicht das Neueste. Ich hab sie mir mit dem Lohn meiner Hände Arbeit, wenn ich so sagen darf, vor Jahren gekauft“ (HT, 30). Auch das stimmt wohl nicht. Als er erwähnt, dass er sie nachts als Decke benutzt, nennt er jedenfalls einen anderen Zeitpunkt und andere Umstände ihres Erwerbs:

Die Jacke stammt von Albert. Gegen meinen Belichtungsmesser hat er sie mir damals überlassen, Ende November muß das gewesen sein, ich war leichtsinnigerweise ohne Mantel auf meine winterliche Reise aufgebrochen. Sie ist beileibe kein Prunkstück, aber mir genügt sie; wer wie ich viel gereist ist, lernt dem Schönen das Praktische vorziehen. Natürlich, es kommt vor, daß man mir auf der Straße nachschaut. Aber aus fremder Leute Meinungen habe ich mir noch nie etwas gemacht. (HT, 166)

Zwar kann auch das nicht ganz richtig sein, wenn Albert eine Erfindung ist. Es ist aber immerhin so viel sicher, dass er sich in einer materiell äußerst prekären Situation befindet. Wenn er vor dem Hintergrund dieser Situation die „Absicht“ äußert, „mir demnächst an geschäftlich aussichtsreicher Lage eine neue Existenz aufzubauen“ (HT, 166), dann steht diese Auffassung in Widerspruch zu seiner aktuellen Situation. Tourel möchte sie nicht wahrhaben und redet sie sich schön.

Die Absicht, ein Geschäft zu eröffnen, fasst Tourel nicht erst zu diesem späten Zeitpunkt der Geschichte. Schon bei seiner Abreise aus Jammers im Vorjahr spricht er davon. Als ihn der Fahrer des Holztransporters, der ihn mitgenommen hat, fragt, wohin er wolle, erwidert Tourel: „Nach – Kehrbrugg, sagte ich, da mir für den Augenblick nichts anderes einfiel. Daß ich diese Reise nur angetreten hatte, um mir, wenn ich so sagen darf, irgendwo eine neue Existenz aufzubauen, konnte ich schließlich nicht erzählen“ (HT, 99). Auch aus dieser Passage geht seine Planlosigkeit hervor.

Als Tourel nach seiner Tour durch den Jura nach Jammers zurückkommt, fühlt er sich durch das abfällige Gerede über seine äußere Erscheinung angegriffen. „Für einen Augenblick überlegte ich, ob ich hineingehen und den Herren einmal klar mache sollte, wie unfein es ist, wenn Menschen sich über Leute wie mich glauben lustig machen zu müssen“ (HT, 29). Das tut er aber nicht. Stattdessen notiert er, was er aufschnappt, denn mit schriftlichen Dokumenten „kann der Verfolgte sich schützen“ (HT, 30). Man muss den Eindruck bekommen, dass Tourel unter einer Art Paranoia leidet. „Verleumdungen, Gerüchte, die selbst, wenn sie scheinbar Belangloses über mich erzählen, mich treffen sollen“ (ebd.).

Es ist an dieser Stelle noch nicht klar, wie viel Tourel zu Beginn seines letzten Aufenthalts in Jammers von dem weiß, was sich dort zugetragen hat. Möglicherweise hat er noch mehr gehört, als er bis jetzt notiert hat, denn aus dem folgenden Zitat geht hervor, dass er mehr weiß, als er ausspricht: „Warum gibts anscheinend schon wieder Versuche, mich mit Dingen in eine Verbindung zu bringen, die ich nicht kenne“ (HT, 31). Aus den bei Coppa mitgehörten Unterhaltungen weiß er,

dass es eine polizeiliche Untersuchung gibt. Darauf bezieht sich sein Leugnen: „Mit Juuli Jeheb ist also etwas passiert inzwischen. Nur gut, hatte ich weder mit ihm noch mit ihr zu tun. Genau genommen müßte gesagt werden, ich kannte sie nicht einmal“ (ebd.). Worauf sich die weiblichen Personalpronomina beziehen, kann man nicht wissen, denn Tourel führt die Person, auf die sie sich beziehen, vorher nicht ein. Auch die folgende Aufklärung ist modal stark abgetönt, dass man Tourel so verstehen muss, er kenne die Person nicht: „Sie soll die Nichte des Alten [Jeheb] sein. Wurde damals behauptet“ (ebd.). Wenn man nun sorgfältig weiterliest, kann man feststellen, dass die „Verbindung“, von der vorher die Rede war, die zwischen Tourel und dieser Nichte sein soll, denn Tourel fügt einen Nebensatz an, den er unvollständig lässt: „Jedenfalls, bevor man Legenden über mich in die Welt setzt“ (ebd.).

Der von Tourel behauptete Sachverhalt ist also der, dass er Jehebs Nichte nicht oder allenfalls vom Sehen kennt. Später jedoch stellt sich heraus, dass er sie besser kennt. Nicht nur hat er sie fotografiert (HT, 64, 131, 288–290, 294) und ihr seine Aufnahmen gezeigt (HT, 190), er hat auch ein Kind mit ihr gezeugt. Dass er sie nicht kenne, stimmt also nicht. Allerdings sagt er das nirgendwo explizit, auch nicht in der ausführlichen Schilderung der Fotosession mit ihr. Man kann es nur erschließen, zum einen aus den Informationen, die er selbst gibt, und zum andern aus der Figurenrede, die er zitiert, namentlich der in Mohns eingebetteten Figurenrede Beths.

Zunächst aber zu den Indizien, die sich in Tourels Rede finden: „[...] es gab schließlich auch für einen Mann wie mich, [...] wenn ich so sagen darf[,] Damen oder Mädchen oder wie immer, weibliche Wesen, mit denen ich gern ein paar Stunden verbrachte“ (HT, 77). „Ich traf mich gelegentlich mit einer meiner Bekannten mehr oder weniger zufällig oben auf dem Aaresteg“ (ebd.). Auch später erwähnt er nur „eine lose Verabredung mit einer Bekannten von mir“ (HT, 141) und stellt jegliche Beteiligung an Beths Schicksal in Abrede: „[Julian Jeheb] müßte gewiß besonders peinlich sein, mit Mohns Erzählung der dunklen Abenteuer seiner Nichte in Verbindung gebracht zu werden. Aber wer auch immer, ich darf feststellen, ich jedenfalls hatte nichts damit zu tun. Was für ein Schurkenstreich jenem armen Geschöpf gegenüber“ (HT, 227).

Doch was für eine Bekannte soll das sein, mit der er sich trifft, wenn das einzige weibliche Wesen, das dafür in Betracht kommt, Beth ist? Als Beth verschwindet und Jeheb (der sie in Wahrheit eingesperrt hat, um ihre Schwangerschaft zu verheimlichen) sagt, sie sei zu ihrer Tante Lucie Ferro „in die Pruntruter Gegend“ gefahren, heißt es von Tourel, dass er „am selben Mittag noch weggefahren“ sei (HT, 121). Schließlich leugnet Tourel, jemals Schühls Dienste erkaufte zu haben und „mit meiner Bekannten – ich darf sie hier ruhig meine damalige Freundin nennen – in seiner Werkstatt“ gewesen zu sein (HT, 205). Allerdings lässt sich Beths Fiebermonologen entnehmen (HT, 186–193), dass er, den sie ihren „Bräutigam“ nennt, mit ihr bei Schühl gewesen ist, um das Kind abzutreiben, was sie jedoch vereitelt. Und auch Schühl selbst lässt sich als Zeuge anführen, denn er erpresst Tourel „für mein Schweigen“ oder möchte noch lieber gleich „die Sache in Ordnung“ bringen (HT, 228). Später erwähnt Beth,

dass ihr Bräutigam einen Sonnenschild trägt (HT, 300) und dass er sie zwölfmal fotografiert habe (HT, 294), was Tourel zuvor bereits aus seiner Perspektive geschildert und als missglücktes Experiment bezeichnet hat (HT, 289 f.).

Was Tourel leugnet, ist für die Geschichte und damit für den Roman von zentraler Bedeutung. Im 4. Unterkapitel werde ich der Frage nachgehen, ob über das Verleugnen hinaus mehr über Tourels Beziehung zu Beth herauszufinden ist und, wenn ja, welcher Art diese Beziehung ist. Ist Tourel ein gewissenloser Verführer?

Die Antwort hat zu tun mit seiner Reise durch den Jura, auf die er sich recht überstürzt begibt zu einer Jahreszeit, in der man lieber einen festen Wohnsitz hat, als einen solchen aufzugeben. Wie wir wissen, hat er nicht einmal einen Mantel mitgenommen. Sein die wahren Begebenheiten verschleierns Erzählen geht weiter. Die erste Passage, in der Tourel von seiner Abreise aus Jammers berichtet, wird von der entsprechenden Frage Alberts, seines eingebildeten Kumpan, eingeleitet, warum er aus Jammers abgereist sei (HT, 96). Diese Frage aufgreifend, wehrt sich Tourel einmal mehr gegen die vermeintlichen Gerüchte, „auch darüber Unwahrheiten zu verbreiten“ (HT, 97). Sein Bericht beginnt damit, dass Mohn ihn begleiten möchte, er ihn aber zurück nach Jammers schickt. Es ist ein windiger „Novembervormittag“ (HT, 98), als Tourel sich von einem schweigsamen Fahrer eines Holztransporters mitnehmen lässt. „Jene Fahrt dann, alles wäre soweit gut gelaufen, der Motor wärmte, der Fahrer selber war ein schweigsamer Mensch, wir kamen über eine weite Strecke kaum an einem Weiler vorbei [...] immer südostwärts, irgendwann am frühen Nachmittag tauchte Waldenburg vor uns auf, später Olten, wieder später Schöffland“ (HT, 98). Tourel lehnt an der Jacke des Fahrers, die neben dem Beifahrersitz hängt, und spürt darin die Brieftasche (HT, 99), die nicht umsonst erwähnt wird. Zunächst aber verdichtet sich der Nebel, und die Fahrt zieht sich hin. Bald ist es dunkel, die Sicht wird immer schlechter. Während eines Überholmanövers durch einen anderen Wagen kommt es zu einem schweren Unfall, bei dem der Transporter halb vom Fahrbahndamm kippt. Tourel prallt gegen die Windschutzscheibe und kommt schwer benommen zu sich, der Fahrer aber rührt sich nicht. „Ob er schlief? Ich tippte ihn an“ (HT, 102), doch erhält er keine Antwort. Er birgt ihn aus der Fahrerkabine. Aber „[n]och immer schwieg er“ (ebd.). Tourel hört auf den Atem und den Herzschlag, vernimmt aber nur das Rauschen eines Bachs in der Nähe. „Ich erinnerte mich, schon einmal die Bewegungen, die man mit den Armen eines *Bewußtlosen* machen mußte, gesehen zu haben“ (ebd., meine Kursive, MA). Doch nach wenigen Versuchen gibt er es auf, denn ihm fehlt, wie er sagt, „jedes Samariterkurstalent“ (ebd.). Tourel vermeidet offenkundig jeden Gedanken daran, dass der Fahrer tot sein könnte. Er spricht auch nicht von Wiederbelebungsversuchen. Ebendeshalb kann man an dieser Stelle nicht mit Sicherheit sagen, dass der Fahrer den Unfall nicht überlebt hat. Dass es sich anders verhält, erfährt man erst durch die leicht verklausulierte Erzählung der nachfolgenden Begebnisse in Hallbach, die nicht unmittelbar im Text anschließt, sondern erst fünfzig Seiten später erfolgt.

Die anderen am Unfall beteiligten Fahrzeuge sind offenbar weitergefahren, Tourel ist allein, holt seine Sachen und die Jacke des Fahrers. „Ich nahm die Jacke

des Fahrers ins Freie und breitete sie über ihn aus“ (HT, 103). Von der Brieftasche ist nicht die Rede, und man muss den Eindruck haben, dass er selbst daran nicht denkt, sondern immer noch benommen ist. Auch ist er am Kopf verwundet. Er geht im Dunkeln zu dem nahen Flüsschen, wo es heller ist, und folgt ihm nach Hallbach. Hier bricht diese erste Passage ab (HT, 105).

Fortgesetzt wird sie am Ende des nächsten Kapitels, das mit einem Satzfragment beginnt, das man noch nicht verstehen kann. Es handelt sich um eine offenbar spontane Erinnerung Tourels: „In Hallbach damals dieses lange Peugeotgesicht“ (HT, 150). Tourel ist etwa eine Stunde mit seinem Koffer durch das Erlengehölz den Wasserlauf entlang gegangen und hat immer wieder ausruhen müssen. Natürlich ist er nach dem Unfall und dem anschließenden Fußmarsch erschöpft, „ein Glück, daß sie ein Zimmer frei hatten, und warum schließlich hätte ich mir nicht auch einmal zwei Kalbskoteletten mit Spiegelei leisten sollen und jene eine Flasche Bordeaux“ (HT, 150). Ja, denkt man, warum nicht? Er leistet sich sogar „noch einen Kaffee mit Schnaps“, und plötzlich ist, unerwartet und der ersten Formulierung zum Trotz, sogar von einer „zweiten Flasche Bordeaux“ die Rede (HT, 151). Bald füllt sich der Gastraum, und nun versteht man, wer mit jenem Gesicht gemeint ist, das Tourel seltsamerweise an Mohns Kastenwagen erinnert (den er diesmal für einen Peugeot hält, während vorher von einem Dodge die Rede war [HT, 94]).<sup>15</sup> Es ist ein Mann, der der gerade eben stattgefundenen Bergung des Holztransporters beigewohnt hat, bei der herauskam, dass ein Mitfahrer dabei gewesen sein muss, der vermutlich das Geld und die Papiere des toten Fahrers an sich genommen hat. Dabei fixiert der Redner immer wieder Tourel, dessen Blessuren im Gesicht der Unfall unschwer abzulesen sein muss (was er aber nicht erwähnt). Er fühlt sich angesprochen und sieht sich wieder einmal verleumdet, denn „die Brieftasche ging mich nichts an, und wenn der Peugeot in seinem Herüberstarren irgendwelche Andeutungen machen wollte, so kam das allmählich einer Verleumdung gleich“ (HT, 153).

Abrupt fährt er im nächsten Absatz fort: „Der Wein tat mir gut. Auf alle Fälle hatte ich plötzlich wieder Lust, noch ein paar Kilometer weiter zu kommen. Ich ging hinauf, legte mein Geld im Zimmer auf den Tisch, und zehn Minuten später kam ich durch die leeren Gemüsebeete hinter der Kneipe auf einen Fußweg“ (ebd.). Nun ist es deutlich, dass er flüchtet, immerhin oder angeblich nicht ohne zu zahlen!

Er gibt mit seinen Worten zu verstehen, dass er die Brieftasche nicht genommen hat. Dem steht jedoch die Aussage eines Zeugen der Unfallstelle entgegen, dass der Fahrer keine Papiere und kein Geld bei sich gehabt habe. Außerdem kann sich Tourel plötzlich ein reichhaltiges Essen leisten und überdies zwei Flaschen Wein und Kaffee mit Schnaps. Abgesehen davon, dass Alkohol

---

<sup>15</sup>Tatsächlich ist er, als er erstmals mit Mohn zu dessen Auto mitgegangen ist, an einem Peugeot-Wrack vorbeigekommen. Dort befand sich „ein uralter Peugeot-Personenwagen, dessen eingeschlagene Frontseite mit ihren hoch eingebauten Lampen aufdringlich an irgendein drohend fragendes Menschengesicht erinnerte“ (HT, 34).

ohnehin sein ständiger Begleiter ist, deutet es darauf hin, dass Tourel in Bezug auf die genannten Sachverhalte die Unwahrheit sagt. Es ist wohl nicht so, dass ihn die Brieftasche nichts anging. Außerdem fühlt er sich von dem Mann, dessen Gesicht Tourel an ein Auto erinnert, angegriffen, aber es ist nicht klar, ob er meint, man halte ihn auch für verantwortlich für den Tod des LKW-Fahrers.

Während in diesem Fall Tourels Sachverhaltsdarstellung durch eine andere Figur, die er zitiert, (inklusive weiteren Aspekten der Situation) widerlegt werden kann, gibt es aber auch Sachverhalte, die vermutlich bestehen, obwohl Tourel das Gegenteil behauptet. Für solche Sachverhalte gibt es keine Zeugen, und dass sie nicht bestehen, kann man nicht mit fremder Figurenreden begründen, sondern nur aus dem sonstigen Erzählverhalten Tourels extrapolieren. Ein Beispiel ist die kurze Episode, die auf seine Flucht aus der Gaststätte folgt. Er stößt bald auf ein leeres Ferienhaus und sucht dort Unterschlupf:

Da das Fenster auf der Seeseite, wie sich herausstellte, offen war, das heißt, die Läden waren nur vorgelegt und man brauchte kaum ein wenig dran zu zerren und sie gingen wie von selber auf und auch die Fensterscheibe dahinter war zweifellos früher schon in die Brüche gegangen, durfte ich annehmen, der Besitzer erlaube mir einen kurzen Schlaf. (HT, 154)

„Zweifellos“! – Das Wort signalisiert im Rahmen von Tourels inzwischen bekannter Redeweise natürlich das Gegenteil. Umso drolliger wirkt es übrigens, dass er zugibt, am nächsten Morgen ein Fahrrad mitgenommen zu haben, und sich Vorwürfe macht, dass er es dem Eigentümer nicht zurückgeschickt hat, angeblich weil er sich die Adresse nicht aufgeschrieben hatte (HT, 155).

Tourels nächste Station ist am Mittag Kehrbrugg, eine fiktive kleine Industriestadt am Jurafuß, wo er drei Wochen bleibt und, wie er meint, ein Geschäft hätte eröffnen können, wenn er „nicht mit Peduzzi in Verbindung gekommen“ wäre (HT, 156). In Kehrbrugg lernt Tourel angeblich Albert kennen, „gleich am ersten Abend nach meiner Ankunft“, beide „die letzten Gäste in der Waadtländer Halle“ (HT, 156), einer Kneipe, wie sich erst später herausstellt. Peduzzi ist ein Italiener, der in dem Haus zur Untermiete wohnt, in dem sich Tourel einmietet. Auch Albert soll dort wohnen. Aufgrund der plausiblen Annahme, dass Albert nur in Tourels Phantasie existiert (worüber man, wie ausgeführt, allerdings erst gegen Ende des Romans einige Gewissheit erlangt), sowie der Information, dass Tourel der letzte Gast in einer Kneipe war, kann man schließen, dass er sich dort betrunken hat. Mit Albert teilt er eine Abneigung gegen die Italiener. Tourels Fremdenfeindlichkeit kommt auch an anderen Stellen deutlich zum Ausdruck (HT, 56, 319) und kann – das sei nur nebenbei bemerkt – als axiologische Unzuverlässigkeit gewertet werden.

Es gibt den Hinweis, dass Peduzzi ein ehrenwerter Mensch ist, der „jeden Monat mehr als die Hälfte seines Lohns der Familie nach Italien“ schickt (HT, 157), wie Tourel von der Vermieterin weiß, deren christliche Einstellung er hervorhebt. „Unwahrscheinlich, aber wie dem auch sei“ (ebd.), kommentiert er, und es spricht Bände, dass er Peduzzi dafür verantwortlich macht, allabendlich in Kneipen gehen zu müssen, um seiner Gesellschaft zu entkommen. Dann erwähnt

er schon, dass „mein Kollege Albert einen Fehler“ begangen habe (HT, 157), denn „der Kleinen aus dem Metzgerladen sei etwas angetan worden, wie man so sagt“ (ebd.). Die folgende Passage ist zwar gewohnt wohlformuliert, aber noch inkohärenter als selbst für Tourel üblich. Er glaubt nämlich Albert nicht und verdächtigt zugleich den Italiener als Quelle des Gerüchts, Albert habe die Minderjährige in seine Wohnung gelockt. Anschließend schildert er den Rachefeldzug des Vaters, der mit Begleitern den Übeltäter zur Verantwortung ziehen will, „und am liebsten hätte ich mich auf den Dachboden in einen windgeschützten Winkel verzogen“ (HT, 158) – offensichtlich eine spontane Erinnerung seiner Angst. Dann aber ist wieder von Albert die Rede, der angeblich gerade in seinem Zimmer schläft, und davon, dass er den Metzger weiter nach oben schickt zum Italiener. Er selbst ist es also, der verleumdet. Danach beschließt er, wieder in die Waadtländer Halle zu gehen, bricht sein Vorhaben jedoch ab und registriert Peduzzis Flucht. Tourel kehrt zurück, holt den vermeintlichen Albert, der inzwischen aufgewacht ist, und verabredet mit ihm die getrennte Weiterreise nach Lyß. Es ist Ende November. Das Kapitel schließt mit der Information, dass Peduzzi zusammengeschlagen worden sei.

Man muss noch einmal daran erinnern, dass man als Erstleser immer noch davon ausgehen muss, dass Albert existiert. Tourel gibt in dieser Passage keinen Hinweis auf sich selbst als Täter, sondern lenkt den Verdacht auf Albert und entlastet ihn paradoxerweise zugleich, weil er ihn für einen Aufschneider hält. Dies dient der Verschleierung der wahren Ereignisse in Kehrbrugg. Dass er die Vergeltungsaktion des Metzgers als Anlass zur Weiterreise nutzt, könnte man zunächst als Ausdruck der Solidarität mit Albert deuten oder auch als Reaktion darauf, dass er den unbescholtenen Italiener verunglimpft und ihm nun lieber aus dem Weg geht. Erst auf der Grundlage der Erkenntnis, dass Albert eine Erfindung und ein abgespaltener Teil seines Selbst ist, fällt der Verdacht auf Tourel als Missetäter.

Die nächste Station seiner Reise erreicht Tourel per Anhalter am Abend desselben Tages – etwas anderes anzunehmen gibt der Text nicht her. Es müsste also noch immer November sein. Die Episode wird im strukturell salienten fünften Abschnitt des vierten Kapitels dargeboten und ist daher als Schlüsselpassage einzustufen. Man erfährt, dass Tourel schon mehrmals mit der Polizei zu tun gehabt und keine gute Erfahrungen mit ihr gemacht hat. Angeblich ist er um sechs Uhr aus Kehrbrugg abgefahren (HT, 161). Um viertel nach acht ist er schon eine Weile am Bahnhof von Lyß (HT, 206), wo er und Albert sich für zehn Uhr verabredet haben. Um halb zehn trifft sein vermeintlicher Kumpel dann ein (er ist mit einem motorisierten Fahrrad unterwegs, auf dem er angeblich Vertreterwaren transportiert), offenbar bereits gehörig angetrunken (HT, 207 f.). Mit Albert sitzt er in der Bahnhofskneipe und spricht ebenfalls dem Alkohol zu. Er berichtet von einer erregten Diskussion über ihre verschiedenen Dialekte (Albert kommt aus dem Juraort Tramelan an der Sprachgrenze), und es folgt eine Passage, die Tourels Bewusstseinszustand andeutet.

Ich jedoch hatte auf solche fruchtlose Diskussionen mit ihm jetzt einfach keine Lust mehr. Laß das, versuchte ich ihn mehrere Male zu beruhigen, ich war zu müde, zumal das Serviermädchen die Polizeistunde ausrief, ich hatte ihn, hatte sein Hagergesicht drei-, viermal übereinandergeschoben vor mir, drei vier Münder schrien mich an, wo war Albert nur hingekommen, Spiegelung oder vervielfachtes oder zumindest drei-, viermal gespaltenes und doch immer wieder vollständiges Menschen- oder Fuchsgesicht, mochte der Teufel es wissen, mir ging dieser ganze Lärm, Serviermädchengezeter und des vervielfältigten Albert betrunkene Rechthaberei auf die Nerven, ich stemmte mich, so guts eben ging, vom Tisch hoch, schwang mir kreiselnd die Ledertasche über, bekam auch den Griff des Koffers zu fassen, fegte dreihundert Marder und weißderhimmel wieviele Saaltöchter aus meiner Bahn, Stühle polterten zu Boden, ich wanderte durch verglaste, verspiegelte Türen, schob eine Wand weg, stand endlich im Freien. Es regnete. (HT, 210)

Kurz darauf erleidet Tourel etwas, das man einen Filmriss nennen kann. Er wacht in einer Zelle auf und hört eine Schreibmaschine. Seine Personendaten werden aufgenommen. Offenbar diktiert ein Polizist dem andern handschriftliche Notizen in die Maschine. Diese Angaben lassen auf das Jahr rückschließen, in dem sich die Ereignisse in Jammers zugetragen haben: 1960 (HT, 212). Und als Tourel wenig später die Ausnüchterungszelle verlässt, nennt er das Datum: den 4. Januar (HT, 216). Er versetzt einen seiner drei Fotoapparate und verlässt Lyß auf der Straße nach Aarberg.

Tourel ist der Überzeugung, dass Albert ihn an die Polizei verraten habe. Tatsächlich war er in Begleitung einer zweiten Person, die laut dem Polizeiprotokoll auf ihn eingeschrien hat (HT, 213). Beim ersten Lesen geht man selbstverständlich davon aus, dass es sich um Albert handelt, aber in Tourels Erinnerung ist nicht von ihm die Rede. In seiner Erinnerung taucht ein fremdes „Weintrinkergesicht“ auf (HT, 213), das er im Augenblick seines allmählichen Erwachens in der Zelle für das Gesicht des Polizisten hält, den er sich in seiner Vorstellung als beleibten Mann ausmalt. Das ist er aber nicht. Tourel erkennt wenig später, dass er sehr hager ist. Das Gesicht, das ihm zuvor erschienen ist, könnte der Mensch sein, mit dem er zusammen getrunken hatte. Wichtiger ist indes ein anderer Umstand, der dem Protokoll zu entnehmen ist. Tourel hat in der Nacht zuvor von Beth erzählt, dass sie zu ihrer Tante gereist sei, aber die Polizisten können keinen Zusammenhang herstellen und wissen nicht, wer mit „Contessa“ und „Juuli“ gemeint ist, und als sie ihn nun, da er wieder nüchtern ist, erneut fragen, blockt Tourel alles ab. Als Leser wissen wir aber nun, dass ihn Beths Schicksal zu beschäftigen scheint.

Was wir jedoch nicht wissen, ist, wo der Dezember geblieben ist. Möglicherweise hat Tourel mehr Zeit in Lyß verbracht, als ihm selbst in Erinnerung geblieben ist. Anders kann es gar nicht sein, wenn man die Zeitangaben für die Rekonstruktion der Ereignisse zugrunde legt. Zu vermuten ist, dass er nicht nur eine Nacht in Lyß verbracht hat, wie seine Darstellung vorgibt, sondern sich den gesamten Dezember über in Lyß aufgehalten und vor allem dem Alkohol zugesprochen hat. Dass mittlerweile Januar ist, bestätigt sich während des anschließenden Fußmarsches, als er „westwärts“ unterwegs ist und irgendwann über die Sprachgrenze gelangt (HT, 223).

In der Nähe von Le Landeron nimmt ihn ein Bauer auf seinem Traktor zu seinem Hof mit. Tourel gibt sich als Geologe aus, der „in einer Sondermission“

(HT, 254) auf der Suche nach Bodenschätzen ist, und übernachtet bei der Bauernfamilie namens Marty. Am nächsten Tag gibt er vor, seiner Arbeit nachzugehen. In seiner Abwesenheit forschen die Gastgeber in seinem vermeintlichen Amt nach und finden heraus, dass er ein Betrüger ist. Die Frau unterstellt ihm, es auf ihr Geld abgesehen zu haben. Das erbost ihn. Schon vorher hat er als erzählendes Ich seinen Betrug durch seinen „Humor“ motiviert (HT, 253) und so getan, als habe er den „Spaß“ frühzeitig von sich aus auflösen wollen (HT, 262). Er fühlt sich offenbar im Recht, bemeistert aber angeblich seinen Zorn und verlässt den Bauernhof, um der angedrohten Gewalt durch den Bauern zu entgehen, Richtung Neuchâtel.

Wie man nach dem überzähligen fünften Abschnitt des vierten Kapitels feststellen kann, sind die Reisepassagen sämtlich Analepsen in Bezug auf die Gegenwartserzählung – oder Prolepsen in Bezug auf die Ereignisse davor. Von der Reise wird in der Regel chronologisch erzählt. Mit einer Ausnahme. Was Tourel in Neuchâtel erlebt hatte, erzählt er erst, nachdem er von dem ersten Vorfall nach seiner Abreise aus Neuchâtel berichtet hat. Demgemäß hat er in der Stadt seine restliche Fotoausrüstung versetzt, eine Wohnung gemietet und sich sechs Wochen lang vergeblich nach der Möglichkeit, ein Geschäft zu eröffnen, umgeschaut (HT, 307). Letzteres ist falsch. Er gibt vor, aussichtsreiche Standorte gesucht zu haben, wobei ihm ausgerechnet die Straße besonders attraktiv erscheint, wo sich das Geschäft befindet, in dem er seine Ausrüstung versetzt hat. Jetzt spricht er nur noch von 870 Franken (HT, 308), während er bei der ersten Erwähnung 300 Franken mehr angegeben hat, die er für seine Ausrüstung erhalten haben will (HT, 264). Schließlich erzählt Tourel, dass er seine Kamera zurückgekauft habe. „Das war übrigens am Tag meiner Abreise von Neuchâtel“ (HT, 310).

Gemäß Tourels vorletzter Nachricht über seine Reise steht er in Dombresson, unweit von Neuchâtel, am Straßenrand. Er spricht von „Vorfrühlingswetter“ (HT, 302). Nach den sechs Wochen in Neuchâtel dürfte es Mitte oder Ende Februar sein. Viele Autos fahren an ihm vorüber, ohne anzuhalten, was er angeblich „gelassen zu ertragen“ imstande ist (ebd.) – wären da nicht einige Fahrer und Beifahrer, die ihm, vielleicht höhnisch, zurückwinken. Das erbost ihn immerhin, so dass er ihnen mit gereckter Faust, wie er betont, „harmlose“ Schimpfworte nachruft (HT, 303). Einen Stein habe er aber niemanden hinterhergeworfen. Das hält ihm ein Weinhändler später vor, dessen Wagen eine Delle im Kofferraumdeckel hat. Es kommt zu einer tätlichen Auseinandersetzung, die Tourel so beschreibt, dass er dem Walliser Weinhändler auf die Schulter klopfte. Daraufhin läuft er weg und fährt mit einem LKW Richtung Pruntrut. Es scheint ihm allerdings ratsamer, unterwegs auszusteigen, als bis Pruntrut durchzufahren. An einer Kreuzung biegt der Lastwagenfahrer nach Saignelégier ab und Tourel geht ein paar Kilometer zu Fuß ins nahe Tramelan, das wir bereits als Heimat von Albert kennen, wo er sogleich eine Wirtschaft aufsucht, in der er, wie es der Zufall will, auf Albert trifft, der über seine Situation überraschend gut Bescheid weiß. Er, Tourel, habe „keinen großen Vorsprung“ (HT, 312), meint Albert, und solle gleich weiter fliehen, auch wenn er unschuldig sei. Auf Alberts motorisiertem Fahrrad fährt er weiter nach Moutier, wo angeblich ein Schwager von Albert wohnt. Doch dort kann er nicht lange bleiben und begibt sich später über Dornach und Gempfen, wo er ein „paar

Wochen verbrachte“ (HT, 319), nach Nuglar, von wo aus er Albert eine rätselhafte Ansichtskarte schreibt (HT, 312 f.). Hält man sich an die Zeitangaben, muss man von Monaten ausgehen, die verstreichen, bis er seine Reise fortsetzt. Darüber, was in dieser Zeit geschieht, äußert sich Tourel nicht.

Nuglar ist der Ort, von wo aus er – im Juni – nach Jammers zurückgekommen ist (HT, 15, 319), obwohl er als Ziel Pruntrut angibt. Ist er nur aus Versehen nach Jammers zurückgekommen? Er erwähnt „die Behauptung, wonach ich betrunken gewesen sein soll“ (HT, 319). Und was hat er die ganze Zeit über gemacht? Seltsamerweise besteht er darauf, nie in Pruntrut gewesen zu sein, und verknüpft diese Behauptung mit der anderen Behauptung, „auch nie im Gefängnis gewesen“ zu sein, „wenn man von jenem kleinen unglücklichen Zwischenfall in Lyß einmal absehen will“ (HT, 320). Wiederum auf der Basis seines allgemeinen Redegabens sowie des ungefüllten Zeitlochs könnte man schließen, dass er eben doch im Gefängnis gesessen hat für den mutmaßlichen Raubüberfall auf das Fotogeschäft in Neuchâtel, denn er weiß zu berichten, dass zwei Leute seine Spuren bis nach Tramelan verfolgt haben (HT, 318).

Festzuhalten ist nach alledem, dass mit den vielen Ungereimtheiten, die die verschiedenen Episoden seines Reiseberichts ausmachen, nach seinen Lügen mit Bezug auf Beth und seiner Erfindung von Albert ein dritter zentraler Bestandteil seiner Aufzeichnungen äußerst unzuverlässig erzählt ist. Das ist nicht alles, wovon Tourel berichtet – ein gescheiterter Streik, an dessen Vorbereitungen er beteiligt gewesen sein will, wird hin und wieder erwähnt. Aber es sind die für Tourels Erzählung bedeutsamsten drei Themen, so dass man konstatieren kann, dass seine Unzuverlässigkeit den ganzen Text durchdringt, und zwar so stark wie in kaum einem anderen mir bekannten Text. Es ist erstaunlich, dass der Text es bei einem solch hohen Maß an Widersprüchen trotzdem zulässt, dass man die Sachverhalte rekonstruieren kann, wenngleich es Geduld und gleichsam detektivischen Spürsinn bedarf, um den Text angemessen zu durchdringen.

### ***3.3 Stärker unbestimmte Sachverhalte und unaufgelöste Widersprüche***

Schon in der ausführlichen Dokumentation von impliziten Widersprüchen Tourels habe ich hin und wieder auf unaufgelöste Widersprüche hingewiesen, so auf Tourel, der vor seiner plötzlichen Abreise aus dem Gasthof in Hallbach sagt, er habe für seine Mahlzeit bezahlt. Möglich, dass er das getan hat, um nicht noch mehr Anlässe für Verfolgung zu schaffen. Es könnte aber auch sein, dass er sich entschlossen hat, das Geld zu sparen. Einen direkten Widerspruch gibt es in diesem Fall nicht, aber einen indirekten: zwischen dem, was er sagt (er habe bezahlt), und dem, was wahrscheinlich der Fall ist (dass er nicht bezahlt hat, weil er es eilig hatte und es auch sonst nicht immer so genau nimmt mit fremdem Eigentum).

Auch der Brand des Bauernhofes gehört in diese Reihe. Am Ende des Abschnitts über seinen Aufenthalt beim Bauern Marty in der Nähe von Le Landeron liest er

in der Zeitung, dass ein Bauernhof in Flammen aufgegangen sei. Schon vorher hat Tourel erwähnt, dass der Bauer Angst habe, sein ehemaliger Knecht, der seltsamerweise ebenfalls Kaspar heißt, könne einen Brand legen, wobei Tourel zwischendurch erwähnt, dass „später behauptet wurde, diesen Kaspar habe es nie gegeben“; das seien „bewußt gegen mich gerichtete Verdrehungen von Tatsachen“ (HT, 256).

Hier ist es so, dass die Angaben, die den Sachverhalt ‚Abfackeln des Bauernhofs‘ betreffen, derart inkohärent sind, dass sich kein eindeutiger Schluss ziehen lässt. Es spricht trotzdem einiges dafür, dass Tourel den Brand gelegt und später den Knecht sowie die Kontrollgänge des Bauern erfunden hat. Denn warum sonst wird dieser Vorfall überhaupt zur Sprache gebracht? Schon während seines Aufenthalts erwähnt er die Angst des Bauern vor Brandschatzung sowie den Umstand, dass der Knecht pyromanische Neigungen gehabt habe. Unzuverlässig ist er auch, weil er für einen Scherz hält, was offenkundig keiner ist. Da bis zur nächsten Reiseetappe wieder einige Zeit vergeht, könnte man denken, dass sich Tourel als Knecht verdingt hat. Diese Version harmoniert allerdings schlecht mit den geschilderten Ereignissen, wonach er sich als Geologe ausgegeben hat, was keinen Raum dafür lässt, dass er als Knecht gearbeitet hat. Auch bringt er sich sonst selbst nicht in Zusammenhang mit einer Vorliebe für Zündelei. Daher ist es wohl am wahrscheinlichsten, dass er den pyromanischen Knecht erfunden hat, um zu verschleiern, dass er den Brand aus Rache für seinen Rauswurf gelegt hat, den er als schwere Demütigung erlebt hatte.

Es lassen sich also nicht alle Sachverhalte, die Tourel zur Sprache bringt, aufklären; aber mit Hilfe der von ihm selbst eingestreuten Hinweise lässt sich die Mehrheit doch rekonstruieren. Die Aufklärung der zuletzt genannten strittigen Sachverhalte ist allerdings mit größerer Unsicherheit behaftet.

Davon zu unterscheiden ist eine andere Gruppe von Sachverhalten, die für den Gang der Handlung weniger relevant sind, also, mit Barthes gesprochen, *catalyses* oder, mit Tomaševskij, freie Motive.<sup>16</sup> Sie dokumentieren nicht Tourels Unzuverlässigkeit, sondern die Unzuverlässigkeit der Figurenrede bzw. -erinnerung.

Ein wiederkehrendes Motiv ist die Kappe, die Tourel während seines ersten Aufenthaltes in Jammers trägt. Für die einen ist der „Sonnenschild“, wie sie die Schirmmütze nennen, grün (HT, 25, 62), für die anderen gelb (HT, 112, 244, 336). Klarerweise unterscheidet sich dieser Widerspruch von jenen, die sich Tourel fortwährend leistet. Ob die Kappe grün oder gelb ist, spielt letztlich keine Rolle. Die widersprüchlichen Angaben sind nicht darauf angelegt, dass man herausfinden muss, welche von ihnen wahr ist – im Gegensatz zu den mannigfaltigen Widersprüchen in Tourels Verlautbarungen. Von Bedeutung ist allein, dass die Farbzuschreibungen unterschiedlich sind. Damit kommt die Vagheit der Figurenaussagen zum Ausdruck, die Vagheit ihrer Erinnerung oder auch die Vagheit ihres Farbempfindens. Möglich ist aber auch, dass der Gelb- bzw. Grünton der Kappe ins jeweils andere Farbspektrum hinüberspielt und dem menschlichen Auge keine eindeutige

<sup>16</sup>Vgl. Barthes 1966 und Tomaševskij 1985 [1931].

Farbzuweisung erlaubt. In jedem Fall zeugt dieses Motiv von der unsicheren Beziehung zwischen der Welt, wie sie ist, und der menschlichen Wahrnehmung.

Ähnlich uneins sind sich die Bewohner des Viertels über Tourels erste Ankunft in Jammers. Genauer gesagt, gibt es unterschiedliche Angaben über das Verkehrsmittel, mit dem Tourel angereist ist. Von einem Güterwagen ist die Rede, aus dem er gestiegen sein soll – so berichten es jedenfalls Augenzeugen, die bei Jeheb sitzen und Karten spielen (HT, 25 f.). „So ist er hergekommen, muß ein Samstag gewesen sein, Ende Mai“ (HT, 27), heißt es weiter, wobei die Angabe des Wochentags sich wiederholt. Auch die Frauen, deren Unterhaltung Tourel später lauscht, erinnern sich seiner Ankunft. Danach ist Tourel aber in einem Lastwagen angekommen. Ein „schwerer Öltanker mit Anhänger dran“ habe „vor der Werkeinfahrt“ gehalten, um Tourel aussteigen zu lassen (HT, 118). Nun ist auch von einem anderen Ort die Rede, und die Zeitangaben sind vager und weichen noch stärker ab. Von „Juli oder August“ ist die Rede (ebd.).

Beide Versionen widersprechen Tourels eigener Angabe, der behauptet, sich am 6. Juni [1960] in Jammers einquartiert zu haben (HT, 14). Das war in jenem Jahr Pfingstmontag. Es gibt keinen Grund, warum Tourel diesbezüglich die Unwahrheit sagen sollte; im Gegenteil, da er gerade seine Anstellung aufgegeben oder verloren hat, könnte er das Datum besonders zuverlässig im Gedächtnis behalten haben, zumal er dieser Tage auch Geburtstag hat. Über den Zeitpunkt irren sich die Kartenspieler also wahrscheinlich, erst recht die Frauen. Demgegenüber ist es jedoch unwahrscheinlich, dass die Kartenspieler sich über das, was sie gesehen haben, in der Erinnerung irren. Tourel nimmt die Behauptung wenig später auf und leugnet die Richtigkeit dieser Darstellung. Er sei von einem Bekannten von Fahrnis mit dem Auto mitgenommen worden und am Güterbahnhof ausgestiegen (HT, 32). Auch das Wetter ist anders, wobei sich Tourel hier selbst widerspricht. Während nach der Darstellung durch die Kartenspieler Nebelwetter mit Sprühregen herrschte, spricht Tourel zunächst von „Hitze“ (HT, 33), kurz darauf aber registriert er „die Wagendächer“, die „stumpf vom Sprühregen“ sind (HT, 35). Auch später kommt er auf seine Ankunft noch einmal zurück und bestätigt den Nebel und das „Sprühregenwetter“ (HT, 91), das nach zwei Tagen von der „Frühommerhitze“ vertrieben wird.

Dieser Widerspruch kann folgendermaßen aufgelöst werden: Tourel möchte am Anfang seiner Aufzeichnungen den wahren Anlass seiner Ankunft verschleiern. Er besteht auf einem bürgerlichen Leben und möchte daher dem Eindruck entgegenwirken, er sei ein Vagabund und Schwarzfahrer, dazu noch in einem Güterzug. Dass er in diesem Zusammenhang von Hitze spricht, obwohl er selbst wie auch die Kartenspieler Sprühregen erwähnen, könnte ein Hinweis darauf sein, dass seine Angabe, er sei mit dem Auto angereist, falsch ist. Schlecht dazu passt die Darstellung der Frauen, die zeitlich falsch liegen und auch einen ganz anderen Ankunftsort angeben. Es mag sein, dass Tourel später einmal in einem Lastwagen gegessen hat und bei der Werkseinfahrt ausgestiegen ist, aber wohl nicht bei seiner ersten Ankunft.

Möglicherweise sind es mit Bezug auf diesen Sachverhalt nicht die Wahrnehmungen der beteiligten Figuren – also der Frauen – selbst, die zur Disposition stehen, sondern die Zuordnungen, die sie treffen. Generell gibt es bei Zeit- und Altersangaben geringere Abweichungen, die wiederum die Ungenauigkeit der Figurenangaben bezeugen sollen. So hat das Motorradrennen in Monza, an dem Jeheb als junger Mann teilgenommen hat, entweder 1924 stattgefunden (HT, 59) oder 1923 (HT, 144). Auch die Altersangaben von Beth und Jeheb schwanken. Einmal heißt es, Beth sei „noch nicht einmal zwanzig“ (HT, 58), später „kaum neunzehn Jahre alt“ (HT, 148) bzw. „bald zwanzig, oder auch neunzehn sicher“ (HT, 237), während Tourel, ohne sie beim Namen zu nennen, sie auf „wenig über zwanzig“ schätzt (HT, 285). Jeheb wiederum müsste nach seinen eigenen Angaben Jahrgang 1891 sein, weil er 1924 dreiunddreißig Jahre alt war (HT, 59). Tourel gibt ihm „siebzig oder wieviel Jahre“ (HT, 39). Beth sieht „Onkel Juulis siebzighähriges und zorniges Gesicht“ (HT, 146). Laut einer späteren Unterhaltung ist Jeheb „fünzig Jahre älter“ als seine Nichte Beth, und man solle sich vorstellen, man sei „ein dreiundsiebzighähriger Mann“ (HT, 236). Eine andere Gesprächsteilnehmerin wiederum spricht von ihm als „einem bald siebzighährigen Mann“ (HT, 240), wobei sich diese Altersangabe wohl auf ihn in der Vergangenheit bezieht, als Beth noch nicht bei ihm wohnte. Hier geht es wiederum nicht so sehr um Widersprüche als um die Vagheit der Angaben, die ohnedies nur minimal voneinander abweichen.

Am Schluss dieses Abschnitts seien die Angaben zur Chronologie überprüft. Es ist davon auszugehen, dass die Zeitangaben zumeist akkurat sind und als Grundlage dienen, Ordnung in das Chaos von Tourels Schilderungen zu bringen. Dennoch gibt es auch diesbezüglich widersprüchliche Angaben, so dass sich keine einwandfreie Chronologie herstellen lässt.

Aus Tourels Angaben kann man erschließen, dass er am 8. Juni nach Jammers zurückgekommen ist. Wie sich gemäß dem schon mehrfach erwähnten fünften Abschnitt des vierten, „13. Juni“ betitelten Kapitels sagen lässt, handelt es sich um das Jahr 1961. Das erste Kapitel trägt die Überschrift „9. Juni“. Das Datum bezieht sich auf die Erzählgegenwart, die mit der Niederschrift zusammenfällt. Das ist die *origo*, von der aus der Erzähler sich mehrfach mit dem Wort „gestern“ auf den Ankunftstag in der Bootshütte bezieht (HT, 12, 14, 15, 20). Dieser Angabe widersprechen die Biergartenbesucher, deren Gespräche Tourel mithört und fragmentarisch notiert. Danach haben sie ihn bereits „vorgestern“ gesehen (HT, 27, 29), und die Frauen bestätigen das einen Tag später, als sie unter Berufung auf Karl die Begegnung „vor drei Tagen“ zeitlich verorten (HT, 110). Das Wort „vorgestern“ wird in einem Einwortsatz hervorgehoben und wiederholt. Da es am 8. Juni geäußert wird, könnte man daraus schließen, dass Tourel bereits am 6. Juni 1961 in Jammers eingetroffen ist und zwei Aufenthaltstage verschweigt.

Was würde er in diesem Fall verschweigen? Eine Hypothese wäre, dass er bereits in Jammers ist, als sich die tragischen Tode von Beth und ihrem Onkel ereignen. Das aber ist nicht durch die anderen Zeitangaben gedeckt, denen gemäß

Beth in der Woche nach Pfingsten niederkommt, das 1961 am 21./22. Mai war.<sup>17</sup> Genauer gesagt, hat sich Beth am Donnerstag danach befreit und ist am folgenden Tag bei der Geburt verstorben (HT, 270). Das ist also viel zu früh für die beiden Tage, die Tourel möglicherweise früher in Jammers ist. Die starke Betonung des „vorgestern“ liest sich zwar wie ein Fingerzeig. Aber mir ist es nicht gelungen, den Widerspruch aufzulösen bzw. einen Grund dafür zu finden, warum Tourel verschleiert, dass er schon ein paar Tage früher zurückgekehrt ist.

Nun gibt es aber auch mit Bezug auf das Datum der Geburt bzw. der Todesfälle noch andere Angaben, die im Widerspruch zu dem Datum stehen, das man auf der Basis von Mohns Rede rekonstruieren kann. Nach diesen Angaben liegt der Tag der Katastrophe genau eine Woche später, also am 2. Juni – was aber immer noch zu früh ist für die Bestätigung der Hypothese, Tourel wollte seine Anwesenheit an diesem Tag verschleiern.

Wie aus verschiedenen Andeutungen hervorgeht, läuft am Anfang von Tourels zweitem Aufenthalt in Jammers noch eine polizeiliche Untersuchung, die am Ende eingestellt wird (HT, 270, 278). Die Ermittler befragen die Zeugen, die bei Jehebs Tod zugegen waren und ihm „Blutschande“ (HT, 243, 271, 276) vorwerfen in der Annahme, er habe seine Nichte nicht nur über sieben Monate eingesperrt, sondern auch missbraucht. In einer der Passagen wird angedeutet, dass sich eine Lynchstimmung bildet (HT, 244), ein Mob von vierzig bis fünfzig Leuten habe sich vor Jehebs Haus versammelt (HT, 243). Laut der Zeugenaussagen ist Jeheb aber gestolpert und von allein die Treppe heruntergefallen, was zu seinem Tod geführt hat: „[...] und nicht den kleinsten Stups hat ihm einer von uns gegeben“ (HT, 278). Trotzdem war die Stimmung offenbar so aufgeheizt und aggressiv, dass man nicht ganz ausschließen kann, jemand habe nachgeholfen, zumal die Polizei sogar einen Beteiligten in Gewahrsam nahm, schließlich aber wieder freilassen musste (ebd.).

Jeheb stirbt am Abend desselben Tages, an dem Beth stirbt, denn Mohns Geschrei erregt so viel Aufsehen, dass sich die Anwohner bald alle auf den Weg zu Jeheb machen. In einem anderen Zusammenhang heißt es, dass wegen Jehebs Tod ein neuerlicher Streik im Vorfeld vereitelt wurde, was zehn Tage her ist und von Tourel am 13. Juni notiert wurde (HT, 183). Bleibt es dabei, dass er einen Tag später aufschreibt, was er am Vorabend gehört hat, müssten Beth und ihr Onkel am 2. Juni gestorben sein.

Es gibt also eine Abweichung von einer Woche. Pfingsten 1961 ist der Geburtstermin, den Beth errechnet hat, aber Mohn weist darauf hin, dass Pfingsten gerade vorbei ist, „am letzten Montag“ (HT, 80), während sich aus der Angabe eines der Arbeiter ein Datum ergibt, das genau eine Woche später liegt.

---

<sup>17</sup> „Noch ein bißchen Mondlicht wenn ich die Blechtür auftat, mehr nicht und Contessabeth sagt immer Mohn ich habs mir ausgerechnet an Pfingsten morgen muß Pfingsten sein aber ich denk was sie bloß immer mit Pfingsten hat das ist doch vorbei war doch am letzten Montag Pfingstmontag und kann heute nicht Pfingsten sein [...]“ (HT, 80).

Im Gegensatz zu den sonstigen Widersprüchen drängt sich keine diegetische Erklärung für diese fehlende Woche auf – es sei denn eine reichlich spekulative Erklärung wie die, dass Mohn sich vertan habe o. dgl. Ich bin hier also geneigt, diesen Chronologiefehler für ein Versehen des Autors zu halten.

Am Schluss dieses Abschnitts möchte ich noch zum Zwecke der theoretischen Abgrenzung auf Sachverhalte eingehen, die Tourel nicht falsch darstellt, aber auch nicht eigentlich behauptet. Einer dieser Sachverhalte ist, dass er ein Alkoholiker ist. Nirgendwo behauptet er, dass er stets nüchtern sei. Zwar sträubt er sich gegen das Gerücht, er sei bei seiner zweiten Ankunft in Jammers betrunken gewesen (HT, 15), aber das bezieht sich lediglich auf einen Einzelfall. Andererseits sagt er nirgendwo, dass er ein Alkoholproblem habe. Das herauszufinden bleibt dem Leser überlassen. Ist er auch deswegen unzuverlässig? Ich würde sagen: Nein. Immer wieder ist von seinem regelmäßigen, teils auch übermäßigen Alkoholkonsum die Rede. Welche Ausmaße er hat, kann man nur erschließen. Wenn Tourel nicht sagt, dass er ein Alkoholproblem habe, dann heißt das so viel wie, dass er nicht explizit zu verstehen gibt, dass er eines hat; wohl aber implizit. Implizit gibt er durch häufige, aber stark verstreute Erwähnungen seiner Trinkgewohnheiten zu verstehen, dass er Alkoholiker ist. Ihm stellt sich allerdings gar nicht die Frage, ob er Alkoholiker ist. Er versucht jedenfalls auch nicht, diesen Eindruck zu zerstreuen.

Ähnlich verhält es sich mit der Streikangelegenheit. Tourels verstreute Äußerungen sind recht vage, vor allem lässt er den Grad seiner Beteiligung an den Vorbereitungen im Dunkeln. Aber es ist auch überhaupt nicht klar, was er damit eigentlich zu verstehen geben möchte und *a fortiori* ob er damit etwas Falsches zu verstehen gibt, denn es gibt in diesem Fall kein potentielles Korrektiv, das geeignet ist, seine Äußerungen zu widerlegen. Das einzige, worüber er in diesem Zusammenhang lügt, ist, dass er in der ersten Zeit in Jammers wahrscheinlich eine Art Spion war, denn die Arbeiter haben den Verdacht, dass er für die Fabrikbesitzerin die Arbeiter auskundschaftet. Das streitet er ab, aber wie in den vergleichbaren Fällen, wie ich sie in diesem Abschnitt dokumentiert und analysiert habe, gibt es auch hier wieder reichlich Anlass, dem zu misstrauen.

## 4 Tourel als Opfer und Täter: Zur Interpretation

Die detaillierte Aufarbeitung von Tourels Erzählverhalten und seiner irreführenden Angaben zeigt, wie stark das unzuverlässige Erzählen den gesamten Text durchdringt. Es betrifft nicht nur einige zentrale Sachverhalte, sondern fast alles, was Tourel zu sagen hat. Dennoch lassen sich einige Angaben als richtig annehmen, auf deren Grundlage sich die Falschheit der anderen erschließen lässt. Geht man davon aus, dass Tourels Datumsangaben korrekt sind und Albert eine Erfindung ist, ergibt sich ein kohärenter Ablauf dessen, was Tourel erlebt. Ohne diese Annahmen wäre das nicht der Fall; man bräuchte andere, voraussetzungsreichere Annahmen, um aus den Angaben eine kohärente Geschichte zu rekonstruieren.

Wie man sieht, sind nicht alle Sachverhalte mit demselben Maß epistemischer Sicherheit oder Gewissheit rekonstruierbar. Möglicherweise lässt sich dahinter eine Logik entdecken. Zu prüfen ist die Hypothese, dass die Abnahme der Gewissheit mit einer Veränderung von Tourels Geisteszustand korreliert. Unabhängig von dieser Frage wird allemal deutlich, worauf es der Werkkomposition ankommt: auf die Darstellung eines notorischen Lügners. An dieses erste, nach den Erkenntnissen des vorangegangenen Abschnitts nicht sehr überraschende Ergebnis knüpft sich eine Reihe von interpretatorischen Fragen, die es nun zu stellen und dann zu beantworten gilt.

- a) Warum wählt Walter Tourels Perspektive, um sein Lügen darzustellen? (Poetik)
- b) Warum lügt Tourel?
- c) Was sagen die von Tourel falsch dargestellten Sachverhalte über ihn?
- d) Welche Entwicklung macht er durch?
- e) Wie einheitlich sind Tourels Eigenschaften?

#### **4.1 Zum Zusammenhang zwischen Unzuverlässigkeit und ästhetischer Konzeption (Poetik)**

Otto F. Walter ist ein Autor, der den Anspruch hat, mit seiner Literatur „die Realität sichtbar und erkennbar zu machen“ (Bucher/Ammann 1971, 228). Aber, meint er, „Realität ist diffus“ (ebd.). Für ihn ist es die Sprache, die dies bedingt, und doch ist es zugleich gerade die Literatur, die es vermag, erlebte Realität in Worte zu fassen. Dabei wendet er sich in diesem Zusammenhang gegen traditionelle Verfahren wie den „allwissende[n] Erzähler“. Nach Walter haben sich „alle absoluten Instanzen als unglaubwürdig zu erweisen“ angefangen (ebd.). Daher erscheint die Hinwendung zum unzuverlässigen Erzählen als konsequente Weiterentwicklung der von Walter favorisierten „Haltung des nicht-allwissenden Erzählers“ (ebd.).

Damit ist die erste der oben gestellten Fragen bereits beantwortet. Walters Entscheidung für die nicht nur begrenzte, sondern auch verzerrende Perspektive Tourels ist ästhetisch motiviert. Sie hängt mit dem Zeitgeist der skeptischen Moderne zusammen. Liegt die Betonung auf „Zeitgeist“, so könnte man auf die Idee kommen, dass Walter nur einer Mode folgt.<sup>18</sup> Diese Mode bestand darin, dass sich ihre Anhänger von dem, was als kanonisch galt, abzusetzen strebten. Das sog.

<sup>18</sup>So die Tendenz folgender Einschätzung, die einerseits „die spezifische, durch Schnitte und Blenden und Wechsel der Sprecherebenen hervorgerufene Unschärfe des Erzählens als methodisches Verfahren“ anerkennt, andererseits aber den Roman durch sein „Vertrauen in die erkenntnisbefördernde Schockwirkung der Leserirritation“ zu stark „an den Zeitpunkt seiner Entstehung und damit an eine gewisse Modernitätseuphorie gebunden“ sieht (Baier 1993, 112). – Zur Frage nach der Modernität von Walters frühen Roman vgl. Oesterle (1993, 113–116), der *Herr Tourel* allerdings noch etwas stiefmütterlicher behandelt als Baier.

allwissende Erzählen war damals noch viel dominanter, und gerade solche Werke wie etwa diejenigen Thomas Manns, von denen man heute weiß, dass es mit ihrer vorgeblichen Auktorialität nicht sehr weit her ist, galten als exemplarische Repräsentanten dieses allwissenden Erzählens. *Herr Tourel* markiert sehr deutlich die Abkehr von dieser Erzählweise.

Doch man würde diese Angelegenheit verkürzen, wenn man die Beurteilung des Werks darauf beschränkte, es bloß als Teil einer Mode zu sehen, die darin besteht, anders als vorher zu erzählen. Mit der Wahl der zwar nicht völlig neuen, aber auch nicht allzu sehr verbreiteten Erzählverfahren verbindet sich mehr als das Streben, es anders zu machen als die Alten. Dieses „mehr“ verbirgt sich in dem Epitheton „skeptisch“, das ich mit Bedacht gewählt habe. Die Verfahren des unzuverlässigen Erzählens drücken eine Haltung aus, die Gewissheiten in mehreren Bereichen nicht mehr akzeptiert. Wie die Welt beschaffen ist, muss erkannt werden, aber eine grundlegende Erfahrung der Moderne ist, dass Erkenntnisprozesse und -leistungen nicht selten stark divergieren.<sup>19</sup> Wie aus den Zitaten Walters hervorgeht, sind es nicht nur die Wahrnehmungen verschiedener Menschen, die nicht immer zu demselben Ergebnis kommen, obwohl es um denselben Gegenstand geht, sondern gerade auch die Versprachlichungen dieser Wahrnehmungen bzw. die vielfältigen Möglichkeiten ihrer Versprachlichung und die Vagheit der damit verknüpften Bedeutungen, die einen zusätzlichen Unsicherheitsfaktor in der Erkenntnis der Welt, wie sie ist, und deren Kundgabe ausmachen. Daneben sind es nicht zuletzt die ideologischen Gewissheiten, die in der skeptischen Moderne aufgegeben werden. Walter erteilt „absoluten Instanzen“ (s. o.) eine Absage, die solche Ideologien und Haltungen zum Ausdruck bringen. Seine Poetik ist also eine des In-Frage-Stellens, und er benutzt dafür eine literarische Figur, die alles andere ist als ein unverstandener Held. Tourel selbst steht in Frage, und daher ist es die Aufgabe der weiteren Interpretation, seinen Beweggründen und Eigenschaften näher zu kommen. Wie oben bereits erwähnt, ist Tourel zuallererst ein Lügner, worauf Walter selbst hinweist (vgl. Bucher/Ammann 1971, 236). Er hat Kaspar Tourel offenkundig als unzuverlässigen Erzähler angelegt, auch wenn er selbst nicht differenziert zwischen Erzählern mit lediglich begrenztem Wissen („nicht-allwissende Erzähler“) und Erzählern wie Tourel, die Unwahrheiten von sich geben.

Das heißt aber nicht, dass sich alle Ereignisse im *Herrn Tourel* nur im Ungefähren bewegten. Es ist gerade nicht so, dass darin „alles zwischen Lüge und Wahrheit in der Schwebe bleibt“, wie Werner Bucher meint (Bucher/Ammann 1971, 228). Diese Auffassung wird öfter über den Roman geäußert, greift aber trotzdem zu kurz. Wie im letzten Abschnitt deutlich wurde, gibt es zwar Sachverhalte der erzählten Welt, von denen nicht klar wird, ob sie bestehen oder nicht bestehen. Aber das sind keineswegs alle. In den meisten Fällen lässt sich durchaus bestimmen, wie es sich verhält in der erzählten Welt, so dass „wahr und falsch, Schuld und Unschuld“ gerade keine „müßigen Unterscheidungen“ sind

---

<sup>19</sup>Für einen knappen Überblick vgl. z. B. U. Neumann 1992, 61–69.

(Schild-Dürr 1992, 27). Auch wenn die Wahrheit für den Erzähler ein Problem ist, wird sie vom Werk nicht suspendiert. Sie kann ja nur zum Problem werden, wenn es sie gibt und wenn sie wenigstens teilweise erkennbar ist. Die Erkennbarkeit dessen, was vorgefallen ist, ist zugleich die Voraussetzung dafür, den Erzähler als unzuverlässigen Erzähler zu erkennen. Anders sieht es mit dem Unterschied zwischen Schuld und Unschuld aus. Hier sind nur Tendenzen auszumachen. Sicher ist Tourel schuld an der Verführung Beths. Aber welche Motivation ihn leitet und welche Rolle gesellschaftliche Konventionen oder Zwänge bei seinem Scheitern spielen, ist durchaus fraglich. Dies wird hier später unter der Frage verhandelt, ob er nur ein Täter ist oder auch ein Opfer. Ehe ich aber zur Axiologie des Werks komme, versuche ich noch etwas mehr darüber herauszufinden, was in der Welt des Romans der Fall ist.

## 4.2 *Warum Tourel lügt*

Auf diese Frage gibt der Autor eine Antwort – oder zumindest den Beginn einer Antwort. Für Walter ist sein Protagonist jemand, „der als Lügner vor sich selber versucht, seine Vergangenheit und Gegenwart umzustilisieren in eine Welt, in der er großartig abschneidet, obgleich er ein geschlagener und gehetzter Außenseiter und Versager geworden ist“ (Bucher/Ammann 1971, 236). Das Lügen hat also auch einen Grund in der erzählten Welt. Er möchte sich nicht eingestehen, dass er eine gescheiterte Existenz ist – darum auch betont er mehrmals, dass er eine „neue Existenz“ als Fotograf aufbauen wolle. Das sagt er rückblickend über seine erste Ankunft in Jammers, wo er diesen Plan allerdings nicht verwirklicht, weil er – angeblich – Freude am Provisorium entwickelt und sich „in Muße der zweckfreien Photographie widmen“ möchte (HT, 42). Auch behält er diesen Plan auf seiner Reise bei, auf der er, wie geschildert, in Neuchâtel wochenlang nach einer geeigneten Geschäftslage sucht (HT, 307). Allerdings ist dieser Plan hier nur noch ein Vorwand dafür, das Atelier zu beobachten, in dem er seine Fotoausrüstung ver setzt hat. Und dennoch kommt er auch in der Erzählgegenwart während seines zweiten Aufenthaltes in Jammers wieder auf die geplante Geschäftsgründung zu sprechen, die nunmehr nur noch eine fixe Idee ist (HT, 166).

Schon von Beginn an ist es ihm sehr darum zu tun, den Schein zu wahren, dass alles, was er unternimmt – und was den Mitmenschen seltsam vorkommt und in Wahrheit schief läuft bzw. nicht in seiner Macht steht –, seinen Plänen entspricht (HT, 15). Seine narrative Agenda besteht also durchaus nicht nur darin, unliebsame Ereignisse zu verschweigen, sondern vor allem darin, die Kontrolle über sein Leben zu behaupten, die ihm längst entglitten ist, wenn er sie denn überhaupt je hatte. Liest man Walters zuletzt zitierte Aussage dazu genau, so fällt auf, dass er Tourel nicht für einen Versager von vornherein hält, sondern dass er ihn als einen bezeichnet, der ein „Versager geworden ist“ (s. o., meine Hervorhebung). Tourel war nicht immer ein Vagabund. Da er anfangs über eine Fotoausrüstung nicht nur verfügt, sondern auch mit ihr umzugehen weiß, wird er wenigstens einen Teil

seiner Vita wahrheitsgemäß wiedergegeben haben. Die weitergehende Frage ist, warum er das geworden ist, was er so hartnäckig leugnet.

Die Antwort fällt nicht eindeutig aus. Einesteils gibt es Hinweise, die auf die Verantwortung der Gesellschaft deuten; andernteils aber auch Hinweise darauf, dass es in seinem Charakter begründet liegt. Sein Lügen wäre demnach nicht nur die Folge seines gesellschaftlichen Abstiegs, den er eben durch Lügen nicht wahrhaben möchte, sondern auch der Grund für seinen Abstieg.

Zunächst: Was spricht für die Verantwortung der Gesellschaft? Ein wiederkehrendes Motiv ist Tourels Erinnerung an ein Kindheitstrauma, das zugleich das einzige ist, was wir über seine Kindheit erfahren. Er wurde in den Keller gesperrt – und das offenbar regelmäßig und über längere Zeit, denn er zitiert die dafür Verantwortliche namens Rosa, die zu seiner Großmutter sagt: „wir sperren ihn heute erst gegen Abend ein“ (HT 326). Sein Text setzt mit dieser Erinnerung ein, und sie gehört auch zu den letzten Dingen, von denen er erzählt. Dieses sich wiederholende Kindheitserlebnis hat er wohl lange verdrängt: „Komisch, wie sehr ich das alles vergessen konnte“ (HT, 12). Seine Erinnerung wird ausgelöst von den Mardern, die er in der Bootshütte sieht und die ihn auch in jenem Keller belästigten.<sup>20</sup> Traumatisiert ist er aber auch durch die wahnhaften Reden, mit denen Rosa ihn in den Keller begleitete. Der Keller befand sich in unmittelbarer Nähe zur Aare, deren Wellen hinter dem Gemäuer glucksten, „und Rosa sagte, das seien jetzt die Fäuste der ertrunkenen Selbstmörder“ (HT, 9). Die Marder erschrecken ihn so sehr, dass er schreit. Bald aber hält er sie sich vom Leib, indem er redet, redet ohne Unterlass. Mit den Mardern assoziiert ist außerdem Albert, sein eingebildeter Kumpan, dessen eng beieinander liegende Augen er mehrfach mit einem Marderblick in Zusammenhang bringt.<sup>21</sup>

Ob Tourel in seiner Kindheit Liebe erfahren hat, lässt sich nicht sagen. Davon ist jedenfalls nicht die Rede. Daher ist anzunehmen, dass es dieses Trauma ist, das ihn zu dem hat werden lassen, der er ist: ein einsamer, in permanenten Selbstgesprächen um sich selbst kreisender Mensch, der nie eine Chance hatte, sich anderen Menschen zu öffnen und normale Beziehungen aufzubauen. Er ist, kurz gesagt, das Produkt einer fortgesetzten Kindesmisshandlung und eines offensichtlichen Liebesentzugs.

Warum aber wurde er eingesperrt? Es mögen die alten Sitten gewesen sein, Kinder einfach wegzusperren, wenn sie störten, aber darüber lässt sich nur spekulieren. Eine einzige Andeutung, die als Hinweis auf einen möglichen Grund für eine Strafe verstanden werden könnte, besteht darin, dass Tourel Konservenbüchsen im

<sup>20</sup>Tatsächlich sind Marder Einzelgänger, und er spricht von „Staubmardern“ statt, wie es richtig heißen müsste, von Steinmardern, die als Kulturfolger bekannt sind. Tourel selbst sagt (HT, 165), „Staubmarder“ sei ein regionalsprachlicher Ausdruck für Steinmarder.

<sup>21</sup>Albert mit „seinen viel zu nah beisammenstehende Augen“ (HT, 96 f.) ist äquivalent zu den Mardern (HT, 204, 311, 324). Auch ein „enger Fuchsblick“ (HT, 161), später ein „feuchter Fuchsblick“ wird ihm zugeschrieben (HT, 208). Schließlich werden die Augen mit Stecknadelköpfen verglichen (HT, 324). Vgl. die ausführliche Schilderung HT, 229–232.

Keller erwähnt, „in denen Rosa, wie sie etwa sagte, die abgeschnittenen Zungen von Lügnern aufbewahrte“ (HT, 326). Sollte also schon Tourel als Kind ein Lügner gewesen sein? Das wäre zugleich ein Indiz, das darauf hindeutet, dass Tourel schon immer so war. Andererseits: Welches Kind lügt nicht? Und ist das Wegsperren in einen dunklen, feuchten Keller die angemessene Reaktion darauf?

Hier wird die Interpretation notgedrungen vage, weil der Text diesbezüglich zu wenig Informationen bietet. Festzuhalten bleibt indes, dass die Erinnerung an den Keller, die sowohl am Anfang als auch am Ende von Tourels Erzählung steht, ein ihn offensichtlich prägendes Erlebnis darstellt und dass sich Tourel darin als eine in seiner Kindheit misshandelte Person zeigt, die damit Züge eines Opfers seiner Umgebung aufweist.

### ***4.3 Was die von Tourel geleugneten Sachverhalte über ihn sagen***

Einer der für Tourel und den Roman zentralen Sachverhalte ist sein Verhältnis zu Beth. Die Bewohner bringen ihn mit ihr in Verbindung (HT, 238, 287), und er streitet dieses Gerücht später ab: „Die Behauptung, ich hätte sie [die photographischen Versuche] als Vorwand benutzt, um eine Frau wie das eben erwähnte Modell in dunkle Schlingen zu locken [...] ist aus der Luft gegriffen“ (HT, 292). Wie schon in den anderen Fällen, so ist das, was die anderen laut Tourel sagen, auch hier eben nicht völlig aus der Luft gegriffen. Während er sie fotografiert, erzählt er ihr Geschichten aus seinem Leben sowie von seinen Plänen (HT, 289), die sie später in ihren Fieberphantasien aufgreift und ausschmückt. Man könnte demnach annehmen, dass er ihr unhaltbare Versprechungen macht, an die sie naiv glaubt. Trotzdem ist es zu simpel, immer nur das Gegenteil von dem für wahr zu halten, was Tourel sagt. Es ist ja nicht alles falsch, was er äußert. Und in diesem Fall kann er sie geschickt verführt haben, aber trotzdem auch für sich damit mehr verbunden haben als nur ein einmaliges sexuelles Abenteuer.

Warum also leugnet er das Verhältnis zu Beth? Ein Grund liegt auf der Hand: Er hat sie verführt und geschwängert. Betrachtet man vorehelichen Geschlechtsverkehr als Konkubinat (oder Vorstufe dazu), zog er in der damaligen Deutschschweiz rechtliche Konsequenzen nach sich. „Mehr oder weniger repressive Gesetze gab es Mitte der 1970er Jahre in 14 Kantonen (Deutschschweiz und Wallis)“ (Head-König 2007). Überdies wollte Tourel sie zu einer illegalen und vor allem nicht-fachmännischen Abtreibung überreden. Aber es gibt weitere Gründe, die mir tiefer zu liegen scheinen. „Wenn ich hier ihren Namen preiszugeben nicht gewillt bin, so hat das lediglich mit der jedem Angehörigen meines Berufs selbstverständlichen Wahrung der Diskretionspflicht zu tun“ (HT, 287). Das ist ebenso vorgeschoben, wie seine früheren Beteuerungen, seine Bekannte sei eine von mehreren (HT, 77), unwahr sind. Mit beiden Ausreden versucht Tourel, seine Faszination oder Verliebtheit zu verleugnen. Er gibt immerzu vor, ihr gegenüber

gleichgültig zu sein bzw. nur ein professionelles Interesse an ihr zu haben, lässt sich dann aber seitenweise über ihr Äußeres aus, dessen Details sich unauslöschlich in sein Gedächtnis geprägt haben (HT, 287 f.).

Wenn auch Tourels Gefühle für Beth tiefer sind als die eines Verführers, der nur auf rasche Befriedigung sexuellen Begehrens aus ist, so muss man doch auch konstatieren, dass die altruistische Komponente in Tourels Gefühlsökonomie nicht sonderlich ausgeprägt ist. Eher ist es die verklemmte Einsamkeit eines Menschen, der sich anderen, und insbesondere Frauen, nicht öffnen kann, welche ihn dazu bringt, Beths Nähe zu suchen.<sup>22</sup> Dabei dringt er aber – Fotograf, der er ist – nicht durch Beths Oberfläche, sondern scheint ganz auf ihr Aussehen fixiert zu sein.

Tourel beschreibt seinen eigenen Werdegang als Fotograf dergestalt, dass er sich zunächst mit unbelebten Gegenständen und dann erst mit Menschen fotografisch befasst habe (HT, 280). Das ist zwar nicht ganz richtig, erwähnt er nebenbei doch eine Anita, deren Aufnahme in seinem Zimmer in Fahris hing. Aber für seine Fotografie in Jammers trifft es zu. Hier beschäftigt er sich anfangs mit Industriefotografie, indem er immer wieder das Werk ablichtet, bis ihm eine in seinen Augen exzellente Aufnahme von der Südseite der Fabrik gelingt (HT, 132–140, 280). Doch zu mehr bringt er es nicht. Das hängt mit seiner allgemeinen Einstellung zusammen, die nicht geeignet ist für Kunst von Menschen. Er kann sich nicht auf ihre Andersartigkeit einlassen, lässt sich nicht von ihnen inspirieren, weil er an der Fotografie seinen autoritären Charakter auslebt: „Gelegentlich wechselte ich einzelne Bilder aus. Das war eine Welt, die ich bestimmen konnte, hier war mir wohl, nichts blieb mehr, was mich daran hätte stören können, und was wichtig war: sie blieb unveränderlich, blieb so, wie ich sie aufgenommen hatte“ (HT, 70).

Mit seinem fotografischen Experiment, Beths Bild zwölfmal übereinander zu belichten und somit mehr als einen Gesichtsausdruck von ihr auf ein einziges Bild zu bannen, ist Tourel jedoch nicht zufrieden. Daher verliert er das Interesse an der Fotografie, wie er selbst bekennt, was sich auch als metaliterarischer Kommentar des Autors auffassen lässt: „Sie [die Knipserei] begann mich ein wenig zu langweilen, das wohl schon. Sie machte mir die Dinge oder auch Menschen zu eindeutig, zu fertig [...]“ (HT, 291). Insbesondere aufgrund des Nachsatzes, der eine fundamentale Eigenschaft des literarischen Textes aufruft, lässt sich an dieser Stelle noch ein weiterer Schluss auf die Poetik ziehen: Für den Autor ist es gerade die Mehrschichtigkeit des literarischen Textes, seine Uneindeutigkeit, mit der sich die Komplexität der Wirklichkeit angemessener erfassen lässt als mit hergebrachten, sozusagen zweidimensionalen Abbild- bzw. Mimesistechniken, die er – hier durchaus mit (dem späten) Tourel auf einer Linie – für langweilig hält. Tourel aber ist gerade nicht fähig, diese ästhetische Mehrschichtigkeit mit den

---

<sup>22</sup>Er selbst bringt seine Erfindung Albert in jener letzten Passage, die man als Aufklärungspassage bezeichnen könnte, explizit mit seiner Einsamkeit in Verbindung (HT, 329 f.).

Mitteln seiner Kunst herzustellen. Er sieht sie wohl – personifiziert in Beth – als erstrebenswertes Ziel an, kann dieses aber nicht erreichen.<sup>23</sup>

Zwar könnte man auf den Gedanken kommen, Tourel als verkannte Künstlerfigur zu verstehen, denn er befindet sich am Rande der Gesellschaft und hat als einzige Figur zumindest künstlerische Neigungen und Ideen. Auch verstehen nicht alle seine Kunst, wie an Frau Castells deutlich wird, die für Mohn sorgt und einmal seine Fotografien mit einigem Befremden begutachtet (HT, 114, 131). Gegen die Hypothese vom verkannten Künstler jedoch spricht, dass Tourel immer nur sein technisches Interesse betont und eben letztlich daran scheitert, mehr als nur eine eindeutige Oberfläche aufs Fotopapier zu bringen.<sup>24</sup>

Was ihm also fehlt, sowohl hinsichtlich der Frauen wie Beth als auch hinsichtlich der Fotografie, ist Empathie, ist der Sinn für den anderen als anderen, der Sinn für das Fremde (man beachte seine ausgeprägte Fremdenfeindlichkeit). Daher kann er auch kein wahrer Künstler sein, jedenfalls nicht in Walters Verständnis. Trotzdem ist Tourel eine Art Künstler, sogar eine Art moderner Künstler, d. h. ein technokratischer Künstler, dessen einziger Held das Verfahren ist und der ebendarum künstlerisch zu kurz springt, weil ihm das Wesentliche fehlt: der Bezug zum Nächsten. Hier kommt der christliche Hintergrund des Autors ins Spiel, der der Romanwelt jedoch weitgehend fehlt und eben durch seine Abwesenheit zugleich das Manko dieser Welt charakterisiert.

Ich bin so eindeutig christlich imprägniert, daß ich – bei all meinem entschiedenen Widerspruch gegen das ganze pervertierte offizielle Christentum – eine gewisse Vorliebe für den ursprünglich revolutionären und mystischen Kern dessen, was Christus verkörpert hat, wohl immer behalten werde. (Bucher/Ammann 1971, 239)

Tourels Nächster ist einzig Albert, der in Wahrheit ein Teil seiner selbst ist. Tourel ist ein Egozentriker, dessen einzige Entschuldigung die sein könnte, dass er durch seine verkorkste Kindheit zu dem gemacht worden ist, der er ist, und nicht von Natur aus unrettbar in sich selbst gefangen und brutal seinen Mitmenschen gegenüber.

Was könnte es sein, das ihn aus dieser Situation erlöst? Gibt es im Roman den Hinweis auf eine Rettung? – Ja. Es ist sein Sohn, dessen Existenz ihm offenbar nicht völlig gleichgültig ist. Wie das Ende andeutet, macht er sich auf den Weg nach Pruntrut. Aber, so muss man wohl extrapolieren, es ist unwahrscheinlich, dass ein abgerissener, völlig entwurzelter Mensch mit großer Neigung zum Alkohol eine Chance hat, eine Beziehung zu seinem neugeborenen Sohn

<sup>23</sup>Auf einen weiteren Zusammenhang zwischen Tourels Erzählen und Fotografieren macht König (1991, 48) aufmerksam: „Sein Redefluss erhellt nicht die dargestellte Wirklichkeit, er deckt sie zu, so wie seine Bilder die Wirklichkeit verdecken.“

<sup>24</sup>Außerdem gibt es einen Hinweis aus einem der verkappten Selbstgespräche mit Albert, dass er sich auch hinsichtlich seiner fotografischen Ambitionen etwas vormacht: „Du und arbeiten? pflegte Albert mich zu fragen“ (HT, 280). Und als Tourel von seiner künstlerisch-technischen Obsession spricht, „winkte er [Albert] manchmal plötzlich ab und sagte: mir scheint, du redest gar nicht vor dir. Er lächelte. Du redest von einem, den du geträumt hast, wie?“ (ebd.).

aufzubauen. Das Welt- und Menschenbild, das sich in den Figuren aus Jammers kundtut, ist alles in allem pessimistisch. Der Name – das ist nicht weiter überraschend – ist Programm: es ist eine bejammernswerte Welt.

Sind aber alle Figuren negativ? Gibt es keine Hoffnung, die sich in Figuren manifestiert, die aus dem Ensemble aus Ressentiment und Kleinbürgerlichkeit herausfallen? – Meiner Meinung nach sind es außer Beth die beiden Vermieterfiguren, die, wiewohl vollkommen randständig, anders sind als die anderen. Gemeint ist die von Tourel als „Kirchenmaus“ (HT, 156, 280) apostrophierte Vermieterin in Kehrbrugg, die nicht nur dem italienischen Arbeiter Peduzzi Obdach gewährt, sondern auch dem dubiosen Tourel selbst. Desgleichen der Südfrüchtehändler Kupper, der ein bisschen verrückt ist und seitenweise Bibelverse rezitiert, aber eben auch die Faulenzerei seines Untermieters duldet, der in seinem ersten Sommer in Jammers gern auf der Matratze im Hof liegt und Valpolicella trinkt (HT, 72). Er erhält ihn wie einige andere Lebensmittel auch eine Zeitlang von Kuppers „zu verbilligten Sonderpreisen“ (HT, 41).<sup>25</sup>

#### 4.4 *Tourels Entwicklung*

Betrachtet man die Chronologie der Ereignisse, so ist eine deutliche Verschlechterung von Tourels Situation zu beobachten. Scheint er am Anfang noch Geld zu verdienen und seine Miete bezahlen zu können, so lässt er mit der Zeit auch anschreiben. Bei seiner Abreise resp. Flucht aus Jammers ist er nahezu mittellos. Er nimmt das Geld des Fernfahrers an sich und kann davon eine Weile leben. Danach versetzt er seine Fotoapparate und kommt irgendwie über die Runden. Aber bei seiner zweiten Ankunft in Jammers ist er ein komplett mittelloser Obdachloser. Was geschieht dann? Die Gegenwartshandlung besteht im Wesentlichen darin, dass er zuhört und das fragmentarisch Gehörte aufschreibt. Aber es geschieht auch etwas mit ihm selbst. Das Geschriebene entgleitet ihm, wie ihm die Welt entgleitet. Schon im Kapitel mit der Überschrift „12. Juni“ hört er offenbar Stimmen in seinem Kopf – und nicht mehr nur in Coppas Biergarten oder auf der Straße:

[...] aber sie [wohl: die Stimmen] blieben mir treu, sie umschwirten mich, das wird offenbar jede Nacht schlimmer, und was ich am meisten allmählich hasse: ich brauche, um sie zu hören, schon nicht einmal mehr zu Coppa hinüber oder in die Tripolisstraße zu gehen: das Summen ist da, kaum daß ich den Kopf an die Bretterwand lege, es umschwirrt mich, Mohns Stimme oder die Stimme der Staubluft, der Häuser, die Hornissenstimme,

<sup>25</sup>Peter von Matt (2008, 302) nennt in seinem Nachwort zur Neuausgabe Mohn als positive Gegenfigur. Damit gibt er dem Bedürfnis nach schematischen Figuren nach, das er vorher kritisiert: Mohn sei einer, „der in einer Welt der Bosheit und Berechnung die einfache Güte lebt“. Doch auch Mohn hat seine dunklen Seiten. Wie besessen schlägt er auf einen Reiherr ein, der seine geliebten Schnecken futtert (HT, 247).

was weiß ich, wirklich, ich hör sie deutlich, und auch gestern, als ich schon da oben den Steg erreicht und den Uferweg wieder genommen hatte, konnte ich mir vorstellen, wies weitertönte [...]. (HT, 124)

Er fühlt sich verfolgt und verleumdet, er hört Stimmen und kann Phantasie und Wahrheit immer weniger unterscheiden (wobei er aber am Ende immerhin Albert als Erfindung offenbart). Trotzdem: „Habe ich nicht Freunde?“ (HT, 330) phantasiert er in seiner letzten Rede. „Wie, wenn ich sie zusammenrufen würde, sie alle, die sie mich damals kennenlernten? Meine Zeugen. Sie werden erscheinen. Sie werden zu zwanzig, zu fünfzig, sie werden hundertstimmig hinter mich treten [...]“ (ebd.). Am Ende schreit er nur noch herum, wie die Zementarbeiter bezeugen (HT, 336).

Sucht man für diese Figur nach literarischen Vorbildern, so kann man leicht bei Dostoevskij fündig werden, den Walter neben Faulkner und anderen als einen seiner Geistesverwandten nennt. „Die Heroen meiner Jugend im Wald der Literatur sind aber die Maßlosen gewesen, und sie sind es vielleicht noch heute: die besessenen, vitalen, geschlagenen Schriftsteller des Protests“ (Walter 1964, 42). Wie sehr sich der Autor selbst mit seiner Figur identifiziert, mag man an den biographischen Daten Tourels ablesen, nicht zuletzt an dem Geburtstag, der fast mit dem des Autors zusammenfällt. Aber das heißt, wie im nächsten Abschnitt dargelegt wird, natürlich nicht, dass der Held ein *alter ego* des Autors sei. Die Figur lässt sich nicht festlegen, wie an den widersprüchlichen Angaben über seine Motivation zu seiner ersten Abreise bzw. Flucht aus Jammers deutlich wird.<sup>26</sup>

#### **4.5 *Wie einheitlich Tourels Eigenschaften sind: Bleibende Ambivalenzen***

Peter von Matt (2008, 293) stellt in seinem Nachwort zur Neuauflage angesichts des offenen Endes des Romans – Tourel auf dem Weg nach Pruntrut, wo er inzwischen seinen Sohn weiß – die Frage: „Bekannt er sich jetzt zu ihm [seinem Sohn], dessen Mutter er verraten hat und verderben ließ?“ Ob er sich zu seiner Verantwortung bekennt, liege außerhalb des Romans im Möglichkeitsbereich jenseits seines offenen Endes. Der Nebensatz macht aber deutlich, dass von Matt Tourel schuldig spricht. Meine bisherigen Ausführungen haben indes gezeigt, dass die im Text verstreuten Hinweise auf Tourels Kindheit dazu geeignet sind,

---

<sup>26</sup>Baier (1993, 111 f.) bezeichnet den Typus, den Herr Tourel für ihn verkörpert als „konformistischen Aussenseiter“, der darin besteht, „daß er sich als Opfer gesellschaftlicher Ungerechtigkeit aufführt, seinen Protest dagegen aber mit genau den Mitteln artikuliert, die ihm die konformistische Gemeinheit zur Verfügung stellt.“ Wie schon der Titel des Romans zeige auch seine bürokratische Sprache Tourels verzweifelten Versuch, eine Fassade aufrecht zu erhalten, die gar nicht mehr existiert.

ihn jedenfalls teilweise zu entschuldigen. Im Folgenden soll weiteres entlastendes Material präsentiert werden, das mildernde Umstände geltend macht. Überdies soll aber auch der Schuldspruch in Zweifel gezogen werden, da nichts darauf hinweist oder es jedenfalls nicht so eindeutig ist, dass er sie „verraten hat und verderben ließ“. Wessen er schuldig ist: Nicht mit dem Leben zurecht zu kommen und sich nicht zu ihr zu bekennen, als es zu spät ist. Was wiederum für ihn spricht, ist seine sofortige Abreise, als er erfährt, dass Beth zu ihrer Tante gefahren sein soll.

Auch von Matt hebt die Ambivalenz der Darstellung hervor, aber seine Deutung bleibt – das mag auch dem Genre des Nachworts geschuldet sein – inkonsequent, denn Tourels Lügen kann sich ja nur als solches erweisen, wenn gewiss ist, was fiktional wahr ist. (Darum habe ich im 2. Unterkapitel zwischen Unwahrheiten und Spekulationen unterschieden.) Man muss außerdem zwischen den empirischen Sachverhalten und den moralischen Einschätzungen unterscheiden. Nur die letzteren bleiben unklar, während sich die meisten empirischen Sachverhalte der Fiktion aufhellen lassen. Von Matt aber wendet seine Interpretation immer wieder ins Negative für Tourel: „Dieser Künstler ist aber nicht das Opfer der Gesellschaft, er tut nur so“ (2008, 298). Das scheint mir sehr viel weniger klar zu sein, als von Matts Formulierung insinuiert. Andererseits hat er recht, wenn er dennoch feststellt, dass Tourel als Figur ambivalent geschildert ist.

Von Matt hält Tourel, dem Schuft, zu gute, dass er ein „Ausgelieferter“ sei (ebd., 297), mehr aber auch nicht. Stattdessen gibt er den suggestiven Hinweis, dass der Name „Tourel“ nur zwei Buchstaben vom Wort „Teufel“ entfernt sei.<sup>27</sup> Mag sein. Nur muss man dazu auch bemerken, dass Teufelsmotive im Roman keine prominente Rolle spielen – wenn überhaupt. Alberts Fuchsgesicht kann einem einfallen. Von Matt bleibt konkrete Hinweise schuldig und weist auf religiöse Motive wie die Erbsünde hin. Den religiösen Subtext gibt es in der Tat. Aber dieser hat seinen Schwerpunkt auf der Christusfigur, die der 33jährige Tourel mindestens so gut verkörpert. Deutlich passender ist die Semantik des Namens, der auf das Reisemotiv anspielt, das im Text so prominent realisiert ist. Tourel ist der, der auf Reisen ist, ein Unbehauster schon seit seiner Kindheit, der niemals ankommen, nie zur Ruhe kommen wird.<sup>28</sup>

Und evidenter als eine Teufelsallusion ist auch die Anspielung, die der Vorname leistet: Kaspar Hauser ist ein Motiv, das über den Vornamen hinaus durch weitere Hinweise im Text belegt und damit deutlich stärker realisiert ist. So ist er wie Kaspar Hauser am Pfingstmontag in der Stadt aufgetaucht, am 6. Juni 1960 (HT, 14), und hat keinen geringen Teil seiner Kindheit einsam in einem Keller verbracht. Wie bei Hauser ist seine Herkunft ansonsten ungewiss. Hinzu kommt

---

<sup>27</sup> Ebd., 296.

<sup>28</sup> Oesterle (1993, 132) macht noch auf Nebenbedeutungen wie „Streich“ oder „Kunststück“ aufmerksam. Man denke aber auch an Wendungen wie *tour d'esprit* u. a., die das Spektrum möglicher Bedeutungen weiter vergrößern.

noch ein Detail, das ihn auch mit Kaspar Hauser verbindet, der, jedenfalls nach Jakob Wassermanns Roman, wegen der für ihn ungewohnten Helligkeit mit einem „grünen Papierschirm“ ausgestattet ist (Wassermann 1908, 48). Tourels Kindheit im Keller entlastet ihn und relativiert den Richtspruch und die Schuld. Er ist ein misshandeltes, verwaistes Kind. Wenn man so will, ein Mensch ohne Gott.

Gibt es einen Hinweis darauf, warum er aus Fahrnis weggezogen ist? War es eine Affäre in dem Atelier? Zuerst schreibt er recht unvermittelt vertraulich, dass „selbst Anita im Laden“ über seine Ablichtungskunst erstaunt war, und dann beschreibt er sein Zimmer, das er nach und nach mit seinen Fotografien vollgehängt hat, und die Aufzählung spricht für sich:

Zwei Jahre dauerte es, bis dann auch der letzte Fetzen Tapete hinter einem Bild verschwand, – vom Fußboden bis zur Decke, beidseits des Fensters hoch, über die Tür und horizontal an die Decke geheftet, hingen Kiesel und Zahnräder und Fensterkreuze, aufgenommen im Gegenlicht, hing Anitas Mund, ihre Nackenpartie, hingen auch Milchkrüge, der geschlachtete Kopf eines Hahns, zwei Frösche und mehrere Aufnahmen von Drahtrollen, auch Autopneuprofile. (HT, 70)

Dies ist, soweit ich sehe, der einzige Hinweis auf sein Vorleben in Fahrnis, der zugleich als Anspielung auf ein Verhältnis zu einem weiblichen Wesen verstanden werden könnte, dessentwegen Tourel hatte gezwungen gewesen sein können, Fahrnis zu verlassen. Überdies ist die zitierte Passage in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich. Aufnahmen von Anitas Mund und Nackenpartie nennt Tourel in einem Atemzug mit unbelebten Gegenständen, von denen auch „der geschlachtete Kopf eines Hahns“ eine gewisse Beachtung verdient. Tourel möchte damit den Eindruck erwecken, dass Anita für ihn auch keine andere Bedeutung hat als Zahnräder, Tierkadaver oder Frösche. Das ist von zwei Seiten aus seltsam. Einerseits offenbart es sein Verhältnis zu Menschen bzw. Frauen, die für ihn nur ein Objekt sind. Er ist möglicherweise unfähig, sie anders als unbelebte Gegenstände wahrzunehmen. Andererseits ist es doch auffällig, dass er gerade Aufnahmen von Anita erwähnt (und nicht etwa eine seines Chefs oder seiner männlichen Kollegen). Das kann nur heißen, dass er zu ihr ein uneingestanden näheres Verhältnis hat. Die erste Seite zeigt seine dubiose Einstellung gegenüber Frauen, also seinen grundsätzlichen axiologischen *bias*, die zweite seine spezielle mimetische Unzuverlässigkeit in Bezug auf seine Vergangenheit unmittelbar vor seiner Ankunft in Jammers.

Demgegenüber ist er in der Axiologie des Werks insofern eher positiv, als er sich nach Pruntrut begeben will, wo er zunächst Beth wähnt und am Schluss das Kind weiß: Er bricht auf, kaum dass er erfährt, dass sie zu ihrer Tante Lucie „in die Pruntruter Gegend“ gefahren sein soll (HT, 121). Diesen Plan verfolgt er selbst dann noch, als er am Ende seiner Reise ist und, wohl ohne dass er es geplant hätte, wieder in Jammers landet, denn „in Nuglar beschloß ich erneut, nach Pruntrut zu gehen“ (HT, 319), und er gelangt doch nach Jammers, weil er „mehrere Male auf jener Fahrt in Schlaf [fiel]“ (ebd.). Seine Reise durch den Jura wäre in Wahrheit eine Reise nach Pruntrut. – Allerdings: Er fährt, als er Jammers verlässt, zunächst „südostwärts“ (HT, 98), Richtung Huttwil oder Luzern. Das ist genau die entgegengesetzte Richtung, was wiederum eher für eine Flucht spricht. Auch seine

spontane Antwort, dass er nach Kehrbrugg wolle, spricht nicht dafür, dass er einen Plan habe, sondern hauptsächlich aus Jammers wegkommen möchte.<sup>29</sup> Schließlich sitzt er, Monate später, bei seiner Flucht aus Neuchâtel in einem Lastwagen, der nach Pruntrut fährt, aber er steigt unterwegs aus, um, wiewohl erfolglos, seine Spuren zu verwischen.

Zudem gibt es andere Hinweise, die darauf hindeuten, dass Tourel abreist, weil sich seine Situation auch in anderer Hinsicht zuspitzt. In der Zementfabrik kündigt sich ein Streik an, den er angeblich mit angestoßen hat. Zugleich steht er aber im Verdacht, für die Fabrikbesitzerin spioniert zu haben. Das könnte ihm den Zorn der Arbeiter eingetragen haben, vor dem er sich nun in Sicherheit bringen will. Nach von Matt (2008, 301 f.) hat er „die Arbeiter [...] zu einem dilettantischen Streik ohne gewerkschaftliche Abstützung aufgehetzt und sich schließlich vor aller Verantwortung durch Abhauen gedrückt.“ Dass der Streik dilettantisch organisiert war, lässt sich nicht ohne weiteres behaupten. Ob er deswegen verschwunden ist oder wegen der Information, Beth sei nach Pruntrut zu ihrer Tante gefahren, bleibt offen.

## 5 Schluss

Die Unzuverlässigkeit Tourels ist nicht nur ein narrativer Trick, um modernes Erzählen zu illustrieren. Die Funktion dieses den gesamten Text durchdringenden Erzählverfahrens besteht auch darin, Tourels Charakter darzustellen. Poetologisch gesehen, macht die Unzuverlässigkeit den Text opak. Das heißt aber nicht, dass der Text damit die Pseudo-Weisheit vermittelt, es gebe keine Wahrheit in dieser Welt. Dass Tourels Erzählmanier den Text opak macht, bedeutet keineswegs, dass sich nichts hinter dem trüben Schleier seiner Unzuverlässigkeit verbirgt, und auch nicht, dass dieser Schleier sich nicht lüften lässt. Wie man nach diesem Kapitel sehen kann, lässt sich eine Menge rekonstruieren. Nicht jeder bestehende Sachverhalt lässt sich bis ins kleinste Detail aufhellen. Aber die meisten Fragen zum Ablauf und zu den Handlungsmotiven lassen sich klären.

---

<sup>29</sup>Die Geographie im Roman ist merkwürdig, aber offenbar nicht unwichtig, denn immer wieder gibt es topographische Angaben, die sich zu einem großen Teil auf reale Orte beziehen. Nicht aufklären ließ sich insbesondere der Anfang der Route. Der LKW-Fahrer, der Tourel mitnimmt Richtung Südosten, kommt aus Dornach (HT, 152). Das fiktive Jammers soll an der Aare liegen (wohl in der Gegend von Solothurn, für das es vielleicht steht, weil das ein zentraler Ort ist, der nicht genannt wird), und nachdem Tourel noch am Vormittag zugestiegen ist, kommen sie am frühen Nachmittag durch Waldenburg (HT, 98). Waldenburg liegt aber, von Dornach aus gesehen, noch diesseits der Aare, also westlich. Auch die weitere Fahrt über Olten und Schöftland führt in eine Richtung, die mit den späteren topographischen Angaben schlecht zusammenpasst. Der Unfall, bei dem der LKW-Fahrer ums Leben kommt und sich Tourel dessen Geld aneignet, hat sich auf der Strecke zwischen Zofingen und Herzogenbuchsee ereignet (HT, 151). Um die Umwege nachzuvollziehen, müsste man historisches Kartenmaterial hinzuziehen.

Tourels Unzuverlässigkeit ist nicht das einzige Verfahren, das diesen Roman prägt. Es wird unterstützt von einem weiteren Motiv, das zugleich eine wichtige Eigenschaft der erzählten Welt ist: vom Staub der Zementfabrik, der sich auf die ganze Umgebung legt. Er trübt nicht nur die Sicht und macht die verschiedenen Gegenstände nahezu gleichfarbig, er dringt auch in die Atemwege und Augen ein und ist ein Anlass für den Streik. Nicht zuletzt stört er Tourels Fotografie, wie er selbst sagt.<sup>30</sup>

Mehrere weitere prominente Motive müssen hier noch erwähnt werden, Tiermotive, von denen die einen – Marder – in Verbindung mit Tourel bzw. Albert stehen und die anderen – Schnecken – mit einer Figur, die als intradiegetischer Erzähler eine wichtige Position in der Vermittlungsstruktur besetzt. Die Marder lassen sich als Hypostasierungen von Tourels Ängsten auffassen. Als Kind wurde er in den Keller gesperrt und schrie vor Angst, als er sie entdeckte (HT, 327), an die Schnecken verfüttert Mohn am Ende Tourels Manuskript. Auch Hornissen sind wichtig. Sie stehen mit Beth bzw. Jehebs Haus in Verbindung sowie mit dem Gerede der Leute, das in Tourels Kopf als Gesumme ankommt.

Man kann daran leicht sehen, dass die komplexe Vermittlungsstruktur, die in diesem Kapitel detailliert analysiert wurde, nicht alles ist, was diesen Roman ausmacht, der damit noch längst nicht ausinterpretiert ist. Otto F. Walter ist ein Autor, dessen Werk noch zu entdecken ist.

---

<sup>30</sup>Staub wird auch als Sinnbild für die Sprache vorgeschlagen, die die Wahrheit zudeckt (vgl. Werner Weber nach Schild-Dürr 1992, 36). Das deckt sich allerdings allenfalls mit Walters Auffassung von nicht-literarischer Sprache.

**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.



## VII. Kapitel: Unzuverlässiges Erzählen in Romanen der Gruppe 47



Über die Gruppe 47 ist viel geschrieben worden und wird noch viel geschrieben. Vor allem unter literatursoziologischen Gesichtspunkten ist sie ein interessantes Phänomen. Da sie, alles in allem, aber auch ein fluides Phänomen ist und die Werke, die ihre Mitglieder hervorgebracht haben, ziemlich heterogen sind, lassen sich in poetologischer oder narratologischer Hinsicht keine aussagekräftigen Verallgemeinerungen machen. Das kann auch nicht der Anspruch dieses Kapitels sein. Ziel ist dagegen, einschlägige Werke, die als Marksteine der Gruppe angesehen werden, zu untersuchen. Einschlägig sind solche Werke, die bereits mit Blick auf das unzuverlässige Erzählen untersucht wurden: Grass' *Blechtrommel* (1959) an erster Stelle, aber auch Bölls *Ansichten eines Clowns* (1963). Wie sich zeigen wird, ist die Identifikation des unzuverlässigen Erzählens schon bei diesen Werken nicht unproblematisch. Außerdem in den Blick genommen wird Martin Walsers *Halbzeit* (1960), ein Werk, das bislang kaum in diesen Zusammenhang gestellt wurde. Abgerundet wird das Kapitel mit einer Untersuchung von Peter Handkes *Hornissen* (1966), einem Werk, das die Spätphase der Gruppe 47 repräsentiert.

Allein die eingeschränkte Auswahl ist bezeichnend. Nach meinem Kenntnisstand gibt es keinen Hinweis darauf, dass das unzuverlässige Erzählen ein allgemein bekanntes, geschweige denn ein relevantes Erzählverfahren für die Gruppe war.<sup>1</sup> Berühmte Romane wie die der Trilogie Wolfgang Koeppens, Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* (1959), Wolfgang Hildesheimers *Tynset* (1965) oder später *Malina* (1971) von Ingeborg Bachmann bzw. die frühen Handke-Romane gehören (wie am Beispiel von Handkes *Hornissen* im letzten Abschnitt demonstriert wird) meiner Meinung nach nicht zu dem Typus, der hier

---

<sup>1</sup>Krumbholz (1980) ist die einzige mir bekannte Studie, die die Unzuverlässigkeit der Erzähler als Arbeitshypothese für die Analyse von drei Romanen annimmt, die nicht zufällig auch Gegenstand meiner Untersuchung sind.

im Mittelpunkt steht.<sup>2</sup> Das ist auch kein Wunder, denn die programmatischen Debatten um die Romanpoetik in den 1960er Jahren sind geleitet von teils anti-mimetischen, teils anti-fiktionalen Vorstellungen (vgl. Scholl 1990, 45–66).<sup>3</sup>

## 1 Von Kolbenhoff (1947) über Schallück (1959) bis S. Lenz (1968)

Weil sie das Mimesis-Prinzip noch nicht aufgegeben haben, kämen eher die frühen Kriegsromane als potentiell unzuverlässig erzählt in Betracht. Allerdings wird hier die Erzählposition so stark reduziert, dass von unzuverlässigem Erzählen im engeren Sinn nicht die Rede sein kann. Bölls frühe Prosa ist ebenso ein Beispiel für zuverlässiges Erzählen wie Hans Werner Richters Kriegsromane.<sup>4</sup> Darin geht es in erster Linie um die Authentizität der Eindrücke sowie darum, dem Krieg eine humane Axiologie entgegenzusetzen. Allenfalls enthalten sich die Texte bestimmter Festlegungen, ohne jedoch falsche Eindrücke über bestimmte Sachverhalte zu erzeugen. Unzuverlässiges Erzählen verhält sich zu diesen Zielen dysfunktional. Immerhin weist *Von unserem Fleisch und Blut* (1947) von Walter Kolbenhoff insofern eine gewisse Affinität zum unzuverlässigen Erzählen auf, als der Roman eine jugendliche Reflektorfigur präsentiert, die durch ihre Handlungen und Gedanken als fanatischer Nazi charakterisiert ist, ohne dass diese axiologisch eingeordnet werden. Doch gibt es keinen Grund, diese Figur als axiologische Autorität über den Text zu akzeptieren.<sup>5</sup>

Auch Paul Schallücks Werk folgt, so die allgemeine Einschätzung, der Poetik der Kahlschlagliteratur. *Engelbert Reineke*, sein vierter Roman, der in dem Schlüsseljahr 1959 erschien, zeigt jedoch wie Bölls *Billard um halbzehn* (1959) deutliche Spuren einer Poetik, die weniger an Reduktion als an Komplexion oder, in diesem Fall, mehr an Faulkner als an Hemingway orientiert ist. Hier besteht dies jedoch nicht in der Aufsplitterung der Perspektiven, sondern in dem nicht-linearen Ineinander von Zeitebenen und der Integration eines vom Erzähler verfassten Dialoges, der das achte von fünfzehn Kapiteln ausmacht und daher das zentrale Ereignis umfasst. Obwohl die Erzählweise erst nach und nach die zentralen Informationen preisgibt und das Erzählen als Erinnerung inszeniert ist, wird diese nicht problematisiert. Es geht daher nicht um mimetische Unzuverlässigkeit. Aber es stellt sich die Frage nach axiologischer Unzuverlässigkeit.

Der Titelheld und Erzähler ist junger Lehrer an einer Oberschule in der katholischen Provinz der frühen Bundesrepublik. Er möchte den Schuldienst

<sup>2</sup>Zur Frage nach der Unzuverlässigkeit von Johnsons *Mutmassungen über Jakob* (1959) vgl. Lang 2016 und Onasch 2021.

<sup>3</sup>Aus marxistischer Perspektive, aber poetologisch instruktiv ist Kurt Batts Analyse unter dem treffenden Titel *Exekution des Erzählers* (1974).

<sup>4</sup>Zu Richters Romanen vgl. Futterknecht 1997.

<sup>5</sup>S. o. Kap. I.1.6. Für eine eingehende Analyse vgl. Peitsch 1997.

verlassen und erhält am Morgen des Tages, an dem die Gegenwartshandlung abläuft, die Stellenzusage. Nach und nach treten in seinen Erinnerungen die Gründe zu Tage. Er ist beschäftigt an der Schule, an der bereits sein Vater während der NS-Zeit Lehrer und er selbst Schüler war. Ihr Nachbar Wolfgang Sondermann war damals und ist jetzt noch Direktor der Schule. Engelbert wird von den alten Lehrern ausgegrenzt. Vordergründig ist es seine angeblich linke Gesinnung, der eigentliche Grund aber hat mit seinem Vater zu tun, einem von den Schülern geachteten Lehrer, der sich als einziger der von den Nationalsozialisten betriebenen Umgestaltung des Lehrbetriebs widersetzt. Die Familie Reineke ist gegen den Nationalsozialismus positioniert. Hier ist die Axiologie eindeutig. Doch der Verlauf der Geschichte gibt Anlass zu der Frage, ob der Erzähler nicht doch in einer bestimmten Hinsicht axiologisch unzuverlässig ist.

Sein Plan, den Schuldienst zu quittieren, hat nämlich in erheblichem Maße mit seinem Vater zu tun, dessen Standhaftigkeit Engelbert offensichtlich nicht besitzt und dessen Schicksal er bis jetzt verdrängt hat. Zumindest kann er es nicht mit seinem eigenen in Beziehung setzen. In der letzten Klasse des Vaters war unter den Schülern auch Siegfried Sondermann, der Sohn des Direktors und überzeugter junger Nationalsozialist, mit dem es zu einem Konflikt kommt, der in der Denunziation Leopold Reinekes durch Siegfried mündet, in deren Folge der Lehrer nach Buchenwald verbracht und dort ermordet wird. Im Roman spielen die Versuche der Familie Reineke und ihrer Freunde, den Vater zu Kompromissen zu bewegen, um den Konflikt zu entschärfen, eine erhebliche Rolle; doch der verweigert sich, mehr aus einem Gefühl der Solidarität als aus moralischem Rigorismus heraus, um gerade diejenigen, die den Nationalsozialismus ablehnen, nicht zu verraten.

Man könnte nun annehmen, dass Engelbert über weite Strecken axiologisch unzuverlässig sei, weil er dem Beispiel seines Vaters nicht folgt und damit nicht für den Wert einsteht, den dieser verkörpert. Erst am Ende entschließt er sich, doch in der Schule zu bleiben und sich für Veränderungen zu engagieren. Einer der entscheidenden Impulse geht von einem jungen Kollegen aus, der auf ihn zugeht und ihn aus seiner Isolation befreit, indem er ihn zu einem Abend mit anderen jungen Kollegen einlädt.

Fraglos bezieht der Roman aus diesem Konflikt, der aus den unterschiedlichen Haltungen von Vater und Sohn besteht, einen Teil seiner Spannung. Doch werden diese beiden Haltungen nicht gegeneinander ausgespielt. Der Sohn lehnt die Standhaftigkeit seines Vaters nicht ab, sie belastet ihn jedoch, weil er meint, immer und überall an seinem Vater gemessen zu werden. Insofern schildert der Roman auch einen Selbstfindungsprozess, in dessen Verlauf sich Engelberts Fluchhaltung ins Gegenteil verkehrt. Er nimmt schließlich das Vermächtnis seines Vaters an. Im Lauf der Erzählung werden die verschiedenen Werte, die Vater und Sohn repräsentieren, mit offenem Ausgang verhandelt. Engelbert ist nur in der Nähe axiologischer Unzuverlässigkeit, was den Unterschied zu seinem Vater angeht. Aber er lehnt die Haltung seines Vaters nicht ab, im Gegenteil. Er kann sie erst nur nicht für sich übernehmen. In der übergeordneten axiologischen Frage ist er ohnehin auf der Seite seines Vaters.

Ein ungleich berühmteres Werk als das von Schallück aus der späteren Phase der Gruppe 47, das typologisch aber zu den frühen Werken gehört, ist Siegfried

Lenz' *Deutschstunde* (1968). Obgleich Lenz selbst sich wiederholt zu Faulkner bekennt und sich einige motivische Parallelen nachweisen lassen (vgl. Müller 2005, 201–216), scheint mir seine Erzähltechnik weitaus konservativer als Faulkners in dem Sinne zu sein, dass immer für die Orientierung des Lesers gesorgt wird und der Verdacht der Unzuverlässigkeit nirgendwo entsteht. Zu vernachlässigen sind solche Passagen, in denen der Erzähler Sigg Jepsen in den Modus des erlebenden Ich fällt und als solches Unwahrheiten äußert, die dann aber rasch aufgeklärt werden – etwa in Kap. 3, „Die Möwen“, als Sigg den Verlobten seiner Schwester Hilke kurz für tot hält, fälschlicherweise, wie sich gleich darauf herausstellt. Zwar weiß Sigg noch nicht, dass es sich um einen epileptischen Anfall handelt, aber er lässt offen, um was genau es sich handelt, und erweckt also weiter keinen falschen Eindruck über das Ereignis. Auch Hilkes Anmerkungen im letzten Kapitel, als sie sich Siggis Aufsatz ansieht, haben nicht die Funktion, am Ende Siggis Unzuverlässigkeit als Erzähler zu offenbaren. Aus ihnen spricht, dass Sigg bestimmte Lücken gelassen, eigene Akzente gesetzt hat, aber wiederum nicht, dass er sich geirrt hätte. Diese Passage markiert den Anschluss an die Entwicklung der Erzählpoetik der 60er Jahre mit ihren erwähnten anti-mimetischen Tendenzen eher im Sinne einer Anspielung, als dass sich diese Erzählpoetik darin manifestiert. Im Übrigen ist die ganze Konzeption des Romans, die ganz wesentlich auf der Figur des in der Besserungsanstalt ein-sitzenden Erzählers basiert, der eine Strafarbeit anfertigt, auf Siggis Zuverlässigkeit ausgerichtet, der als Sohn eines NS-Polizisten und als Insasse einer Besserungsanstalt in einer als restaurativ aufzufassenden Gesellschaft sowohl gegen diese als auch gegen die Vätergeneration profiliert ist. Daher ist die Einschätzung irreführend, wenn der Roman in eine Reihe mit Frischs *Stiller* und Anderschs *Efrain* gestellt wird, auch wenn es sich bei der *Deutschstunde* ebenfalls um eine „Selbstbiographie“ handelt (Müller 2005, 216).

Es ist nicht gesagt, dass es nicht doch einige Werke aus dem Kreis der Gruppe 47 gibt, die sich des Verfahrens bedienen. In der ersten oder zweiten Reihe sind sie aber nicht zu finden. Die in diesem Kapitel untersuchten Werke bilden demnach eine Ausnahme, insofern sogar nur zwei von ihnen – *Die Blechtrommel* und *Halbzeit* – der Konzeption nach wenigstens teilweise unzuverlässig erzählt sind. *Ansichten eines Clowns* ist es nur in seinem sehr eingeschränkten Sinn, und bei *Die Hornissen* scheitert die Zuschreibung ganz. Zwei gesonderte Kapitel befassen sich darüber hinaus ausführlich mit zwei Werken von Gabriele Wohmann und Alfred Andersch, die ebenfalls mit der Gruppe 47 verbunden sind. Die betreffenden Werke – Wohmanns *Abschied für länger* (1965) und Anderschs *Efrain* (1967) – sind unzuverlässig erzählt, stehen aber kaum in Verbindung mit der Gruppe 47, was aus meiner Sicht kein Zufall ist.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup>Zu Wohmanns äußerlicher Beziehung zur Gruppe vgl. Lundius 2017, 279 f. – Andersch, der bekanntlich in der Frühphase sehr aktiv in der Gruppe war, hatte sich in der Zeit der Arbeit an *Efrain* zunehmend von ihr entfernt. Vgl. Heidelberger-Leonhard 1999.

## 2 Axiologische Zuverlässigkeit bei Heinrich Böll

### 2.1 *Das Brot der frühen Jahre (1955)*

Heinrich Böll ist ein Autor, dessen Werk sich eher unzweideutig zu gesellschaftspolitischen Themen seiner Entstehungszeit verhält. Zwar eignet sich das unzuverlässige Erzählen auch für solche gesellschaftskritischen Konstellationen, aber in Bölls Werk ist das unzuverlässige Erzählen nicht – oder jedenfalls nicht in der allgemeinen Stoßrichtung, die man mit Böll gemeinhin in Verbindung bringt – realisiert, und insofern mag es überraschen, wenn die vorliegende Abhandlung auch auf einen seiner Texte eingeht. Doch wird Unzuverlässigkeit in Bezug auf Werke von Böll schon länger diskutiert, und auch in diesem Fall ist es wieder instruktiv, wenn man sich die Zuschreibungen an den Text etwas näher ansieht, weil Unzuverlässigkeit und Zuverlässigkeit hier recht nahe beieinander liegen.

*Das Brot der frühen Jahre* (1955) und *Ansichten eines Clowns* (1963), das erste Werk eine längere Erzählung, das letztere ein Roman, sind strukturell recht ähnlich.<sup>7</sup> Nicht nur sind beide homodiegetisch, sie setzen sich auch beide aus einer gedrängten Gegenwartshandlung und einer ausgedehnten, aber diskontinuierlich dargebotenen Vergangenheitshandlung zusammen. Ihre Ich-Erzähler gehören zur selben Generation. Sie sind Anfang der 1930er Jahr geboren. Aber es gibt auch deutliche Unterschiede. Der Erzähler-Protagonist von *Das Brot der frühen Jahre* ist ein Waschmaschinenmonteur, der durch eine plötzlich entfachte Liebe sein Leben ändert, der Clown Hans Schnier ein Künstler, der von der Liebe seines Lebens verlassen wurde.

Walter Fendrich, der Erzähler aus *Das Brot der frühen Jahre*, wurde als „Antiheld“ bezeichnet (Hummel 2000, 147). Böll selbst weist in einem Interview darauf hin, dass das Ich des Kurzromans (bzw. der Erzählung) ein Erfundenes ist und die Wahl dieses Erzählverfahrens eine „ungeheure Distanz zu der Person verschafft“.<sup>8</sup> Damit ist klar, dass das Verhalten und die Wertvorstellungen des Erzählers nicht unbedingt der Axiologie des Werks entsprechen. Die Frage ist, ob der Erzähler

---

<sup>7</sup>*Das Brot der frühen Jahre* war als „unkorrigiertes Leseexemplar“ zunächst noch mit der Bezeichnung „Roman“ versehen, im Verkauf dann „Erzählung“. Von Böll als Erzählung konzipiert, wurde das Werk vermutlich als Roman wahrgenommen, weil es eine selbständige Buchpublikation war, aber auch aufgrund des Umfangs und inhaltlicher Gesichtspunkte. Vgl. Boge 2009, 183.

<sup>8</sup>Zit. n. Hummel 2000, 139, Anm. 8. Während der Umarbeitungsphase formuliert Böll in einem Brief (vom 1.9.1955) an Witsch, dass sein ursprüngliches Vorhaben „eine einfache Liebesgeschichte“ gewesen sei, „deren männlicher Held nicht unbedingt alle Züge des meinigen zu haben braucht“ (zit. n. Boge 2009, 178). In einem früheren Brief an Witsch charakterisiert er ihn gar als „Schuft“, wenn auch als einen „von den netten“ (zit. n. ebd., 174, Anm. 161).

hierüber falsche Angaben macht. Propagiert er durch sein Verhalten und durch seine Auffassungen negative Werte oder nicht?

Auslöser der Umkehr des Erzählers ist die Liebe zu Hedwig Müller. Sie stammt aus demselben Ort wie er und möchte nun in der Stadt studieren, um Lehrerin zu werden. Fendrich wird sie vom Bahnhof abholen. Er hat sich in der Zeit des Wirtschaftswunders eingerichtet und die Werte dieser Zeit übernommen, da sie geholfen haben, die Entbehrungen und den Hunger der unmittelbaren Nachkriegszeit zu überwinden. Durch Hedwig aber erkennt er im Verlauf der ersten Minuten, dass sein Dasein im Grunde unausgefüllt, entfremdet und leer ist, und schließt damit ab. Die Erzählung ist retrospektiv angelegt, die Umkehr des Erzählers liegt bereits hinter ihm.<sup>9</sup> Schon am Anfang kontrastiert er sein früheres (falsches) Leben mit seinem jetzigen. Er habe sich oft danach gefragt, was aus ihm geworden wäre, hätte er nicht Hedwig vom Bahnhof abgeholt: „ich wäre in ein anderes Leben eingestiegen, wie man aus Versehen in einen anderen Zug einsteigt, ein Leben, das mir damals, bevor ich Hedwig kannte, als ganz passabel erschien [...], und ich weiß, daß die Hölle geworden wäre, was mir damals ganz passabel erschien“ (BFJ, 194).

Allein deshalb ist von Anfang an eine Zweiteilung von Wertauffassungen, die in dem Text artikuliert werden, erkennbar und auf das Früher einerseits und das Jetzt andererseits projizierbar. Was gemäß der Werkaxiologie falsch oder richtig, negativ oder positiv ist, lässt sich daher einfach den jeweiligen Bereichen zuordnen. Dass Fendrich keine rundum positive Figur ist, versteht sich vor diesem Hintergrund von selbst. Seine Erzählung ist ja wesentlich durch die Erkenntnis motiviert, „daß die Hölle geworden wäre, was mir damals ganz passabel erschien“ (s. o.). Insofern ist es nur natürlich, dass er axiologisch keine weiße Weste hat. Aber darüber vermittelt sein Erzählen keine falschen Vorstellungen.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Bei aller Ähnlichkeit zum *Clown*-Roman ist hier ein wesentlicher Unterschied zu sehen, denn dieser ist nicht retrospektiv erzählt. Hier fallen Gegenwartshandlung und Erzählgegenwart in eins, d. h. die Gegenwartshandlung ist noch nicht abgeschlossen, als der Roman beginnt. Im Unterschied dazu wird die Haupthandlung in *Das Brot der frühen Jahre* am Anfang schon als abgeschlossen erkennbar.

<sup>10</sup> Mathäs (1997, 151–157) bietet eine Interpretation, der zufolge Fendrich ein unzuverlässiger Erzähler ist. Danach wird die vermeintliche Unzuverlässigkeit Fendrichs mit axiologisch fragwürdigen Handlungen gleichgesetzt, doch das missachtet den Umstand, dass Fendrichs Erzählung keinen falschen Eindruck darüber vermittelt, wie diese Handlungen einzuschätzen sind. Dass der Erzähler als handelnde Figur fehlbar ist, macht ihn noch nicht zu einem unzuverlässigen Erzähler, sofern sein Erzählen darüber den Wertmaßstab nicht verschleiern. Ein wesentlicher Teil der Interpretation beruht daneben auf Überlegungen zur sehr dominanten Farbsymbolik, aus der Mathäs ein negatives Ende erschließt. Die Liebe zu Hedwig erweise sich nicht als Erfüllung, sondern werde denselben Weg nehmen wie zu Ulla (der Tochter seines Chefs Wickweber). Dies aber ignoriert die Intentionen Bölls, der „eine einfache Liebesgeschichte“ schreiben wollte (s. o. Anm. 8).

## 2.2 *Die axiologische Problematik in Ansichten eines Clowns (1963)*

In *Ansichten eines Clowns* (1963) liegen die Dinge anders. Sie sind insofern komplizierter, als der Erzähler nicht wie Fendrich von der Position eines Geläuterten aus erzählt. Es ist zunächst das Verhältnis des Clowns und Ich-Erzählers Hans Schnier zu seiner (Ex-)Freundin Marie, das die Frage nach der Unzuverlässigkeit aufwirft; zum zweiten darf man sich fragen, ob Schnier durch das Schicksal, das er erleidet oder herausfordert, widerlegt wird und ob er den Ansprüchen, die er hat, selbst genügt; drittens lautet eine Frage an den Text, ob die damals skandalisierten polemischen Ausfälle gegen den Katholizismus derart überspitzt sind, dass man in Bezug auf die darin enthaltenen Übertreibungen (zumaal aus der Sicht eines mit seinem Katholizismus ringenden Autors) dem aus protestantischer Familie stammenden Agnostiker Schnier Unzuverlässigkeit attestieren kann.

Für den Roman ist die weiter oben schon angedeutete Unterscheidung zwischen allgemeiner axiologischer Stoßrichtung und partiellen bzw. passagenhaften axiologischen Problemen relevant. Die *Ansichten eines Clowns* sind in ihrer allgemeinen Stoßrichtung zuverlässig. Diese allgemeine Stoßrichtung betrifft jene Äußerungen des Clowns, die der Aufdeckung von Bigotterie und Heuchelei bei Kirchenvertretern, aber auch seinen kapitalistischen Verwandten gelten. Hier fungiert der Ich-Erzähler Hans Schnier als Medium für die gesellschaftskritischen Aussageabsichten Heinrich Bölls. Die Normen und Werte, die in Schniers Aussagen zum Ausdruck kommen, widersprechen in ihrer allgemeinen Stoßrichtung nicht den Normen und Werten des Werks, die zugleich diejenigen sind, die der Autor mit der Publikation des Werks vertritt: „Kurzum: die Katholizismus-Kritik des nichtkonfessionellen ‚Clowns‘ ist die Kritik des enttäuschten und angewiderten Katholiken Böll“ (Hinckh 1975, 21). Dies kann man als allgemein akzeptierte Lesart bezeichnen, wie sie sich nicht zuletzt etwa auch in Lektürehilfen für die Schule findet (vgl. Matzkowski 2003).<sup>11</sup>

Im Unterschied dazu wird manchmal der Verdacht geäußert, dass Schniers Gesellschaftskritik auch ihn selbst treffe, ohne dass er es selbst merke:

So unschuldig ist der Clown jedoch nicht, wenn man bedenkt, auf welch ‚sanfte‘ Weise er Marie zum Beischlaf überredet. Er stellt sie vor die Wahl, sich seiner barmherzig anzunehmen oder ihn den Prostituierten Kölns zu überlassen. Wie selbstverständlich nimmt er an, daß Marie, die gute Schülerin, auf das Abitur verzichtet, ihre Ersparnisse für die Ausbildung des Clowns opfert und ihm sodann als Geliebte, Hausfrau und ‚besonders beherrschte Kinderschwester‘ [...] dient. (Blamberger 2000, 212 f.)

In der hier vorgeschlagenen Terminologie heißt dies, dass es einen *Bezugsbereich* gibt, innerhalb dessen der Erzähler den Ansprüchen, die er an andere stellt, selbst

<sup>11</sup> Einen Überblick über die Rezeption bietet Nägele 1976, 52 f. und 140–145.

nicht genügt. Dies manifestiert sich, so Blamberger, insbesondere in seinem Verhalten Marie gegenüber und schränke seine axiologische Zuverlässigkeit ein: „Die Fakten der Romanerzählung also konterkarieren die Ansichten des Erzählers und lassen eine ungebrochene Identifikation mit der Perspektive des Clowns nicht zu“ (ebd., 213). Das von Schnier ansonsten kritisierte „Besitzdenken“ (ebd.) sei ihm mit Bezug auf Marie selbst nicht fremd.

In der Tat gibt es eine Fülle von axiologischen Anomalien, die – zumal aus heutiger Sicht – den Verdacht nähren, dass der Clown ein axiologisch unzuverlässiger Erzähler ist. Der springende Punkt aber ist die Frage, ob das Normengefüge des Romans derart ist, dass der Clown einige der Normen verletzt, die in der Romanwelt als gültig anzusehen sind; oder ob man damit nicht in den Roman heute akzeptierte Normen anachronistisch projiziert. Anders gefragt: Ist das „Besitzdenken“ Schniers überhaupt Bruch einer Norm im Sinne des Normengefüges des Romans?

### 2.3 *Schniers Geschichte*

Für eine Klärung ist es unerlässlich, Schniers Geschichte genauer in den Blick zu nehmen und die Erzählstruktur zu skizzieren. Das Ausgangsproblem und zugleich der Erzählanlass für den Clown Hans Schnier ist, dass ihn seine katholische Freundin Marie Derkum verlassen hat, um den gemeinsamen Bekannten Heribert Züpfner zu heiraten. Erzählgegenwart ist ein Abend im März 1962,<sup>12</sup> an dem Schnier, nach einem Sturz auf der Bühne am Knie verletzt und durch übermäßigen Konsum von Alkohol in den letzten Wochen arg heruntergekommen, in seine Bonner Wohnung zurückkehrt, wo er im Laufe weniger Stunden einige Telefonate mit Verwandten und Bekannten führt und von seinem Vater besucht wird. Er sehnt sich nach Marie und braucht Geld. Zwischen den Gesprächen holt sich Schnier immer wieder Szenen seiner Liaison mit Marie, aber auch Schlüsselszenen seiner Kindheit in Erinnerung.

Es baut sich das Bild eines Mannes auf, der zwar außerhalb der Gesellschaft, aber, weil die Gesellschaft (seiner „Ansicht“ nach) verlogen ist, moralisch auf der richtigen Seite steht.<sup>13</sup> Die Frage ist, ob die Axiologie des Clowns, die in seinem Verhalten und in seinen Sprechhandlungen zum Ausdruck kommt, *vollständig*

---

<sup>12</sup>Seine Schwester Henriette, die bei Kriegsende ums Leben kam, ist seit siebzehn Jahren tot (AC, 25). Schnier ist 27 Jahre alt, wohl Jahrgang 1934, weil bei ihrem Tod „noch keine elf“ (AC, 28).

<sup>13</sup>Charakteristisch dafür ist die Anspielung auf die (damals noch akzeptierte, heute aber verworfene) katholische Theorie des Limbus nach Mariens erster Fehlgeburt, wonach ungeborene Kinder in der Vorhölle landen, „und ich erfuhr in dieser Nacht zum erstenmal, welche scheußlichen Sachen die Katholiken im Religionsunterricht lernen“ (AC, 186). Kaplan Behlen zeigt hier seine Humanität, indem er die „Barmherzigkeit Gottes“ gegen „das mehr juristische Denken der Theologen“ in Stellung bringt (ebd.).

mit der Axiologie des Werks übereinstimmt. Die skandalisierenden Reaktionen nach der Publikation des Romans basieren auf der Bejahung dieser Frage. Die Kritik am Katholizismus, die in Schniers Raisonsnements zum Ausdruck kommt, provozierte sogar einen Hirtenbrief der Deutschen Bischofskonferenz, in dem „gegen schriftstellerische Kritik im allgemeinen und Böll im besonderen“ Stellung bezogen wurde (Balzer 1997, 260).

Ein wiederkehrendes Motiv in Schniers Äußerungen ist, dass viele der katholischen Figuren, insbesondere derjenigen, die in Verbänden organisiert sind, sich (in Bölls aufgeklärt-moralischem Sinne) nicht besonders christlich verhalten. Das trifft aber genauso auf seine protestantischen Eltern zu. Man kann daher sagen, dass sich die Kritik gegen die politischen und ökonomischen Eliten der Adenauerzeit richtet, denn die Figuren, die diese Gruppen im Roman repräsentieren, werden ausnahmslos negativ dargestellt. Ohnedies gibt es bis auf Mariés Vater (einen armen, unterprivilegierten linken Kaufmann) und den hilfsbereiten Kaplan Behlen kaum positiv dargestellte Figuren.<sup>14</sup>

Was Schnier den Boden unter den Füßen weggezogen hat, ist der Verlust Mariés. Sie waren ein Paar, seit er 21 und sie 19 Jahre alt war, und ungefähr für fünf Jahre zusammen. Sie brach für ihn, sehr zum Verdruss ihres Vaters, das Abitur ab, um mit Schnier in wilder Ehe ein Bohème-Leben zu führen, ohne Geld und Sicherheit. Den Kontakt zu ihren katholischen Kreisen hat sie indes nie abgebrochen. Die möglichen Konflikte zwischen Marie und Hans während ihres Zusammenseins kommen nicht zur Sprache. Allerdings muss es welche gegeben haben, denn zum Bruch führt Mariés Wunsch, dass die gemeinsamen Kinder christlich erzogen werden, wofür sie sogar eine schriftliche Einverständniserklärung verlangt, was er „Erpressung“ nennt (AC, 69). Dabei wäre er inzwischen sogar bereit, sich offiziell trauen zu lassen. Er scheint ihr also entgegenzukommen, und aus seiner Sicht ist sie es, die es mit den Forderungen übertreibt, zumal er erfährt, dass sie während seines Engagements in Hannover Kontakt zu ihren katholischen Freunden aus Bonn hat, von denen er zumindest vorübergehend annimmt, dass sie sie in ihrem Sinne gegen ihn bearbeitet haben.<sup>15</sup>

Andererseits kann man aus dieser Passage schließen, dass das uneheliche Verhältnis für Marie immer eine Belastung gewesen ist, die Schnier ignoriert hat. Wie selbstverständlich setzt er seine Bedürfnisse durch, während sie mit ihren zurückstehen muss. Im Telefonat mit Kinkel, einem besonders schmierigen Mitglied des Bonner Kreises, kommt anscheinend Schniers ganze Ichbezogenheit unverblümt

<sup>14</sup>Eine bemerkenswerte Ausnahme ist Züpfner selbst, über den sich Schnier nicht direkt beklagt, etwa als er sich erinnert, wie er ihn kennengelernt hat, vgl. AC, 41. Auch später, in einer Schilderung eines Abends, den er mit Marie im Bonner Kreis verbringt, ist Züpfner neben Marie der einzige, der anlässlich einer zynischen Anekdote im Sinne Schniers reagiert: „Der einzige, der nicht lachte, war Züpfner, und ich hatte ihn gern deswegen“ (AC, 69).

<sup>15</sup>Letztlich sieht er ein, dass sie trotzdem eine freie Entscheidung getroffen hat. Während des Gesprächs mit Prälat Sommerwild überlegt er: „Er hatte recht, die Erkenntnis war schlimm. Marie war weggegangen, und sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen, aber wenn sie hätte bei mir bleiben wollen, hätte keiner sie zwingen können, zu gehen“ (AC, 122).

zum Ausdruck: „Mit Marie war alles in Ordnung, solange sie sich Sorgen um meine Seele gemacht hat, aber ihr habt ihr beigebracht, sich Sorgen um ihre eigene Seele zu machen [...]“ (AC, 91).

Die prinzipielle Frage nach der Axiologie lässt sich so unter Bezugnahme auf die konkreten Ereignisse reformulieren: Haben in Marie, die anfangs ja – jedenfalls aus Schniers Sicht – ihm aus freien Stücken gefolgt ist, nicht zuletzt unter dem Einfluss ihrer bigotten Einflüsterer ihre (gemäß dem Normengefüge des Romans) falschen katholischen Moralvorstellungen die Oberhand gewonnen? Wenn ja, dann wäre Schnier ein axiologisch zuverlässiger Erzähler. Oder ist das Verhalten Schniers gegenüber Marie derart, dass er damit die Werte und Normen selbst verletzt, deren Erfüllung er von anderen verlangt? Opfert er den Respekt für ihre Andersartigkeit seinem Eigeninteresse? Und ist dieser Respekt im Normengefüge des Romans eine relevante Größe, die Schniers Ansichten übergeordnet ist? Wenn diese Fragen bejaht werden müssten, mäße er mit zweierlei Maß und wäre als unzuverlässiger Erzähler anzusehen.

#### 2.4 *Axiologische Anomalien in Schniers Verhalten*

Sammeln wir nun entsprechend den drei eingangs erwähnten Themenkreisen Anomalien, die Schniers Position als axiologisch zuverlässigen Maßstab potentiell diskreditieren. In der Sekundärliteratur am prominentesten vertreten sind Beobachtungen, die Schniers Verhalten gegenüber Marie kritisieren. Blicken wir aber zuerst auf seine Übertreibungen und sein Verhältnis zu den anderen Figuren und sich selbst.

„Ich bin kein Säufer“ (AC, 23), sagt Schnier, als er sich einen Schluck Kognak gönnt. Kurze Zeit später, nach dem Telefonat mit seiner Mutter, überlegt er: „Wenn ich das Saufen wieder ganz drangab“ (AC, 37), würde er beruflich schnell wieder auf die Füße kommen. Ist Schnier demnach *mimetisch* unzuverlässig, weil er meint, kein Säufer zu sein, aber in Wirklichkeit doch einer ist? Die Frage lässt sich verneinen, denn Schnier bekennt schon am Anfang, dass er in den letzten „drei Wochen [...] meistens betrunken“ gewesen sei (AC, 13). Außerdem bringt er seinen Alkoholkonsum direkt mit der Abwesenheit Maries in Verbindung, wenn er darüber nachdenkt, was seine zwei angeborenen Leiden – „Melancholie und Kopfschmerz“ (AC, 12) – lindert: „Es gibt ein vorübergehend wirksames Mittel: Alkohol – es gäbe eine dauerhafte Heilung: Marie; Marie hat mich verlassen. Ein Clown, der ans Saufen kommt, steigt rascher ab, als ein betrunkenener Dachdecker stürzt“ (ebd.).

Daraus geht deutlich hervor, wie die zwischenzeitlich vorgenommene, auf den ersten Blick fragwürdige Selbstzuschreibung „Ich bin kein Säufer“ zu verstehen ist: so nämlich, dass er kein permanenter Alkoholiker ist, sondern ein temporärer Kummertrinker. Soweit ich sehe, gibt es keine Hinweise, die eine andere Auslegung stützen könnten. Was Schnier über seinen Alkoholgenuß sagt, ist also konsistent. (Das schließt im Übrigen nicht aus, dass sein Alkoholkonsum Teil

seiner Selbstinszenierung bzw. Ausdruck seines Selbstmitleids ist – das aber ist kein Ausdruck unzuverlässigen Erzählens.)

Anders sieht es jedoch bei seinen Einschätzungen seiner Mitmenschen in Relation zu seinem eigenen Verhalten aus. Schnier schreckt nicht vor Pauschalverurteilungen zurück, wie sie etwa in folgender Formulierung zum Ausdruck kommen: „Es ist grauenhaft, was in den Köpfen von Katholiken vor sich geht“ (AC, 38). Das ist keine Ausnahme.<sup>16</sup> „Schniers Urteil über die Gesellschaft basiert wesentlich auf rigider Vereinfachung und zupackender Etikettenvergabe“ (Krumbholz 1980, 76). Zum Problem wird diese Haltung des Erzählers, weil er anderswo die Bedeutung von Einzelheiten glorifiziert und weil der gesamte Roman auf dem Kontrast von allgemeiner Wahrheit bzw. Ordnung einerseits und Bedeutung des Details bzw. Würde des Individuums andererseits beruht, wobei sich Schnier auf der zuletzt genannten Seite verortet, die er mit seinem künstlerischen Ansatz verknüpft. Im Telefonat mit seinem Bruder antwortet er auf die Frage, was für ein Mensch er sei: „Ich bin ein Clown [...] und sammle Augenblicke“ (AC, 231).<sup>17</sup> Dem widersprechen seine Verallgemeinerungen, so etwa auch seine Einteilung der Frauen in Huren, Ehefrauen und barmherzige Frauen (vgl. AC, 94). „Dieses Programm widerspricht aber der Ästhetik des ‚Augenblicks‘ [...]“ (Krumbholz 1980, 76).

Schnier verlässt seine Familie, nachdem er die Schule abgebrochen und Marie verführt hat. Sie leben zunächst in äußerster materieller Not in Köln und sind auf Unterstützung angewiesen. Es fällt aber auf, dass Schnier eine Wohnung in Bonn hat, die ihm als Rückzugsort dient. Es ist nicht klar, wie er sie finanziert, aber sie gehört ihm, sei es als Eigentümer, sei es als Mieter. Zwar beschwert er sich über den Geiz seiner Eltern, die ihm als Kind nicht einmal genügend zu essen gegeben hätten. Doch ist er nicht zu stolz, seinen Vater um Geld anzugehen. Seine Forderung ist nicht unbescheiden. Ebenso unbescheiden ist seine Honorarforderung an den Veranstalter seiner Aufführungen in Bochum, wovon gleich im ersten Kapitel die Rede ist. Es ist schwer zu entscheiden, wie diese Forderungen einzuschätzen sind. Einerseits zeigen sie, wie wenig der Gesellschaft – namentlich den Eltern oder Kostert, dem Veranstalter, der zugleich Vorstand eines christlichen Bildungswerks ist und eine vernichtende Kritik von Schniers Bühnenauftritt verfasst – die Kunst wert ist; andererseits ist die Anspruchshaltung Schniers immerhin verdächtig.

Er zeigt sie bis zum Ende, als er mit seinem Bruder Leo spricht, den er nach Heinrich Behlen fragt, dem hilfsbereiten Kaplan aus der ersten Zeit in Köln. Als Schnier erfährt, dass er mit einer Frau verschwunden ist, zeigt sich, dass er an der Person gar nicht interessiert ist, sondern nur an der Funktion, die Behlen für ihn hat: „Na gut“, sagte ich, „dann fällt er vorläufig für mich aus“ (AC, 230). Leo hält das für „eine kaltschnäuzige Art“ (ebd.).

<sup>16</sup>Mehr davon zitiert Balzer 1997, 261.

<sup>17</sup>Vgl. auch AC, 172 f., wo er einerseits sein Gefühl für Augenblicke mit seiner Phantasie parallelisiert und andererseits mit Wahrheit und Leos Realismus kontrastiert.

Erst recht suspekt wird seine „Art“, wenn man sie mit Maries Situation konfrontiert. Die Sicherheiten, über die Schnier mit seinem Elternhaus und der Wohnung verfügt, hat Marie nicht. Die staatlich legitimierte Ehe böte ihr eine Absicherung. Er kann sich das Bohème-Leben aufgrund der Wohnung, in der er ein warmes Bad nehmen kann, leisten, während Marie in den Augen ihrer Nachbarn, von denen wiederum ihr Vater ökonomisch abhängig ist, eine gefallene (Jung-)Frau ist, so dass sie nirgends eine Möglichkeit zum Rückzug hat. Ähnlich merkwürdig ist seine romantisierende Begeisterung für das ärmliche Leben der Derkums. „Der Erzähler glorifiziert die Armut und dokumentiert dabei unfreiwillig nur die Arroganz des Großbürgersohns“ (Krumholz 1980, 79).

Gehen wir nun auf Schniers Verhalten gegenüber Marie näher ein. Schnier erinnert sich, dass er Marie mit Züpfner „Hand in Hand“ gesehen hat, „und es gab mir einen Stich. Sie gehörte nicht zu Züpfner, und dieses dumme Händchenhalten machte mich krank“ (AC, 40). Daraufhin nimmt er sich vor, Marie zu verführen. Schnier hat gerade die Schule ohne Abschluss verlassen und trägt sich mit dem Gedanken, auch seine Familie zu verlassen, um Clown zu werden, doch traut er sich nicht. Stattdessen ist er im Lauf von zwei Monaten häufig bei Maries Vater, der ihm Hegel und Marx näher zu bringen versucht, während Marie bei Freundinnen für das Abitur lernt. Schnier geht planvoll vor, denn er sucht sich einen Abend aus, an dem er Derkum im Kino weiß. Über die Konsequenzen für Marie ist er sich im Klaren: „Ich dachte an gar nichts und doch an fast alles, sogar daran, ob sie ‚nachher‘ noch in der Lage sein würde, ihre Prüfung zu machen [...]“ (AC, 43). Überdies benutzt er den Schlüssel, den ihm Derkum anvertraut hat. Er weiß, „daß es unfair von mir war [...], aber ich hatte gar keine andere Wahl, als den Schlüssel zu benutzen“ (ebd.).

Hier lässt sich ohne Schwierigkeiten ein axiologischer Widerspruch zwischen Überzeugung und Handeln entdecken. Er missbraucht das Vertrauen des Vaters und stellt seine Lage als alternativlos dar. Er *muß* Marie für sich gewinnen.<sup>18</sup> Schnier ordnet den Vertrauensmissbrauch seinem Ansinnen, Marie gewissermaßen zu überrumpeln, unter. Und sein Plan geht auf. Er dringt in die Wohnung ein, und es herrscht sofort ein non-verbales Einverständnis zwischen Marie und Schnier.<sup>19</sup>

<sup>18</sup>Hier kann man sich an *Das Brot der frühen Jahre* erinnern fühlen, wo ebenfalls ein nicht mehr hinterfragbares Liebesgefühl als Initiation sowohl des Helden als auch der Handlung fungiert. Wie Fendrich „erlebt Schnier die Liebe zu Marie als überwältigendes Ereignis, das ihn veranlaßt, aus dem bisherigen Leben ‚auszusteigen‘. Das Ereignis ist so irrational und eigentlich nicht mehr begründbar wie stets in Bölls Werk“ (Balzer 1988, 52).

<sup>19</sup>Diese Szene ist aus heutiger Sicht recht fragwürdig, denn Schnier unterstellt Marie, dass sie nicht meint, was sie sagt, nämlich „Geh“ (AC, 44), aber es gibt keinen Hinweis darauf, dass er sich irrt. Die gesamte Szene ist so gestaltet, dass Marie sich gewissermaßen aus Anstand ziert, aber von Anfang an Schniers Absicht erkennt und darin einwilligt. Trotz des „Geh“ soll man den nachfolgenden Geschlechtsverkehr als einvernehmlich betrachten. (Man kennt das aus den geschlechtsspezifischen Verhaltensmustern von zeitgenössischen Filmfiguren: Der draufgängerische Mann reißt die zaudernde Frau an sich, die unter Umständen sogar leichten körperlichen Widerstand erkennen lässt, aber sobald er seine Lippen auf die ihren presst, wird sie augenblicklich schwach und gibt sich ihm hin.)

Schnier vergisst auch nicht zu betonen, dass sie mit 21 resp. 19 Jahren alt genug seien, um für die Taten, die sie vollbringen, auch einzustehen. Trotzdem gibt es ein Problem, nicht für Schnier, sondern für Marie, die gläubig ist. Schnier ist sich dessen bewusst: „Ich konnte mir vorstellen, wie schlimm es für sie war. Es war wirklich schlimm, aber ich hatte nicht länger warten können“ (AC, 49).<sup>20</sup>

Man kann es auch so formulieren, dass sich individuelle Bedürfnisse und gesellschaftliche Erwartungen in einem Konflikt befinden. Dasselbe gilt für die Auswirkungen auf Derkum. Schnier kommt sich zwar „gemein vor, und wußte doch, daß ich’s nicht war“ (AC, 48). Er besteht in beiden Fällen auf der Legitimität seiner Handlungen: „ich hatte nicht länger warten können“ und „wußte doch, daß ichs nicht war“. Was spricht dafür, dass Schnier damit das Normengefüge des Romans verletzt?

## **2.5 Argumente für einen von Schnier verursachten Normbruch und ihre Widerlegung**

Es gibt im Roman keine Instanz, deren Axiologie als verbindlicher Maßstab für Schniers Verhalten in Frage kommt. Allein die Figur des Vaters Derkum verfügt über eine gewisse Autorität über Schnier. Doch wie gleich gezeigt wird, nimmt er seine Verurteilung zurück. Sie gehen erst auseinander, als Derkum ein Zeichen seines Verständnisses ausgesendet hat.

Eine andere Möglichkeit wäre, dass das Ende den Clown widerlegt. Wenn man es als Scheitern auslegt, dass er am Bahnhof für Almosen zur Gitarre singt, könnte dies als Widerlegung all dessen aufgefasst werden, was Schnier zuvor geäußert hat. Doch lässt sich das Gegenteil genauso gut behaupten: Die gesellschaftlichen Kräfte sind so stark, dass der Clown am Ende scheitern muss, obwohl er im Recht ist.<sup>21</sup> Überdies ist es keineswegs ausgemacht, dass das Ende überhaupt als Scheitern zu interpretieren ist. Es gibt auch die These, dass er damit zu sich selbst finde (vgl. Lehnick 1997, 96–101). Zu welchem Schluss man in dieser Frage auch kommen mag, ein minimaler Konsens dürfte zumindest dahingehend zu erzielen sein, dass das Ende in der Tendenz offen ist und mehrere Deutungsoptionen zulässt. Eben dies aber zeigt zugleich, dass das Ende nicht geeignet ist,

<sup>20</sup> Mit dieser Szene steht eine andere in Verbindung, die sie spiegelt. Als die beiden eine unerfreuliche Auseinandersetzung haben und sich versöhnen, bleiben sie sozusagen auf halbem Wege stecken. Auf ihre Bitte hin lässt er von seiner Umarmung ab, aber „es war falsch von mir, daß ich sie wirklich losließ“ (AC, 76). Daraufhin nämlich verlässt sie ihn, für immer.

<sup>21</sup> Der Clown wird wie andere Hauptfiguren Bölls nicht selten als „Opfer“ der korruptierten Umwelt gesehen, „weil sie den Praktiken, die dort herrschen, nicht gewachsen sind. Sie unterliegen einer vom Profit- und Machtstreben gelenkten Welt aber auch, weil sie isoliert sind, der Autor ihre als moralisch integer und anziehend wirkende plebejische Lebensform ohne gesellschaftliche Kontur beläßt“ (Bernhard 1975, 89).

als implizite Begründung dafür zu fungieren, dass Schniers Verhalten bzw. seine Ansichten axiologisch ins Verderben führen.

Mathäs (1997, 158) meint, dass Schnier im Zusammenleben mit Marie ihre wachsende Unzufriedenheit ignoriert habe. Seine mangelnde Vertrauenswürdigkeit mit Bezug auf Marie verbindet Mathäs mit der These, dass Schnier unfähig sei, sich der Gegenwart zu stellen, und nur in der Vergangenheit lebe. Dies führe dazu, dass er auch unfähig sei, Mariés Bedürfnisse zu erkennen und sein Handeln danach auszurichten. Begründet wird dies u. a. mit der durchaus plausiblen Annahme, dass Schnier kindlich sei (er sieht sich keine Filme an, deren FSK-Freigabe jenseits der 6-Jahre-Grenze liegt). Nicht überzeugend ist jedoch, diese Eigenschaft gegen ihn zu wenden und als Grund für seine Unzuverlässigkeit anzugeben. So habe sich Schniers Denken seit dem tragischen Tod seiner Schwester, die von ihrer Mutter in den letzten Tagen des Krieges zum sog. Volkssturm geschickt wurde, nicht weiter entwickelt. Er sei nicht fähig zu differenziertem Denken: „This event [his sister's death] causes Schnier to view the world in black and white“ (ebd.). Richtig ist zwar, dass Schnier zu Verallgemeinerungen tendiert, die er eigentlich nicht machen dürfte als jemand, der sich für die Würde der Einzelheiten stark macht; aber den Tod von Henriette auf die Funktion zu reduzieren, Schniers Regression anzuzeigen, ignoriert mindestens die primäre Funktion dieses Ereignisses, die darin besteht, die Opposition Schniers zu seiner Familie bzw. seine moralische und emotionale Überlegenheit anzuzeigen, weil er der einzige ist, der unter ihrem Tod offen leidet und ihn nicht zu verdrängen versucht (analog zu all den anderen Gräueltaten, die im Namen der Nationalsozialisten begangen und dann lange Zeit verdrängt wurden).

Man darf die Verführungsepisode nicht missverstehen: Nicht der voreheliche Geschlechtsverkehr ist das Problem, auch nicht die Überrumpelungstaktik als solche. Sie ist sozusagen legitim, weil die Gesellschaft, die vorehelichen Geschlechtsverkehr ablehnt, solche Maßnahmen erzwingt. Jugendliche und junge Erwachsene müssen sich etwas einfallen lassen, um die willkürlichen Grenzen, die die Erwachsenen ziehen, zu überwinden. Marie und Schnier praktizieren etwas, was Menschen dieses Alters immer schon getan haben. Der Fokus der Episode liegt also nicht auf Schniers Machtmissbrauch gegenüber der ihm körperlich unterlegenen Marie, sondern auf der letztlich gemeinsamen Überwindung eines gesellschaftlichen Zwangs, der jungen Leuten sexuelle Handlungen vor der Ehe verbietet. Dass der Preis für Marie ungleich höher ist, bildet das übergeordnete Konfliktpotential, aus dessen Entladung der Roman seine Energie gewinnt.

Potentiell problematisch ist zwar, dass Schnier Mariés Recht auf ein selbstbestimmtes Leben außer Kraft setzt, um seinen eigenen Lebensentwurf auf ihre Kosten durchzusetzen. Doch das einzige, was für ein Fehlverhalten Schniers spricht, ist, dass es *aus heutiger Sicht* unangemessen wirkt. Aus damaliger Sicht aber entspricht es der Norm, dass eine Frau ihre Tätigkeit aufgibt, um sich um die Familie – und das heißt auch: den Mann – zu kümmern. Das ist nicht die Norm, die der Roman angreift; er geht von ihr aus. Was er angreift, sind die Vorstellungen über das gesellschaftliche Mitsprache- bzw. Einspruchsrecht bei individuellen Angelegenheiten. Im Roman gibt es keinen Hinweis darauf, dass er

das patriarchale Geschlechterverhältnis, das Schniers Verhalten zugrunde liegt, in Frage stellt. Und auch Böll selbst hatte zumindest zu jener Zeit ein Frauenbild, in dem „noch ein Element des traditionellen Katholizismus wirksam“ gewesen sei, „der Marienverehrung zu verbinden vermag mit der Reduktion der Frauenrolle auf die ‚Gehilfin‘ des Mannes“ (Balzer 1988, 55).

Schnier meint, Maries Vater müsse für ihn eigentlich Verständnis haben, denn Derkum sei „schon lange aus der Kirche ausgetreten, und er hatte bei mir immer auf die ‚verlogene sexuelle Moral der bürgerlichen Gesellschaft‘ geschimpft und war wütend ‚über den Schwindel, den die Pfaffen mit der Ehe treiben‘. Aber ich war nicht sicher, ob er das, was ich mit Marie getan hatte, ohne Krach hinnehmen würde“ (AC, 46). Tatsächlich gibt es Krach, aber nur kurz, ehe Derkum tatsächlich Verständnis zeigt.

Die (von Schnier als richtig akzeptierten) Normen, die sich sozusagen aus dem natürlichen Drang der Geschlechter zueinander ergeben, stehen den (verkehrten) Normen der damals herrschenden Kultur entgegen. Schnier kann von ihnen absehen, Marie nicht. Das ist der Grundkonflikt. Wäre sie so frei wie er, gäbe es kein Problem und die beiden könnten sich in ihrer Zweisamkeit vom Rest der Gesellschaft abmelden. Nähme er Rücksicht auf die gesellschaftlichen Normen, würde er die (als richtig akzeptierten) verraten.

Als Schnier am folgenden Tag zu Derkum kommt, der inzwischen im Bilde über das Vorgefallene ist, macht dieser ihm zunächst Vorhaltungen. Er erinnert ihn daran, „wie wir uns krumm gelegt haben für die verfluchte Prüfung“ (AC, 63). Gemeint ist das Abitur. Hier entsteht der Eindruck, dass Derkum das Korrektiv ist, das im Roman die Selbstbezogenheit Schniers offenbart. Aber so ist es nicht. Marie ist bereits nach Köln gefahren, und Schnier folgt ihr, nicht ohne Derkum noch um Geld angegangen zu sein, das dieser ihm gibt. Das Kapitel endet damit, dass Derkum, der unangepasste Linke, der zwischen allen Stühlen sitzt (als vom NS-Regime Verfolgter sollte er erst Bürgermeister werden, um dann von einer Koalition aus Kommunisten und Bürgerlichen verhindert zu werden), sich bei Schnier für seine Vorwürfe sogar entschuldigt. Als Maries Vater sanktioniert er damit nachträglich die Verführung.

Zur Trennung von Marie führt fünf Jahre später Schniers spontane Weigerung, seine schriftliche Einwilligung in die christlich-katholische Erziehung ihrer künftigen Kinder zu geben. Als er dann aber doch nachgibt, überzeugt dies Marie nicht, da sie glaubt, seine Nachgiebigkeit sei bloß Folge seiner Bequemlichkeit. Was sie sich wünscht, ist die Annahme ihrer Prinzipien. Er allerdings besteht darauf, dass für ihn allein *sie* die Hauptsache sei. Damit sie bei ihm bleibe, würde er auch konvertieren. Das habe einfach nicht die Bedeutung, die Marie für ihn habe, seiner Meinung nach eine schöne Liebeserklärung, für die Marie jedoch nicht sonderlich empfänglich ist. Sie ist dem Einfluss ihres katholischen Gesprächskreises erlegen, dessen Mitglieder just in Hannover am Katholikentag teilnehmen und bis zum selben Tag, an dem die Unterhaltung stattfindet, sogar im selben Hotel wohnen, während Schnier im Umland von Aufführung zu Aufführung tingelt. Sie übernimmt die Redeweise des Gesprächskreises und benutzt ihr sonst fremde Ausdrücke wie „abstrakte Ordnungsprinzipien“ (AC, 72).

Schnier wäre mit Bezug auf Marie axiologisch unzuverlässig, wenn es darum ginge, dass er Marias Bedürfnisse nicht respektiert. Die Frage der Empathie oder der Rücksichtnahme auf den Partner wird im Roman jedoch gar nicht gestellt.<sup>22</sup> Stattdessen geht es um die Unvereinbarkeit zweier Lebensweisen: derjenigen, die Schnier verkörpert, und derjenigen, die der Bonner Katholikenkreis repräsentiert.

Im Roman wird dieser Konflikt durch die unterschiedlichen Ehevorstellungen konkretisiert, wie gleich ausgeführt wird. Man muss sich bei der Interpretation des Romans seine Anlage, sein konstruktives Fundament vor Augen halten, das in dem Konflikt zwischen (katholischem) Dogma und (christlichem) Verhalten besteht. Dieser Grundkonflikt ist in dem Roman vielfach realisiert und durchweg spürbar. Ganz allgemein gesagt, ist es die Opposition zwischen *abstrakt* und *konkret*, die den Romanaufbau durchzieht und mehreren Motiven zugrunde liegt: etwa auch dem Kontrast zwischen (unbedeutender) allgemeiner Wahrheit und (künstlerisch bedeutender) Einzelheit oder dem Kontrast zwischen abstrakten gesellschaftlichen bzw. katholischen Normen und konkreten individuellen Bedürfnissen.

Schnier und Marie sind geradezu holzschnittartig kontrastiert: hier der protestantische Sohn einer reichen großbürgerlichen Industriellenfamilie, die Sympathien für die Nationalsozialisten hatte, dort die katholische Tochter eines armen Schreibwarenladenbesitzers, der dem linken Widerstand gegen die NS-Herrschaft nahestand. Marie kann sich nicht von dem dogmatischen Zugang ihres Bonner Kreises lösen, dessen Werte und Normen Schnier vehement ablehnt.

Die Figur Schnier besetzt demnach die Position des wahren Christentums, dem es vor allem um Aufrichtigkeit und um die Würde des einzelnen geht, weniger um die tätige Barmherzigkeit und Nächstenliebe (was er den dazu Berufenen wie dem Kaplan Behlen oder dem SPD-Funktionär Wieneken überlässt), während die Vertreter der verbandskatholischen Position leere Formen des Ritus zur Aufrechterhaltung der bestehenden Ordnung für wichtiger halten. Dieser Grundkonflikt kommt nicht zuletzt in Schniers Haltung zur Ehe zum Ausdruck. Er bewertet das kanonische Gebot, wonach sich die Eheleute das Sakrament der Ehe selbst in gegenseitigem Einverständnis geben, höher als den kirchlichen Segen, auf dem die dogmatische Seite in Form einer Trauung besteht. Daher betrachtet er sein Zusammensein mit Marie als auch im (eigentlichen) katholischen Sinne als legitimiert und Marias Hinwendung zu Züpfner als Ehebruch, während die dogmatischen Vertreter des Bonner Kreises und auch Marie selbst es umgekehrt sehen: Marie habe mit Schnier in Sünde gelebt und dieses falsche Leben zugunsten einer legitimen Ehe mit Züpfner aufgegeben. Dass es aus dieser Gemengelage keinen Ausweg gibt, solange diese beiden Positionen

---

<sup>22</sup>Auch ist zu vermuten, dass der Roman Bölls traditionelle Auffassung der sozialen Geschlechterbeziehung ebenso sorglos reflektiert wie sein Bericht in einem Brief vom 7.5.1952 an seinen Freund Ernst-Adolf Kunz nach dem Verlagswechsel zu Kiepenheuer über Veränderungen seiner familiären Situation: „Meine Frau hat aufgehört [als Lehrerin zu arbeiten], ich bilde sie zu meiner ‚Sekretärin‘ aus.“ (Zit. n. Boge 2009, 156).

innerhalb des Katholizismus nicht miteinander vermittelt werden, ist die Kernaussage des Romans, der damit einen aus Bölls Sicht wesentlichen Widerspruch der katholischen Kirche in eine individuelle Geschichte übersetzt. Der Roman löst den Widerspruch nicht, verhehlt aber auch nicht, wo die Sympathien des Autors liegen.

Betrachtet man das Verhältnis von Marie und Schnier isoliert, liegt aus den genannten Gründen keine axiologische Unzuverlässigkeit vor. Es gibt keinen Grund für die Annahme, dass Schnier Normen oder Werte verletzt, die der Text setzt. Gesetzt wird der positive Wert eines freien und selbstbestimmten Zusammenlebens; nicht der der Geschlechtergerechtigkeit. Der Wert des freien und selbstbestimmten Zusammenlebens wird im Roman in Frage gestellt vom politischen Katholizismus.

## ***2.6 Schniers fragwürdige Einstellung gegenüber weiteren Figuren und ihre Rechtfertigung***

Nach der Trennung Mariens taucht ein anderes Problem auf: Schniers Geldnöte. Sie sind eine Folge der Trennung, unter der er so sehr leidet, dass er in eine berufliche, letztlich aber auch künstlerische Krise gerät (die Gitarre wird die Pantomime ablösen). Wie geschildert, sind mit dem finanziellen Bezugsbereich ebenfalls Anomalien zu verzeichnen. Wie selbstverständlich verlässt er sich auf die Hilfe von anderen. Neben den bereits erwähnten Beispielen gibt es weitere Reaktionen Schniers, die aufmerken lassen. So neigt er etwa zur Verschwendung. Als er von Edgar Wieneken Geld bekommt, leistet er sich davon sofort ein Taxi, um zu Marie zurückzukommen, eine unnötige Ausgabe, wie er selbst eingesteht (vgl. AC, 154). Drastischer ist seine Reaktion im Gespräch mit Bela Brosen, der Geliebten des Vaters. Er bittet sie telefonisch darum, dass sie ihm über seinen Vater Geld beschafft. Dabei lügt er sogar, sagt, dass er mit seinem Vater nicht über Geld gesprochen habe – was nicht wahr ist. Als sie zaudert, ändert er seine Einstellung ihr gegenüber. War er ihr bis dahin in seinen beiläufigen Kommentaren gewogen, stößt sie ihn nun ab: „[...] ich fing schon an, sie für das dümmste Weibsstück zu halten, mit dem ich je zu tun gehabt hatte“ (AC, 170).<sup>23</sup> Darin drückt sich ebenso eine gewisse Menschenverachtung wie in dem demonstrativen Desinteresse an Behlens Schicksal, als er von seinem Bruder erfährt, dass er verschwunden und also keine Hilfe von ihm zu erwarten sei.

Was ist nun mit diesen Anomalien anzufangen? Steckt dahinter ein System, das darauf angelegt ist, die Selbstwidersprüchlichkeit des Clowns und seine Verstrickung in die gesellschaftlichen Vorurteile zu offenbaren, die er bei anderen kritisiert? Ist Schnier am Ende eine negative Figur? Das sicher nicht, aber die

---

<sup>23</sup>Weitere Textstellen nennt Pickar 1974, 37 (Anm. 13).

Häufung von Anomalien lässt doch immerhin die nach außen hin eindeutige Werteverteilung etwas verschwimmen. Schnier wird deshalb nicht selten Narzissmus attestiert. Adäquater wäre vielleicht, ihn als Egoisten zu charakterisieren, denn es ist ja nicht Selbstverliebtheit, die sein Verhalten steuert, sondern seine Konzentration auf die eigenen Bedürfnisse, während er auf die Bedürfnisse der anderen gar nicht eingeht. Dazu würde auch sein Verhalten Marie gegenüber passen. Wähnt er sich in seinem Verhalten ihr gegenüber nur in einem Einverständnis, das in Wirklichkeit gar nicht besteht? Das scheint Schnier rückblickend selbst zu glauben: „Marie war nah daran, mich zu verstehen, ganz verstand sie mich nie“ (AC, 93). Auffällig ist natürlich auch, dass er selbst von keinem Versuch berichtet, Marie verstehen zu wollen.

Die Rekurrenz der Anomalien, die auf den egoistischen *bias* von Schnier verweisen, rechtfertigt es, ihm unter gewissen Vorbehalten axiologische Unzuverlässigkeit zuzuschreiben. Der erste Vorbehalt besteht darin, dass Schnier, was die Wertekonflikte betrifft, die im Vordergrund des Textes stehen, zuverlässig ist. Die erwähnten axiologischen Schnitzer in den Telefonaten mit Bela und mit Leo lassen sich nämlich relativieren.

Bevor er mit Bela telefoniert, charakterisiert Schnier sie ambivalent: „Ich hatte sie nur einmal gesehen, sie lieb und hübsch und auf eine angenehme Weise dumm gefunden“ (AC, 160). Auch bringt er sie in Zusammenhang mit Geldgier, alles Stichworte, die er während des Telefonats mit ihr aufgreift. Zwar verändert er tatsächlich seine Einstellung ihr gegenüber im Lauf des Gesprächs, aber er aktualisiert dabei nur das, was in der Anfangscharakterisierung schon angelegt ist.

Blickt man auf das entscheidende Gespräch zwischen Leo und Schnier am Ende des Romans (auf dessen Zustandekommen Schnier die ganze Zeit der Erzählgegenwart über wartet), dann darf man die erwähnte Reaktion Schniers nicht überbewerten. Zwar scheint er sich für Behlens Schicksal nur insoweit zu interessieren, wie dieser ihm nützlich ist; aber das ist doch nur ein geringfügiges Detail im Vergleich zu der Hauptsache dieses Kapitels: nämlich Leos Weigerung, über seinen Schatten zu springen, seine Regularien zu missachten, um dem Bruder helfend zur Seite zu stehen, sei es mit Geld, sei es durch Teilnahme und Brüderlichkeit.

In beiden Telefonaten geht es darum, dass Schniers Bitte um Hilfe nicht entprochen wird. Besonders bei dem werdenden Priester Leo wird klar, dass er die Regeln des Konvikts nicht brechen will, um seinem Bruder zu Hilfe zu kommen. Wieder siegt die heilige Ordnung über die christliche Praxis. Das entspricht der kritischen Stoßrichtung des Romans und ist nicht die Norm, die durch Schniers aufblitzenden Egoismus widerlegt werden soll. Meine Zurückhaltung, in Schniers Egoismus einen hinreichenden Grund für seine axiologische Unzuverlässigkeit zu sehen, liegt eben darin: Sein Egoismus wird dort manifest, wo es darum geht, ihm in seiner Not zu helfen. Dass er sich dabei mitunter egoistisch verhält, ist gewissermaßen ein Epiphänomen, weil sein Egoismus geeignet wäre, seine Kritik an der mangelnden Humanität der Katholiken auszuhebeln. Da aber diese Kritik, worüber sich alle einig sind, die allgemeine Stoßrichtung des Romans ist,

mindert das den funktionalen Grad von Schniers Egoismus im Bedeutungsaufbau des Romans.<sup>24</sup>

Der zweite Vorbehalt setzt genau an dieser Stelle an. Wie man diese Passagen einordnet, hängt letztlich von der Theorie axiologischer Unzuverlässigkeit ab, die man in Anschlag bringt. Die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit funktioniert – wie in Kap. 1 ausgeführt – nach Auffassung vieler Literaturwissenschaftler prinzipiell anders als die Zuschreibung mimetischer Unzuverlässigkeit, weil sie interpretationstheoretisch auf einer anderen Ebene verortet ist. Um zu erfassen, ob bestimmte Handlungen oder Überzeugungen der Erzählerfigur axiologisch negativ sind, benötigt man einen Maßstab, an dem diese Handlungen oder Überzeugungen gemessen werden. Dieser Maßstab wiederum ist nicht in derselben Weise im Text verankert, wie die (fiktiven) empirischen Sachverhalte der erzählten Welt, die allein dadurch festgelegt sind, dass von etwas verständlich die Rede ist. Wie wertrelevante Sachverhalte axiologisch einzuschätzen sind, kann – muss aber nicht im Text festgelegt sein. Im vorliegenden Fall müsste man also zeigen, dass Böll seine Erzählerfigur so angelegt hat, dass sie mit ihrem Verhalten gegen Normen verstößt, um dem Text definitiv axiologische Unzuverlässigkeit zuzuschreiben. Ohne konkrete Hinweise liegt seine Unzuverlässigkeit allenfalls im *Bedeutungspotential*, wobei sie aus den genannten Gründen nur schwach im Text verankert ist. Für Schniers Unzuverlässigkeit sprechen die genannten Rekurrenzen; *dagegen* spricht, dass die punktuellen Verfehlungen Schniers nicht so recht in die zentrale Wertproblematik des Romans passen.

Allgemein gesagt, ist das, was sich die negativen Figuren zuschulden kommen lassen, mangelnde Humanität, und zwar in einem ganz bestimmten Sinne. Humanität in Bölls Verständnis besteht darin, auch einmal Fünfe gerade sein zu lassen und einfach zu helfen, was immer die Vorschriften besagen. Wo Liebe ist, braucht man keine Ordnung, lautet die *Maxime* übersetzt. Humanität setzt nach landläufigem Verständnis vermutlich auch Einfühlungsvermögen voraus. Aber, so jedenfalls mein zweiter Vorbehalt, dieser Aspekt von Humanität wird in dem Roman nirgendwo thematisiert, es sei denn, eben in Schniers punktuellen Verstößen gegen die Norm, Mitgefühl gegenüber den Situationen, in denen seine Mitmenschen stecken.

## 2.7 Zur Distanz zwischen Autor und Erzählinstanz

Stärker noch als in *Das Brot der frühen Jahre* ist die Erzählerfigur des Clowns nicht in *jeder* Hinsicht als Sprachrohr des Autors intendiert, wiewohl Schnier mit seiner Kritik am institutionalisierten Katholizismus in wichtigen Punkten

---

<sup>24</sup> Krumbholz (1980, 86) kommt zu einem ähnlichen Schluss, indem er (in einem anderen theoretischen *setting*) im Text Unzuverlässigkeitssignale feststellt, wenn vielleicht „auch gegen den Willen des Autors“.

als Instanz fungiert, Bölls eigene Ansichten zu vermitteln. Gerade seine gewissermaßen asozialen Verhaltensweisen sind asozial in Bezug auf die Werte dieses Katholizismus; sein Verhalten ist erzwungen, weil die verbandskatholischen Werte es sind, die Schnier zum Aussteiger werden lassen.

Schnier lebt also gemäß den Werten, die er hat, und damit geht er weiter als die meisten, die wie Böll selbst mit den katholischen Institutionen, ihren Dogmen und ihrem Einfluss auf das gesellschaftliche Leben nicht einverstanden waren. Darin liegt die Distanz zwischen Autor und Erzähler. Aber ist diese Distanz durch Schniers Unzuverlässigkeit markiert? Sie wäre es, wenn die Übertriebenheit, die sich in der Figur des Schnier manifestiert, die Funktion hätte, ihn ideologisch zu diskreditieren. Die hier zusammengetragenen Argumente dürften indes gezeigt haben, dass das nicht der Fall ist. Der überspitzte Figurenzuschnitt dient im Gegenteil dazu, die kritische Stoßrichtung schärfer zu machen.

Die besondere Zurichtung der Figur hat weitere Funktionen. Man könnte annehmen, dass aufgrund von Bölls Literaturauffassung gewisse Unschärfen in ihrem axiologischen Profil poetologisch eingepreist sind. Es sind gewissermaßen ideologische Widerhaken, die den Kunstcharakter ausmachen und den Roman von einem Pamphlet unterscheiden. Gerade in der pointierten Zurichtung der Figur, aber auch der Situationen liegt für Böll der Kunstcharakter, denn „Übertreibung ist die Definition der Kunst“ (Böll 1960, 42).<sup>25</sup>

Immerhin handelt es sich um „Ansichten“ eines Clowns, nicht um Einsichten, anders gesagt, um Annahmen, nicht um Wahrheiten, die der Clown verkündet. Man kann also zu dem Schluss kommen, dass sich in dem Titel eine gewisse Relativierung oder Distanzierung von den Verlautbarungen des Clowns ausdrückt, zwar nicht in der thematisierten allgemeinen Stoßrichtung, sondern in dem erwähnten Sinne, dass der Roman nach Böll einen künstlerischen Anspruch hat, dem gemäß allzu scharfkantige oder eindeutige Aussagen das künstlerische Moment aufheben.<sup>26</sup>

Dieser Anspruch äußert sich auch in einer besonderen Eigenschaft, die Böll seinen Helden sich selbst zuschreiben lässt: Gerüche durch das Telefon zu erkennen. Es gibt ansonsten wenig im Roman, was den Realismus der Geschichte aufhebt und in diesem Sinne als anti-mimetisch verstanden werden könnte. Diese

<sup>25</sup>Zu seiner Poetik insgesamt vgl. auch Böll 1964 und Blamberger 1985, 116–134.

<sup>26</sup>Dass „Ansichten eines Clowns“ auch als *genitivus obiectivus* verstanden werden könne, liest man zuweilen in der Sekundärliteratur außerdem (Blamberger 2000, 208; Lehnick 1997, 86). Aber dass der Clown von außen porträtiert würde, kann man nicht sagen. Allenfalls seine Gesprächspartner in den Telefonaten könnten als Subjekte taugen, die eine jeweils andere Ansicht des Clowns zeichnen, ihn jeweils gleichsam in unterschiedlicher Perspektive zeigen. Aber so ist es ja nicht. Sie haben eigentlich alle dasselbe Bild von Schnier, der kein besonders rätselhafter oder schillernder Typ ist.

Eigenschaft erscheint auch deswegen als phantastisches Element, weil der Clown als *performance*-Künstler sich ihrer nicht bedient, obwohl sie sich für einen wie ihn bestens eignen würde (vgl. Seiler 2005 [1983], 320). Sie ist zwar nicht ganz isoliert, weil Schnier während seiner Telefonate darauf zurückkommt, aber Auswirkungen auf sein Leben hat sie nicht. Seine besondere Fähigkeit ist damit nicht gänzlich funktionslos, aber fast, indem sie nur auf sich selbst verweist. Poetologisch gesprochen, stellt sie ganz in dem eben beschriebenen Sinne den Kunstcharakter der Geschichte zur Schau.

Schniers Eigenschaft, Gerüche durch das Telefon wahrzunehmen, lässt sich aber auch anders interpretieren: als Einbildung nämlich. So gesehen, würde sie die überbordende Einbildungskraft des Clowns und Künstlers markieren, die so stark ausgeprägt ist, dass er für wahr hält, was er sich – unter mimetischer Betrachtungsweise – nur einbildet. Das wäre ein geradezu klassischer Fall mimetisch unzuverlässigen Erzählens. Ihre Funktion wäre allerdings der zuvor präsentierten Funktion der anti-mimetischen Lesart ähnlich. Sie stellt den Kunstcharakter aus, indem sie die Distanz zwischen Autor und Erzähler vergrößert. Darüber hinaus pointiert sie den subjektiven *bias* der „Ansichten“ und akzentuiert zugleich den künstlerischen Aspekt der Wahrnehmungen Schniers. Zu Kritisierendes sieht er klarer (und er handelt kompromissloser) – das ist das, was ihn in der Hauptsache zuverlässig macht –, manches aber – so sagt uns die als Einbildung verstandene übermenschliche Riechfähigkeit – ist eben nur eine subjektive Wahrheit, eine Empfindung, die man nicht mit der Wirklichkeit verwechseln sollte. In dieser Distanzierung von Schnier drückt sich, wenn man so will, eine gesunde Skepsis gegenüber allzu konsequenten Charakteren aus. Es ist eine Art ästhetischer Notbremse. Sie sorgt dafür, dass man es nicht mit einem bloßen Thesenroman, mit einem weltanschaulichen Pamphlet zu tun hat, sondern eben mit Kunst, die vielleicht nicht gerade sich selbst, aber ihren ideologischen Aspekt zumindest ansatzweise in Frage stellen kann.

Eine letzte Überlegung, die die Annahme stützen könnte, dass es Signale gibt, die die Position des Erzählers als axiologische Autorität unterminieren, gründet auf der Beobachtung, dass der Clown sich beständig inszeniert und vor sich selbst nicht authentisch ist. So führt er seinen Bühnensturz wohl absichtlich herbei und übertreibt die Schwere der Blessur. Eindrücklich ist auch die Schlusszene. Als Clown geschminkt und vor sich seinen Hut auf dem Boden, singt er auf den Stufen des Bonner Hauptbahnhofs zur Gitarre. Überrascht, aber auch zufrieden stellt er fest, dass Karneval ist und er in seinem Aufzug nicht weiter auffällt. Weil er keinen Pfennig mehr hat, drapiert er eine Zigarette im Hut, „nicht genau in der Mitte, nicht an den Rand, so, als wäre sie von oben geworfen worden“ (AC, 237). Als die erste Münze darin landet, verspringt die Zigarette an den Rand. „Ich legte sie wieder richtig hin und sang weiter“ (AC, 238), lautet der letzte Satz.

Sieht man von einer an den Wertvorstellungen des Autors orientierten Interpretationskonzeption ab und legt stattdessen eine Konzeption zugrunde, wonach sich der Wert des Werks als literarisches umso mehr steigert, je mehr literarisch

interessante Aussagen sich generieren lassen (wobei die Annahme gilt, dass literarisch interessante Aussagen solche sind, die z. B. mangelnde Eindeutigkeit bzw. Ambivalenz ausbeuten), dann könnte man auf der Basis der Inkongruenzen zwischen Schniers Verhalten und seinen Wertvorstellungen schließlich doch u. E. zu dem Schluss kommen, dass er axiologisch nicht zuverlässig ist, sofern er seinen eigenen Idealen nicht gerecht wird und übersieht, dass auch seine eigene Einstellung, gemessen an seinen Ansprüchen an andere, fehlbar ist. Diese Option sollte aber nicht zu Lasten der weitaus gewichtigeren ideologischen Zuverlässigkeit Schniers gehen. Sie unterminiert diese Zuverlässigkeit nicht. Eher wird dadurch erreicht, dass Schniers Eindimensionalität entgegengewirkt wird. Auch Schnier hat seine Fehler, ist also durchaus eitel und egoistisch, was ein Christ vielleicht nicht sein sollte. Analog zu seiner unwahrscheinlichen olfaktorischen Begabung lässt sich darin eine Distanzierung des Autors von seinem Erzähler erkennen, dessen künstlerische Begabung einerseits und menschliche Schwäche andererseits ihn davor bewahrt, eine farblose Verpackung ideologischer Thesen zu sein.

## 2.8 Zusammenfassung

Wie lautet nun nach alledem die Antwort auf die Frage, ob Bölls Roman *Ansichten eines Clowns* unzuverlässig erzählt ist? Es dürfte klar geworden sein, dass es auf diese einfache Frage keine ebensolche Antwort gibt. Erstens ist, aufs Ganze gesehen, Schnier ein eher zuverlässiger als unzuverlässiger Erzähler, weil er im Normengefüge grundsätzlich auf der axiologisch positiven Seite steht. Zweitens ist sein häufig als fragwürdig eingestuftes Verhalten gegenüber Marie, gemessen an dem Frauenbild, das dem Roman zugrunde liegt und das auch Böll damals teilte, normal. Allenfalls im Verbund mit einigen anderen Reaktionen ließe sich Schnier Egoismus vorhalten, der nicht in Einklang mit Bölls Humanitätsideal steht. Insofern und nur insofern kann man Schnier partiell axiologische Unzuverlässigkeit attestieren – unter der zusätzlichen Einschränkung, dass die Verstöße Schniers im Roman kaum mit anderen Motiven in Verbindung stehen und daher nur schwach verankert sind, was die Bedeutsamkeit der ohnedies nur partiellen Unzuverlässigkeit weiter mindert. Wäre sie stärker ausgeprägt, wäre ihre Bedeutsamkeit größer, müsste der Konflikt von Schniers Unzuverlässigkeit mit seinen zuverlässigen Invektiven im Roman spürbarer sein, da sie ein Grund für den Selbstbetrug Schniers ist. Das Problem dabei allerdings ist, dass diese Eigenschaft seine Kritik an der Verlogenheit der Katholiken entwerten würde. Und das wiederum würde der allgemeinen kritischen Stoßrichtung des Romans entgegenstehen. Es ist jedoch sehr unwahrscheinlich, dass das in Bölls Absicht lag. Deswegen neige ich zu der Ansicht, dass Schniers partielle Unzuverlässigkeit sozusagen aus Versehen in den Roman gekommen ist. Der Plan bestand vermutlich eher darin, Schniers Subjektivität und Clownhaftigkeit für Überspitzungen

und Einseitigkeit zu nutzen, die dem Roman die Schlagkraft verleihen, die er bei seinem Erscheinen tatsächlich entfaltet. Diese Einseitigkeit des Urteils ist jedoch kein Grund, der Schnier zu einem unzuverlässigen Erzähler macht.

Selbst wenn man auf der Basis einer wertmaximierenden Interpretationstheorie die am Text belegbaren axiologischen Anomalien, die Schniers Egoismus anzeigen, vor dem Hintergrund des für den Text geltenden Humanitätsmaßstabs als hinreichend für seine partielle axiologische Unzuverlässigkeit ansieht und auf diese Weise dem Text ein Plus an Bedeutung attestiert, muss man sehen, dass dieses Bedeutungsplus, gemessen an der Gesamtbedeutung des Textes minimal ist, weil seine hauptsächlichliche Thematik in eine andere Richtung weist. Diese ist eben keine Kritik am Individuum aufgrund seiner Unzulänglichkeit, seinen Ansprüchen an andere selbst gerecht zu werden, sondern eine Kritik an dogmatischen Zwängen und Heuchelei vornehmlich von Vertretern katholischer Institutionen. Diese Hauptsache darf man nicht übergehen. Sonst vermittelt man wie Mathäs (1997) nicht nur ein anachronistisches, sondern auch axiologisch unangemessenes Bild von dem Roman.

Was ist mit diesem Ergebnis nun gewonnen? Die Analyse zeigt abermals, dass man mit der Frage nach der Realisierung des Erzählverfahrens tief in die Faktur eines Romans eindringen und einiges über ihn herausbringen kann. Das heuristische Potential der Kategorie lässt sich damit gut unter Beweis stellen. Es gewährt auch weitere Erkenntnisse, die in diesem Falle freilich eher falsifizierenden Charakter haben.

Bölls Roman wurde in die Tradition von Max Frisch gestellt (vgl. Noble 1975). Diese literaturgeschichtliche Hypothese lässt sich aufgrund der hier gewonnenen Erkenntnisse, wenn nicht widerlegen, so doch in ihrer Reichweite stark einschränken. Zwar ist es richtig, dass in den *Ansichten* keine Totalität mehr geboten wird, sondern eben Ansichten, aber sie haben doch einen ganz anderen Grad an Verbindlichkeit als die von Frischs Erzählern. Das Subjektive und das Sprunghafte im Erzählen Schniers lässt sich zwar als „Hang zum Skizzenhaften“ charakterisieren und dies mit Frischs Schreibkonzeption parallelisieren (ebd., 159), doch bleibt diese Charakterisierung an der erzähltechnischen Oberfläche, da Schnier letztlich eben doch Wahrheiten verkündet. Hinter seinen Ansichten baut sich sehr wohl ein kohärentes Weltbild auf. Dieses mag überspitzt und einseitig sein, aber in Schniers Einseitigkeit liegt kein grundsätzlicher Irrtum: Die Einseitigkeit seiner Ansichten macht diese nicht ungültig. Sie soll ihre prinzipielle Stoßrichtung nicht widerlegen, sondern allenfalls den Autor schützen. Pointiert gesagt: Schniers Subjektivität, wie sie sich in seinen überzeichneten Auffassungen, aber auch in seinem Künstlertum kundtut, ist die Bastion, in die sich der Autor zurückziehen kann, wenn die Gegenattacken zu scharf werden. In diesem Sinne äußert sich Böll (1985, 486 [Kursive i. O.]) in dem über zwanzig Jahre später verfassten Nachwort zum Roman, wenn er ihn als „Satire“ bezeichnet und davor warnt, „den dümmsten aller Fehler zu begehen, Autor und ‚Held‘ total zu identifizieren“ – was im Umkehrschluss bedeutet, dass Böll eben doch eine Menge der „Ansichten“ seines Erzählers teilt.

### 3 Unzuverlässigkeit vs. Phantastik in Günter Grass' *Blechtrommel*

Im vierten Kapitel der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* merkt der autodiegetische Erzähler nach einem langen Zitat an, das er seinem Paten Schimmelpreester in den Mund legt: „Soweit mein Pate. Ich habe mir diese Äußerung wörtlich gemerkt, weil er sie oft mit denselben Redewendungen wiederholte“ (FK, 29). Thomas Mann lässt seinen Erzähler das sagen, um zweierlei zu erreichen: nämlich die Etablierung von Ansichten in der erzählten Welt, die unabhängig vom Erzähler sind, und die Legitimierung der wahrheitsgetreuen Wiedergabe dieser Ansicht. Normalerweise können sich Menschen solch lange Texte nicht merken. Also erfindet der Autor eine Situation, die das Unwahrscheinliche – man könnte auch sagen: das Unrealistische – wahrscheinlicher macht. Geschickter macht es übrigens Erwin Strittmatter, der seinen heranwachsenden Ich-Erzähler Tinko im gleichnamigen Roman mit einem außergewöhnlichen Gedächtnis ausstattet, ohne aber explizit diese Eigenschaft mit der Authentizität seiner Zitate zu verbinden. Auf diese Weise erzielt er dieselben Effekte.<sup>27</sup>

Die zitierte Anmerkung Felix Krulls ist – die Vokabel „Realismus“ legt es nahe – ein motivisches Relikt aus dem 19. Jahrhundert. Die realistischen Autoren standen immer wieder vor dem Problem, wenn sie homodiegetische Erzählungen verfassten, das in der erzählten Welt Gesagte auf eine Weise zu vermitteln, dass der zeitgenössische Leser ihnen das abkaufte, ohne sich fragen zu müssen, ob das denn sein könne, dass das Ich in seiner Erzählung Dinge wiedergibt, die er nicht wissen kann oder die er nicht alle auf einmal und schon gar nicht wörtlich behalten haben kann. Dies führte eben sehr häufig zu solchen, wenn man so will, epithetischen Phrasen zur Etablierung und Legitimierung von Authentizität oder zur Herbeiführung eines *effet réel*.<sup>28</sup>

Für viele nachrealistische, d. h. moderne Autoren ist diese Forderung obsolet. Insbesondere Günter Grass schert sich nicht um solche Legitimationsstrategien. Im Gegenteil, er verstößt gegen solche Konventionen systematisch und scheint sich damit über sie lustig machen (oder, im Sinne der Moderne, Literarizität generieren) zu wollen. Aus diesem Grunde könnte die Anwendung einer Kategorie wie die narrativer Unzuverlässigkeit auf seine Texte, obwohl sie teilweise nahe liegt, reichlich problematisch sein. Dass eine Untersuchung unter dem Aspekt der Unzuverlässigkeit gleichwohl aufschlussreich ist, möchte ich anhand der

<sup>27</sup> Freilich um den Preis, dass manche Leser diese Verbindung nicht herzustellen vermögen und (vor dem Hintergrund eines Realismus-Postulats) bemängeln, dass die Sprache Tinkos nicht die eines Dreizehnjährigen sei (vgl. Wolf 1955). Dabei verkennt die Rezensentin, dass Tinkos Sprache die seines Großvaters ist, dessen reaktionäre Weisheiten er – eben aufgrund seines außergewöhnlichen Gedächtnisses – ständig nachplappert.

<sup>28</sup> In seinem diesbezüglichen Aufsatz fokussiert Barthes (1968) allerdings ein anderes Phänomen als Realitätseffekt: kausal überflüssige Gegenstände in einer Geschichte, den narrativen Überschuss einer Geschichte sozusagen.

folgenden Überlegungen zeigen. Das Ergebnis wird deutlich machen, dass das heuristische Potential der Kategorie selbst dort, wo ihre Anwendung an Grenzen stößt, beträchtlich ist. Grass' Texte unterlaufen die Anwendung beider Kategorien, Zuverlässigkeit wie Unzuverlässigkeit. Aber die Analyse erlaubt es, diese Grenzen sichtbar zu machen und auf diese Weise ein tieferes Verständnis der literarischen Eigenart von Grass' Werk zu erlangen.

Obwohl also das Verfahren des unzuverlässigen Erzählens in Grass' sog. Danziger Trilogie nicht so eindeutig realisiert ist, wie es vielleicht den Anschein haben mag, ist mindestens seit den 1970er Jahren schon die Rede davon. Meist wird es als Tatsache verbucht und nicht eigens diskutiert oder gar problematisiert. Allerdings bleiben die Zuschreibungen recht allgemein, und bei genauerer Betrachtung werfen sie mehr Fragen auf, als dass sie Antworten geben.<sup>29</sup> Das Problem ist nämlich, dass zugleich das anti-mimetische Moment von Oskars Erzählen betont wird. Oskars „Existenz im Roman ist ein artistischer Vorgang, der sich so weit wie möglich entfernt hält von der Vortäuschung irgendwelcher ‚Natur‘“ (Maier 1969, 40). Die Neigung von Literaturwissenschaftlern, die Künstlichkeit moderner Literatur herauszustellen, um damit ihre besondere Literarizität in Abgrenzung zur literaturgeschichtlich älteren realistischen Literatur festzustellen, ist bekannt. Ich werde dagegen zu zeigen versuchen, dass die *Blechtrommel* mehr mimetisch-realistische Elemente enthält als gemeinhin angenommen, und damit die These verknüpfen, dass dies auch ein Grund für den breiten Erfolg des Romans ist.

### 3.1 Oskars Anspruch auf Glaubwürdigkeit

Oskar, der Erzähler der *Blechtrommel*, scheint als „Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“, wie er sich gleich im ersten Satz vorstellt, ein geradezu paradigmatischer unzuverlässiger Erzähler zu sein.<sup>30</sup> Anschließend spricht er sogar davon, dass er seinem Pfleger Geschichten erzähle, und verwendet dabei das Wort „vorlügen“. Einstweilen muss aber offen bleiben, ob er tatsächlich lügt oder ob es nur eine

<sup>29</sup>Vgl. Rohlfs 1978, Reddick 1978, Bance 1980, 136, Jäger 2005, 229 f., Schirmacher 2008, Diller 2015. Auf eine detaillierte Kritik verzichte ich. Der Grund liegt vermutlich darin, dass das theoretische Problembewusstsein noch nicht so ausgeprägt war wie heute und man sich mit einer eher tentativen Zuschreibung zufrieden gab. Auch in vielen anderen Abhandlungen wird die Unzuverlässigkeit thematisiert, allerdings eher am Rande oder so, dass Oskars Zuverlässigkeit mit Hinweis auf den Eingangssatz zwar in Frage gestellt wird, ohne aber diesen Ansatz konsequent weiterzuverfolgen. – Die einzige mir bekannte Untersuchung, die ein differenziertes Bild des unzuverlässigen Erzählens zeichnet, ist Beyersdorf 1980.

<sup>30</sup>Wie wir uns erinnern, trifft dies aber auch auf einen Erzähler wie den von Heinz Risse *Wenn die Erde bebt* zu (vgl. Kap. IV.2), dessen Position außerhalb der normalen Gesellschaft gerade seine höhere Einsicht und damit seine Zuverlässigkeit markiert.

schnodderige *façon de parler* ist. Allemal aber wird mit diesen beiden Hinweisen von Beginn an die Glaubwürdigkeit des Erzählers zur Disposition gestellt.

Es wäre vorschnell, schon an dieser Stelle den Schluss zu ziehen, dass Oskar *kein* unzuverlässiger Erzähler sei. Das Argument *für* seine Zuverlässigkeit würde lauten, dass er selbst es sei, der auf seine Lügen im Voraus hinweist und so den Leser vorwarnt, also ihn gerade nicht täuscht. Zwar betrifft dieser Vorbehalt den gesamten Text, der folgt,<sup>31</sup> aber gerade weil der Vorbehalt so allgemein ist, steht man bei jedem Sachverhalt, von dem die Rede ist, vor der Frage, ob er besteht oder nicht.<sup>32</sup> Außerdem thematisiert Oskar den Unterschied zwischen *wahr* und *falsch* wenig später selbst, wenn er vom Tod seines Großvaters erzählt: „Ich, der ich fest daran glaube, daß er unter dem Floß seinen Tod schaffte, muß mich, um glaubwürdig zu bleiben, hier dennoch bequemen, all die Versionen wunderbarer Rettungen wiederzugeben“ (B, 32 f.). Glaubwürdigkeit scheint demnach also doch etwas zu sein, worauf Oskar zumindest an dieser Stelle Wert legt.

In gewisser Weise ähnlich scheint es sich mit der zuvor erzählten Zeugung seiner Mutter zu verhalten, die in Oskars Version mehr als bizarr ist: Sein klein-, aber breitgewachsener Großvater Joseph Koljaiczek sucht auf der Flucht vor zwei Gendarmen im Oktober Unterschlupf unter den Rücken von Oskars späterer Großmutter Anna Bronski, die auf einem Feld vor einem Kartoffelfeuer sitzt. Dabei kommt es angeblich zum Beischlaf, während die Gendarmen mit ihren Bajonetten in Krauthaufen und Kartoffelmiete einstechen und die Gegend absuchen.

Oskar ist es wichtig, die Version seiner Mutter von ihrer Zeugung nachzureichen (B, 20). Agnes kann zwar genauso wenig wissen wie Oskar, wie und nicht zuletzt wann genau die Zeugung abgelaufen ist, aber es wird an der Textstelle deutlich, dass darüber in der Familie geredet wurde. Wie im Falle des Großvatertods namenlose Zeitgenossen mit ihren Versionen zur Sprache kommen, so lässt Oskar seine Mutter zu Wort kommen. Gleich ob es wahrscheinlich ist, dass in der damaligen Gesellschaft über derlei Angelegenheiten offen in der Familie geredet wurde, macht Oskar anhand dieses Einschubs deutlich, dass er seine Informationen über die Welt vor seiner Geburt aus erster oder zweiter Hand hat. Zwar schmückt er seine Erzählung mit Details aus, an die sich vermutlich nicht einmal mehr die Zeitzeugen erinnern können (geschweige denn, dass sie diese Details je bemerkt hätten), doch unterscheidet der erzählende Oskar wenigstens grundsätzlich zwischen verschiedenen Versionen der Vergangenheit und gibt durch solche Einschübe zu verstehen, dass sich seine Informationen nicht (nur) seiner Phantasie verdanken, sondern eben auch Gesprächen mit Zeitzeugen. Einen ähnlichen Zeugencharakter besitzt das dicke Fotoalbum, das Oskar in seiner

<sup>31</sup> Mit Ausnahme der einmontierten Abschrift von Vittlars Aussage vor Gericht (B, 699–715) – die aber letztlich auch wie der eingelagerte Bericht von Bruno, den er an seiner Statt schreiben lässt (B, 516–528), von Oskar stammen könnte.

<sup>32</sup> Daher halte ich auch das Konzept des offen unzuverlässigen Erzählens von Köppe/Kindt (2014), das dem täuschend unzuverlässigen Erzählen gegenübersteht, für nicht allzu hilfreich.

Zelle zur Hand hat und das zwar nicht für alle, aber doch einige historische Details als Vorlage dienen mag.

Mit der Integration der alternativen und weniger spektakulären Version seiner Mutter wird aber noch etwas anderes erreicht: nämlich die Einführung des konkurrierenden Sachverhalts, dass es auf dem Kartoffelacker nicht zum Beischlaf gekommen ist, sondern erst später. Damit könnte man auf die Idee kommen, dass die zweite Funktion der Integration der Version seiner Mutter der ersten Funktion direkt entgegengesetzt ist: Oskars Version zu widerlegen aufgrund der Tatsache, dass sie weit weniger bizarr ist, so dass sich Oskar als tatsächlich unzuverlässiger Erzähler erweist, obwohl er zugleich versucht, mit der Einbindung von Zeitzeugen seine Glaubwürdigkeit zu steigern.

Doch lässt sich – und das macht die *Blechtrommel* unter dem Aspekt des unzuverlässigen Erzählens so vertrackt – Agnes' Version nicht einfach als Korrektiv von Oskars Version begreifen. Koljaiczek soll den Beischlaf nämlich auch in der Version der Mutter zumindest versucht haben, aber aufgrund der Umstände gescheitert sein, was wiederum impliziert, dass die bizarre Situation im Kern bestätigt wird. Daher ist die Version der Mutter letztlich eben keine (im Sinne des unzuverlässigen Erzählens) *vernünftige* Alternative.

### 3.2 *Normalisierungsversuche: Was für Oskars mimetische Unzuverlässigkeit spricht*

Ergebnis dieser ersten Beobachtungen ist demnach, dass, erstens, die quasi-historische bzw. innerfiktionale Wahrheit – vorausgesetzt, man akzeptiert die überzeichneten, bizarren oder grotesk-unrealistischen Ereignisse nicht ohne weiteres als Bestandteile der erzählten Welt – fraglich bleibt, obwohl hier und anderswo im Roman Alternativversionen angeboten werden, und dass, zweitens, Oskar demnach wenigstens teilweise ein welterzeugender und nicht nur ein weltwiedergebender Erzähler ist.<sup>33</sup> Nur wo sich herausstellte, dass er als weltwiedergebender Erzähler agiert und Falsches sagt, wäre Oskar mimetisch unzuverlässig. Akzeptiert

---

<sup>33</sup> Ein beträchtlicher Teil der Sekundärliteratur nimmt hierzu Stellung. Vorherrschend ist nach meiner Kenntnis die Ansicht, dass die erzählte Welt uneinheitlich sei. „Die Konzeption der ‚Blechtrommel‘ setzt sich demnach aus zwei ganz verschiedenen Wirklichkeitsbereichen zusammen: aus der als Realität ausgegebenen, jedoch ästhetisch erfahrbaren Wirklichkeitsvorstellung eines autonomen Künstlertums und einer außerliterarischen Wirklichkeitserfahrung (Kleinbürgertum und Zeitgeschichte)“ (Jendrowiak 1979, 81). – Wie sich diese „Wirklichkeitsbereiche“ zueinander verhalten, bleibt dabei im Dunkeln. Die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit wäre ein Weg, ihr Verhältnis zu klären, aber wenn dies in Betracht gezogen wurde, dann nur in dem allgemeinen Sinne, dass Oskars Erzählen Zweifel am Erzählten weckt, aber selten in dem spezifischen Sinne, dass er in Bezug auf konkrete Sachverhalte die Unwahrheit sagt. Einzige Ausnahme ist Beyersdorf (1980). – Eine Interpretation, die demgegenüber davon ausgeht, dass Oskar ein vollständig welterzeugender Erzähler sei, ist Fischer (1992).

man die erzählte Welt jedoch als eine, die in bestimmten Hinsichten von unserer abweicht, dann ist Oskar der einzige Gewährsmann und damit kein mimetisch unzuverlässiger Erzähler, jedenfalls in den Fällen, in denen man auf unser Weltwissen zurückgreifen muss, um Oskars Angaben in Zweifel zu ziehen.

Das Besondere des ersten Falles wäre, dass der Maßstab M für die in der *Blechtrommel*-Welt tatsächlich bestehenden Sachverhalte nicht immer im Text vorgegeben ist, sondern eine an unserer Welt (bzw. an unserer naturwissenschaftlich geprägten Weltauffassung) orientierte Realismus-Annahme, an der Oskars Aussagen über seine Welt gemessen werden. Die Basis für die Feststellung von Oskars Unzuverlässigkeit wären in diesem Fall nicht nur andere Sachverhaltsaussagen (von ihm oder anderen Figuren), die ihm widersprechen, sondern auch eine an unserer Welt orientierte Annahme. Die Frage ist, ob es Hinweise in der *Blechtrommel* gibt, die eine solche zusätzliche Annahme legitimieren. Ein derartiger Hinweis könnte etwa darin bestehen, dass Oskar zu allen (oder wenigstens den meisten) für unsere Begriffe unrealistischen Episoden aus seinem Leben unter der Hand Alternativversionen anbietet. Eine solche systematische Unterminierung von Oskars Bericht wäre ein guter Grund für die Hypothese, dass Oskar mimetisch unzuverlässig erzählt.

Tatsächlich lassen sich hierfür einige Beobachtungen in Anschlag bringen. Sie stützen die Annahme, dass Oskar in Bezug auf seine geistige Reife unzuverlässig ist. Es ist vor allem die Beobachtung, dass seine Umgebung ihn für geistig zurückgeblieben hält, auch als er schon ein Jugendlicher bzw. ein Erwachsener ist. Man denke an Matzeraths Weihnachtsgeschenke und Marias Verhalten, als Oskar sechzehn Jahre alt ist (B, 314–327). Niemand stört sich daran, dass er mit Maria in eine Umkleidekabine geht; es ist für Maria ebenso selbstverständlich, ihm beim Ausziehen zu helfen und ihn ins Bett zu bringen, wie es keine Frage ist, dass er nicht für ein paar Stunden ohne Aufsicht allein sein kann. Passagen, in denen deutlich wird, dass die Erwachsenen Oskar für zurückgeblieben halten und ihn auch so behandeln, gibt es durchgängig. Trotzdem können diese Passagen Oskars Version ebenso widerlegen wie bestätigen, denn er besteht ja darauf, dass seine Infantilität nur eine Maskerade ist, um seine Umgebung (nicht aber die Leser) über seine Reife zu täuschen.

In diese Reihe passt auch das Beispiel, als Oskar und Kurt (den Oskar für seinen Sohn hält) um das Parteiabzeichen kämpfen, das der Vater vom Revers nimmt, damit die anrückenden Rotarmisten es nicht bei ihm finden, und das er am Ende unglücklicherweise verschluckt. Wiederum ist die doppelte Perspektive zu erkennen, wenn man unterstellt, dass Oskar zu der Zeit der erzählten Ereignisse noch gänzlich infantil ist und mit Kurt, wie es Kinder tun, um etwas rangelt, das sie beide haben wollen. Oskars Wiedergabe aber gibt dem Gerangel eine Ratio, die es nicht hatte: „[...] aber ich gab meinem Sohn [Kurt] nicht das Parteiabzeichen, wollte ihn nicht gefährden; denn mit den Russen soll man keine Scherze treiben“ (B, 482). Hier geriert sich Oskar wieder als schon erwachsenes Kind. Wenn man ihm das abnimmt, dann ist an der Formulierung nichts ungewöhnlich. Nimmt man ihm die Behauptung über seine Maskierung jedoch nicht ab, dann sagt er damit

etwas vermutlich Falsches über seine Einstellung: „wollte ihn nicht gefährden“ statt „wollte das Ding einfach haben“.

Angesichts solcher Beispiele könnte man auf den Gedanken kommen, dass der Roman auf jeden Fall interessanter wird, wenn man Oskar seine zentrale Behauptung über sich selbst nicht abnimmt, weil dadurch viele seiner Schilderungen doppelt interpretierbar werden. Was er erzählt, spiegelt die Auffassung des halb erwachsenen, halb verwirrten Oskar, der in der Anstalt sitzt und die damaligen Ereignisse umdeutet; aber was sich laut erstem und zweitem Buch tatsächlich ereignet, wäre etwas anderes, nämlich die Erlebnisse eines zurückgebliebenen Kindes. Immerhin lernt Oskar das Sprechen offenbar erst mit dem wieder einsetzenden Wachstum. „Vor paar Monaten konnste noch nich mal nich baff sagen!“ stellt Maria fest, als er aus dem Krankenhaus in die Düsseldorfer Wohnung zieht, wo Maria mit Kurt untergekommen ist (B, 534). So muss man sich Oskar bis zum Kriegsende nicht nur als kleinwüchsig, sondern auch als stumm vorstellen.

Daneben gibt es einige Fälle, in denen sich Oskar offen korrigiert, etwa als er von den Ereignissen um die Beerdigung seines Vaters erzählt. Während er zunächst nur seinen inneren Kampf schildert, ob er die Trommel ins Grab werfen soll, und anschließend sein Nasenbluten erwähnt (B, 499), kommt er im nächsten Kapitel „Desinfektionsmittel“ noch einmal darauf zu sprechen und nimmt eine „Ergänzung, die im Grunde überflüssig ist“ (B, 504), vor. Der zufolge ist er, von einem Steinwurf Kurts am Hinterkopf getroffen, ins Grab gefallen. Überflüssig ist sie offenbar nicht, denn für Oskar ist sie Anlass, darauf zu bestehen, dass sein einsetzendes Wachstum nicht Folge des Steinwurfs ist. Mit Bezug auf diesen und andere Sachverhalte (vgl. Richter 1977, 19–21) kann man also feststellen, dass Oskar zumindest kurzzeitig, d. h. innerhalb stark eingeschränkter Bezugsbereiche mimetisch unzuverlässig erzählt.

### 3.3 *Bettszenen: Noch mehr Argumente für Oskars mimetische Unzuverlässigkeit*

Ein anderes, interessanteres Beispiel ist die Episode in Marias Bett. Oskar wird an zwei Tagen in der Woche zu den Nachbarn verfrachtet, weil Matzerath mit seinen Parteigenossen zum Skatabend verabredet ist. Hier ist es im Unterschied zum vorhergehenden Fall so, dass Oskars Erzählen Zweifel am Realitätsstatus weckt. Zunächst rekapituliert er Marias Ritus beim Zubettgehen, den er bereits vorher geschildert hat, und weicht dann von der bereits vertrauten Routine ab, was sich auch in der gebrochenen Syntax niederschlägt durch eine Vielzahl von Gedankenstrichen:

Im Nachthemd kam sie, piff beim Zöpfeaufmachen, piff noch beim Kämmen, legte den Kamm weg, piff nicht mehr, schaffte Ordnung auf der Kommode, warf dem Foto die Kußhand zu, machte den übertriebenen Sprung, federte, griff das Oberbett und erblickte – ich betrachtete ihren Rücken – sie sah ein Tütchen – ich bewunderte ihr langes Schönhhaar – sie entdeckte auf dem Oberbett etwas Grünes – ich schloß die Augen und wollte

warten, bis sie sich an den Anblick des Brausepulvertütchens gewöhnt hatte – da schrien die Sprungfedern unter einer sich zurückwerfenden Maria, da knipste es, und als ich des Knipsens wegen die Augen öffnete, konnte Oskar sich bestätigen, was er wußte: Maria hatte das Licht ausgeknipst, atmete unordentlich im Dunkeln, hatte sich an den Anblick des Brausepulvertütchens nicht gewöhnen können; doch blieb es fraglich, ob die von ihr befohlene Dunkelheit die Existenz des Brausepulvers nicht übersteigerte, Waldmeister zur Blüte brachte und der Nacht Bläschen treibendes Natron verordnete. (B, 337)

Was geschieht da? Folgt man der zuvor (B, 336) beschriebenen Routine, deckt sich Maria mit dem Oberbett „bis zum Kinn“ zu und macht das Licht aus, indem sie an einer Lampenschnur zieht. An dieser Stelle wird Oskars neuerlicher Bericht unordentlich. Er gibt nicht nur auktorial wieder, dass sie (angeblich!) ein Brausepulvertütchen sieht, sondern wechselt auch in syntaktisch auffälliger Weise die Perspektive. *Trotzdem* nimmt sie das Oberbett und macht das Licht aus. Ist das eine schlüssige Reaktion, wenn sie tatsächlich ein Brausepulvertütchen auf dem Oberbett gesehen hat? Sollte das Tütchen nicht eher eine Projektion von Oskar sein? Denn es ist mindestens zu erwarten, dass es bei dem Vorgang herunterfällt (abgesehen davon, dass Maria es weggenommen hätte, hätte sie es tatsächlich gesehen). Schließlich stellt Oskar am Ende des Zitats selbst die vielsagende Frage, ob die „Dunkelheit die Existenz des Brausepulvers nicht übersteigerte“, und negiert damit alles schon von vornherein, was mit dem Brausepulver in der Nacht noch angestellt wird.

Im nächsten Absatz setzen sich die obskuren Formulierungen Oskars fort. Vollends unglaublich wird Oskars Erzählung aber, nachdem Maria das Licht wieder angeknipst hat. Denn: „Prall aufgeschlagen und unberührt häufte sich immer noch das Oberbett am Fußende. Das Tütchen auf dem Berg hatte sich in der Dunkelheit nicht zu bewegen gewagt“ (B, 338). Sie „griff das Oberbett“ (B, 337), „und unberührt häufte sich immer noch das Oberbett am Fußende“. Wieso hätte sie das Licht ausmachen sollen, ohne sich wie gewöhnlich zuzudecken? Und es gibt noch einen weiteren Grund, der dafür spricht, dass sich die nächtlichen Brausepulverexperimente ausschließlich Oskars Phantasie verdanken: Zweimal versucht Oskar später vergeblich, aufgrund seiner vermeintlichen positiven Erfahrungen mit dem Brausepulver Maria dazu zu bringen, ihn das mit seinem Speichel vermischte Pulver aus ihrer Hand schlürfen zu lassen. Das erste Mal, nachdem sie mit Alfred Matzerath geschlafen hat (B, 354), und das zweite Mal in seiner Zelle, als sie ihn in der Heil- und Pflgeanstalt besucht (B, 347 f.). In beiden Fällen reagiert sie einigermaßen ungehalten und mit Ekel. Oskar selbst registriert, dass sie sich offensichtlich nicht an ihre erotischen Spielchen erinnern kann.

Nach alledem ist es wohl plausibler, die folgenden Schilderungen als Wunschtraum Oskars zu begreifen, der aus der Brausepulver-Episode am Strand kurz zuvor resultiert, einem Sachverhalt, der in der erzählten Welt tatsächlich besteht.<sup>34</sup>

<sup>34</sup>Obgleich Pflanz (1976, 94 f.) zu jenen gehört, die prinzipiell mit Oskars Unzuverlässigkeit rechnen, hält sie die entsprechende Passage (wie auch die anderen) für mimetisch zuverlässig (vgl. ebd., 87).

Oskar macht auch nicht Halt vor der Behauptung, dass sich diese Spielchen über Wochen fortgesetzt hätten. Und so gibt es eine Reihe weiterer Episoden bzw. Sachverhaltsdarstellungen, die sich innerhalb der Fiktion als falsch verstehen lassen.

Das gilt schon für die bald darauf folgende Zeugung von Kurt, von dem Oskar meint, dass er selbst sein Vater sei. Wieder ist es Oskar, der sich selbst widerspricht. Offensiv versucht er zunächst seinem Anspruch auf seine Vaterschaft Plausibilität zu verschaffen, indem er darauf hinweist, dass er mit Maria zuerst geschlafen habe. Als er davon erzählt, wie er Matzerath und Maria beim Geschlechtsverkehr ertappte, besteht er darauf, dass jene erste Brausepulvernacht zehn Tage her gewesen sei (B, 348), und unterstellt damit, dass derjenige der Vater sein müsse, der zuerst mit Maria geschlafen habe. Das aber ist offenkundig eine realitätsferne Annahme. Außerdem ist es reichlich unvorsichtig, daraus, dass er sie zum ersten Mal beim Geschlechtsakt gesehen hat, zu schließen, dass es sich auch um ihren ersten Geschlechtsverkehr gehandelt hat. Im Gegenteil, aus der Wiedergabe ihrer Unterhaltung währenddessen geht hervor, dass Matzerath auf Marias Geheiß „diesmal besonders aufzupassen“ habe (B, 349). Es gibt keine Not, hier „diesmal“ in den Satz einzubauen, es sei denn, man wollte damit etwas sagen, etwa dies, dass die beiden keineswegs bei der geschilderten Gelegenheit Premiere feierten, oder auch dies, dass sich Maria gerade in der besonders empfängnis-kritischen Zyklusphase befindet (was wiederum Oskars Vaterschaft unwahrscheinlicher macht).

Auch Oskars Reaktionen auf Marias Schwangerschaft besagen, dass er sich damals nicht gleich als Vater gefühlt hat (trotz seiner angeblichen Reife und alles überrückender Freiheit des Geistes). Schließlich geht er sogar mit einer Schere auf Maria los (B, 365), angeblich weil er nicht ertragen konnte, dass das Kind nach seinem (Oskars) Vater Matzerath (!) heißen sollte (B, 363).<sup>35</sup> Das ist ein denkbar schlechter Grund, wenn man selbst Matzerath heißt. Oskar versucht hier zwar, seiner damaligen Unzurechnungsfähigkeit, die sich in den Angriffen auf Maria manifestiert, einen den Erwachsenen unzugänglichen Grund zu unterlegen, aber dieser Grund ist zu absurd, als dass er einen Beweis für Oskars prätendierte Überlegenheit abgäbe. Das Gegenteil ist der Fall: Er zeugt davon, dass Oskar mit unzureichenden Gründen versucht, seinem damaligen Verhalten eine Ratio zu unterlegen, die jedoch gar keine ist. Abgesehen davon, dass niemand sonst glaubt, Kurt sei Oskars Sohn, und auch davon, dass Kurt und Oskar eine brüderlich-kindliche Beziehung zueinander haben, verliert Oskar im Laufe seiner Erzählung Kurts Geburtsjahr aus dem Gedächtnis. Während er im zweiten Buch in seinen Schilderungen der Kriegszeit, als Kurt geboren wird, 1941 als Geburtsjahr angibt (dabei die Kesselschlacht von Smolensk nennt) und später bestätigt (B, 366 f.,

---

<sup>35</sup> Dass er an späterer Stelle von sich (im Modus des erlebenden Ich) als „Oskar Bronski“ spricht (B, 367), weil er sich (mal mehr, mal weniger) für Jans Sohn hält, tut dem keinen Abbruch. Wenn er als erlebendes Ich tatsächlich der Überzeugung war, dass er mit Nachnamen Bronski heißt, diskreditiert ihn das nur noch mehr.

390), liegt die Geburt laut den Angaben im dritten Buch im Jahr 1940, da Oskar 1946 aus dem Krankenhaus entlassen wird (B, 527) und Kurt sechs Jahre alt ist (B, 532). Dieses Geburtsjahr wird kurz darauf bestätigt, denn 1947 ist von Kurts siebtem Geburtstag die Rede (B, 553).<sup>36</sup> Die Jahresangaben sind ansonsten (mit der erwähnten Ausnahme) akkurat und vor allem auch häufig, so dass man diesem Irrtum durchaus eine Bedeutung zuschreiben kann, als einem Irrtum Oskars und nicht des Autors, der Oskars Unzuverlässigkeit anzeigt und zugleich seine gestörte Beziehung zu Kurt.

Und auch die nächste Etappe in Oskars sexueller Entwicklung kann sich nicht so abgespielt haben, wie er sie darstellt. Seine eigentliche Initiation will er laut seiner ersten nur leicht verkläusulierten Beschreibung im Herbst 1941 mit der Frau des Gemüsehändlers Greff gehabt haben (B, 374), nachdem sie ihm bei Kurts Taufe im August erstmals stärker ins Bewusstsein gerückt war (B, 367, 372 f.). Doch vergeht laut seiner zweiten Beschreibung ein ganzes Jahr, denn „hätten sich Bebras und meine Wege im Herbst zweiundvierzig schon gekreuzt und nicht erst im folgenden Jahr, Oskar wäre nie zum Schüler der Lina Greff [...] geworden“ (B, 377 f.).<sup>37</sup> Dass Lina bettlägerig ist und Oskar angezogen in ihr Bett steigen lässt, weil es so kalt ist und ihr Mann nicht ordentlich heizt (B, 379), passt nicht zum September, und als Oskar den toten Greff entdeckt, ist es „ein früher, reinlicher Oktobermorgen“ (B, 380). Zudem: Als später die „Greffsche“ von Soldaten der Roten Armee vergewaltigt wird und Oskar währenddessen (für unsere Begriffe zynisch, zumindest aber bar jeglicher Empathie) auf ihr Witwenleben anspielt, erinnert er nicht daran, dass sie für seine sexuelle Entwicklung eine solche bedeutende Rolle eingenommen hat (B, 483).

Der einmontierte Bericht seines Pflegers Bruno Münsterberg über die Reise von Danzig in den Westen im Kapitel „Wachstum im Güterwagen“ widerlegt zwar nicht Oskars abstruseste Behauptungen, aber er dient doch dazu, Zweifel an einigen von ihnen weiter zu nähren. So scheint auch Bruno nicht restlos von Oskars Reproduktionsfähigkeiten überzeugt zu sein: „Ihn [Oskar] begleiteten die Witwe Maria Matzerath, die mein Patient als seine ehemalige Geliebte bezeichnet, Kurt Matzerath, meines Patienten angeblicher Sohn“ (B, 518). Auch lässt Bruno

---

<sup>36</sup>Vittlar gibt ihm elf Jahre (B, 708), wobei das Referenzjahr wahrscheinlich 1952 ist, also das Jahr der Erzählgegenwart von Vittlars im Text zitierter Anklageschrift. Kennengelernt hat Vittlar Kurt im Verlauf der zwölf Monate nach dem Ringfingerfund im Juli 1951. (Es kann aber nicht ganz ausgeschlossen werden, dass die Referenzzeit der Altersangabe die Handlungsgegenwart ist.)

<sup>37</sup>Der Stellenkommentar vermerkt dies als „Ungenauigkeit in Oskars Erinnerung“ (B, 771) und setzt damit die erste Jahresangabe als die richtige. Klar ist indes nur, dass Oskar ansonsten nichts über diese Zeit zwischen Herbst 1941 und Herbst 1942 berichtet. Er kommt zu Greffs, schaut dem Gemüsehändler beim Basteln zu und wohnt der kränklichen Lina bei. Versteht man die zweite (oben zitierte) Angabe als richtig, so fand er frühestens im September in Linas Bett. Später kann es nicht sein, weil sich Greff Anfang Oktober schon erhängt. Unpassend ist auch, dass Oskar „[i]m September zweiundvierzig [...] sang- und klanglos [s]einen achtzehnten Geburtstag hinter [s]ich gebracht“ hat (B, 380) und also nichts zu feiern hatte.

durchblicken, dass Oskars Erzählung teilweise davon geprägt ist, Sachverhalte zu verfälschen. So spricht er immer wieder davon, dass im Zug nach Westen Luzie Rennwand als Passagierin dabei gewesen sei, auch nachdem sie geklärt haben, dass es ein anderes Mädchen namens Regina Raeck gewesen ist. Im Übrigen ist es am Ende Vittlar, der umstandslos von Maria und Kurt als denjenigen spricht, die sie sind. Für ihn steht es überhaupt nicht in Frage, dass sie Oskars „Stiefmutter“ und „Halbbruder“ sind (B, 707 f.).<sup>38</sup>

Oskar will später nach erneutem Wachstum weitere sexuelle Erlebnisse gehabt haben, so mit der Telefonistin Hannelore, die er durch Schwester Gertrud kennenlernt, aber er geht kaum darauf ein. Er „erhielt auch einige nicht allzu kostspielige Wärme bei der schweigsam seßhaften Hannelore, wobei wir jedoch knapp Distanz wahrten und uns auf das unverbindliche Handwerk verließen“ (B, 559). Oskar insinuiert hier sexuelle Handlungen, aber sie sind ihm doch offensichtlich kaum der Rede wert.

Das im Ansatz scheiternde sexuelle Erlebnis, das er im dritten Buch ausführlich schildert (mit Schwester Dorothea auf der Toilette), wird indessen wieder auf eine Weise eingeleitet, die die Vermutung nahelegt, was er schildert, sei ein Traum. Wiederum ist er in einem Zustand zwischen Wachen und Träumen. In Anspielung auf den Bettvorleger, den er sich aus einem Teppichrest besorgt hat, heißt es: „selbst als ich schon lange lag, stand ich noch immer auf Kokosfasern [...]“ (B, 634). Doch steht er danach offenbar wirklich auf und begibt sich, mit dem Teppichrest seine Scham und fast seinen ganzen Körper bedeckend, auf die Toilette. So mag man ihm Glauben schenken, dass es die Begegnung in der Toilette gegeben hat, aber das Ergebnis ist allenfalls kläglich, und so gibt es auch im dritten Buch keinen schlagenden Beweis für ein erfülltes Sexualleben.

### 3.4 *Aporien*

Eine Ausnahme, so könnte man diesem Ergebnis entgegen halten, ist Oskars Beziehung zu Roswitha Raguna, der um fünf Zentimeter größeren „Somnambulen“, mit der er eine schöne Zeit im besetzten Frankreich als Mitglied von Bebras Fronttheater verbringt. Mit ihr erlebt er eine erfüllende Beziehung, es sei denn, er bildet sie sich ebenfalls ein. Was spricht für die Wahrheit dieser Episode innerhalb der Fiktion, was dagegen?

Gerade die Bebra-Episoden sind auf eine Weise in den Text eingebaut, dass auch hier Zweifel an ihrem innerfiktionalen Realitätsgehalt angebracht sind – wenn gleich nicht in dem Maße wie bei den zuvor analysierten Sachverhalten. Auffällig

---

<sup>38</sup>Es gibt auch die Position, dass Grass sich damit über das Verfahren des „auxiliary narrator“ lustig mache (Bothroyd 1976, 46). Damit einher geht freilich die Auffassung, dass Oskar ein zuverlässiger Erzähler sei. „On a number of occasions Oskar is made to refer to his own difficulties as a narrator and thus to strengthen the illusion of authenticity yet further“ (ebd.).

ist, dass Oskar, bevor er auf Bebra trifft, jeweils ausführliche Begegnungen mit narrativen bzw. fiktionalen Werken hat. Vor der ersten Begegnung schildert Oskar sein Opernerlebnis mit dem *Fliegenden Holländer*. Auch wenn sich das ein paar Monate früher abgespielt hat, sind die beiden Erlebnisse in Oskars Erzählung in unmittelbarer Nachbarschaft. Darüber hinaus ereignet sich die Begegnung selbst im Zirkus, ebenfalls einem Ort, in dem einem etwas vorgemacht wird. Als Oskar Bebra das zweite Mal begegnet, ist ebenso von seiner Lektüre – „Kampf um Rom, Keyzers Geschichte der Stadt Danzig und Köhlers Flottenkalender“ (B, 202) – die Rede wie beim dritten Mal im Kapitel „Bebra's Fronttheater“, als Bebra ihn mit nach Frankreich nimmt und Oskar ihn aufgrund seiner Lektüre ständig mit Narses vergleicht, dem Feldherrn aus *Kampf um Rom*, worin er gerade wieder „geschmökert“ hat (B, 391). Oper, Zirkus, Romanlektüre – die Begegnungen könnten von Oskars Kunst- bzw. Fiktionserlebnissen stimuliert worden sein. Zudem könnte Bebra selbst eine Projektion von Oskar sein, denn er führt ihn als jemanden ein, der wie Oskar von einem anderen abstammen will als dem anerkannten, von Ludwig XIV. und nicht von einem savoyischen Herzog (B, 132). Zwar wird von Agnes ein Kuss bezeugt, den Oskar von einem Kleinwüchsigen auf dem Zirkusgelände erhalten hat (B, 133, 152), aber das Gespräch selbst könnte auch nicht stattgefunden haben.

Man kann also auf die Idee kommen, dass mit Oskar seine Phantasie durchgeht, zumal er in der Nacht aufbricht und niemand etwas davon bemerkt. Oskar ist zudem inoffiziell unterwegs, und das in Kriegszeiten. Es stellt sich zudem die Frage, warum Roswitha immer wieder als Somnambule bezeichnet wird. Auch die folgende Formulierung ist nicht dazu angetan, das Geschilderte Oskar so abzunehmen, wie man ihm andere Sachverhalte abzunehmen geneigt ist:

Und niemals wird jemand erfahren, ob jene Liliputanerin, die im verschütteten Thomas-keller während eines Großangriffes auf die Reichshauptstadt unter meinem Mut ihre Angst verlor, bis die vom Luftschutz uns ausbuddelten, neunzehn oder neunundneunzig Jahre zählte; denn Oskar kann um so leichter verschwiegen sein, als er selber nicht weiß, ob jene wahrhaft erste, seinen körperlichen Ausmaßen angemessene Umarmung ihm von einer mutigen Greisin oder von einem aus Angst hingebungsvollen Mädchen gewährt wurde. (B, 403)

Folgt man der Infantilitätsthese, kann Oskar kaum die Reise nach Frankreich unternommen haben, und es ist bislang, soweit ich sehe, noch niemand so weit gegangen, die diegetische Realität dieser Episoden in Zweifel zu ziehen. Das liegt an ihrer quantitativen Mächtigkeit im Text. Und es liegt daran, dass in diesem Fall die Einbettung in das Zeitgerüst des Geschehens stimmig ist. Als Oskar wiederkommt, stellt sich heraus, dass er tatsächlich längere Zeit weg war. Zuhause hat man sich Sorgen gemacht, die Polizei hat nach ihm gesucht und es gab „Scherereien“ (B, 426). Überdies steht schon Kurts dritter Geburtstag an, so dass Oskar doch fast ein ganzes Jahr unterwegs gewesen sein muss oder aber eine entsprechend lange Lücke in seinem biographischen Rückblick lässt.

Hier zeigt sich das grundlegende Problem, vor dem man steht, wenn man die Erzählkonzeption der *Blechtrommel* mit der Kategorie der mimetischen Unzuverlässigkeit erklären möchte: Es geht nicht alles auf. Vieles von dem, was Oskar

erzählt, weckt Zweifel, aber die Erklärungen, die er anbietet, reichen in *manchen* Fällen nicht aus, um eine vernünftige Alternative zu rekonstruieren. Darüber hinaus gibt es einige wenig glaubhafte Sachverhalte, für deren Bestehen der Text letztlich mehr Gründe liefert als für deren Nichtbestehen.

In der Sekundärliteratur wurde daher immer wieder darauf hingewiesen, dass man nicht sagen könne, was in der Fiktion der Fall ist, und darüber hinaus der unglückliche Schluss gezogen, dass es gar nicht darauf ankomme, was von dem, was Oskar erzählt, im herkömmlichen Sinne wahr ist.<sup>39</sup> Meine Ausführungen bisher dürften indes gezeigt haben, dass in vielen Fällen, in denen es um konkrete Sachverhalte geht, sehr wohl zwischen Wahrheit und Falschheit unterschieden werden kann, und dass Oskars Erzählen auch darauf angelegt ist, diesen Unterschied zu machen und sich für eine der beiden Möglichkeiten zu entscheiden.

Es lässt sich also durchaus ein System erkennen, das darin besteht, dass Oskar selbst seine zentrale Behauptung konterkariert, sein kindliches bzw. zurückgebliebenes Aussehen und Verhalten sei eine Maske, um die Erwachsenen über seine geistige Reife zu täuschen. Es ist nicht so, dass Oskars Erzählrede stets offen lässt, was tatsächlich geschehen ist, indem er zwei gleichwertige Erklärungen gegeneinanderstellt wie etwa im Falle seines Sturzes von der Kellertreppe. Hier kommt man in der Tat nicht ohne weitere (textexterne) Annahmen aus, wenn man Oskars Darstellung widerlegen möchte. Wie dokumentiert, gibt es aber auch andere Sachverhalte, deren textinterne Darstellung so unplausibel ist, dass mehr für Oskars Unzuverlässigkeit spricht als dagegen.

Dennoch wurde diese Betrachtungsweise in der *Blechtrommel*-Forschung, soweit ich sehe, zumeist nicht weiter verfolgt, sondern sich mit der These der prinzipiellen Offenheit begnügt, wonach die Wahrheit in der Fiktion nicht feststellbar ist.<sup>40</sup> Die Behauptung, dass der „Satz vom ausgeschlossenen Dritten [...] in der Sexualpraxis der Matzeraths keine Gültigkeit“ habe (Frisen 1986, 184), liegt ganz auf dieser Linie. Zugleich wird Oskar aber hochgradig widersprüchliches Erzählverhalten attestiert, das explizit oder implizit mit der These erklärt wird, er sei ein unzuverlässiger Erzähler. Dahinter verbirgt sich die Auffassung, dass Oskar schon allein deshalb unzuverlässig erzähle, weil „er sich und seine berichtete Wahrheit immer wieder in Frage stellt“ (Diller 2015, 244). Daraus wird

---

<sup>39</sup>Es wird in der Regel auch nicht mehr als der Eingangssatz diskutiert. Mit Bezug auf die im ersten Satz zum Ausdruck kommende „Erzählposition“ der Unzuverlässigkeit heißt es z. B.: „Durch die Wahl dieser Erzählposition wird in der ‚Blechtrommel‘ aber nicht nur [...] das Beziehungs- und Erklärungsdefizit des modernen Menschen angezeigt. Vielmehr wird durch die Unzuverlässigkeit des Berichtenden gleichzeitig die Authentizität des Erzählten zweifelhaft“ (Rempe-Thiemann 1992, 41).

<sup>40</sup>Mit Ausnahme der Überlegungen von Beyersdorf (1980) und Reddick (1975, 82–86). Trotzdem bleibt auch letzterer wieder bei der These, dass Oskars Erzählen in dieser Frage lediglich ambig ist, da die Beispiele, die er wählt (Oskars Sturz, die Perspektive der Erwachsenen und der Ärzte, Bronskis, Matzeraths und Schwester Dorotheas Tod), nicht mehr hergeben. Weniger ergiebig ist der in dieser Hinsicht häufig erwähnte Beitrag von Bance (1967), der auf Oskars generelle Impotenz und vor allem das Spielmotiv abhebt.

unter Berufung auf ältere Forschungsbeiträge geschlossen, dass „es in diesem Falle unerheblich“ sei, „ob der Erzähler lügt oder innerfiktiv die Wahrheit spricht“ (Diller 2015, 245).

Dieses Ergebnis ist unbefriedigend, denn es kapituliert vor der Feststellung, dass sich Oskar als erlebendes Ich in permanentem Widerspruch zu seiner Umgebung befindet, und leugnet, dass dieser Unterschied für die Erzählung von Bedeutung ist. Mithin wird durch diesen Schluss ein sich durch den gesamten Roman durchziehendes Motiv für bedeutungslos erklärt. Der Roman aber bietet hier eine klare Alternative an: Entweder verdankt sich Oskars infantiles Verhalten, wie er vorgibt, tatsächlich seiner erfolgreichen Camouflage, womit er ein zutiefst zuverlässiger Erzähler wäre und die Welt eine partiell phantastische, d. h. instabile Welt, oder er schreibt sich diese Fähigkeit zu Unrecht zu, weil er eben ein wenig unzurechnungsfähig ist. In diesem Fall wäre er ein mimetisch unzuverlässiger Erzähler und die erzählte Welt so realistisch wie unsere.

Beide Fälle ziehen Erklärungsdefizite nach sich. Nimmt man an, die *Blech-trommel*-Welt sei realistisch bzw. stabil und Oskar ein Phantast, dann stellt sich die Frage, wieso ein großer Anteil der Erzählung als unwahr gelten muss und was stattdessen in der Fiktion der Fall sein soll. Nimmt man umgekehrt an, die Welt sei phantastisch und Oskar berichte wahrheitsgetreu, dann stellt sich die Frage, warum es solche Passagen gibt wie die zitierte mit dem Brausepulver im Bett, deren Witz gerade darin besteht, Oskars Sinn für die Realität zu diskreditieren. Diese und weitere Episoden ergeben, wenn man sie genau liest, nur Sinn, wenn man sie als unzuverlässig erzählte auffasst, weil ihre Erzählweise eine alternative Geschehnisabfolge plausibler macht, die als diegetische Erklärung dienen kann, während für andere Episoden – darunter auch die berühmtesten, wie sich gleich zeigen wird – entsprechende diegetische Erklärungen nicht so leicht auszumachen sind.

### 3.5 *Der Geltungsbereich der Mimesis-Präsumtion*

Aus diesem Grund möchte ich die Frage nach Oskars Unzuverlässigkeit noch einmal neu stellen. Wie ist vor dem Hintergrund der von Oskar selbst thematisierten Doppelrolle (dass er den Erwachsenen seine Infantilität nur vorspielt) damit umzugehen, dass es Passagen gibt, deren Besonderheiten nicht anders gedeutet werden können, als dass sie Oskars Unzuverlässigkeit markieren und auf diese Weise seine prätendierte Reife widerlegen, und zugleich Passagen, die man geneigt ist, Oskar abzunehmen, weil er dafür keine geeignete diegetische Erklärung anbietet, obwohl sie, die Mimesis-Präsumtion gesetzt, vollkommen unglaubwürdig sind?

Welchem Erklärungsansatz ist der Vorzug zu geben? Heißt es nicht im Umkehrschluss, dass – wenn die Unzuverlässigkeitshypothese sich nicht durchhalten lässt, weil bestimmte, gewissermaßen phantastische Eigenschaften Oskars in seiner Erzählung unwiderlegt bleiben – nicht auch all das, was bisher als unzuverlässig erzählt herausgearbeitet wurde, letztlich doch als zuverlässig gelten muss, weil

Oskar eben doch ein phantastisches Geschöpf ist, das über Fähigkeiten verfügt, die seine Umgebung aufgrund ihrer Gewöhnlichkeit nicht zu bemerken in der Lage ist? Anders gefragt: Könnte nicht doch alles wahr sein, was Oskar erzählt, inklusive seiner Behauptungen über seine geistige und sexuelle Reife?

Viele Interpretationen der *Blechtrommel* lassen sich unausgesprochen von einer solchen Überlegung leiten, die diese Frage bejaht. Demgemäß nimmt man an, dass, weil einige Eigenschaften Oskars nicht normalisiert werden können, Oskar in jeglicher Hinsicht über übernatürliche Fähigkeiten verfügt. Aber auch diese Konsequenz ist unbefriedigend, weil damit genauso eine Reihe von Textphänomenen ungeklärt bleibt wie auf der Basis der Normalisierungsstrategie. Warum etwa sind von Maria überhaupt keine anderen Reaktionen auf ihren angeblichen sexuellen Kontakt mit Oskar überliefert außer Unverständnis und Ekel? Außerdem gäbe es dann auch keinen Grund mehr, Oskar überhaupt für einen unzuverlässigen Erzähler zu halten.

Wie lassen sich diese beiden einander eigentlich ausschließenden Erklärungsansätze miteinander vereinbaren, wenn man nicht die eine zugunsten der anderen aufgeben will? Lassen sie sich überhaupt miteinander vereinbaren? Und wenn nicht: Wie kann man die oben kritisierte Folgerung, dass es gar nicht so sehr darauf ankomme, was in der erzählten Welt der Fall ist, vermeiden? Möglicherweise hilft es weiter, wenn man Bezugsbereiche unterscheidet, denen sich Oskars Behauptungen zuschlagen lassen. Einen Versuch ist es wert. Zunächst führe ich noch einige weitere Beobachtungen an, die sich im Sinne einer stabilen Welt, von der Oskar mimetisch unzuverlässig erzählt, normalisieren lassen, und versuche dann, diesen Ansatz so weit zu treiben, wie es nur geht.

Man kann wohl sagen, dass es ein Charakteristikum der Welt der *Blechtrommel* ist, dass sie in der Summe viel Unwahrscheinliches enthält, wenn man Oskars Aussagen Glauben schenkt. Besonders unwahrscheinlich ist, dass Oskar, wie er bekundet, seine „geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen“ habe (B, 46). Hier könnte man ohne viel Mühe zu dem Schluss kommen, dass diese Aussage auch in der Welt der *Blechtrommel* rundweg falsch ist. Oskar diskreditiert diese Behauptung selbst, indem er ein Bild bemüht, das die Verhältnisse im Uterus offenkundig falsch wiedergibt. Er habe sich „im Fruchtwasser spiegelnd geachtet“ (B, 46), fügt er an (statt betrachtet, wie man eigentlich erwarten sollte), so als hätte er nicht vollständig im Fruchtwasser gelegen, sondern den Embryokopf außerhalb des Wassers gehalten.

Mit der Behauptung, dass er als Neugeborener die kognitiven Fähigkeiten eines Erwachsenen habe, verhält es sich letztlich nicht anders als mit der Erzählung von der Zeugung seiner Mutter. Gemessen an unseren Vorstellungen von der Realität, kann das nicht wahr sein und Oskar ist diesbezüglich mimetisch unzuverlässig. Die diegetische Erklärung dafür ist, dass er sich nicht umsonst in einer Heil- und Pflegeanstalt befindet und permanent ihn betreffende Ereignisse so umdeutet, dass er sich als einen Menschen beschreibt, der stets die Kontrolle über sein Schicksal behält. Auch einige andere Handlungen Oskars lassen sich in dieser Weise erklären, so etwa seine Reaktionen, wenn man ihm, dem Kind, seine Trommel wegnehmen will. Es steht also Aussage gegen Aussage, wenn man so will. Hier

nicht unerwähnt bleiben sollte die zum Einstellen des Wachstums komplementäre Szene, wonach Oskar beim Begräbnis seines Vaters Alfred Matzerath das Wachsen wieder zugelassen haben will (B, 499–504). Oskar korrigiert sich im neuen Kapitel und ergänzt, dass Kurt ihm einen Stein an den Kopf warf, woraufhin er ins Grab stürzte und zu bluten anfang, besteht aber darauf, dass er seinen Entschluss, wieder zu wachsen, schon gefällt hatte. Dadurch flicht Oskar (wie beim Sturz von der Kellertreppe) eine alternative diegetische Erklärung ein, die seine Version widerlegt, und hält zugleich an seiner Version fest.<sup>41</sup>

All dies sind weitere Beispiele, die sich unter Wahrung der Mimesis-Präsumtion und mit Verweis auf Oskars Geisteskrankheit gut erklären lassen. Anscheinend aber sind nicht alle Bizarrerien Oskars auf Normalisierung hin angelegt. Es mag noch funktionieren mit seiner Behauptung, dass er seinen Entschluss, das Körperwachstum mit drei Jahren einzustellen, den Erwachsenen mit einem absichtlich herbeigeführten Sturz von der Kellertreppe begreiflich machen will. Im Sinne der skizzierten Erklärung dreht er einfach Ursache und Wirkung um, damit er weiter als Lenker seines Schicksals gelten kann. Die Wahrheit aber wäre, dass er aus Versehen die Kellertreppe hinabgefallen ist. Ebenso entspricht sein Schreiverhalten infantilem Gebaren, wenn es darum geht, dem Kind sein Spielzeug wegzunehmen. Doch an dieser Stelle büßt die Normalisierungsstrategie einen Teil ihrer Überzeugungskraft ein.

Bekanntlich ist ein Effekt seines durchdringenden Schreiens, dass dabei Glas zu Bruch geht. Dieser Fähigkeit bedient sich Oskar in der Folge so häufig, dass man kaum umhin kann, sie als Bestandteil der erzählten Welt zu akzeptieren. Die Effekte werden auch von den anderen Figuren bemerkt, und es gibt für alle diese Ereignisse, soweit ich sehe, keine naheliegende alternative Erklärung im Text. Nähme man gemäß der Normalisierungsstrategie an, dass sich Oskar all diese Ereignisse nachträglich einredet, entspränge ein seine Biographie prägender Teil seiner Phantasie, man denke an seine Einschulung, die mit zerborstenen Fensterscheiben und Brillengläsern endet, und die vielen weiteren Szenen, in denen Oskar bald auch unabhängig davon, dass sich jemand anheischig macht, ihm seine Trommel abzunehmen, erfolgreich seine Stimme einsetzt, um Glas zu zerstören.

Diese Interpretationshypothese kann man trotzdem durchhalten, allerdings um den Preis der Textferne: Demnach hätte sich Oskar das Ende des ersten Schultages ausgedacht, das in der erzählten Wirklichkeit viel langweiliger war, weil sich der trommelnde Oskar einfach als noch nicht reif für den Schulalltag herausstellte und mit seiner Mutter noch vor Ende der ersten Stunden wieder nach Hause geschickt

<sup>41</sup>Hier gibt es ein Problem, das an das erinnert, das aus der Erzählung von Großmutter Koljaiczeks Rücken resultiert. Dass ein Sturz auf den Kopf das Wachstum hemmt und ein Steinwurf an den Kopf es wieder enthemmt, ist auch nicht gerade realistisch oder wahrscheinlich. Aber es ist eben die Alternativversion, die die Erzählung anbietet. Am plausibelsten ist es, diese Version als eine aufzufassen, die in der kleinbürgerlichen Familie im Umlauf war und die auch nicht ganz dem wahren Sachverhalt entspricht. Das aber ist eine Frage, die für den Roman tatsächlich irrelevant ist.

wurde. Aber ihr Problem ist, dass keine Alternative zu all dem zerstörten Glas zur Verfügung steht und damit keine diegetische Erklärung, die ohne aufwendige Zusatzannahmen auskommt.

Andere Erklärungen, die sich finden lassen, sind vom Text eher gedeckt, wenngleich schwach: Als Oskar beginnt, die Schaufenster zu zerstören, sind es angeblich kreisrunde Löcher. Das sieht mehr nach Einschmeißen von Scheiben aus als nach Einwirkungen hochfrequenter Töne. Auch im Kapitel „Die Stäuber“ etwa ist viel von Oskars Stimme mit ihrem Glas zerstörenden Effekt die Rede. Die erzählten Ereignisse fallen in die letzte Phase des Krieges, als sich Fliegerangriffe auch auf Danzig häufen, und man könnte die Erklärung konstruieren, dass Oskar in der Erinnerung für die berstenden Fensterscheiben fälschlich sein Geschrei als Ursache ansieht, während es in Wahrheit die Folgen der Angriffe auf die Stadt sind.

Dass Oskar seine Gabe, Glas kraft seiner Stimmgewalt zu zerstören, mit dem Wachstum auf dem Weg nach Westen verliert, könnte schließlich so zu interpretieren sein, dass er sich diese Gabe retrospektiv andichtet, wie so vieles rückblickend erfunden und übertrieben wurde – es käme der Verbrämung der NS-Zeit gleich. Gerade am Beginn des Kapitels „Schaufenster“ kommt genau das retrospektive Verbrämen zur Sprache (B, 145). Einerseits richtet er sich gegen jene, die sich nachträglich als Widerstandskämpfer stilisieren, obwohl sie nur aus Eigennutz oder wegen irgendwelcher Petitessen in Konflikt mit NS-Behörden standen; andererseits aber versucht er dadurch, dass er sich mit jenen nicht gemein macht, seiner eigenen Verbrämung umso mehr Plausibilität zu verleihen. Mit Hilfe einer ganzen Reihe von allem Anschein nach rhetorisch gemeinten Fragen versucht er, seinem kindischen Getrommel retrospektiv eine Absicht zu unterstellen. Diese Fragen lassen sich aber auch nicht rhetorisch verstehen, sondern als ein Infragestellen der von Oskar behaupteten Sachverhalte. Festzuhalten ist, dass durch solche Mittel der Doppelkodierung der Zweifel an Oskars Aussagen mindestens wachgehalten wird.

### 3.6 *Die Auflösung des Dilemmas*

Trotzdem werden sich nicht alle davon überzeugen lassen. Zwar könnte der erzählende Oskar in seiner Eigenschaft als Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt gewissermaßen als personifizierte Generalabsolution für alle abstrusen Sachverhalte dienen, doch wenngleich die Annahme, dass er sich einen Großteil seiner Vergangenheit einbildet, durch seinen Insassen-Status gerechtfertigt werden mag, ist es nicht die Pointe der Erzählung, dies zu erkennen. Weil es nicht in erster Linie um Oskars Psychologie geht, deren Widersprüche man erkennen und ausräumen soll, sondern um etwas anderes, ist man geneigt, Oskars Erzählungen im Großen und Ganzen als wahr hinzunehmen.

Aufgrund der Mächtigkeit der besonders eindrücklichen Anteile von Oskars Leben ist die Normalisierungsstrategie nicht sehr erfolgreich. Spätestens bei seiner

Erzählung vom berstenden Glas, scheint mehr dafür zu sprechen, dass es nicht der Sinn von Oskars dubiosen Behauptungen ist (dubios gemessen an dem, was wir glauben), dass wir sie als falsch erkennen, sondern dass es um anderes geht: um die Sitten und Gebräuche beim Einschulen, um Aussehen und Verhalten der Lehrerin und vielleicht auch um den Umgang mit Außenseitern.

Sollen wir also einen Teil der *Blechtrommel*-Welt doch als phantastisch akzeptieren? Wer möchte, kann sich zur Bestätigung für die Auffassung, dass die erzählte Welt sich nicht in die Grenzen realistischer Vorstellungen fügt, auf Grass selbst berufen, der in einem Interview mit Heinz Ludwig Arnold 1970 für seine Romane (in unterschiedlichem Ausmaß) „die Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses: das Einbeziehen der Phantasie, der Einbildungskraft, des Wechsels zwischen Sichtbarem und Erfindbarem“ reklamiert (Grass 1978 [1970], 11).<sup>42</sup> Auch in seinem, wegen der Anmerkungen zur Textgenese häufig zitierten, „Rückblick auf die Blechtrommel“ aus dem Jahr 1973 nennt Grass (1987, 625) „[a]rtistisches Vergnügen, Spaß an wechselnden Formen und die entsprechende Lust, auf Papier Gegenwirklichkeiten zu entwerfen“ als Motive beim Schreiben. Das scheint die Phantastik-These zu bestätigen. Aber es hilft doch nicht so recht weiter, wenn man sich nicht damit zufriedengeben will, das erwähnte Dilemma einfach hinzunehmen.

Zudem sollte man sich in diesem Fall vor Augen führen, dass Grass sich erst mit einem großen zeitlichen Abstand und mit einem „berufsnotorischen Ekel“ äußert, „der mir die Lektüre der gebundenen *Blechtrommel* bis heute vermietet hat“ (Grass 1987 [1973], 624). Möglicherweise hat er sich Ergebnisse der Rezeption zu eigen gemacht. Nicht von ungefähr ist im Titel seines Beitrags der „Autor“ „als fragwürdiger Zeuge“ charakterisiert. Das mag Ausdruck einer zeittypischen Grundhaltung sein. Doch es sollte einen nicht davon abhalten, zu bemerken, dass hier mit einiger Distanz auf den Roman zurückgeblickt wird, die sowohl zeitlich als auch inhaltlich bestimmt ist.

Die erwähnte „Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses“ kann sich auf eine um phantastische Elemente erweiterte erzählte Welt beziehen; sie kann sich aber auch darauf beziehen, dass diese Erweiterung gewissermaßen im Kopf des Erzählers verortet wird. Meine These ist, dass es genau diese letztere Option ist, die für die *Blechtrommel* maßgeblich ist, zumindest für die ersten beiden Teile. Sie ist es auch, die den Unterschied etwa zu den *Hundejahren* begründet, einem Roman, in dem die „Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses“ viel offensiver betrieben wird, wenn man an die Verwandlung im Schnee denkt oder gar die Erkenntnisbrillen. Dadurch bekommt dieser Roman etwas ausgesprochen Allegorisches. Der Misserfolg der *Hundejahre* sowie die kritische Beurteilung des dritten Teils der *Blechtrommel* finden auf diese Weise eine Erklärung. Womöglich

---

<sup>42</sup>Vgl. in diesem Sinne auch die Ausführungen zu Grass' Poetik bei Scholl 1990, 67–76. Scholl wehrt mit Hinweis auf die phantastischen Elemente in Grass' Werken alle mimetischen Lesarten ab. Ihr Sinn für die Poetik bestehe darin, dass ein „Konzept von erweiterter Realität“ die Literarizität der Texte begründen (ebd., 70). Meines Erachtens wird die *Blechtrommel* hier zu sehr aus der Perspektive der *Hundejahre* betrachtet.

ist ebendies der entscheidende Unterschied, der der *Blechtrommel* ihren Erfolg gesichert hat: dass sie die Mimesis-Präsumtion zwar ständig zu unterlaufen scheint, aber nicht in der Weise preisgibt wie die *Hundejahre*, in denen das welt-erzeugende Moment dominanter ist und eben nicht von der mimesiserhaltenden Unzurechnungsfähigkeit des Erzählers abgefedert wird.

Die entscheidende Beobachtung ist die, dass Oskars Gabe, Glas mit seiner Stimmkraft zu zersplittern, im Wesentlichen seine einzige phantastische Eigenschaft ist, und seine Erlebnisse in Frankreich die einzigen, die aus dem Rahmen fallen. So mächtig sie im Roman auch sind, es ist doch nicht ausgeschlossen, dass sie sich der Phantasie Oskars verdanken. Diese Möglichkeit wird nicht aufgehoben, sondern durch die vielen offensichtlichen Fehlinterpretationen, die sich Oskar leistet, immer wieder aktualisiert.

Daher sollte man sich davor hüten, die beiden genannten Möglichkeiten als Gegensätze aufzufassen. Man kann durchaus Oskar als größtenteils unzuverlässigen Erzähler begreifen, wobei der Sinn dieses Verfahrens nicht darin liegt, Oskar als Figur zu diskreditieren, sondern darin, die Sitten und Gebräuche in dem Zerrspiegel seiner Wahrnehmung noch monströser und zugleich lächerlicher erscheinen zu lassen. Auf den Punkt gebracht: Die Funktion des Verfahrens in der *Blechtrommel* ist eine, die man normalerweise mit einem zuverlässigen Erzähler in Verbindung bringt. Hier aber ist es so, dass die verfremdende Distanz, die das unzuverlässige Erzählen erzeugt, sich nicht primär kritisch gegen den Erzähler richtet, sondern gegen seine Umgebung. Oskars Unzuverlässigkeit ist das Ergebnis der „entrückten Perspektive“, von der Grass (1987 [1973], 627) im Zusammenhang mit seiner ursprünglichen Konzeption vom „Säulenheiligen“ spricht.

Das Dilemma lässt sich also nicht auflösen, indem man Bezugsbereiche der Aussagen Oskars auf einer Ebene unterscheidet (das hieße, das Dilemma zu bestätigen: falsche unglaubwürdige Aussagen wie die Bettszenen einerseits und wahre unglaubwürdige Aussagen wie die Glas-Episoden andererseits), sondern indem man sie unterschiedlichen Funktionsbereichen zuordnet. So gesehen, sind alle unglaubwürdigen Aussagen Oskars in der erzählten Welt falsch. Er konnte nie Glas zersingen, und in der Rückschau geht die Phantasie mit ihm durch, indem manche Erlebnisse sich in seiner Phantasie verselbständigen. Drückt Oskars Kreischen zuerst Protest dagegen aus, dass man ihm seine Trommel abnehmen möchte, so löst sich das Kreischen von diesem Zusammenhang, wie Oskar selbst bemerkt, als er vom Stockturm aus Fenster des Theaters zerspringen lässt.<sup>43</sup>

Ein instruktives Beispiel für die Verselbständigung ursprünglich falsch dargestellter Sachverhalte ist Oskars Trommeln unter der Tribüne am Ende des gleichnamigen Kapitels. Auch hier wird deutlich, dass es nicht *primär* Ziel der Erzählung ist, Oskars Verfälschen der wahren Begebenheiten zu offenbaren, sondern die groteske Verzerrung der Veranstaltung. Zugleich aber wurzelt die

---

<sup>43</sup> Man kann diese Episode trotzdem als Protest deuten, dann aber eben allegorisch. Vgl. Neuhaus 1988, 40 f.

Groteske in Oskars kindlich-zurückgebliebener Unbedarftheit, die der erzählende Oskar im Rückblick in Absicht ummünzt. Oskar krabbelt unter die Tribüne, auf der Nazis Reden halten und Marschmusik spielen. Dann fängt er an zu trommeln und zwingt den Musikern erst einen Walzerrhythmus auf, den die Zuschauer (angeblich) begeistert aufnehmen, und dann auch noch einen Charleston. Offenbar entsteht dadurch ein reges Durcheinander, das darin endet, dass der Störenfried gesucht wird:

Dann bleibt noch zu sagen, daß Oskar das Innere der Tribüne nicht sogleich verlassen konnte, da Abordnungen der SA und SS über eine Stunde lang mit Stiefeln gegen Bretter knallten, sich Ecklöcher ins braune und schwarze Zeug rissen, etwas im Tribünengehäuse zu suchen schienen: einen Sozi womöglich oder einen Störtrupp der Kommune. Ohne die Finten und Täuschungsmanöver Oskars aufzählen zu wollen, sei hier kurz festgestellt: Sie fanden Oskar nicht, weil sie Oskar nicht gewachsen waren. (B, 142 f.)

Es kann nun sein, dass Oskar die Szene vollkommen falsch wiedergibt und niemand tanzt. „Lacher wurden laut“ (B, 140), heißt es, und das mag stimmen, wenn plötzlich fremdes Trommeln einsetzt. Was er als Tanzen beschreibt, ist möglicherweise – unter realistischen Vorzeichen – gemeint als Beginn des Durcheinanders, das sich durch die fremden Trommeltöne entfesselt und im Einsatz der uniformierten Truppe kulminiert. Oskar spricht nicht explizit aus, dass nach ihm gesucht wird, und so lässt sich ein Teil dieser Passage wiederum mit guten Gründen als unzuverlässig erzählt bestimmen. Vor diesem Hintergrund wäre der andere Teil der Passage (dass die Leute zu tanzen anfangen) als Erfindung Oskars aufzufassen.

Der Punkt ist nicht allein, dass Oskar etwas falsch wiedergibt, sondern dass er das Bizarre und Lächerliche der Veranstaltung darstellt und dabei die Option anbietet, dies als seine groteske Übertreibung zu verstehen. Richtet man die Aufmerksamkeit allein auf die grotesken Züge, verliert man Oskars mimetische Unzuverlässigkeit leicht aus dem Blick – und umgekehrt: die alleinige Konzentration auf seine Unzuverlässigkeit droht, das Groteske zu entwerten. Dies sollte man vermeiden. Es ist das Eigentümliche des Romans, dass er beständig beide Perspektiven aktualisiert.

Man muss akzeptieren, dass in der Frage, was der Fall ist in der Welt der *Blech-trommel*, eine Spannung besteht zwischen Oskars eindeutig belegbarer Unzuverlässigkeit mit Bezug vor allem auf die Sachverhalte, die seine geistige und körperliche Reife betreffen, und Sachverhalten (das Zersingen von Glas an erster Stelle), die man als Bestandteile der erzählten Welt aus Mangel an überzeugenden alternativen Erklärungen und aufgrund ihrer narrativen Mächtigkeit zu akzeptieren geneigt ist. Das ändert aber nichts daran, dass die phantastisch anmutenden Sachverhalte prinzipiell im Sinne einer stabilen, den Naturgesetzen gehorchenden Welt normalisierbar sind.<sup>44</sup>

<sup>44</sup>Eine umgekehrte Deutung besteht darin, Oskars Unzuverlässigkeit als Funktion der „Künstlichkeit der Erzählung selbst“ (Scholl 1990, 77) zu sehen. Oskars Lügenhaftigkeit sei dazu da, sich selbst als Fiktion auszuweisen. „Radikal legt Oskar die Fiktionsmechanismen seines

Dass die *Blechtrommel* einer Kategorie wie der der Unzuverlässigkeit nur scheinbar Grenzen setzt, wird noch verständlicher, wenn man andere konventionelle narratologische Kategorien auf den Text anwendet. Auf den ersten Blick wird man die Ich-Erzählung Oskars homodiegetisch nennen wollen. Das ist sie tatsächlich über weite Strecken. Aber, je nachdem, was man darunter versteht (Teil nur der Geschichte im engeren Sinne zu sein oder Teil der erzählten Welt überhaupt), die ersten Ereignisse, von denen Oskar erzählt, sind, streng genommen, nicht homodiegetisch erzählt, denn Oskar existierte noch gar nicht, als sich seine Großeltern kennenlernten. Homodiegetisch im engen Sinne wird seine Erzählung erst später. Ein anderes hervorstechendes Moment ist, dass Oskar von sich als „ich“ und „er“ spricht, also nicht sauber zwischen Ich- und Er-Erzählung trennt, zuweilen gar in einem Satz. Das spricht nicht gegen narratologische Kategorisierungen, sondern besagt nur, dass der Autor Grass offensichtlich darauf aus ist, sich an bestimmte Konventionen (die Grundlage für die narratologische Kategorisierung sind) nicht zu halten.<sup>45</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Spannung zwischen Oskars Unzuverlässigkeit und der Beschaffenheit der erzählten Welt. Der *Blechtrommel* liegen zwei unterschiedliche Konzeptionen zugrunde, die gegeneinander arbeiten. Dass Grass in der *Blechtrommel* die eine nicht zugunsten der anderen aufgegeben hat und dadurch die Spannung über weite Teile aufrecht erhält, macht vermutlich einen ihrer besonderen Reize aus – und unterscheidet sie von den beiden anderen Teilen der Danziger Trilogie, deren zweiter Teil stärker mimetisch geprägt ist und deren dritter deutlich anti-mimetisch.

### 3.7 Oskars axiologische Unzuverlässigkeit

Wie im I. Kapitel (Abschn. 1.6) dargelegt, kann einer Erzählinstanz axiologische Unzuverlässigkeit nur dann attestiert werden, wenn sie ihr Fehlverhalten nicht als solches erkennt oder benennt und sie es so darstellt, als sei es normgerecht. Wenn sie dagegen ihr Verhalten in Beziehung zu den ihm zugrunde liegenden

---

Berichts offen, gibt sein exzentrisches Erzählgebaren als Teil einer Kunststrategie zu erkennen, die auch in den spannendsten Partien realistischer Erzählung präsent bleibt und die Suggestion von Wirklichkeit und authentischem Bericht erfolgreich verhindert“ (ebd., 80). Meiner Meinung nach hat nicht Oskar, sondern Grass die „Kunststrategie“, die aber nicht auf Bloßlegung der Fiktionsverfahren abzielt, sondern auf deren Verbergung. Oskars Unzuverlässigkeit ist das Fundament, auf dem sich das Unwirkliche errichten ließ.

<sup>45</sup>Diese Schwankungen eignen auch den beiden anderen Werken, wobei Pilez in *Katz und Maus* zwischen Du und Er wechselt. Die meisten Abhandlungen gehen darauf ein, vgl. z. B. Richter 1977, 45 f. Botheroyd (1976) unterstellt dem Thema sogar seine gesamte Abhandlung, in der er außer *Die Blechtrommel* mit Johnsons *Das Dritte Buch über Achim* und Frischs *Mein Name sei Gantenbein* untersucht.

Normen reflektiert, ist die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit unsinnig. Dementsprechend ist Oskars folgendes Bekenntnis kein Beleg für seine axiologische Unzuverlässigkeit: „Wenn Sie mich fragen: War es das Böse, das Oskar befahl, die ohnehin starke Versuchung einer gutgeputzten Schaufensterscheibe durch einen handgroßen Einlaß zu steigern, muß ich antworten: Es war das Böse“ (B, 153). Oskar bekennt sich in dieser Formulierung dazu, dass sein Handeln einen Verstoß gegen bestimmte Normen bedeutet. Allerdings zieht er es mit seiner anschließenden Formulierung ins Lächerliche: „Alleine schon deswegen war das Böse, weil ich in dunklen Hauseingängen stand. Denn ein Hauseingang ist, wie bekannt sein sollte, der beliebteste Standort des Bösen“ (B, 153). Und in der Folge relativiert er seine ursprüngliche Feststellung weiter, indem er auf positive Effekte hinweist wie den, dass er damit den Passanten, die sich an den Gegenständen im Schaufenster vergreifen, ermöglicht habe, „sich selbst zu erkennen“ (B, 153). Doch das allein macht ihn nicht in axiologischer Hinsicht unzuverlässig.<sup>46</sup> Man müsste hinter der Relativierung ein System entdecken, um sie als Ausdruck eines axiologischen Defekts zu interpretieren.

Doch gibt es genügend andere Passagen, die – selbst wenn sie von Oskar erfunden sein sollten – von seinem axiologisch zweifelhaften Verhalten in Kriegszeiten zeugen. Gemeint ist sein Engagement in Bebras Fronttheater. „Dabei korrumpiert er sich [...]; seine Kunst dient der Wehrtüchtigung der Besatzungsarmee in Frankreich“ (von Schilling 2002, 53). Im Unterschied zu seiner oben zitierten Reflexion über das Böse enthält sich Oskar hier einer Einordnung, sondern berichtet von seinen vermeintlich harmlosen Späßen, die alles andere als harmlos sind, sondern ein Bild für die Zerstörung der Kultur, etwa wenn er anstelle „deutsch-ordinäre[r] Bierflaschen“ nun „ausgesuchteste, schön-geschwungene, hauchdünn geatmete Vasen und Fruchtschalen aus französischen Schlössern zersang“ (B, 405).

Seine axiologische Unzuverlässigkeit zeigt sich auch bei anderer Gelegenheit, allerdings weniger in seinen Handlungen als in seiner Einstellung zu den ihn umgebenden Personen. Als Mutter Truczinski stirbt, besteht Oskar darauf, dass ihr Sarg nicht einfach quaderförmig ist, sondern aus „zum Fußende verjüngten Brettern“ zusammengezimmert wird, und zitiert, was auf den Sargbrettern steht: „Vitello-Margarine [...] stand dort dreimal in gleichmäßigen Abschnitten untereinander und bestätigte nachträglich Mutter Truczinskis Geschmacksrichtung. Sie hatte zu Lebzeiten die gute Vitello-Margarine aus reinen Pflanzenfetten der

---

<sup>46</sup> Ähnlich verhält es sich mit bestimmten Einsichten Oskars, die für einen wie ihn erstaunlich luzide sind und die dazu beigetragen haben mögen, dass man geneigt ist, Oskar für einen alles in allem positiven Geist zu halten, der seine Umgebung und sich selbst in seiner Unzulänglichkeit durchschaut und Ansichten vertritt wie sein Autor. So endet sein (schon im I. Kapitel thematisiertes) Schuldbekenntnis in dem folgenden Eingeständnis, das er mit seinem Autor und vielen anderen für ein allgemeines Verhaltensmerkmal der Nachkriegszeit hält: „Doch wie jedermann halte ich mir an Tagen, da mich ein unhöfliches und durch nichts aus dem Zimmer zu weisendes Schuldgefühl in die Kissen meines Anstaltbettes drückt, meine Unwissenheit zugute, die damals in Mode kam und noch heute manchem als flottes Hütchen zu Gesicht steht“ (B, 300).

besten Butter vorgezogen; weil Margarine gesund ist, frisch hält, nährt und fröhlich macht“ (B, 477).

Oskar erzählt in dieser Passage als erlebendes Ich und drückt damit offensichtlich eine Einstellung zu der Toten aus, die der tatsächlichen Bedeutung von Mutter Truczinski für ihn nicht vollkommen gerecht wird, denn sie hatte sich in der Zeit nach der Geburt von Kurt vor allem um ihn gekümmert. Bei ihr hat er gewohnt. Oskar ist von ihrem Tod anscheinend nicht emotional berührt, oder er überspielt es. In beiden Fällen gibt er emotionale Teilnahmslosigkeit zu verstehen. Geht man davon aus, dass die Norm einer Verhaltensreaktion angesichts des Todes einer nahestehenden Person auch in der Welt der *Blechtrommel* Trauer ist, und stellt man fest, dass diese Reaktion hier ausbleibt, so ergibt sich, dass Oskar unangemessen reagiert und nichts sagt, das diese Reaktion erklärt und damit rechtfertigt – oder verurteilt. Im Falle einer Verurteilung befände er sich erzählend ebenso im Einklang mit der Norm, wie mit einer gültigen (und nicht nur vermeintlichen) Rechtfertigung der normative Widerspruch ausgeräumt würde.

Der Roman ist voller solcher Formulierungen, und sie haben ihm das Urteil eingetragen, dass er ironisch erzählt würde, vielleicht auch aus Mangel an angemessenen literaturwissenschaftlichen Kategorien (vgl. Jendrowiak 1979, 91). Doch diese Einschätzung – die Zuschreibung von Ironie – setzt voraus, dass Oskar ein vernünftiger Erzähler ist. Es hieße, Oskars Selbsteinschätzung Glauben zu schenken. Wenn man dieser Selbsteinschätzung jedoch nicht folgt, lassen sich seine Äußerungen nicht ironisch verstehen: „Das Krantor war aus Holz und brannte besonders schön“ (B, 480), sagt Oskar, als er den letzten Angriff auf Danzig beschreibt. Das wäre Ironie, wenn es nicht Oskar wäre, der das sagt. In der Tat wurden Formulierungen und Aussagen dieser Art lange als Ironie eingeschätzt, da sie normalerweise ironisch gemeint sind. Dabei ist die Vorstellung leitend, dass derjenige, der so etwas sagt, weiß, dass das brennende Danzig eigentlich nicht schön ist und dass damit furchtbar viel Leid verbunden ist. Versteht man Oskar allerdings anders als er sich selbst versteht, dann sollte man ihm unterstellen, dass er mit diesem Ausspruch tatsächlich meint, was er sagt: dass er tatsächlich sehr angetan ist von dem Feuer und das Leid und alles andere ausblendet. Damit ist er in solchen Fällen kein ironischer, sondern ein axiologisch unzuverlässiger Erzähler.

Ähnlich ist folgender Satz zu verstehen, mit dem Oskar eine mehrfache Vergewaltigung schildert: „Die Greffsche, die solch zügigen Andrang nach so langer Witwenschaft und vorhergehender Fastenzeit kaum erwartet hatte, schrie anfangs noch vor Überraschung, fand sich dann aber schnell in jene ihr fast in Vergessenheit geratene Lage“ (B, 483). Dass sie „vor Überraschung“ so reagierte, ist ebenso wenig angemessen wie der Zusammenhang zu der sexuellen Vernachlässigung durch ihren pädophilen Mann, den Oskar mit seiner Formulierung herstellt. Was er mit diesem Satz sagt, ist, dass Lina Greff sich glücklich schätzt, endlich wieder Geschlechtsverkehr zu haben. Aus dem Munde eines zurechnungsfähigen Erzählers ist das bitterste Ironie (wenn nicht kalter Zynismus). Hält man Oskar jedoch für partiell unzurechnungsfähig, zeigt die Formulierung, worin seine Unzurechnungsfähigkeit besteht.

Insgesamt ist Oskar axiologisch unzuverlässig mit Bezug auf sein Problembewusstsein. Die bewegten Zeiten, in denen er aufwächst, sind für ihn nicht grundsätzlich schlimm, sondern kommen nur im Hinblick auf seine privaten Probleme zur Sprache. Die gestörte Axiologie drückt sich auch in seiner Fixierung auf Krankenschwestern aus. Seine Welt ist die eines Arztromans oder -films.<sup>47</sup> Dies kommt im dritten Buch nicht zuletzt in seiner Eifersucht auf Dr. Werner zum Ausdruck, den vermeintlichen Liebhaber Schwester Dorotheas, seiner Nachbarin, die er noch nicht einmal gesehen hat.

Auch in anderer Hinsicht wurde Oskar implizit axiologische Unzuverlässigkeit zugeschrieben. Mit Bezug auf die Haltung von Gottfried Benn interpretiert Jendrowiak (1979, 254–259) insbesondere die Fronttheaterepisode als Oskars Abdriften in einen axiologisch unangemessenen Ästhetizismus.<sup>48</sup> Darüber hinaus gelangt sie zu der Einschätzung des Romans, der kraft der axiologischen Unzuverlässigkeit Oskars ein „von weiten Kreisen in der Bundesrepublik getragenes Kunst- und Wirklichkeitsverständnis im Rückbezug auf die Geschichte unter dem Aspekt der ‚Schuld‘, der eigenen Teilhabe im Sinne des Mitläufertums, einer Prüfung zu unterziehen“ unternimmt (Jendrowiak 1979, 290).

„Schuld“ ist das Stichwort, das auch Grass selbst als Motiv für sein Schreiben angegeben hat und auf das in der Sekundärliteratur immer wieder hingewiesen wird. Prominent sind die Passagen, in denen Oskar selbst von seiner Schuld spricht. Er hält sich für beteiligt am Ableben seiner älteren Verwandten sowie Roswithas (B, 684 f.). Sofern man darin – entsprechend der Überlegung zu Beginn dieses Abschnitts – das Anerkennen geltender Normen erblickt, kann man Oskar diesbezüglich keine axiologische Unzuverlässigkeit zuschreiben. Doch das ist nicht die ganze Wahrheit. Nicht darin liegt seine Schuld, denn er konnte in all diesen Fällen nicht voraussehen, was geschehen würde. Bezüglich dieser Einschätzungen ist Oskar mimetisch unzuverlässig, weil er sich nachträglich intentionales Verhalten andichtet. Ob er damit aber eine andere Schuld verdeckt (vgl. von Schilling 2002) oder unschuldig ist, ist damit noch nicht gesagt. Die Schuldfrage wird mehr mitverhandelt als ausverhandelt, da Oskar als geistig retardiertes Kind nicht für alle seine Handlungen verantwortlich gemacht werden kann; und es hieße, seiner retrospektiven Umdeutung auf den Leim zu gehen, wenn man ihm aufgrunddessen attestierte, dass er sich schuldig gemacht habe: „Oskar verführt zum Diebstahl, er manipuliert, er ist schließlich Mitglied einer Propagandatruppe. Er, der gemeinhin als Inbegriff des Protestes gegen den Nationalsozialismus gesehen wird, und sich als solcher inszeniert, ist dennoch

---

<sup>47</sup> Oskar schätzt aufgrund seiner Obsession für Krankenschwestern Arztfilme wie *Dr. Holl* (1951) mit Maria Schell und Dieter Borsche, auf den er anspielt (B, 51).

<sup>48</sup> Dies findet seine Bestätigung auch durch die bereits erwähnte Passage, in der Oskar seine Auflösung von Nazi-Versammlungen kommentiert. Hier lautet sein Bekenntnis, dass er „aus privaten, dazu ästhetischen Gründen“ (B, 146) gehandelt habe, nicht aus politischen. Vorher fällt sogar das Stichwort „Innere Emigration“ (B, 145). Oskar wendet sich dagegen und stimmt in seiner Handlungsmotivation doch damit überein, was er kritisiert.

ein Teil dessen, wogegen er sich auflehnt“ (Schirmmacher 2008, 121). Auch laut Krumbholz (1980, 50) wurde „übersehen, daß Oskar keineswegs ein autonomes, außerhalb der kritischen Zielrichtung liegendes Subjekt ist.“ Oskars Schuld ist allerdings nicht die, zu der er sich bekennt, sondern die, zu der er sich nicht bekennt (s. o. Abschn. 1.1.3). Demnach sind es sein kindlicher Egoismus und sein retrospektiver Zynismus, die ihn axiologisch unzuverlässig machen – vor allem dann, wenn man diese Eigenschaften als repräsentativ versteht und von Oskars pathologischen Zügen abstrahiert. Wie immer man im Einzelnen zu dieser Frage steht, es zeigt sich, dass die Zuschreibung von axiologischer Unzuverlässigkeit stark von interpretatorischen Vorentscheidungen abhängig ist.<sup>49</sup>

Während die meisten Interpretationen auf die (fraglos wichtigen) gesellschaftlichen und historischen Aspekte des Romans eingehen (Kleinbürgertum und NS-Zeit), ist der individuelle Aspekt, wie mir scheint, eher vernachlässigt worden. Das mag daran liegen, dass Oskar eine so „unrealistische“ Figur ist, die nicht als Individuum, sondern als Repräsentant oder auch nur als Medium wahrgenommen wird. Auch Grass' eigener Hinweis, er habe sich mit dem Roman gegen die psychologisierende Richtung in der Nachkriegsliteratur positionieren wollen, spielt eine Rolle (vgl. Schwarze-Köhler 2009, 363). Trotzdem ist Oskar mehr als nur ein Medium oder ein Symbol. Es ist sehr wichtig, dass der Wahrheitsanspruch als solcher von Oskar nicht vollständig zur Disposition gestellt wird, sondern gewissermaßen einen Anker für sein Erzählen darstellt, das damit mal besser, mal schlechter im Untergrund der historischen Wirklichkeit festgemacht werden kann. Ich denke, es macht gerade einen Reiz des Romans aus, dass sich Oskar bei aller grotesker Verzerrung und parodistischer Intention eben auch als Individuum verstehen lässt, das sich im Widerspruch zu seiner Umgebung und im Zustand permanenten Unverstandenseins befindet. Oskar hat wie viele Kinder und auch Jugendliche seine eigene Realität. Dies erfahrbar zu machen, ist ein Effekt des unzuverlässigen Erzählens in der *Blechtrommel*.

### 3.8 Anmerkungen zu den Werken der 60er Jahre

Gerade im Kontrast zu den beiden anderen Teilen der Danziger Trilogie wird das Besondere am Erzähler Oskar sichtbar. Auch *Katz und Maus* und *Hundejahre* weisen Züge des unzuverlässigen Erzählens auf. Es lässt sich aber feststellen, dass mimetische Unzuverlässigkeit, wenn überhaupt, nur in sehr eingeschränktem Maße realisiert ist. In *Katz und Maus* ist ein zentraler Sachverhalt, den Schirmmacher (2008, 122) anführt, um die Unzuverlässigkeit des Erzählers zu belegen (weil er angeblich in der Folge sein anfängliches „Geständnis zu überdecken“ versucht), dass der Erzähler Pilenz eine Katze auf den Hals von Joachim

<sup>49</sup>Zur Bandbreite der axiologischen Einschätzungen vgl. Neuhaus 1993, 56–61.

Mahlke setzt. In der Tat ist die Sachverhaltsdarstellung vage: „So jung war die Katze, so beweglich Mahlkes Artikel [Kehlkopf] – jedenfalls sprang sie Mahlke an die Gurgel; oder einer von uns griff die Katze und setzte sie Mahlke an den Hals; oder ich, mit wie ohne Zahnschmerz, packte die Katze, zeigte ihr Mahlkes Maus“ (KM, 6 f.). Logisch gesehen, bleibt offen, wie die Katze auf den Hals gekommen ist. Psychologisch gesehen, ist es am wahrscheinlichsten, dass es der Ich-Erzähler war, was sich gleich darauf zu bestätigen scheint: „Ich aber, der ich Deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben“ (KM, 7). Streng genommen, lässt aber auch diese Formulierung den wahren Hergang offen, denn man kann sie auch in dem Sinne verstehen, dass „in den Blick bringen“ so viel wie „thematisieren“ oder „zur Sprache bringen“ bedeutet – und nicht „Katze an die Gurgel setzen“. Nach dem Krieg sucht Pilenz seine ehemaligen Spielkameraden auf, um sie nach Mahlke zu fragen, und zitiert sie: „Mensch, hatte der nicht irgendwas am Hals. Und haben wir nicht mal eine Katze. Warst Du das nicht, der die Katze an seinen Hals ...“ (KM, 36). Auch Mahlke wird zitiert, und er kann sich ebenso wenig genau erinnern, da er vor sich hin gedöst hatte: „Ich schlief oder drusselte vor mich hin, und das graue Biest oder war es schwarz, sah meinen Hals und sprach, oder einer von Euch, Schilling, glaub ich, wäre ihm zuzutrauen, nahm die Katze ... Na, Schwamm drüber“ (KM, 93). Ein andermal spricht er von Jürgen Kupka als Täter (KM, 98) – Schilling und Kupka sind eben jene Burschen, die Pilenz später nach Mahlke fragt. Und die letzte Textstelle gibt ein Gespräch wieder, in dem zunächst die Katze selbst als Täter genannt wird, was Widerspruch provoziert: „Quatsch Mensch, Pilenz nahm doch die Katze und hat sie ihm – oder?“ (KM, 113). Tatsächlich war der Vorfall für Mahlke selbst nicht sonderlich folgenreich.<sup>50</sup> Daher ist es nicht verwunderlich, dass die Zeugen und er selbst sich nicht genau erinnern. Anders Pilenz. Eine Textstelle habe ich unterschlagen, die nämlich, als Pilenz einmal mehr das Äußere Mahlkes beschreibt, und zwar als er ihn nach den Sommerferien während der Frühmesse betrachtet. Natürlich kommt er auf den Kehlkopf, die „Maus“ zu sprechen, „die einst die Katze angelockt und mich verlockt hatte, ihm die Katze an den Hals zu setzen“ (KM, 91). Hier gesteht er am deutlichsten, dass er es war. Doch bestätigt diese Textstelle nur, was bereits ganz am Anfang die plausibelste Variante war. Mit der vagen Wiedergabe dessen, was geschehen ist, gibt der Erzähler nichts Falsches zu verstehen. Sowieso ist etwas anderes wichtiger: nämlich dass sich Pilenz von Mahlke angezogen und abgestoßen fühlt. Mahlkes körperliche Auffälligkeit – der übergroße Kehlkopf – und die Reaktion seines Umfeldes führen zu Mahlkes Manie, diesen vermeintlichen Makel zu kompensieren – und mit einem Ritterkreuz zu überdecken. Pilenz scheint sich mit der Katzen-Aktion als auslösender Faktor dieser Entwicklung zu begreifen. Wieder geht es um Schuld, aber die Ambivalenz, die sich in Pilenz' Erzählung zeigt, betrifft nicht die Wirklichkeitsdarstellung wie bei Oskar, sondern

<sup>50</sup> Genauer gesagt, hält Mahlke ihn nicht für bedeutsam; weder hat die Katze ihn nachhaltig verletzt noch misst er ihm symbolische Bedeutung zu. Das aber tut der Erzähler Pilenz; für ihn ist es eine Schlüsselerpisode, mit der er seine Erzählung beginnt.

seine Einstellung zu Mahlke. Während die *Blechtrommel* mit der Vorstellung spielt, dass es nur eine Wirklichkeit gibt, und diese stellenweise unterläuft, ist Pilenz' Einstellung gegenüber Mahlke inhärent zweideutig. Es stellt sich damit vor allem die Frage, inwieweit Pilenz axiologisch unzuverlässig ist. Die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit aber ist – wie bei der *Blechtrommel* – stärker von interpretatorischen Vorannahmen abhängig. Wenn sich Pilenz' Verhalten am Ende als unterlassene Hilfeleistung interpretieren lässt und diese wiederum als Auslöser für sein Schreiben, so ist auch dieser Schluss alles andere als eindeutig, denn Pilenz unternimmt ja sehr wohl Versuche, Mahlke zurückzuhalten. Einfache Zuschreibungen wie die folgende verbieten sich: „Pilenz versucht bis zum Schluß, seine Schuld am Verschwinden Mahlkes vor dem Leser zu verbergen“ (Gerstenberg 1980, 25). Es ist aber gar nicht ausgemacht, ob er tatsächlich etwas anderes zu verstehen gibt oder ob es nicht eher ein Ringen mit der eben nicht eindeutigen Wahrheit in solchen Fragen ist. Allemal ist die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens eine hervorragende Möglichkeit, dieses Charakteristikum herauszuarbeiten. Wieder und wieder zeigt sich, dass das eng gefasste Verständnis der Kategorie den Vorteil hat, am Ende einer Analyse konkrete Entscheidungsmöglichkeiten für eine Interpretation formulieren zu können.

In *Hundejahre* ist es neben der Erzählsituation die Identität des „federführenden“ Erzählers, die verschleiert wird. Erst nach und nach wird deutlich, dass der Erzähler, der sich am Anfang „Brauxel“, „Brauksel“ und „Brauchsel“ nennt und „hier die Feder führt“ (H, 144), identisch mit Eduard Amsel ist, dem Helden des ersten Buches „Frühschichten“, und dass es sich eigentlich um eine homodiegetische Erzählung handelt und nicht um eine heterodiegetische, wie es zunächst den Anschein hat. Da er diese Information zurückhält, gibt er etwas anderes zu verstehen als in der Fiktion der Fall ist und ist diesbezüglich mimetisch unzuverlässig.<sup>51</sup> Zugleich schildert er, nur scheinbar analog zu Oskar, Ereignisse auf eine Weise, zu denen er als homodiegetischer Erzähler keinen direkten Zugang hat, so dass auch hier mimetisch-realistische Erzählkonventionen unterlaufen werden (vgl. Richter 1977, 44 f.). Ebenso scheinbar analog zur *Blechtrommel* – und im Unterschied zu *Katz und Maus* – gibt es in *Hundejahre* auch wieder mehr phantastische Sachverhalte. Allerdings werden sie nicht von einem Vorbehalt erfasst, der Oskars Fallibilität vergleichbar wäre.<sup>52</sup> Wenn die *Blechtrommel* zumindest die Möglichkeit bereit hält, dass sich die phantastischen Sachverhalte als Hirngespinnste inter-

<sup>51</sup> Das gälte umso mehr, wenn man am Ende mit einem weiteren vorgeschalteten „auktorialen Erzähler“ noch eine dritte Ebene einzieht (vgl. Harscheidt 1976, 56). Dem schließt sich Scholl (1990, 101) an: „Die zuvor sorgsam angelegte Aufteilung der Erzählperspektiven wird zurückgenommen; an Stelle der drei Autoren tritt ein nicht näher gekennzeichnete Erzähler, der vom Zusammentreffen Brauksels mit Matern berichtet.“

<sup>52</sup> Ganz in diesem Sinne bemerkt Scholl (1990, 89): „Die Erzählsituation trägt also von vornherein ‚privatisierte‘ Züge, die den Kontakt zu einer außenstehenden Leserwelt beschneiden. Es bleibt damit dem Erzähler, seiner Willkür und Entscheidung, überlassen, die Hintergründe seiner Existenz und seines Erzählens zu beleuchten, Informationsdefizite auszugleichen oder diese Bedürfnisse einfach nicht zu registrieren.“

pretieren lassen (und dies passagenweise sogar als die plausible Interpretation vorsieht), so verzichten die *Hundejahre* darauf. Mimetische Unzuverlässigkeit liegt also nur insofern vor, als damit eine Komplizierung der Erzählsituation erreicht wird. Demgegenüber ist es axiologische Unzuverlässigkeit, die zum Teil die beiden folgenden Bücher der *Hundejahre* auszeichnet, etwa Harry Liebenau, der den Studienrat Brunies verrät und damit ins KZ bringt (Hu, 481, 483), oder Walter Materns Rachefeldzug, dessen Schilderung ihn als Fanatiker ausweist, aber vergessen lässt, dass er selbst nicht frei von Schuld ist.

Grass' nächster Roman *örtlich betäubt* (1969) ist ein Werk des Übergangs. In ihm spiegelt sich einerseits das damalige politische Engagement des Autors (insofern er darin aktuelle politische Streitfragen verhandelt); andererseits ist die Haupthandlung in der Gegenwart verortet (wohingegen die Werke der Danziger Trilogie hauptsächlich eine Vergangenheitshandlung präsentieren). Erzähltechnisch gesehen, ist es wiederum eine homodiegetische Erzählinstanz, die der Handlung vorgeschaltet ist und zugleich ein Bestandteil von ihr ist. Es handelt sich um den Lehrer Eberhard Starusch, einer Figur, die als Jugendlerner bereits in der *Blechtrummel* vorkam: „Und mich haben die Jungs von Anfang an Störtebeker genannt“ (öb, 14). Die Distanz des fiktiven Erzählers zum Autor ist jedoch im Vergleich zu den früheren Werken stärker reduziert und weist auf die kommenden Erzählinstanzen voraus, die bis einschließlich *Unkenrufe* mit dem Autor konvergieren bzw. gar mit ihm identisch sind. Ganz im Einklang damit steht, dass in *örtlich betäubt* die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens nicht einmal ansatzweise sinnvoll angewendet werden kann.

Der eher kurze Roman besteht aus drei Teilen, wobei die ersten beiden etwa gleich lang sind und der dritte vergleichsweise kurz. Er lässt sich daher als Epilog kennzeichnen. Der erste Teil präsentiert eine auf den ersten Blick komplizierte Erzählanlage. Der Erzähler befindet sich an mehreren Tagen beim Zahnarzt und unterzieht sich einem langwierigen Eingriff. Von der Zahnbehandlung geht die Erzählung unvermittelt zu mehreren anderen Handlungssträngen über, die sich erst nach und nach als solche konstituieren und teils aus Erinnerungen, teils aus Phantasien Staruschs bestehen. Diese Stränge werden von Staruschs Wahrnehmungen getriggert, die ihrerseits wiedergeben, was Starusch während der Behandlung im Fernsehen sieht, das der Zahnarzt im Behandlungsraum zur Ablenkung seiner Patienten zur Verfügung hat. Im Resultat haben wir es also mit einem inneren Monolog zu tun, der sich thematisch aus dem zusammensetzt, was Starusch gerade sieht und was ihn beschäftigt. Dazu gehört auch eine Diskussion mit einem seiner Schüler, der sich über den Vietnamkrieg empört, während Starusch zugibt, dass ihm sein eigener Zahnschmerz gerade näher ist (öb, 15 f.). Sollte hier axiologische Unzuverlässigkeit des Erzählers zu erkennen sein? In der Tat klingt dies erst einmal zynisch. Man wird allerdings sehen, dass sich Staruschs Antwort auf der axiologischen Linie des Romans befindet, wonach man sich um das kümmern soll, was man beeinflussen kann und was den eigenen Kompetenzen entspricht.

Diese Antwort wird vollends erst aus dem zweiten Teil ersichtlich, der in wesentlichen Teilen dialogisch organisiert ist. Man findet den Erzähler in Gesprächen mit den Hauptfiguren wieder, mit seinen Schülern Philipp Scherbaum

und Vera Lewald sowie seiner Kollegin Irmgard Seifert und seinem Zahnarzt. Die erzählte Zeit umfasst einige Tage im Januar 1967. Starusch befindet sich in Behandlungspause und hält immer wieder selbstvergewissernde Rücksprache mit seinem Zahnarzt, dem er von seinen Sorgen berichtet.

Hier sind zwei Umstände diskussionswürdig, einmal in mimetischer, einmal in axiologischer Hinsicht. Letztere ist die Hauptfrage, die Starusch umtreibt. Scherbaum möchte angesichts der amerikanischen Kriegsverbrechen in Vietnam (durch den Einsatz von Napalm) ein Zeichen setzen, um die vom Wirtschaftswunder saturierten Damen auf dem Berliner Ku'damm aufzurütteln. Vor einem Café will er seinen Dackel Max verbrennen. Seine Annahme ist, dass den Berlinern, die als große Hundeliebhaber bekannt sind, diese Tat viel näher gehen werde als andere Aktionen. Er möchte seinen geliebten Hund zu diesem guten Zweck opfern in der Hoffnung, die Bevölkerung gegen die Vorgänge in Vietnam einzunehmen. Starusch will ihn davon abbringen, weiß aber nicht, wie ihm das gelingen kann. Es ist klar, dass Starusch in der Grundsatzfrage die in der Romanaxiologie richtige Position einnimmt. Mit einer solchen Aktion werde Scherbaum nichts erreichen. Eher werde er selbst gelyncht. Revolutionäre Taten brächten nicht die gewünschten Resultate, im Gegenteil. Außerdem ist er dagegen, unschuldige Wesen zu opfern. Am Ende lässt Scherbaum von seinem Vorhaben ab und folgt Staruschs Vorschlag, sich bei der Schülerzeitung zu engagieren.

Vielleicht, so könnte man einwenden, ist Starusch zwar nicht in der Grundsatzfrage axiologisch unzuverlässig, aber in der Wahl der Methoden. So schlägt er vor, einen Hund aus dem Tierheim zu besorgen, um die Aktion durchzuführen. Doch auch diesbezüglich kann man schnell erkennen, dass Starusch dies nicht als tragbare Alternative ansieht, sondern als Kniff, um seinen Schüler von seinem Vorhaben abzubringen. Schließlich könnte man erwägen, ob Starusch zu unfähig ist, Scherbaum schnell mit den richtigen Argumenten zu überzeugen. Aber auch dies lässt sich mangels Belegen zurückweisen. Es ist vielmehr so, dass das Beispiel plausibel zeigt, dass Argumente in solchen Fällen selten *ad hoc* eine Verhaltensänderung herbeiführen; stattdessen sind es Sorge und Diskussionsbereitschaft des Mentors, die nach und nach zu einer Einstellungsänderung beim Jüngeren führen. Starusch und schließlich auch Scherbaum befinden sich axiologisch auf Grass' Linie und stehen damit in Einklang mit der Werkaxiologie.

In mimetischer Hinsicht könnte man fragen, ob die Dialoge mit dem Zahnarzt in der Realität der Fiktion tatsächlich stattfinden. Unter der Annahme, dass die Welt von *örtlich betäubt* gemäß unserem Erfahrungsbereich realistisch funktioniere, ist es unrealistisch, dass ein Zahnarzt Zeit hat, mit einem ihm nicht näher bekannten Patienten lange Telefonate über dessen Privatangelegenheiten zu führen. Unter der Maßgabe einer in diesem Sinne realistischen Geschichte könnte man zu dem Schluss kommen, dass in der Wirklichkeit der Fiktion Starusch gar nicht mit dem Zahnarzt spricht, sondern diesen Gesprächspartner fingiert, der eigentlich sein Über-Ich ist. Die Dialoge mit dem Zahnarzt wären demnach Selbstgespräche und Staruschs Erzählen darüber also mimetisch unzuverlässig. Das Problem an dieser Zuschreibung ist ähnlich dem, das wir schon kennen, aber hier noch einfacher zu lösen. Das vermeintliche Problem ist unerheblich,

bedeutungslos für das, was der Roman vermitteln will. Man kann ihn in beide Richtungen deuten, aber von dem Unterschied hängt nichts ab. Mag sich Starusch die Telefonate ausdenken; worauf es ankommt, sind die Reflexionen, die in den Gesprächen ausgetauscht werden. Wenn sich die jemand lieber als eingebildet vorstellt, soll er es tun; wenn sich jemand die Realität von *örtlich betäubt* lieber so vorstellt, dass in ihr Zahnärzte Zeit für lange Telefonate mit den Patienten haben, ist das auch in Ordnung. Staruschs Reflexionen, die in den Gesprächen mit dem Zahnarzt zum Ausdruck kommen, werden nicht dadurch diskreditiert, dass sie nur eingebildet sind und der Zahnarzt in Wirklichkeit sein Über-Ich ist.

### 3.9 Zusammenfassung

Die Erörterung war kompliziert. Daher ist es sinnvoll, die Ergebnisse für jene zu bündeln, die den argumentativen Verästelungen nicht folgen wollten. In Thesen zusammengefasst lauten die mir wichtigsten Erkenntnisse dieses Abschnitts:

1. Der Hinweis auf die ersten Sätze des Romans (Stichworte: „Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“ und „vorgelogen“) begründen nicht Oskars Unzuverlässigkeit. Es handelt sich hierbei lediglich um Indikatoren.
2. Oskars Erzählen ist geprägt von unglaublichen, weil (nach unseren Maßstäben) phantastisch anmutenden, Sachverhaltsdarstellungen. Für einen Teil (a: kognitive und sexuelle Reife) von ihnen gibt es diegetische Alternativen, die das Phantastische als Hirngespinnst ausweisen und zumindest gleichwertig mit dem sind, was Oskar behauptet. Für einen anderen Teil (b: Glaszersingen) gibt es keine oder nur schwach im Text verankerte diegetische Erklärungen.
3. Unter den Sachverhaltsdarstellungen (a) gibt es wiederum einige (Oskars sexuelle Beziehungen zu Maria und Lina Greff), deren diegetische Alternativen sogar wahrscheinlicher sind als das, was Oskar behauptet.
4. Nur hinsichtlich dieses Bezugsbereichs ist Oskar eindeutig ein mimetisch unzuverlässiger Erzähler.
5. Aufgründessen kann man Oskar auch Unzuverlässigkeit im Hinblick auf die anderen Fälle des Teils (a) attestieren – muss man aber nicht.
6. So oder so, Oskars mimetische Unzuverlässigkeit ist kein den Roman als ganzen prägendes Verfahren, solange keine geeigneten diegetischen Alternativen für die anderen phantastisch anmutenden Ereignisse gefunden werden.
7. Demgegenüber kann man Oskar mit guten Gründen axiologische Unzuverlässigkeit attestieren.
8. Fruchtbar für die weitere Interpretation des Romans wird dieser Befund, wenn man ihn auf das individuelle Profil der Figur Oskar bezieht (im Unterschied zu seinem medialen, repräsentativen oder symbolischen Profil als narratives Prisma für kleinbürgerliches Verhalten während der NS-Zeit oder Künstler und Außenseiter).
9. Außerdem kann er als einer der Faktoren für das anhaltende Interesse an dem Roman gelten, gerade auch im Vergleich mit dem Roman *Hundejahre*.

Was bedeuten diese Ergebnisse mit Blick auf die Einschätzungen in der Forschungsliteratur? Zum einen widerlegen sie ein Urteil, wie es sich etwa bei Manfred Durzak (1979 [1971], 260, 263) findet, der Oskars Behauptung, seine Infantilität sei eine Tarnung, um seine wahre Reife und Überlegenheit vor den Erwachsenen zu verbergen, für bare Münze nimmt. Wie geschildert und begründet, gibt es genug Anlass, Oskar nicht alles abzunehmen, was er erzählt, und in manchen Fällen ist es sogar plausibler anzunehmen, dass er die Unwahrheit sagt. Eben aus diesem Grund müssen zum andern auch solche Positionen zurückgewiesen werden, die bei der Inhaltsrekonstruktion einfach Oskar folgen (Schröder 1986) oder den Wahrheitsbegriff mit Bezug auf den Roman suspendieren (Diller 2015).<sup>53</sup> Die Wahrheit liegt, wie so oft, dazwischen und ist kognitiv unbequem: Mit Bezug auf manche Motive ist es tatsächlich müßig, Oskars Sachverhaltsdarstellung anzuzweifeln, da sich das, was ursprünglich Wahn ist (dass er seinem Geschrei aus Protest, dass ihm die Blechtrommel abgenommen wird, nachträglich eine besondere Ratio unterlegt), in seiner Erzählung verselbstständigt; aber das gilt eben nicht für alle Motive, denn mit Bezug auf Oskars Sexualität gibt der Text zu viele Hinweise darauf, dass Oskars Sachverhaltsdarstellung unwahr ist.

Das Verfahren der Unzuverlässigkeit wird im Roman nicht konsequent genutzt. Das erzeugt den Eindruck von Inkohärenz, die dem Roman auch schon mit Blick auf die ideologische Ebene attestiert (durch Wertungen, die dem Autor zuzuschreiben seien) und als Grund für eine Abwertung angegeben wurde (Schwartzeköhler 2009, 380). Doch deswegen von einem ästhetischen Zurückbleiben „hinter der literarischen Moderne“ (ebd.) zu sprechen, scheint mir nicht angemessen, schon gar nicht von einem historischen Zurückfallen. Im Gegenteil, die Inkohärenz des Romans, wie sie in ganz unterschiedlichen seiner Aspekte auffällt, ist Programm und verdankt sich möglicherweise auch einer Poetik des Absurden (Frisen 1986), die sich gerade in den grotesken Details des Romans entdecken lässt. Dass narrative Inkohärenz als Verfahren eingesetzt wird, zeigt sich auch an dem Oberflächenphänomen, das im Wechsel von Ich- und Er-Erzählung besteht, und nicht zuletzt an offen ambigen Formulierungen wie der folgenden über Jan Bronski, „der vom Fleisch meiner Mama lebte, der mich, wie ich heute noch glaube und bezweifle, in Matzeraths Namen zeugte [...]“ (B, 155), oder mehrerer über Roswitha wie diese: „Die blutjunge uralte Hand der Raguna ergriff ich“ (B, 205). Hinter Oskars Verwirrtheit, die vordergründig in solchen Formulierungen zum Ausdruck kommt, bzw. hinter seinem koketten Verhältnis zur Logik steckt das Bekenntnis des Autors, nicht nur Konventionen zu unterlaufen, sondern auch

---

<sup>53</sup> So in der Tendenz auch Neuhaus (1993, 26), wobei er interessanterweise mit Hinweis auf spätere Werke von Grass eine Sachverhaltsdarstellung Oskars zurückweist. Das Chaos der Nazi-Kundgebungen „entsprang eher einem Wunschdenken des Erzählers Oskar“, wie Neuhaus (1993, 27) mit Hinweis auf eine Textstelle im *Butt* feststellt. Ähnlich auch die folgende Einschätzung: „So ist es [...] auch nicht relevant, inwiefern Oskar, der Erzähler, lügt oder ob seine Berichte einer innerfiktiven ‚Wahrheit‘ entsprechen, was sie nicht immer tun“ (Moser 2000, 34).

Einordnungen zu konterkarieren. Gerade auch in der gebrochenen Übernahme des Verfahrens des unzuverlässigen Erzählens zeigt sich der Einfluss der Werke Thomas Manns, insbesondere des *Doktor Faustus* und des *Felix Krull*, der in der Forschung bislang meist motivisch oder generisch (Bildungs-, Pikaeroman) festgestellt wurde (Jendrowiak 1979, Mundt 1989, von Schilling 2002).<sup>54</sup> Bei Bance (1980, 134) heißt es gar: „Both Krull and Oskar are – like all memoirs-writers – constitutionally unreliable narrators.“ Es ist das eine, dass solche Verallgemeinerungen wenig hilfreich sind (denn zwar mögen Memoirenschreiber hier und da etwas schönreden, was in fiktionalen Zusammenhängen auf ihre diesbezügliche Unzuverlässigkeit hindeuten kann, aber das ist natürlich nicht konstitutiv für sie); das andere ist, dass Bance – diesmal zu Recht – ansonsten (ebd., 132–135) zeigen kann, wie sich Grass' Roman an seinem Prätext orientiert und zugleich signifikant abhebt.

## 4 Zynismus des Erzählers oder des Autors? Martin Walsers *Halbzeit* (1960)

### 4.1 Vorgriff: Das Maßstabsproblem im Roman

Im Unterschied zu Bölls Werk, dem die Hoffnung auf Liebe, Solidarität und Humanität, inhärent ist (auch und gerade in einem Roman wie *Ansichten eines Clowns*, der im Wesentlichen die Situation durchspielt, in der sie fehlen), sind viele Werke Walsers von der Überzeugung geprägt, dass solche Werte in der Gesellschaft nicht existieren und die Hoffnung darauf illusorisch ist. Walser zeigt die Verstrickung des einzelnen in die im Kern unmoralischen Machenschaften von Akteuren gesellschaftlicher Teilbereiche. Während Bölls Helden sich vor dem Horizont dieser Werte bzw. Ideale bewegen und sie immer im Blick haben, hat jemand wie Anselm Kristlein, der Erzählerprotagonist in *Halbzeit* und zwei weiteren Romanen, diesem Horizont den Rücken gekehrt: Um in der Gesellschaft zu funktionieren, muss man mitmachen, und im Übrigen hat jeder irgendeine Leidenschaft, für die er, wie es die Redensart will, über Leichen geht, man könnte auch sagen, einen moralischen Schwachpunkt, an dem er besonders gut korrumpierbar ist. Insofern handeln die Romane vom Spiel dieser Leidenschaften und den Rollen, die die einzelnen Figuren darin einnehmen. Ideale kommen in den erzählten Welten nicht vor, positive gesellschaftliche Werte existieren allenfalls, damit sie verraten werden können.

---

<sup>54</sup>Mayer (1969, 44) hingegen sieht die *Blechtrommel* explizit nicht in dieser Tradition, sondern in der des satirischen Aufklärungsromans.

Das axiologisch unzuverlässige Erzählen drängt sich da als Erzählverfahren geradezu auf. Auch Äußerungen von Walser selbst legen diesen Verdacht nahe. „Ganz sicher wußte man bei ihm [Anselm Kristlein] ja nie, ob er die Wahrheit sagte oder ob er nur das sagte, was man, nach seiner Ansicht, am liebsten von ihm hörte“ (Walser 1981, 254). Im Unterschied zu den Werken von Grass und Böll ist die Frage nach der Unzuverlässigkeit in Bezug auf Walsers Ich-Romane mit Ausnahme von Krumbholz (1980) jedoch nie diskutiert, sondern allenfalls angemerkt worden.<sup>55</sup> Dabei wurde immerhin doch auf die „Doppelbödigkeit“ von Kristleins Erzählen hingewiesen (Pezold 1971, 139): „Das kritische Bild der dargestellten Gesellschaft entsteht gewissermaßen gegen den Willen des Erzählers, der sie ja weder aus räumlicher noch aus ideologischer Distanz betrachtet, sondern sich möglichst gut mit ihr stellen möchte [...]“ (ebd.). Weitere Schlüsse werden daraus aber nicht gezogen, sondern von der „Diskrepanz“ zwischen dem subversiven „Sichwundern eines Gutgläubigen oder in der Form ironischer Anspielungen“ einerseits und seiner „konformistische[n] Position, die sein Handeln durchweg bestimmt“ andererseits, auf die Uneinheitlichkeit der Erzählperspektive geschlossen (ebd.). Erklärt wird dies am Ende damit, dass – auch aufgrund des Wechsels zwischen „ich“ und „er“, indem Kristlein scheinbar von sich als von einer dritten Person spricht – angeblich der Autor in den Text eingreift.<sup>56</sup> Auf dieser Basis wird der „moralische Relativismus“, den Kristleins Redefluss zum Ausdruck bringt, als Ironie gedeutet (Pezold 1971, 142), in der Autor- und Erzählerstandpunkt zur Deckung kommen. Deutet man hingegen diese Fälle als narrative Unzuverlässigkeit, dann wahrt man die Einheit der Erzählperspektive und entgeht der Konsequenz, plötzlich an wenigen Stellen eine übergeordnete Erzählinstanz bzw. die Stimme des Autors höchstselbst anzunehmen, für die der Text überdies keinerlei Beleg bereit hält.

---

<sup>55</sup>Nach Schneider (1981b, 90) „kompliziert er [Walser] die satirisch eingefärbte Gesellschaftsanalyse, indem er sie den stets unzulänglichen Reflexionen des Ich-Erzählers überantwortet und in dessen Versagen zugleich die korrektive Leseraktivität provoziert.“ Auch Eggenschwiler (2000, 93 f., 100) ist mit einigen Formulierungen sehr nahe daran. Das Problem seiner Darstellung ist jedoch, dass die Anteile, die Kristlein jeweils an Richtigem und Falschem hat, nicht sauber voneinander getrennt werden. Typisch dafür sind solche Formulierungen wie die, dass „die Verstellung, die Lüge selbst, zur allgemeinen Wahrheit“ werde (ebd., 73). – Wie in diesem Abschnitt zu zeigen sein wird, verdankt sich diese Unklarheit dem für Kristleins Erzählen typischen Changieren zwischen dem Zuverlässigkeit generierenden Gestus desjenigen, der ständig die Widersprüche im Verhalten seiner Mitmenschen sowie seiner selbst entdeckt, und tatsächlichen Fehleinschätzungen.

<sup>56</sup>Auch wenn ich an dieser Stelle Pezolds Untersuchung eine repräsentative Rolle gebe und auf ein Versäumnis hinweise, kommt seine Analyse von *Halbzeit* ansonsten zu auch heute noch gültigen und bedenkenswerten Einsichten, etwa zur inneren Architektur des Romans, die keineswegs so willkürlich ist, wie es zunächst den Anschein haben mag und wie es dementsprechend die ersten Kritiker sahen. Vgl. Pezold 1971, 149–152.

Einer der Gründe für die Unentschiedenheit, den Erzähler einerseits als vom Autor klar separierbare Figur zu sehen und andererseits ihn bzw. seine Äußerungen dann doch wieder mit der Autorposition in Verbindung zu bringen, liegt vermutlich darin, dass Walser seinem Anti-Helden einiges von sich selbst mitgegeben hat, sowie darin, dass Kristleins alles durchschauender Gestus, der sich auch auf ihn selbst richtet, zunächst einmal für Zuverlässigkeit sorgt. Schließlich wurden Walsers Helden von Hans Beumann an (aus seinem ersten Roman *Ehen in Philippsburg*) als Figuren wahrgenommen, denen bei all ihren Unzulänglichkeiten die Sympathie des Autors gehört.<sup>57</sup>

Ist das aber wirklich die entscheidende Frage? Die Werte zu erkennen, die in der erzählten Welt verraten werden, ist nämlich für das Verständnis des Romans unabdingbar; ob der Verrat selbst verzeihlich ist – zumal bei einer vermeintlich liebenswerten Figur wie Anselm Kristlein –, dagegen sekundär. Sympathie lenkung und Zuverlässigkeit bedingen sich hier gegenseitig. Dass man für den Erzähler Sympathien empfindet, mag an seiner Offenherzigkeit, vielleicht auch an einer gewissen Schelmenhaftigkeit liegen. Vor allem aber liegt es daran, dass man ihm axiologische Zuverlässigkeit zuzubilligen geneigt ist. Dass man ihm diesen Kredit einräumt, gründet wiederum in seiner Fähigkeit, menschliche Schwächen zu erkennen. Wer so schonungslos die verborgenen Motive der Menschen erkennt, der kann nur zuverlässig sein.

Doch das ist ein Trugschluss. Nur weil sich einschließlich des Opportunisten Anselm Kristlein in der erzählten Welt niemand nach den Werten richtet, heißt das noch lange nicht, dass man sie nicht als in der erzählten Welt gültige annehmen sollte. Die Gesellschaft, die im Roman dargestellt wird, kann ja nur als moralisch defektiv eingeschätzt werden, weil der Roman die Gültigkeit der fraglichen Werte voraussetzt. In den Worten von Waine (1980, 174) „ist Walser, so ungewöhnlich wie es klingen mag, ein Moralist. Zwar ist er kein Moralist im herkömmlichen Sinne, aber in einer indirekten Weise legen uns seine Werke nahe, uns mit Gewissenlosigkeit, Heuchelei und Promiskuität bewußt auseinanderzusetzen.“

Axiologisch zuverlässig erzählt ist ein Roman, dessen Erzählinstanz die Schlechtigkeit der handelnden Figuren als solche benennt. In weiten Teilen gibt Kristlein tatsächlich zu verstehen, dass er moralisch fragwürdiges Verhalten als solches durchschaut. Insofern ist er zuverlässig. Es ist aber die Frage, ob es nicht doch blinde Flecken auf Kristleins moralischer Landkarte gibt. Kristleins Monolog ist geprägt von Überexpliztheit, von einem unerschöpflichen Rede- bzw.

---

<sup>57</sup>Mit Bezug auf Beumann meint Schütz (1981, 68), dass „in der Darstellung gerade kein Haß gegen ihn zu spüren“ sei, „vielmehr selbst hinterhältig duldsames Einverständnis: So ist es eben.“ Schütz (ebd.) sieht ein affirmatives Verhältnis „mit der Geschmacklosigkeit der Figuren. Darin wird Walsers *Ehen in Philippsburg* zur tendenziell endlosen Geschichte; von Kristlein an fortgeschrieben bis heute.“

Gedankenfluss, der eigentlich kaum etwas auslöst. Er ist kein Erzähler, der etwas unterschlägt. Daher erwartet man solche blinden Flecken nicht, die in der hier verwendeten Terminologie als Anomalien bezeichnet werden. Es gibt aber im Roman solche Anomalien, wie dieses Kapitel noch zeigen wird.

Hat man die Bereiche geklärt, mit Bezug auf die sich die Frage nach axiologischer Unzuverlässigkeit stellt, hat man also Anomalien identifiziert, so kann man auf der Basis der hier vorgeschlagenen Theorie noch keine Unzuverlässigkeit attestieren, sondern steht vor einem weiteren Problem, das man lösen muss, wenn man die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit begründen möchte: Aufgrund welches Maßstabs sind die Anomalien axiologisch verdächtig? Liegt der Standpunkt des Erzählers auf der Linie des Romans oder nicht? Zur Beantwortung dieser Fragen muss man zunächst herausfinden, wie sich Kristleins Äußerungen zu seiner Einstellung verhalten. Unklar ist, ob Kristlein, was er zunächst vor allem wertneutral erzählt, auch für schlecht hält. Da er die Schlechtigkeiten anderer oft genug durchschaut und er im Prinzip auch zu Transferleistungen, bezogen auf sich selbst, fähig ist, muss man davon ausgehen, dass er sie bei sich selbst *erkennt*, auch wenn er sich selbst nicht immer dazu *bekannt*. Tatsächlich ist es so, dass er sich manchmal durchaus seine Verworfenheit eingesteht oder wenigstens durchblicken lässt, dass er um seine Verstrickung bestens Bescheid weiß. „Und man entdeckt ein Konstruktionsgeheimnis des Menschen: allein sich selbst kann man [...] verzeihen, denn es gibt keine Grenze der Nachsicht mit sich selbst“ (H, 113 f.). Wenn das aber so ist, dann liegt seine Unzuverlässigkeit gar nicht darin, dass er seine schlechten Handlungen nicht als solche anerkennt und dies nicht auch zu verstehen gäbe; seine axiologische Unzuverlässigkeit bestünde, wenn überhaupt, darin, dass er sein schlechtes Handeln nicht ändert, sondern immer so weiter macht.

Hier stellt sich die Frage nach dem Maßstab. Im vollen Sinne axiologisch unzuverlässig wäre Kristlein nur dann, wenn es eine Norm des Werkes wäre, dass man wertekonform handeln solle. Sind also positive Werte wie Aufrichtigkeit und Solidarität, die für das Verständnis der erzählten Handlung unabdingbar sind, zugleich auch als Normen zu verstehen, nach denen das Handeln insbesondere der Erzählerfigur zu beurteilen ist? Oder ist das gar keine Norm, weil der axiologische Maßstab des Romans letztlich mit der in der erzählten Welt praktizierten Axiologie insofern zusammenfällt, als er von der Einsicht geprägt ist, dass die Realität einfach amoralisch und eine Änderung zum Besseren nicht vorgesehen ist? Man beachte den Unterschied: Die Werkaxiologie ist nicht identisch mit der Axiologie der erzählten Welt, insofern die konträren Werte der Unaufrichtigkeit und Intrige bzw. des Eigennutzes gewiss nicht propagiert (also nicht in eigentlich gute Werte umgemünzt) werden; aber die Werkaxiologie könnte immerhin insofern mit der Axiologie der erzählten Welt korrespondieren, als sie deren Unabänderlichkeit anerkennt. Dann nämlich wäre eine Änderung von Kristleins Verhalten aufgrund seiner Einsicht in das schlechte Handeln nicht vorgesehen. Trotzdem, meine ich, gehört es zu dem Roman, dass Leser diese Diskrepanz erkennen sollen, und damit wäre der Roman immer noch als axiologisch unzuverlässig erzählt anzusehen.

## 4.2 *Anselm Kristleins Geschichte und das allgemeine Erzählprinzip*

*Halbzeit* erzählt von Anselm Kristleins Karriere als Werbetexter in der Zeit des sog. Wirtschaftswunders.<sup>58</sup> Als erster Teil einer Trilogie scheint der Roman eine Aufstiegsgeschichte zu erzählen, während die beiden Folgeromane, *Das Einhorn* (1966) und *Der Sturz* (1973), Kristlein dann auf dem Höhepunkt gesellschaftlicher Anerkennung und auf dem Weg bergab zeigen. Aber schon das Ende von *Halbzeit* widerlegt die Bestimmung als Aufstiegsgeschichte, denn Kristlein erkrankt immerhin so schwer, dass er sich – erneut – ins Krankenhaus begeben muss, aus dem er erst ein halbes Jahr zuvor entlassen worden ist. Dies könnte man als Hinweis auf ein falsches Leben verstehen, sofern man seinen Lebenswandel als Ursache für seine Erkrankung begreift.

Der erste von drei Teilen von *Halbzeit* umfasst einen einzigen Tag im Juni, den ersten nach dem mehrmonatigen Krankenhausaufenthalt Kristleins mit anschließender Kur. Anhand der Angaben in Alissas Tagebuch (H, 375) und später der Erwähnung des Sputnik (H, 762) lässt sich auf das genaue Datum schließen: den 18. Juni 1957. Die Familie mit drei Kindern steht nicht zuletzt wegen des langen Krankenstands finanziell am Abgrund. Kristlein, ein ehemaliger Vertreter mit abgebrochenem Philosophiestudium, ist Angestellter in einem Beratungsbüro für Heizungsanlagen. Zunächst mit finanzieller Hilfe seines Schwiegervaters, eines Juraprofessors, selbst Gründer und Teilhaber der Firma, ist er vor einiger Zeit von Moser, seinem jetzigen Chef, herausgedrängt worden.

Nach dem Frühstück geht Kristlein, begleitet von seiner ältesten Tochter Lissa, zum Friseur, dem er eine neue Heizung verkaufen möchte. Es folgt das Mittagessen im Kreis der Familie. Dann begibt er sich ins Büro, wo ihn Gaby anruft, eine seiner Geliebten. Im Anschluss an das Treffen mit ihr erfährt er, dass Moser die Firma auflöst. Daraufhin bietet sein Freund Edmund ihm an, vom Verkauf in die Werbung zu wechseln. Abends geht er zur Verlobungsfeier seines Freundes Josef-Heinrich. Kristlein wirft ein Auge auf Susanne, Josef-Heinrichs neue Verlobte. Nach der Feier besucht er neben Gaby noch Sophie, eine weitere Geliebte, ehe er sich endgültig nach Hause begibt und in Alissas Tagebuch schmökert.

Der zweite und dritte Teil handeln von den Erfahrungen Kristleins mit den Geschäftsleuten, die in einer anderen Liga spielen als seine bisherigen beruflichen Kontakte. Kristlein kann sich schnell mit einer Idee (für eine transparente Zahnpastatube mit dem neuen Markennamen *Bianca*) hervortun und wird von der Werbeagentur eingestellt, auch wenn das *Bianca*-Projekt schließlich einstweilen zurückgezogen wird. Privat ist er vor allem damit beschäftigt, Susanne näherzukommen. Das zweite Kapitel erzählt von der ganztägigen Geburtstagsfeier Leo Frantzkas Ende August, eines Konzernlenkers, mit dem die Werbeagentur

<sup>58</sup> Einen hilfreichen Überblick über die literaturkritische Rezeption bietet Fetz 1997, 40–43.

kooperiert. Kristlein ist neu in dieser Gesellschaft und nutzt die Gelegenheit, in aller Bescheidenheit auf sich aufmerksam zu machen.

Im ersten Kapitel des dritten Teils, das den Monat September abdeckt, finden Kristlein und Susanne während eines Ausflugs mit seinem neuen Auto zueinander. Das Besondere an ihr ist, dass sie Jüdin ist. Damit ist sie eine Kontrastfigur zu dem Geschäftsmilieu, das aus ehemaligen Nazis besteht. Im zweiten und letzten Kapitel des gesamten Romans rekapituliert Kristlein umfänglich die Lebenswege seiner Onkeln Paul und Gallus, von denen er bereits im ersten Teil berichtet hat. Es ist Dezember, und er ist von einem sechswöchigen Aufenthalt in New York zurückgekehrt, wohin ihn seine Agentur zu Fortbildungszwecken entsandt hatte. Nach der Silvesterfeier beim Chef der Agentur muss Kristlein sich erneut ins Krankenhaus begeben.

Erzähltechnisch gesehen, gibt sich *Halbzeit* zunächst als innerer Monolog. Das liegt vor allem daran, dass das Erzählen dem Erleben des Ich-Erzählers folgt, immer wieder zu Erinnerungen abschweift und die Erzählzeit stark ausgedehnt ist; außerdem ist die wörtliche Rede nicht durch Anführungszeichen abgesetzt, sondern in den monologischen Gedankenstrom einmontiert, der die zitierte Figurenrede mit Erzählerkommentaren umspült.

Die Erzählhaltung als inneren Monolog zu beschreiben ist jedoch unzureichend. Es handelt sich insofern um einen *literarisierten* inneren Monolog, als das Erzähltempus Präteritum und der Erzählstil oft anspruchsvoll schriftsprachlich ist, in das jedoch immer wieder Umgangssprachliches hineingemischt wird. Darüber hinaus wechselt zwischendurch die Erzählhaltung, etwa wenn das Pronomen „ich“, mit dem meist auf Kristlein Bezug genommen wird, passagenweise durch „er“ ersetzt wird, oder wenn das Erzählen in Syntax und Tempus die Form des Bewusstseinsstroms annimmt. Auffällig ist auch die (kursiv gesetzte) längere Passage aus Alissas Tagebuch, das Kristlein liest. Stärkstes Indiz für die Literarisierung des inneren Monologs ist aber nicht die variierte Erzähltechnik, sondern der Umstand, dass Kristlein seine Rede mehrfach als geschriebene ausweist und immer wieder Leseradressen einbaut. Und tatsächlich wird Kristlein im *Einhorn*, dem zweiten Teil der Romantrilogie, die Autorschaft eines Schlüsselromans zugeschrieben, infolge von dessen Publikation die Familie nach München zieht und Alissa sich bei ihrem zweiten Namen Brigitta, abgekürzt meist „Birga“, nennen lässt.

Diese erzähltechnische Variationsbreite findet sich auf der Ebene des Erzählstils wieder. Er enthält durchweg Ironiesignale, doch ist die Reichweite der Ironie keineswegs immer erkennbar: Wo sie anfängt und wo sie aufhört, lässt sich nicht genau sagen. Kristleins Erzählen ist über weite Strecken in hohem Maße uneigentlich. So inszeniert er seine abschließenden Annäherungsversuche an Susanne vor dem Beischlaf als Gespräch zwischen sich selbst und dem (eingebildeten) Wissenschaftler Galileo Cleverlein (H, 713–715). Später liest er erneut in Alissas Tagebuch, aber diesmal zitiert er nicht daraus, sondern präsentiert es in einer mit seinen eigenen Vorstellungen vermischten Zusammenfassung (H, 763 f.). Oder er notiert einen „Dialogue sublimé“ (H, 732) zwischen Anselm und Alissa, der so nicht stattgefunden hat, sondern mit dem er ihren „banalen Streit auf jene höhere Ebene

transkribieren“ (H, 731) möchte, auf der, wie er meint, die Frau sich durchsetze, während sie in der Wirklichkeit „leicht im Nachteil“ sei (H, 737).

All das kann man als Ausdruck von Kristleins Ich-Schwäche oder auch als erzähltechnische und stilistische Symbolisierung seines sozialen Rollenspiels interpretieren (vgl. Beckermann 1972). Mir dienen diese Hinweise indes dazu, eine besondere Schwierigkeit von Kristleins Erzählen im Hinblick auf die Ermittlung seiner narrativen Unzuverlässigkeit darzustellen. Es liegt auf der Hand, dass die stilistische und narrative Heterogenität die Identifizierung von epistemischen und normativen Standpunkten des Erzählers unterminieren. Man muss vereinheitlichen, was an der Oberfläche stilistisch schillert, und dafür einige Voraussetzungen anerkennen, etwa die Präsumtion, dass beim Wechsel der grammatischen Person (Wechsel zwischen „ich“ und „er“) das Äußerungssubjekt dasselbe ist, also der Erzähler, solange es nicht einen guten Grund gibt, der dagegen spricht.<sup>59</sup>

Das allgemeine Erzählprinzip Kristleins besteht darin, menschliches Verhalten als Selbstdarstellung zu entlarven, die einer anderen Logik folgt und vor allem anderen Zielen dient, als das jeweilige Verhalten vorgibt. Ein eigentliches Erzählziel hat Kristlein indes nicht – er selbst bzw. sein von keinen besonderen intellektuellen oder ästhetischen Erfahrungen bereichertes Bewusstsein ist das Ziel der Darstellung.<sup>60</sup> Man könnte es als entfremdetes Bewusstsein verstehen, sofern man davon ausgeht, dass seine Fixierung auf das Materielle und das Fleischliche einen falschen oder negativen Lebensinhalt darstellen soll. Aber diesem Lebensinhalt wird im Roman kein positiver Inhalt gegenübergestellt. Der Roman bietet somit keine Alternative zu Kristleins Lebensstil an. Deswegen könnte man zu dem Schluss kommen, dass der Roman nicht in diesem allgemeinen Sinne als axiologisch unzuverlässig aufzufassen ist. Das Materielle und das Fleischliche sind die Voraussetzungen des Lebens – das könnte man als die Botschaft des Romans auffassen. Nicht Veränderung und Auflehnung stünde demgemäß auf dem Programm, sondern zynische Resignation.

Die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit bietet indes die Möglichkeit, den Äußerungen und Taten Kristleins einen anderen Sinn abzugewinnen. Gelingt sie, lässt sich Kristlein indirekt eine kritische Funktion zuweisen. So sehr man geneigt ist, Kristlein aufgrund seiner Fähigkeit, die anderen zu durchzuschauen, seinen Opportunismus zu vergeben, weil er ja gar nicht anders kann, so gut

---

<sup>59</sup>Dafür spricht z. B., dass sehr häufig im Text mit „er“ auf Kristlein Bezug genommen wird und es meist selbstverständlich ist, ihn selbst auch als Äußerungssubjekt zu begreifen, das sich einen rhetorischen Kniff leistet. Wenn dies als Textnorm anerkannt ist, dann ist es besonders begründungsbedürftig, an einer bestimmten Stelle den Erzähler Kristlein als Äußerungssubjekt auszuschließen. S. o. Abschn. VII.4.1, Anm. 56, und s. u. Abschn. VII.4.3 (i), Anm. 62.

<sup>60</sup>Trotzdem enthält seine Rede Anspielungen etwa auf Figuren aus *Die toten Seelen* von Nikolaj Gogol' (H, 566), die literarische Bildung verraten. Auch wenn Kristlein mit einem (abgebrochenen) geisteswissenschaftlichen Studium ausgestattet ist und ein Sprachtalent sondergleichen aufweist, aufgrund dessen er sich im Folgeroman zum Schriftsteller entwickelt, spielt Schönegeistiges in seinem Alltag überhaupt keine Rolle.

begründet wäre es, im Falle des Nachweises, dass er unzuverlässig erzählt, diesen Opportunismus nicht als Ergebnis hinzunehmen, sondern ihn zu hinterfragen und schließlich abzulehnen.

### 4.3 *Drei Bereiche von Anomalien*

Es gibt allerdings einige thematische Bereiche, mit Bezug auf die durch Kristleins Darstellung unterschiedliche Werthaltungen im Text angedeutet werden. Anders gesagt, es lassen sich immer wieder axiologische Anomalien entdecken, die Kristlein als Erzähler nicht reflektiert. Die Analyse der Werte- und Normenstruktur von Walsers *Halbzeit* konzentriert sich auf drei Bezugsbereiche, die auch in der Sekundärliteratur zum Roman bevorzugt diskutiert werden. Die Werte und Normen, gegen die Anselm Kristlein potentiell verstößt, betreffen (i) sein allgemeines Sozialverhalten und seine sich darin offenbarende Einstellung, (ii) sein spezielles Verhalten gegenüber Frauen und (iii) seine Haltung gegenüber der Rolle des Nationalsozialismus in seiner Gegenwart. Bei dem letzten Punkt geht es im Wesentlichen um die Frage, wie sich Kristlein zu Tätern und Opfern verhält vor dem Hintergrund ihrer NS-Vergangenheit. Der damit verknüpfte Interpretationsauftrag lautet dann: Stehen die Äußerungen Kristleins, die diesem Bezugsbereich zuzuschlagen sind, in einem Funktionszusammenhang mit dem Bild des Nationalsozialismus in der Nachkriegsgesellschaft, das der Roman vermitteln will? Und daran anknüpfend: Sind Kristleins Äußerungen dazu da, ihn und die Gesellschaft zu diskreditieren – oder diskreditieren sie die Auffassung des Nationalsozialismus in der Nachkriegsgesellschaft des Romans selbst und damit des Autors? Analoge Fragen gelten für die Bereiche (i) und (ii).

(i) Innerhalb des ersten Bezugsbereichs ist Kristleins hervorstechende Verhaltensweise, dass er sich anpasst und tut, was von ihm erwartet wird. „Mimikry“ ist das erste (und umfangreichste) Kapitel überschrieben, und der Ausdruck wird auch vom Erzähler Kristlein selbst mehrmals benutzt, wie etwa zur Beschreibung der Reaktion seiner Kinder, als seine Schwiegermutter zu ihnen kommt (H, 247). Er dient an dieser Stelle dazu, das Unaufrichtige und Eingeeübte des Überschwangs zu denunzieren, mit dem die Kinder ihre Großmutter begrüßen. Laut Kristlein ist die Freude der Kinder bei der Begrüßung lediglich äußerliche Nachahmung ohne echte innere Beteiligung.

Ein weit verbreitetes Stereotyp ist, dass Kinder rein und unschuldig seien. Ist diese Passage nun so zu verstehen, dass Kristlein, indem er diesem Werturteil widerspricht, sich als herzloser, zynischer Vater erweist, der das Verhalten seiner Kinder in einer unangemessenen Weise beschreibt? Das ist eher nicht der Fall, denn Kristlein präsentiert sich als jemanden, der hinter jeglichem Verhalten seiner Mitmenschen andere als die vorgeblichen positiv besetzten Beweggründe erkennt, und zwar stattdessen meist eigennützige, die das jeweilige Verhalten in Wahrheit steuern. Er durchschaut, so kann man verallgemeinern, das, was auf der Oberfläche häufig in positiver Weise konventionell erscheint, als im Grunde verlogen.

Dabei macht er ebensowenig vor sich selbst wie vor seinen Kindern halt. Nicht zuletzt, weil er sich einbezieht, wirkt er diesbezüglich umso zuverlässiger.

Doch geht man ihm damit nicht gerade auf den Leim? Wie man gerade an dem Mimikry-Beispiel sieht, naturalisiert er das Verhalten seiner Kinder, d. h. er transferiert es aus dem moralischen in den biologischen Bereich. Dieses Manöver ist zentral für Kristlein. Auch in vielen anderen Fällen durchschaut und widerlegt er Verhaltenskonventionen, indem er die (vermeintlich?) eigentlichen Motive bloßlegt. Als jemand, der die Verlogenheit der anderen durchschaut, kann er sich der Zustimmung seiner unmittelbaren fiktiven Adressaten sicher sein. Der Effekt dieser Weltsicht ist jedoch, dass, weil ja auf dieser Basis biologische Mechanismen das menschliche Verhalten steuern, die moralische Sphäre außer Kraft gesetzt wird.<sup>61</sup> Seinen biologischen Anlagen entkomme niemand, so scheint Kristleins Überzeugung zu sein; und deswegen sei auch niemand besser oder schlechter: Alles wäre erlaubt, sofern es zum eigenen Vorteil gereicht. Und das wiederum hieße letztlich, man könne andere auch schädigen, solange es nicht auf einen selbst negativ zurückfällt.

Kristlein wäre zwar ein zuverlässiger Erzähler, sofern es darum geht, hohle Konventionen und die Verlogenheit mancher gesellschaftlicher Praktiken und allgemein akzeptierter Überzeugungen zu entlarven. Doch zieht er daraus womöglich die verkehrten Schlüsse. So gesehen, versäumt er es, der mangelhaften Moral eine bessere entgegen zu stellen, und sieht die Fehlbarkeit der anderen nur als Legitimation für sich selbst, ebenso eigennützig zu agieren. Auch seine Sicht wäre nicht die richtige – allerdings nur, wenn man davon ausgeht, dass die gültige Werknorm darin besteht, dass Verhalten nach moralischen Regeln (und zwar anderen als den im Roman durch die Figuren angewendeten Regeln) möglich und auch empfehlenswert ist. Ginge man jedoch davon aus, dass diesbezüglich keine Werknorm in Kraft ist, wäre Kristlein nicht unzuverlässig.

Solange kein solcher Maßstab ermittelt werden kann, spricht alles dafür, dass der Bereich mit Bezug auf diesen zentralen Bereich (i) ambivalent ist. Allerdings finden sich Textstellen, die eine deutliche Diskrepanz zwischen der Einstellung Kristleins und der seines Autors erkennen lassen und auf diese Weise zumindest indirekt zeigen, dass Kristleins allgemeine Einstellung tatsächlich gegen eine Norm verstößt, die man auf der Basis der Überzeugungen des Autors als Maßstab für den Roman setzen kann. In einer partiell heterodiegetisch erzählten Passage im dritten Teil ist von Kristleins politischer Einstellung die Rede. Danach „wäre er ja gern für das Bestehende gewesen, wenn das Bestehende für ihn gewesen wäre“ (H, 691). Das heißt nichts anderes, als dass er, der in moralischer Hinsicht ein Opportunist ist, in politischer Hinsicht ein Konservativer ist. In der besagten Passage ist von einer Art politischer Versuchung die Rede, der Kristlein kurzzeitig fast erlegen wäre. Der Erzähler Kristlein tituliert dies gönnerhaft als „kleine

---

<sup>61</sup> Ein anderes Beispiel, das genau diese Tendenz zur Relativierung zum Ausdruck bringt, ist die Identifikation der Motive von Jägern und Tierschützern, die Kristlein beim Radiohören vernimmt (H, 690).

Schwäche“ und spricht sein früheres Ich schnell „vom Makel politischer Unzuverlässigkeit“ frei (H, 693), weil eher Gaby für „diesen harmlosen rosaroten Brechreiz“ (ebd.) verantwortlich sei als eine ernsthafte Überzeugung.<sup>62</sup> Wenn dies eine ernst gemeinte Feststellung des erzählenden Kristlein sein soll, dann ist er hier insofern axiologisch unzuverlässig, als er sich deutlich zum Anwalt alles *Bestehenden* macht und also ein affirmatives Verhältnis zur Nachkriegsgesellschaft zum Ausdruck bringt, das der Autor damals sicher nicht teilte.

Kristleins politische Einstellung ist nur ein indirekter Hinweis und kein Beleg, der die zuvor gestellte Frage nach der Bedeutung moralischer Regeln für die Romanwelt eindeutig beantworten könnte. Es gibt aber weitere Hinweise, die auf die Diskrepanz zwischen Erzähler und Autor hindeuten, etwa Walsers Aussage, dass er seine Figuren als „Ausdruck“ eines „Mangels“ ansehe (Walser/Kaes 1984, 434 f.), mithin als fiktive Entwürfe, um mit den eigenen Schwächen fertig zu werden. Auch wenn es, wie im letzten Abschnitt (4.4) gezeigt wird, Äußerungen Walsers gibt, die eine gegenteilige Interpretation nahelegen, lässt sich darin ein Schlüssel sehen, der den verborgenen Zusammenhang von autobiographischen und trotzdem unzuverlässigen Eigenschaften des Erzählers öffnet. Von Mängeln seiner Figuren kann Walser ja nur sprechen, wenn er einen Maßstab voraussetzt, an dem gemessen die Einstellungen und Verhaltensweisen der Figuren als Mängel zu qualifizieren sind. Man kann demnach feststellen, dass sich kein werkinterner Maßstab ausmachen lässt und die Axiologie von Kristleins Opportunismus insofern ambivalent ist. Wenn man der Bewertung seiner Einstellung allerdings einen an der Autorposition orientierten werkexternen Maßstab zugrunde legt, lässt sich die Ambivalenz zugunsten der Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit an Kristlein auflösen.

Eigennutz ist Kristleins zentrale Norm, der er sein Handeln unterwirft. Dass er ihn auch bei anderen am Werk sieht, dient ihm nur dazu, ihn bei sich selbst zu legitimieren. Seine Fähigkeit, andere zu durchschauen, nutzt er nicht, um eine Besserung herbeizuführen. Darin besteht seine axiologische Unzuverlässigkeit. Und selbst wenn man die kontrafaktische Annahme machte, dass das Welt- und Menschenbild des Romans (bzw. Walsers) derart ist, dass Welt und Menschen wesentlich amoralisch und damit unverbesserlich sind, kann man Kristlein axiologische Unzuverlässigkeit zuschreiben, weil sein amoralisches Verhalten ja nur als solches zu erkennen ist vor dem Hintergrund eines moralischen Maßstabs, dessen weit verbreitete Gültigkeit auch von Walser sicher nicht bezweifelt wurde und der daher stets mitzudenken ist. Leugnete man die Relevanz dieses Maßstabs für Kristleins Verhaltensschilderungen, wäre vieles davon bedeutungslos. Aber es ist ja gerade der Witz eines Teils von Kristleins Ergüssen, dass man erkennt,

---

<sup>62</sup>Da hier eine der Passagen vorliegt, in der mit „er“ auf Kristlein Bezug genommen wird, wird auch angenommen, dass sich hier der Autor (und ausdrücklich nicht der Erzähler) zu Wort meldet (vgl. Pezold 1971, 140; Doane 1978, 51). Schreibt man diese Äußerungen nur dem Autor zu, dann handelt es sich um Ironie. Vgl. auch die Hinweise bei Krumbholz 1980, 118, Anm. 12, und ausführlich Aumüller (im Druck).

dass die Gesellschaft ebenso wie er selbst verlogen handelt. Selbst also wenn man sich den Autor als Zyniker dünkte, der die Verworfenheit der Welt, die er schildert, weniger kritisiert als akzeptiert, gehört es zu dem vom Roman präsentierten Gesellschaftsbild, dass der Leser sie als verworfene erkennen soll.

Auch wenn man angesichts von Walsers späterer Entwicklung heute häufig ein anderes Bild von ihm hat, scheint mir die gesellschaftskritische Grundierung dieses und anderer früher Romane nicht von der Hand zu weisen zu sein.<sup>63</sup> Manchmal liest man, Walser habe dem gesellschaftskritischen Interpretationsansatz widersprochen. Allerdings verstehe ich seinen Hinweis so, dass für ihn das Missverständnis darin liegt, dass man Kristlein fälschlicherweise für den Urheber der Kritik hält: „Ach ja, Anselm, dich haben sie unter anderm auch für einen Gesellschaftskritiker gehalten“ (Walser 1981, 257). Nicht Kristlein ist der Kritiker, sondern Walser.

Was der Roman mit Hilfe seines Erzählers durchspielt, ist nur vordergründig deskriptiv: Kristlein beobachtet das Verhalten der Menschen seines neuen Milieus und passt sich dem an. Er durchschaut die Prozesse der Umdeutung und ist insofern als zuverlässig einzustufen. Axiologisch unzuverlässig ist er jedoch insofern, als er seine Anpassung und damit seine Korrumpierung als einzige bzw. selbstverständliche Verhaltensoption darstellt, die das Milieu, in dem er sich bewegt, zulässt.

(ii) Kristlein ist ein notorischer Ehebrecher. Wie verhält sich Kristlein den Frauen gegenüber allgemein? Welche Einstellung zeigt sich in seinen Äußerungen? Neben seiner Ehefrau Alissa hat Kristlein mehrere Geliebte. Inwieweit das Streben nach sexueller Bedürfnisbefriedigung im Rahmen des Werks moralisch zu reglementieren ist, lässt sich nicht einfach bestimmen. Man könnte Kristleins Unzuverlässigkeit in Bezug auf seinen Umgang mit den Frauen darin erblicken, dass er ein weitgehend instrumentelles Verhältnis zu ihnen hat. Für ihn sind sie Objekte mit unterschiedlichen Funktionen. So unterscheidet sich seine Ehefrau in ihrer Funktion von den Geliebten darin, dass sie die Familie versorgt, während die Geliebten für sexuelle Lust und Befriedigung sorgen. Unzuverlässig ist Kristlein diesbezüglich aber nicht, weil er über die axiologische Einschätzung seines Verhaltens und seiner Einstellung weder die Adressaten hinwegtäuscht noch sich selbst. Es ist zwar nicht so, dass er sich im Lichte eines Wertmaßstabs moralisch ruchlosen Verhaltens bezichtigte, aber er gibt hier eben auch nichts zu verstehen, das man als Beschönigung oder dgl. auffassen könnte.

Kristlein will gleich am Abend des ersten Tages nach seiner Rückkehr aus dem Krankenhaus, an dem er ohnedies nur zu den Essenszeiten zu Hause ist, zur Verlobungsfeier seines Freundes Josef-Heinrich gehen. Er weiß, dass das ein Schlag ins Gesicht seiner Frau ist, aber die Abwechslung, die das Zusammensein mit den Freunden verspricht, ist die größere Attraktion als ein ruhiger Abend mit der bildungsaffinen Professorientochter Alissa. Um sein Fern-

---

<sup>63</sup>Vgl. Beckermann 1972, Doane 1978, Waine 1980.

bleiben am Abend zu legitimieren, erfindet Kristlein einen Grund, der aus der simplen (egoistischen) Bedürfnisbefriedigung eine (im Hinblick auf die Familie altruistische) Pflicht machen soll. Da er gerade seine Arbeit verloren habe, so Kristleins Argumentation, müsse er bei Josef-Heinrich Edmund treffen, der ihn dorthin angeblich hinbestellt hat, um mit ihm über eine künftige Zusammenarbeit zu reden, deren finanzieller Ertrag das Familieneinkommen retten soll. In Wahrheit hatte Kristlein dies bereits am Nachmittag mit Edmund besprochen. Er müsste also deswegen nicht noch einmal aus dem Haus. Am Ende lässt sich Alissa von dem vermeintlichen Pflichtgefühl ihres Mannes täuschen und gibt nicht nur nach, sondern scheint sogar Einsicht in die Dringlichkeit seines Vorhabens zu zeigen. Kristleins Handlung ist moralisch mehr als fragwürdig, aber er täuscht damit eben nur Alissa, nicht aber die extradiegetischen Adressaten (vulgo: Leser) oder sich selbst.

Anders verhält es sich in den als imaginiertes Dialog mit Gaby inszenierten Reflexionen, die Kristlein anlässlich seines Besuchs bei der früheren Geliebten anstellt. Er zeigt sich hier nicht nur als unverhohlener Chauvinist, sondern zugleich als jemand, der das soziale und sexuelle Rollenspiel in seiner amoralischen Natur durchschaut. Was heute als plattes Vorurteil gilt, war damals vermutlich Gemeingut.<sup>64</sup> Daher war Kristleins Chauvinismus Frauen gegenüber für zeitgenössische Leser an dieser Stelle nicht unbedingt als Vorurteil zu erkennen.<sup>65</sup> Trotzdem kann es so gemeint sein – und war auch so gemeint, wenn man Walser glauben darf. Auf das Frauenbild angesprochen, das seine Romane durch ihre weiblichen Figuren vermitteln, wehrt sich Walser gegen den Eindruck, dass die negative Figurenzeichnung etwas mit der Eigenschaft, weiblich zu sein, zu tun habe. Vielmehr falle das Urteil auf den Erzähler zurück: „Das hat für mich nichts damit zu tun, daß es Frauenfiguren sind, verstehen Sie. Da, wo die Hauptfigur so unflätig sich ausbreitete, da waren eben auch die Frauen unter den Zukurzgekommenen“ (Walser/Totten 1981, 39).

Auch im Roman wird das Frauenbild, das Kristlein vermittelt, widerlegt. Dass Frauen ebenfalls eigene Bedürfnisse und Vorstellungen haben, die von Kristlein

---

<sup>64</sup> Kristleins Geschlechterverständnis entspricht im Großen und Ganzen vermutlich dem Zeitgeist, indem er etwa auf die vermeintliche Unkreativität von Frauen anspielt: „Religionen werden zwar immer von Männern gestiftet, aber bloß weil es euch an schöpferischer Begabung fehlt, im Religiösen und im Musikalischen, als Verbraucherinnen solltet ihr trotzdem die Hauptrolle spielen. [...] Euer Talent ist Liebe. Da sind wir die Verbraucher“ (H, 114). – Gegenüber Susanne äußert er später (und es ist unklar, ob er das ironisch meint): „Bildung ist doch 'n alter Hut, Susanne. Wenn man so aussieht wie Du, hat man das nicht nötig“ (H, 709).

<sup>65</sup> Ähnliches könnte auch für das rüde Verhalten seiner Tochter Lissa gegenüber gelten, die er, weil sie zu heulen anfängt, gleichsam nach Hause schleift. Nicht zuletzt seine Wortwahl kann eine große axiologische Distanz sowohl zu seinem Verhalten als auch zu seiner Einstellung erzeugen, die sich darin kundtut: „[...] ich zog sie hinter mir her, ein schluchzendes und zitterndes Bündel, hechelnd wie ein Hund nach der Jagd [...]“ (H, 86). Im selben langen Satz bekennt er sich aber auch dazu, „grausam“ zu sein (H, 87), womit er die Axiologie der Szene offenlegt und also hier nicht unzuverlässig erzählt.

gerade nicht in Betracht gezogen werden, kommt in dem letzten Kapitel des ersten Teils zum Ausdruck, in dem Alissas Tagebuch ausführlich direkt zitiert wird (H, 350–375). „Das Bild, das Alissa hier von sich selbst entwirft, läßt sie völlig anders erscheinen, als sie durch Anselms Augen gesehen wird“ (Waine, 1980, 71). Selbst wenn die Normen, die in Alissas Ausführungen aufscheinen, auch nicht verbindlich für das Werk wären, bleibt doch die Diskrepanz zwischen ihrer Perspektive und derjenigen ihres Mannes bestehen, so dass Kristlein zumindest in der Einschätzung seiner Ehefrau fehlschlägt. Man kann deswegen sagen, dass Kristlein im Verhalten gegenüber Frauen, anders als im Verhalten gegenüber Lissa, völlig in seiner Welt gefangen ist. Obgleich er ansonsten ein Spezialist für Selbsttäuschungen ist und auch sich selbst oft einbezieht, versagt er doch bei der Einschätzung fremder Perspektiven. In den Fällen, in denen ihm das entgeht und er es so darstellt, als lägen die anderen falsch, ist er als unzuverlässig zu erachten.

Dies wird noch an einer weiteren weiblichen Figur deutlich. Neben den alten Geliebten und der neuen Geliebten Susanne ist eine weitere weibliche Figur wichtig für Kristlein: Melitta, die Tochter seines Friseurs Flintrop, die er aus seiner Jugend kennt und mit deren jugendlichem Anblick er – ganz sicher ist es nicht, ob seine Erinnerung ihn nicht trügt – eine Art Initiationserlebnis verbindet. Krumbholz (1980, 70) stellt fest, dass Melitta eine „Projektion“ Kristleins ist, „quasi der Inbegriff alles Weiblichen, das Anselm ‚anzieht‘ und zum Handeln motiviert“. Da er jedoch nur sehe, was er sehen wolle, erkenne er ihren wahren Charakter nicht. Erst ganz am Ende offenbare sie ihr auf Familiengründung ausgerichtetes mütterliches, d. h. für Kristlein biedereres, unweibliches Wesen, das überhaupt nicht seinen erotischen Vorstellungen von idealer Weiblichkeit entspricht.

Mit Bezug auf Melitta kann man Kristlein auch mimetische Unzuverlässigkeit unterstellen, weil er ihr wahres Wesen den Roman über nicht zur Kenntnis nimmt. „There is an inherent difference between the Melitta of Anselm’s experiences depicted in the novel and the the Melitta of Anselm’s memories and dreams who plays so large a role in the consciousness of the narrating Anselm. As the novel progresses, these discrepancies become increasingly apparent and lend narrative tension to the work“ (Pickar 1971, 50). In den jeweiligen Passagen wird deutlich, dass er Melitta nicht gut kennt und sie vor allem nach ihrem Äußeren und ihrer Ausstrahlung beurteilt. Melitta durchzieht den Roman von vorn bis hinten, wenn auch mit großen Lücken, und ist, qualitativ gesehen, alles andere als ein Randmotiv.<sup>66</sup> Kristleins Irrtum ist nicht ganz leicht zu erkennen, weil dies durch die Verteilung über den gesamten Roman einen gewissen Anspruch an die Fähigkeit zur Kohärenzbildung stellt. Aber er hält den Roman gewissermaßen zusammen und erlangt dadurch ein besonderes Gewicht. Außerdem fügt er sich in die Reihe von irrigen Gedanken und Einstellungen, die Kristlein im Roman hat. Selbst wenn

---

<sup>66</sup> Es ist von eminenter Bedeutung, weil man es als Schreibanlass sehen kann und als Schlüsselmotiv für Kristleins scheiternde Identitätssuche. Vgl. Eggenschwiler 2000, 73 f., 116–120.

das Melitta-Motiv die einzige Anomalie wäre, reichte es durch seine hohe Signifikanz für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an Kristlein hin. In der Verbindung mit anderen Irrtümern oder fragwürdigen Äußerungen zeigt es obendrein einmal mehr Kristleins Unfähigkeit, von seinen unmittelbaren (hier: erotischen) Bedürfnissen abzusehen, an dieser Stelle eben mit der Folge, Melittas familiäre Instinkte und damit ihr wahres Wesen zu verkennen.<sup>67</sup>

(iii) Walsers Roman gehört zu den Werken, in denen der Umgang mit dem Nationalsozialismus in der damaligen Gegenwart verhandelt wird. Diese Verhandlung findet auf mehreren Ebenen statt. Auf der Vergangenheitsebene betrifft sie die Verstrickung von Familienmitgliedern, namentlich von Kristleins Onkel Gallus, der ihn mit seiner Mutter nach dem Tod des Vaters bei sich aufgenommen hat; auf der Gegenwartsebene wird Kristlein, der selbst als Soldat im Krieg war, mit einem Opfer, nämlich Susanne, und mehreren Tätern konfrontiert.

Auf den ersten Blick scheint sich Kristlein in seiner Darstellung dieser Leute treu zu bleiben. Er durchschaut und dokumentiert den verlogenen Umgang mit den Tätern, die wie etwa der ehemalige SD-Offizier und jetzige Verkaufsleiter des Frantzke-Konzerns Dr. Fuchs völlig unbehelligt ihrer Arbeit nachgehen. Nicht nur wissen alle um seine Vergangenheit, er bekennt sich während des bereits erwähnten Meetings in bestenfalls zynischer Weise zu Goebbels' Propagandazielen: „Schön, sagte Dr. Fuchs, nachdem da alle mit Dr. Goebbels und mir übereinstimmen, denn es war Goebbels, den ich da zitierte, können wir nun zu den Details kommen“ (H, 421). Recht deutlich werden hier die Werbemethoden für ein ideologisch unverdächtiges Produkt wie Zahnpasta mit den Propagandamethoden der Nazis parallelisiert, und zwar nicht nur in dem trivialen Sinne, dass es beiden Akteuren – den Nazis wie dem Wirtschaftskonzern – um eine möglichst große Reichweite bzw. Breitenwirkung geht, sondern auch in dem Sinne, dass die Werbung ein amoralisches Verhältnis zu ihren Adressaten hat, indem es zum einen darum geht, ein altes Produkt als neu zu verkaufen, und zum anderen darum, allererst ein spezielles Bedürfnis für genau diese Zahnpasta zu erzeugen. In Dr. Fuchs wird diese Parallelisierung personifiziert, der im Übrigen nicht der einzige exponierte Nazi bei Frantzke ist. Der Roman dokumentiert auf diese Weise die Kontinuität zwischen Nationalsozialismus und Bundesrepublik, wie sie auf der mittleren Hierarchieebene in vielen gesellschaftlichen Bereichen, hier eben im Wirtschaftsbereich, gang und gäbe war.

Aber er leistet noch etwas mehr. Kristlein registriert die offene Anwesenheit von Nazis eher unfreiwillig, indem er seinen Freund Edmund zitiert, und kommentiert sie selbst auch nicht. Im Gegenteil, er findet die Kontinuität gar nicht schlimm, wie sich in einem kleinen Dialog mit Edmund zeigt. „Irgendwo müssten diese Leute ja auch bleiben, sagte ich“ (H, 415). Darauf entgegnet Edmund:

---

<sup>67</sup> Eine weitere marginale mimetische Anomalie ist, dass er in dem Meeting bei Frantzke zwei Personen verwechselt (H, 414, 419). Davon ist jedoch nicht viel abhängig, und die Verwechslung wird auch schnell aufgeklärt.

„Denen ist es egal, ob sie ne Judenaushebung in Ungarn [...] oder den Verkauf von Hühnerkonserven managen, sie erledigen alles bestens“ (ebd.). Durch diese kritisch-polemische Einlassung bringt Edmund den wohl für den Roman gültigen axiologischen Maßstab (für die Beurteilung von Nazis in der deutschen Nachkriegsgesellschaft) in den Text ein, von dem Kristlein in signifikanter Weise abweicht. Kristleins Antwort ist nämlich für ihn bezeichnend: „Eben, sagte ich, dann ist es doch besser, man setzt sie auf Hühnerkonserven an“ (ebd.). Wer wollte ihm da widersprechen. Nur entgeht ihm, dass diese Leute in ihrer Zeit als Nazi-Funktionäre sich eben leider nicht um Konserven gekümmert haben. Offenbar weil ihn seine Antwort selbst nicht ganz befriedigt, schiebt Kristlein schnell hinterher: „Dachte an Susanne und sagte rasch: oder man hängt sie gleich auf“ (ebd.). Auch das ist bezeichnend, denn es verdeutlicht einmal mehr, dass Kristleins moralische Bewertungen abhängig sind von seinen unmittelbaren Bedürfnissen. Mit seiner Ergänzung zeigt er, dass er seine erste Antwort irgendwie unangemessen findet, aber er korrigiert sie nicht aus innerer Überzeugung, sondern indem ihm das, was ihm gerade im Kopf herumschwirrt (der Gedanke nämlich, die Jüdin Susanne ins Bett zu bekommen), die zweite Antwort diktiert. An dieser Stelle offenbart sich gerade in der Gegenüberstellung mit Edmund Kristleins axiologische Unzuverlässigkeit mit Bezug auf diesen Themenbereich.<sup>68</sup>

Ähnlich verhält es sich auch an früherer Stelle. Wiederum ist Edmund beteiligt, der Josef-Heinrichs Verlobte, eben die Jüdin Susanne, ohne ihr Wissen um dessen Vergangenheit mit dem ehemaligen SS-Oberscharführer Justus konfrontiert. Schon als Kristlein diese Figur einführt, tut er das in einer Weise, die man nicht anders als mimetisch unzuverlässig charakterisieren kann, weil er zu verstehen gibt, dass er Justus' wahre Motive für seinen angeblichen „Tic“ (H, 300) nicht durchschaut. Dieser besteht darin, keine Fremdwörter zu gebrauchen, sondern alles einzudeutschen, selbst „Telephon“ und „Büro“, die Justus nur als „Fernsprecher“ und „Schreibstube“ kennt (H, 299 f.). Oft stellt sich Justus einfach dumm und tut so, als verstehe er ein Fremdwort nicht – das ist, was Kristlein bewegt, denn er überlegt, ob Justus es wirklich nicht kenne oder ob es eben eine Marotte von ihm sei. Damit führt er seine Adressaten ähnlich in die Irre wie schon mit seiner oben zitierten Bemerkung, dass das Produzieren von Konserven immerhin besser sei als das Deportieren und Umbringen von Juden. Wenn seine Bemerkung dort von der Schuldfrage ablenkt, führen seine Mutmaßungen hier weg von der Einstellung, die sich hinter Justus' Fremdwortphobie verbirgt: nämlich linguistische Reinheitsvorstellungen, die dem biologistischen Rassismus entstammen. Kristlein nimmt die Ideologie eines unverbesserlichen Nazis nicht zur Kenntnis und verniedlicht sie unfreiwillig.

<sup>68</sup> Dass Edmund eine moralisch „privilegierte Linie“ unter den Romanfiguren vertritt, meint (unter Bezug auf eine andere Episode) auch Krumbholz (1980, 118, Anm. 11). – Edmund wird übrigens als Homosexueller beschrieben, obwohl das eine Fehleinschätzung aufgrund seiner Impotenz sein könnte. Auch hier deutet sich eine Falscheinschätzung Kristleins an.

Im Anschluss daran zeigt sich Kristleins Unzuverlässigkeit erneut. Als Edmund Susanne offenbart, mit wem sie es zu tun hat, provoziert er einen Skandal. Das geschieht auf ihre Kosten, aber nicht sie ist das Ziel der Provokation, sondern laut Krumbholz (1980, 61) eine Tabuverletzung, die darin besteht, das, was in der Nachkriegsgesellschaft normalerweise verschwiegen wird (nämlich die angesprochene Kontinuität von nationalsozialistischen Vorstellungen, als sei nichts gewesen, als hätte die Judenvernichtung nicht stattgefunden), durch die Konfrontation des jüdischen Opfers mit dem Täter offenbar werden zu lassen. Und wieder ist es Kristleins Reaktion, die als unzuverlässig bezeichnet werden muss, weil sie ihn als einen entlarvt, der sich über die Verletzung des Tabus empört und es damit bestätigt, anstatt sich über das eigentlich Skandalöse zu empören, nämlich dass jemand wie Justus unbehelligt, als sei eben nichts geschehen, seine Existenz fortführt und dabei auch noch blöde Scherze macht.

Wie verhält sich nun dieser Befund zu der These zum latenten Antisemitismus von Martin Walsers Werk (vgl. Lorenz 2005)? Dies kann hier nicht umfassend diskutiert werden, aber mit Bezug auf den Roman *Halbzeit* kann man schon einige Schlüsse ziehen. Lorenz sieht in *Halbzeit* bestimmte Einstellungen vorgezeichnet, die sich später auch in Walsers Essayistik deutlicher artikulieren, so auch der Umgang mit der Schuldfrage. Im Roman wird dieser Problemkomplex an der Figur des Dr. Fuchs verhandelt, der später doch noch für seine Verbrechen belangt wird (von denen seine Kollegen nichts gewusst haben wollen). Lorenz sieht eine Kontinuität zwischen den Reaktionen, die Walser seinen Kristlein haben lässt, und Walsers späteren Äußerungen über die Schuldfrage in der tendenziellen Exkulpierung nicht nur von Mitläufern, sondern auch von Mittätern, die lediglich Befehlsempfänger waren: „Anselm und Edmund plädieren [...] für die stille Absorption der Täter in der Masse“ (Lorenz 2005, 264).

Wie jedoch gerade herausgearbeitet wurde, trifft diese Einstellung nur auf Kristlein zu – Edmund ist es ja gerade, der durch seinen Hinweis auf die monströse Amoralität der Täter diese „Absorption“ erkennbar macht und dadurch dem Leser als Objekt anbietet, sich gegen die Exkulpierung der Täter zu wehren. Die Haltungen von Kristlein und Edmund zu identifizieren erscheint mir aus diesem Grund nicht angemessen, und wenn man die Unterschiedlichkeit ihrer Reaktionen auf Leute wie Dr. Fuchs oder Justus in Rechnung stellt, dann kann man Kristlein eigentlich nicht die axiologische Autorität über das Werk zuschreiben.

Man könnte nun einwenden, dass auch Edmund letztlich nur ein Zyniker sei und auch nicht das letzte Wort über die gesamte Axiologie des Textes habe. Das ist wohl richtig, aber in dieser Frage ist entscheidend, dass er eine Beobachtung artikuliert, zu der sich Kristlein in einer Weise verhält, die ihn erstens von Edmund axiologisch unterscheidbar macht und ihn zweitens diskreditiert, weil Edmund etwas problematisiert, das Kristlein gar nicht als Problem anerkennt. Zudem ist dies nicht die einzige Textstelle, aufgrund deren Zweifel an Kristleins Haltung angebracht sind. Schließlich muss man auch ästhetische Überlegungen in Rechnung stellen, denn es entsprach sicher nicht den ästhetischen Überzeugungen des Autors, seine literarischen Texte mit ideologisch eindeutigen Botschaften auszustatten. Im Gegenteil, es ging darum, eine kritische Grundhaltung literarisch zu

gestalten, ohne definitive Antworten auf moralische Fragen zu präsentieren.<sup>69</sup> Das zog die Darstellung von Vorurteilen nach sich, wie sich an dem Roman unschwer erkennen lässt, und Walser machte auch nicht davor halt, seinen Erzähler ebenfalls mit solchen Vorurteilen auszustatten.

Nach Lorenz ist der Roman außerdem voll von antisemitischen Klischees. Die Frage ist, ob diese Motive im Roman eine Funktion haben und damit die Figuren charakterisieren bzw. diskreditieren oder ob sie vom Autor lediglich gedankenlos reproduziert werden. Teilweise haben Forschungsarbeiten Funktionen herausarbeiten können. Sie dienen dazu, den gesellschaftlichen Umgang mit der NS-Vergangenheit zu kritisieren (vgl. Doane 1979, 40–47). Das betrifft vor allem solche Passagen, in denen Kristlein sich als Erzähler zurücknimmt und Ereignisse schildert, weitgehend ohne sie zu kommentieren oder zu bewerten. Ein Beispiel ist, dass die Schuld für ein Verbrechen bei „Juden“ vermutet wird (H, 748), wobei diese Verdächtigung in einer Reihe mit weiteren Vermutungen über die Etikettierung der Täter steht.<sup>70</sup> Durch diese Art der Funktionalisierung dürfte aber klar sein, dass der Autor sich nicht mit diesen Klischees identifiziert, sondern sich von ihnen distanziert.

Problematisch sind aber nicht diese Passagen, sondern jene, die nahelegen, dass Kristlein selbst solche Klischees bedient, und zwar zunächst ohne erkennbare kritische Zielsetzung. So ist es sehr auffällig, wie er Susannes Nase beschreibt. „Die Verweise auf eine gebogene, auffallend große Nase, dem Inbild antisemitischer Judendarstellungen, sind hier kaum zu übersehen“ (Lorenz 2005, 267). Lorenz (ebd., 266) zitiert vorher selbst eine längere Passage, in der es um die Hakennase von Kristleins opportunistischem Onkel Gallus mit Nazi-Vergangenheit geht, in der die Absurdität des Klischees vorgeführt wird. Auch daraus lässt sich, so meine ich, die Funktionalisierung des Klischees ableiten, das im Fall von seinem penetranten Hinweisen auf Susannes Nase dazu dienen könnte, Kristleins eigene Wahrnehmung als von Klischees gesteuert darzustellen. Höhepunkt der Susanne-Handlung ist der Beischlaf in Kristleins neuem Auto in der Gegend von Atzengrund, und ausgerechnet dabei wird Kristleins Antisemitismus explizit angesprochen und implizit verhandelt. In Anspielung auf ihr Gespräch zuvor nennt Susanne Kristlein einen Antisemiten, wobei durchaus offenbleibt, wie sie das meint, vermutlich eher ironisch.

In der beiläufigen und verqueren Weise, in der man spricht, wenn man zum Beispiel gleichzeitig die Schuhe schnürt oder zum vierten Mal ansetzt, einen Hemdknopf in das beim Waschen eingegangene Knopfloch zu zwingen, in dieser abgeschwächten,

<sup>69</sup> Im Interview mit Monika Totten stellt Walser nicht in Abrede, beim Schreiben gute Absichten zu verfolgen, sondern nur, sich von ihnen allein leiten zu lassen. „Aber ich habe aus Erfahrung gemerkt, daß es gar nicht nützt, eine gute Absicht zu haben, weil man aus einer guten Absicht nicht schreiben kann. Einer guten Absicht fällt nichts ein. Da gibt’s Paradebeispiele. Sozialistischer Realismus ist das“ (Walser/Totten 1981 [1980], 27).

<sup>70</sup> Ein anderes Beispiel ist das verlogene Verhalten gegenüber Dr. Fuchs nach seiner Festnahme (H, 809–817). Hier erzählt Kristlein nicht unzuverlässig, weil er den widersprüchlichen Umgang mit dem SD-Mann neutral diagnostiziert.

dekonzentrierten, von der Mühe des Hantierens beeinflussten Sprechweise, sagte Susanne, die beschäftigt war: ja, ja, Anselm, Du Antisemit. (H, 712)

Aber Kristlein ist es ernst. Er greift das anschließend in einem Selbstgespräch auf, das während des Vorspiels im Fond seines Autos stattfindet. Laut seinem inneren Dialogpartner hegt er ein „Schuldgefühl“ (H, 715), und Kristlein fragt sich, ob er deswegen lieber von ihr ablassen sollte: „Glaubt sie dann erst recht, ich sei ein Antisemit, oder sagt sie: das ist ein Mann, dem bin ich anscheinend wirklich was wert“ (H, 714). Auch an dieser Stelle kann man wieder Kristleins Narzissmus beobachten, der das eigentlich Skandalöse des Antisemitismus ignoriert und ihn stattdessen nur als Funktion im Hinblick auf sein Ziel betrachtet. So ist es auch, als er Alissa Antisemitismus vorwirft, nachdem sie, von Eifersucht gepackt, Susanne „eine jüdische Hure“ genannt hat (H, 729). So verkürzt zitiert, könnte das gegen Alissa sprechen. Aber der wahre Antisemit ist Kristlein selbst, der das Jüdischsein Susannes instrumentalisiert, um sein Interesse für sie vor Alissa zu rechtfertigen: „SIE ist Jüdin, ein armes Mädchen, man muß sich um sie kümmern“ (ebd. [Hervorh. i. O.]). Er vergleicht Alissas katastrophenloses Leben mit dem von Susanne, und da „leuchtet es plötzlich in Anselm auf, Antisemitismus ist das [was Alissa äußert]“ (ebd.). Darauf antwortet Alissa: „Eine Hure, sagt Alissa, Jüdin sei keine Entschuldigung, dann eben eine jüdische Hure, da sprang Anselm auf, da stand er bei ihr, da war er empört“ (ebd.).

Die völlig sachfremde Verbindung von Susannes Jüdischsein mit dem Fremdgehen (sie ist ja zu dem Zeitpunkt noch mit Josef-Heinrich verlobt) war nicht Alissas, sondern Anselms Idee, der sich auch hier wieder insofern als unzuverlässiger Erzähler erweist, als er Susannes Eigenschaft, jüdischer Herkunft zu sein, dazu missbraucht, erstens seinen eigenen Fehltritt schönzureden bzw. mit einer akzeptableren Motivation als Geilheit zu versehen und zweitens Alissas wütende Reaktion moralisch zu delegitimieren.

Die Instrumentalisierung jüdischen Leids ist tatsächlich ein Thema, das Walser bekanntlich auch später noch bewegt hat. Worauf es hier jedoch ankommt, ist, dass jedenfalls nicht alle Motive, die sich im Themenkreis deutscher Schuld und Antisemitismus bewegen, im Roman funktionslos reproduziert und schon gar nicht affirmiert werden. Sie dienen vielmehr dazu, Kristleins ichbezogenen Charakter darzustellen. Der Streit mit Alissa kulminiert sogar in häuslicher Gewalt. Kristlein schlägt seine Frau zweimal, um seiner Empörung Nachdruck zu verleihen und um ihren Vorwurf, dessen (vermeintlich) unberechtigte Infamie ihn zu diesem rabiaten Mittel zwingt, auf diese Weise zu entkräften. Vergeblich übrigens.

Auch wenn man mit dem Hinweis auf die vielen axiologischen Anomalien im Text zu dem Schluss kommt, dass die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit an Kristlein gerechtfertigt ist, führt das nicht zwangsläufig dazu, die Kontinuitäten, die Lorenz sieht, zu negieren. Aber es ist – mit Bezug auf *Halbzeit* – zumindest unangemessen vereinfachend zu behaupten, in diesem Roman fänden sich Überzeugungen (sowie antisemitische Stereotype) vorbereitet, die Walser später offen artikuliert und elaboriert. Ja, durchaus, kann man nun kommentieren, aber diese Überzeugungen und Stereotype werden zumindest in diesem Roman

nicht affirmativ übernommen und auch nicht absichtslos reproduziert, sondern funktionalisiert, um den Erzähler als integralen Bestandteil der verdrängenden und sich selbst belügenden Gesellschaft vorzuführen. Das ist nicht so leicht zu erkennen, da er selbst seine Umgebung beständig zu durchschauen scheint, was ihm eine gewisse Glaubwürdigkeit verleiht, und weil manchmal nicht ganz deutlich wird, ob er ironisch oder unzuverlässig spricht. (Dass das romanästhetisch vielleicht nicht gelungen ist, weil Kristleins Unzuverlässigkeit im Vergleich mit seiner Zuverlässigkeit unterzugehen droht, steht auf einem anderen Blatt.) Es ist jedoch ein Clou des Romans, dass Kristlein eben auch Vorurteilen unterliegt, ohne sie als solche zu erkennen.

#### 4.4 Zur Funktion von Kristleins Unzuverlässigkeit

Zusammengefasst besteht die spezielle axiologische Unzuverlässigkeit des Erzählers Anselm Kristlein in *Halbzeit* darin, dass sie mit einer Vielzahl von zuverlässig gemeinten Beobachtungen, die Kristlein anstellt, verwoben ist. Charakteristisch für ihn ist, wie dargelegt, dass er die Verlogenheit gesellschaftlicher Praktiken durchschaut. Das macht ihn auf den ersten Blick zuverlässig. Dieser Zug deckt sich mit dem emanzipatorischen Ansinnen, das man einem Autor der Gruppe 47 im Jahr 1960 im Allgemeinen und Walser im Besonderen aufgrund seiner damaligen politischen Überzeugungen zuzugestehen tendiert. Das macht es aber zugleich schwierig, Kristleins partielle Unzuverlässigkeit zu erkennen.<sup>71</sup> Sie besteht zum einen darin, die Verlogenheit der anderen nur als Rechtfertigung für den eigenen Opportunismus zu benutzen; zum anderen darin, dass er von axiologischen Maßstäben signifikant abweicht, die im Roman offensichtlich in Kraft sind, indem sie von anderen Figuren artikuliert werden (Alissa mit Bezug auf Rücksicht und Empathie im zwischenmenschlichen Bereich und Edmund mit Bezug auf das Verhältnis zum Nationalsozialismus).

So weit sieht das Ergebnis eindeutig aus. Die Fülle der Anomalien zeigt, dass es sinnvoll und gerechtfertigt ist, Kristlein als unzuverlässigen Erzähler vor allem in axiologischer, in geringem Umfang aber auch in mimetischer Hinsicht zu betrachten. Was drückt sich in dieser Unzuverlässigkeit aus? Es ist nicht so, dass Kristlein als rein negativer Held konzipiert ist, der eine verworfene Gesellschaft repräsentiert. Stattdessen ist davon auszugehen, dass Kristlein als Produkt der Gesellschaft zu sehen ist, in der er sich bewegt. Dafür gibt Walser selbst deutliche Hinweise, etwa in dem Essay „Imitation oder Realismus“: „Die Gesellschaft

---

<sup>71</sup> Kristlein ist allein schon deshalb nicht nur als Gegenfigur zum Autor konzipiert, weil der ihm seine Gabe mitgegeben hat, verborgene Motivationen zu entdecken. „Anselm Kristlein [...] formuliert gelegentlich Anschauungen, die auch als die des Autors gelten können. Die Distanz Autor/Erzähler scheint sich also partiell zu verringern“ (Krumholz 1980, 51). Das Verhältnis sei häufig „in der Schwebe“ (ebd.).

[...] ruft ab, was sie braucht, sie befördert oder hemmt, macht uns zu Mördern und dann zu bewußtlosen Wirtschaftsbürgern, die vor der drohenden Konkurrenz die Vergangenheit wirklich vergessen können“ (Walser 1965 [1964], 90). *Halbzeit* bildet nicht die Gesellschaft als ganze ab, sondern nur einen Ausschnitt. Daher lässt sich das amoralische Verhalten, das diesen Teil der Gesellschaft auszeichnet, nicht auf die ganze Gesellschaft übertragen. Es bleibt also dabei, dass es nicht nur möglich, sondern auch tunlich ist, einen moralischen Maßstab an das Verhalten der Figuren wie des Protagonisten anzulegen, der im Roman selbst fehlt, und ihm aufgrunddessen axiologische Unzuverlässigkeit zuzuschreiben.

Wenn der Einzelne als Produkt des Milieus aufgefasst wird, das ihn umgibt, dann hat dieses Menschenbild Walsers allerdings die Konsequenz, dass die moralische Verantwortung des Einzelnen eben an die Umgebung delegiert wird. Im selben Essay äußert er sich auch zur Frage nach nationalsozialistischen Überbleibseln in der bundesrepublikanischen Gesellschaft, wie er sie bereits in *Halbzeit* zuvor aufgeworfen hat: „Wer im *Völkischen Beobachter* schrieb und heute wieder schreibt, nur jetzt ganz anders, das ist doch ein und derselbe Mann, aber er ist anderen Situationen ausgesetzt, er kann eine andere Seite seines Charakters zeigen, eine damals verschüttete, damals nicht gefragte oder sogar verbotene“ (ebd., 87). Wiederum geht es ihm um die Umstände, von denen er glaubt, dass sie einen Menschen in seinem moralischen Verhalten festlegen. „Ich finde nichts glaubwürdiger als etwa die Auskunft, daß einer jetzt nicht mehr begreift, was er damals tat, oder daß er es begreiflich zu machen versucht bloß durch Schilderung aller Umstände“ (ebd., 88).

Solche Formulierungen klingen nach Relativierung. Es hört sich an, als übe Walser Nachsicht selbst gegenüber NS-Verbrechern. Allerdings sind diese Äußerungen recht zweideutig wie die gesamte Passage, aus der sie stammen. Es geht hier nicht um moralische oder gar juristische Fragen, sondern um die Vielgestaltigkeit des Individuums. Walsers Auffassung einer Person ist fluide, wie er in einem späteren Interview bestätigt: „Daß man sehr abhängig und vor lauter Zusammengesetztheit kaum zu taufen ist, glaube ich immer noch“ (Walser 1984, 437). Er billigt dem Einzelnen zu, gut und böse zu handeln, je nach den Umständen, in denen er sich bewegt. Das ist letztlich die Funktion auch von Kristleins Unzuverlässigkeit. Walser zeigt in Kristlein menschliche Schwächen. Ohne die Bezogenheit auf einen moralischen Maßstab könnten diese Eigenschaften Kristleins, sein Opportunismus vor allem, gar nicht als Schwächen oder Mängel angesprochen werden. Und selbst wenn nicht nur der Ausschnitt der Wirtschaftselite, sondern die gesamte Gesellschaft so funktionierte, wäre dies keine moralische Rechtfertigung dieser Verhaltensweisen. Um diese Interpretation zu widerlegen, müsste man zeigen können, dass Walsers Welt- und Menschenbild explizit moralische Normen ausschließt bzw. dass die amoralische Wirklichkeit die Bedeutung moralischer Normen nivelliert.

Es stellt sich noch die Frage danach, wie Walser mit Kristleins Unzuverlässigkeit in den Folgebänden umgegangen ist. Sie ist schnell zu beantworten. Offenbar im Einklang mit den allgemeinen Tendenzen, wie sie zu Beginn dieses Kapitels skizziert wurden, rückt die Mimesis-Problematik in den beiden jüngeren Romanen

stärker in den Vordergrund. Nicht umsonst lässt Walser seinen Helden Schriftsteller werden, der nach Veröffentlichung eines Schlüsselromans den Auftrag für ein Buch über die Liebe erhält. Daher verlagert sich die Problematik. Zugleich nähern sich Kristlein und sein Autor einander an (vgl. Werth 1970 [1966], 246), was ebenfalls die Bedeutsamkeit des unzuverlässigen Erzählens verringert.

## 5 Reduzierte Intelligibilität in Peter Handkes *Die Hornissen* (1966)

### 5.1 *Zwei alternative Deutungsansätze*

Handkes Prosa der 1960er Jahre war noch nicht in dem Maße erfolgreich wie seine späteren Werke seit der Publikation von *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970). Das hängt sicherlich damit zusammen, dass es nicht so leicht ist, hermeneutischen Zugang zu ihnen zu finden. Der frühe Handke ist beeinflusst von der modernen österreichischen Literaturszene, welche „im Kontext einer von Wittgensteins Sprach- und Erkenntniskepsis bestimmten Reflexion [...] zu methodischen Erzählansätzen“ gefunden hat, „die vom Widerspruch gegen die vertraute epische Fiktion und die mimetische Verdichtung von Wirklichkeit bestimmt sind“ (Durzak 2006 [1994], 628). Insbesondere die beiden Romane *Die Hornissen* (1966) und *Der Hausierer* (1967) zeichnen sich durch eine zumindest vordergründige Fabellosigkeit aus. Mit Bezug auf den letzteren Roman hat Handke (1967) dieses Urteil selbst bestätigt, indem er darauf verwies, dass sich keine Geschichte aus dem Roman herauslesen lasse, sondern nur das abstrakte Krimi-Schema. Nicht zuletzt ging es ihm gerade in diesem Werk um die Bloßlegung des literarischen Verfahrens. Unverkennbar steht seiner frühen Literaturkonzeption der russische Formalismus Pate, mit dessen Schriften sich Handke in den gerade erschienen deutschen Übersetzungen vertraut gemacht hatte (vgl. Gschwandtner 2018, 276–279).

Auch Handkes Romandebüt *Die Hornissen* widersetzt sich dem raschen Verstehen.<sup>72</sup> „Of all Handke’s works, the novel *Die Hornissen* is by far the most difficult with which to achieve anything approaching an adequate analysis“ (Perram 1992, 144). Es sei nicht nur so, dass die „structural elements are very obtrusive [...] to the extent that the plot or story becomes of secondary [...] significance“; der Roman habe darüber hinaus „an extremely complex structure, mainly due to the complexity of the narrative technique employed, combined with the mosaic like placement of the episodes which occur in the novel itself“ (ebd., 119). Auch wenn durch diese Struktur, die sich außerdem durch oblique Pronomina, tautologische

<sup>72</sup>Für einen Überblick über die ersten Reaktionen vgl. Mixner 1977, 1 f.

und paradoxe Formulierungen, indirekte Rede, Perspektivbrüche, auch unvollständige Syntax usw. auszeichnet, die Gesamtkohärenz stark eingeschränkt zu sein scheint, bleiben einige in sich kohärente Episoden übrig. Zudem lässt sich aufgrund von Schlussfolgerungen auf der Basis rekurrenter Motive ein Grundgerüst (re) konstruieren, das von einer Erzählkonzeption der Erinnerung getragen wird, weil der erste und letzte Abschnitt kohärenterweise als „Das Einsetzen der Erinnerung“ bzw. ihr „Aussetzen“ spezifiziert sind (Ho, 7, 276).<sup>73</sup> Und der vorletzte Abschnitt bietet unter der Bezeichnung „Die Entstehung der Geschichte“ (Ho, 271) gar eine Zusammenfassung, die mit dem, was man aus den vielen losen Erzählschnipseln zusammensetzen kann, übereinstimmt.

Doch auch wenn sich bei vorsichtiger Lektüre einiges rekonstruieren (und nicht nur konstruieren) lässt, geht die Rekonstruktion nicht ganz vorbehaltlos vorstatten, eben weil es Passagen gibt, deren Zusammenhang mit den zentralen Ereignissen weniger gut ersichtlich ist und deren Zuordnung zu einem Zeitabschnitt der erzählten Geschichte infolgedessen bis auf weiteres offen ist. Auch dies wird übrigens im vorletzten Abschnitt bestätigt: „Fortan wechseln in seinem Gehirn die Stellen, an die er sich zu erinnern glaubt, ohne Ordnung durcheinander“ (Ho, 273).

Manche geben sich damit zufrieden und akzentuieren die Unverständlichkeit bei der Interpretation. „It is not possible to find anything other than a minimal story-line in *Die Hornissen* and even this has to be produced by some form of speculation“ (Perram 1992, 92). Aus diesem Grunde scheint Perram die Glaubwürdigkeit bzw. Zuverlässigkeit des Erzählers in Frage zu stellen. „Because of the constant narrational flux, the resultant ambiguity combined with a lack of faith in the reliability of the narrator, the reader lacks orientation“ (ebd. 149). Der Begriff der *reliability* wird hier jedoch nicht im technischen Sinne verwendet, sondern soll andeuten, dass es eine unüberwindbare Kluft zwischen Erzählen und erzählten Ereignissen gibt, dass das Erzählen keinen vollständigen Zugang zu den Ereignissen gestattet.<sup>74</sup>

In der wissenschaftlichen Rezeption des Romans stehen sich zwei Positionen gegenüber. Nach der einen lässt sich eine rudimentäre Geschichte erkennen und darauf eine Interpretation gründen, während gemäß der anderen die prinzipielle Unerschließbarkeit des Erzählten im Vordergrund steht. „Whatever solution one finds to the puzzle, there are always pieces left over“ (Darby 1987, 261). Aus diesem Befund wird auf die Sinnlosigkeit jeglicher hermeneutischer Bemühungen bzgl. der Erfassung der erzählten Welt geschlossen. Es „widerspräche der Absicht des Autors [...], die vom Autor ‚atomisierte‘ Fabel (Geschichte) zu einem schlüssigen Handlungsganzen zusammensetzen“, und stattdessen solle man

<sup>73</sup> Dabei handelt es sich nicht um Überschriften, sondern um Marginalien, die zunächst nicht vorgesehen waren, sondern angeblich erst auf Anraten eines Bekannten von Handke hinzugefügt wurden (Mixner 1977, 3).

<sup>74</sup> Ähnlich auch folgende Formulierung: „Our narrator for most of the novel fails to distinguish between sources [of his knowledge about the narrated world] and finds it impossible to produce an objective and reliable narrative“ (Darby 1987, 254).

„erkennen, daß dieser Roman nicht von irgend einer ‚Sache‘ erzählt, sondern ausschließlich und allein vom Romanerzählen selbst“ (Haslinger 1993, 108).

Beide Richtungen sind sich aber darüber einig, dass der Roman durch seine Machart in hohem Maße selbstreferentiell ist und eine „Sprachspielstrategie“ exponiere, die darauf abziele, den „gewöhnlichen Sprachgebrauch als einen nur scheinbar natürlichen nachzuweisen“ (Mixner 1977, 21), bzw. dass der Roman „in large part the description of its own composition“ sei (Darby 1987, 261). Die spezielle Machart des Romans zeige, so kann man mehrere Deutungen zusammenfassen, die tiefe Kluft zwischen Sprache und Welt. Aber es handele sich „nicht nur um die Kritik an der Sprache als Kommunikationssystem, sondern auch um Kritik aller literarischen Systeme“, denn „diese literarischen Verfahren sind auch Verfahren, mit denen wir Wirklichkeit [...] erfassen und weitergeben“ (Schmidt-Dengler 1995, 203).

Das Eigentliche, das, worauf es dem Autor ankommt, so meine ich, kann von den Schablonen, die die Sprache, aber auch die Literatur bieten, nicht dargestellt werden. Die Frage ist, ob, wie Haslinger meint, tatsächlich jegliche mimetische Bedeutungssuche deshalb nicht nur vergeblich, sondern auch von vornherein, „ausschließlich und allein“, außerhalb dessen ist, was der Roman sagen will; oder ob es, wie Durzak (1973, 346) schreibt, das Ziel dieser Technik ist, „durch das Zerbrechen einer normierten Sicht [...] der Realität des Vorgangs näher zu kommen“. Ich schließe mich letzterem an, weil in dem Roman insgesamt viel zu viel zueinanderpasst, als dass man den mimetischen Aspekt ausklammern könnte, und weil aus diesem Grunde die Annahme einer konsistenten erzählten Welt im Großen und Ganzen ebenso gerechtfertigt erscheint wie die Aufgabe, sich einen Reim auf diese Welt zu machen, und sei es auch nur auf das Bewusstsein, das die Welt zu erschließen versucht.<sup>75</sup>

Da die erkenntniskritische und antikonventionelle Funktion der komplexen Erzählanlage im Wesentlichen unstrittig ist, konzentriere ich mich im Folgenden auf die Frage, nicht ob, sondern wie viel von der erzählten Welt erkennbar ist bzw. wie unverständlich der Text tatsächlich ist. Daher werde ich einen Gutteil dieses Kapitels auf die Rekonstruktion der Sachverhalte verwenden, die man in der erzählten Welt als bestehend annehmen kann. Nur auf dieser Basis lässt sich dann feststellen, ob unzuverlässiges Erzählen vorliegt oder nicht.

Für die Frage nach der Unzuverlässigkeit ist ein avantgardistischer Roman wie *Die Hornissen* besonders interessant, weil sich an ihm zeigen lässt, inwiefern

---

<sup>75</sup>Letztlich bestätigt die Bedeutsamkeit des Erzählten Handke selbst, indem er auf autobiographische Gehalte verweist, die ihm auch später noch wichtig sind. Rückblickend hebt er nicht mehr die Gemachtheit und Künstlichkeit oder Artifizialität hervor, die Stil und Narration des Romans prägen, sondern die einzelnen Bilder und Ereignisse, die er im Gespräch mit Manfred Durzak als „authentisch“ bezeichnet: „[...] das war die Welt meiner Kindheit“ (Handke/Durzak 1976, 327). Authentizität ist für ihn offenbar die Klammer, die zumindest dieses Frühwerk mit den erfolgreichen Werken der darauf folgenden Phase verbindet. Vgl. auch die Interviewzitate bei Mixner 1977, 19.

die Intelligibilität der erzählten Welt und das Erzählverfahren zusammenhängen. Prinzipiell lässt sich vorausschicken, dass der Erzähler keiner ist, der sich dadurch charakterisieren lässt, dass er absichtsvoll etwas Falsches zu verstehen gibt. Stattdessen ist er einer, der um Ausdruck ringt und damit auch um Wahrheit, die jedoch vielleicht nicht in allen Fragen zu haben ist. Wenn überhaupt, liegt seine mimetische Unzuverlässigkeit darin, dass er unabsichtlich Falsches zu verstehen gibt. Da er nicht nur seine Erzählsituation vernebelt und vieles vermischt, sondern möglicherweise auch um das zentrale Ereignis herum erzählt, ohne es benennen zu können, besteht der Verdacht, dass seine Unzuverlässigkeit in der Unfähigkeit besteht, sich mit einem bestimmten Ereignis (oder mehreren) seiner Vergangenheit zu konfrontieren. Er würde durch Verschweigen etwas Falsches zu verstehen geben, sofern er mit dem, was er sagt, zu verstehen gibt, dass damit alles Wesentliche über sich und seine Welt gesagt sei.

## 5.2 *Der Vorwurf der Lüge*

Um dasjenige herauszufinden, was der Erzähler nicht erzählt, muss man erst einmal feststellen, was er erzählt. Ehe ich dazu komme, möchte ich zunächst einen Verdacht ausräumen, und zwar den Verdacht, dass der Erzähler möglicherweise in einer ganz robusten Weise unzuverlässig erzählt. Dafür gibt es auf den ersten Blick recht handfest erscheinende Hinweise. Im Roman ist nämlich mehrfach vom Lügen die Rede, etwa in dem Gespräch mit der Schwester (Ho, 223). Aber es gibt noch eine prominentere Textstelle. In einem eigens abgesetzten Satz heißt es am Ende des Abschnitts unter der Bezeichnung „Der Tod der Mutter“: „Gregor Benedikt ist ein Lügner“ (Ho, 126). Gregor ist einer der wenigen Eigennamen, die im Roman genannt werden, und man kann annehmen, dass so der Name des Protagonisten lautet, der zugleich der Erzähler ist. Man muss dabei voraussetzen, dass er von sich nicht nur in der ersten, sondern auch in der dritten grammatischen Person erzählt (und manchmal auch in der zweiten). Der durch seine abgesetzte Position am Ende eines Abschnitts herausgehobene Satz „Gregor Benedikt ist ein Lügner“ könnte sich nun als Signal für die Unzuverlässigkeit des Erzählers verstehen lassen, der Pronomenwechsel als Indikator für eine schizoide Persönlichkeit, deren einer Teil womöglich den anderen Teil der Lüge bezichtigt. Damit wäre der Satz ein Hinweis, aber noch kein Beleg für die Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Tatsächlich ist hier wie auch an anderen Stellen nicht klar, aus welcher Quelle der Satz stammt. Zwar verantwortet den gesamten Text der Erzähler, aber es lassen sich mehrere Quellen seines Wissens unterscheiden: Unterhaltungen mit einem seiner Brüder, mit seiner Schwester, auch mit seinem Vater, und nicht in allen Fällen ist das gekennzeichnet. So ist es auch zunächst bei diesem Satz, der vollkommen unvermittelt am Ende eines Abschnitts steht, ohne mit diesem in einem erkennbaren Zusammenhang zu stehen. Da am Anfang des Abschnitts die Schwester als Quelle angegeben wird (Ho, 124), könnte man, wie Durzak (1973,

350 f.), ihr den Satz zuschreiben. Doch das ist ein Trugschluss. Wie sich im anschließenden Abschnitt herausstellt, handelt es sich um einen Wandspruch, der von den Kindern des Ortes auf die Mauer des Kinos geschrieben wurde: „Wer ein Fahrrad am helllichten Tag durch den Ort geschoben hat und auf freche Weise dies leugnet, wird als Lügner bezeichnet. Sein Name prangt an der Mauer des Kinos“ (Ho, 127). Damit wird ein Vorgang aufgegriffen, der in einem früheren Abschnitt geschildert wird: „Das Fahrrad“ (Ho, 58). Die Kinder stellen dem (inzwischen erwachsenen und erblindeten) Erzähler neugierig Fragen zu dem Fahrrad, mit dem sie ihn, den Blinden, gesehen haben. Er leugnet dies, bevor er es doch zugibt. Der zitierte Satz erweist sich also als eine Art Kinderschmerz. Die Erklärung dieses Urteils über den Erzähler erhärtet den Verdacht, dass er unzuverlässig erzähle, nicht.

### 5.3 *Erinnerungsversuche des Erzählers*

Treten wir aber nach diesem Einstieg *in medias res* einen Schritt zurück und wenden uns der Frage zu, was sich über die erzählte Welt ermitteln lässt oder, anders gesagt, über welche Sachverhalte der erzählten Welt sich begründet sagen lässt, dass sie bestehen. Durzak (2006 [1994], 628) bestimmt den Roman als eine „Rekonstruktion der fragmentierten Erinnerungswirklichkeit aus der Perspektive eines Erzählers [Gregors], der, auf der Suche nach dem im Fluß ertrunkenen Bruder von einem Bombenangriff gegen Ende des Krieges in einem österreichischen Bergdorf überrascht, sein Augenlicht verliert und sich nun als Blinder, für den Selbsterfahrenes, Gelesenes und Gehörtes ineinander übergehen, zu orientieren versucht.“<sup>76</sup>

So ungefähr könnte der grobe Ablauf sein. Es spricht allerdings mehr dafür, dass Gregor auf der Suche nach dem überlebenden Bruder Hans erblindet ist, weil er noch sehen kann, als der tote Bruder namens Matthias oder Matt, wie er auch genannt wird, nach Hause gebracht wird, während Hans verschwunden bleibt. Dies wird an anderer Stelle sogar explizit bestätigt: „Im November ist es um diese Zeit schon fast dunkel; in einem November, als er seinen Bruder suchte, während der andere Bruder ertrunken unter dem Tuch lag“ (Ho, 228).

Der Erzähler ist am Tag der Rückkehr des überlebenden Bruders, einem Samstag, erblindet, als der tote Bruder schon wieder zuhause war, weil „in allen bewohnten Räumen laut über den Tod des anderen, des ertrunkenen Bruders geklagt ist worden“ (Ho, 252). Den anschließenden Ausführungen zufolge wird der erblindete Erzähler von Soldaten in einem Militärfahrzeug auf den verschneiten Hof gebracht, den der gerade zurückgekehrte Hans fegt, während gleichzeitig auch der Vater, betrunken, zu Hause eintrifft. Alle zusammen gehen in das

---

<sup>76</sup>Vgl. auch fast wortgleich Durzak 1976, 350.

Haus, in dem der tote Bruder aufgebahrt ist. Damit endet dieser Abschnitt der Geschichte, indem, nach den Worten des Erzählers, „dieser Kreis mit dem Einzug aller ins Haus sich jetzt schließen kann“ (Ho, 258).

Was der Erzähler als „Kreis“ bezeichnet, ist eine Kette von Ereignissen, um die seine Erinnerung eben *kreist* und deren einzelne Glieder nicht alle mit gleicher Klarheit dargeboten werden. Sie lassen sich aber einem klar abgrenzbaren Abschnitt seiner Kindheit zuordnen.<sup>77</sup> Der Beginn des Abschnitts wird begrenzt von den Ereignissen, die zum Tod des Bruders Matthias führen, für den Hans (allem Anschein nach) verantwortlich ist, und sein Ende von der erwähnten Ankunft des erblindeten Erzählers. Seit dem Tod des Bruders sind „zwei Tage“ vergangen, „in denen er [Hans] unterstandlos in Gebüsch und Mooren versteckt lag“ (Ho, 253). Auch die am Anfang präsentierten Erzählabschnitte lassen sich dieser Ereigniskette zuordnen. Der Erzähler liegt, von der Suche nach *beiden* Brüdern noch dreckverkrustet, „vor Tagesanbruch“ (Ho, 7) an einem Novembermorgen auf seinem Bett vor dem Ofenfeuer, während sich Hans von draußen dem Fenster nähert und mit dem Finger über die Scheibe schabt. Gregor kann das Geräusch nicht zuordnen, sondern glaubt an ein Geräusch im Haus, so dass er die Zimmertür öffnet, in den Hausflur horcht und nach seinen Brüdern ruft. Erst die Katze macht Gregor auf das Fenster aufmerksam. Die Brüder sehen sich kurz in die Augen, bis Hans die Flucht ergreift. Wichtig ist, dass Gregor zu diesem Zeitpunkt noch sehen kann, auch wenn er Hans zufolge bereits „einem Blinden ähnlich geschaut“ habe (Ho, 11). Im Verbund mit den späteren Zeitangaben lässt sich schließen, dass es sich um den Freitag- oder Samstagmorgen nach dem Tod von Matthias handelt.<sup>78</sup> Schließlich taucht auch hier bereits das Motiv der „Bomber“ auf, die der Erzähler in der Nacht gehört hat (Ho, 12).

Präsentiert wird der erste Abschnitt als homodiegetische Erzählung von dem im Haus befindlichen Gregor, der das Geschehen jedoch vor allem zu Beginn aus der Sicht von Hans schildert, auf der Basis eines späteren Gesprächs. Entsprechend lautet der erste Satz des Romans: „Damals, sagte mein Bruder, sei ich vor dem Ofen gesessen und hätte in das Feuer gestarrt“ (Ho, 7).<sup>79</sup> Indessen enthält der zweite Abschnitt fast zur Hälfte ein Zitat, dessen Herkunft nicht spezifiziert wird,

<sup>77</sup> Daneben gibt es einige weitere Kindheitsepisoden aus der Zeit davor und danach.

<sup>78</sup> Wahrscheinlicher ist Samstag, sofern man davon ausgeht, dass in der Wiedergabe der nachfolgenden Ereignisse kein Zeitsprung von einem ganzen Tag begangen wird.

<sup>79</sup> Dieser erste Satz wird (wie manche andere auch) wiederholt. Im ersten Fall (Ho, 37) taucht er in leicht abgewandelter Satzstellung und ohne *inquit*-Formel, aber in Anführungszeichen am Ende des Abschnitts „Die Geräusche“ auf. Das verstehe ich als Indiz, das auf die Erzählgegenwart hindeutet. Die zweite Wiederholung ist, wiederum leicht abgewandelt (statt mit „Damals“ beginnt der Satz mit „Dann“) und ohne *inquit*-Formel, am Ende des Abschnitts „Das Aufwachen“ (Ho, 58), der den Moment beschreibt, der zeitlich unmittelbar vor der am Romananfang geschilderten Begegnung der Brüder liegt. Dafür spricht auch, dass in diesem Abschnitt davon die Rede ist, dass er „beim Suchen den Sand aufgeschaufelt [hatte], der durch den Regen von den Halden gerutscht war“ (Ho, 56). Diese Information stimmt mit den anderen Angaben zum Wetter und zu der Suche nach den verschwundenen Brüdern überein.

von dem man annehmen könnte, dass es sich um etwas vom Erzähler Gelesenes handelt, das mit seiner Erinnerung interferiert.<sup>80</sup> Das Zitat wird aber unterbrochen von einer syntaktisch nicht getrennten Beobachtung „des Kindes [Genitivus obiectivus: Hans], das über die Furchen aufwärts, den Weg, den es gekommen ist, zum Horizont läuft“ (Ho, 15). Subjekt der Beobachtung ist Gregor. In dem Zitat ist davon die Rede, dass der Regen in Schnee übergeht, und demgemäß überlagert dieser auch die unmittelbar anschließende Erinnerung des Erzählers, als er seinem Bruder nachblickt. Ob der Schnee tatsächlich so dicht und mächtig fällt, dass er die regennasse Erde sogleich weiß färbt, ist nachrangig gegenüber dem Motiv, in dem die spätere Blindheit des Erzählers vorweggenommen und mit dem leeren kognitiven Zustand des Erzählers verbunden wird: „[...] die weiße Ebene des Himmels und die weiße Ebene des Feldes [...] schieben sich scharf durch die weiße und leere Ebene der Augen und zerschneiden und zerstückeln die weiße und leere Ebene des Gehirns“ (Ho, 15).

Die folgenden Abschnitte setzen die Schilderung der Ereignisse im Großen und Ganzen chronologisch fort. Weiter ist von Schnee die Rede, so dass der Verdacht ausgeräumt werden kann, wonach der Erzähler das, was er lediglich gelesen hat, in seiner Erinnerung fälschlicherweise auf die Landschaft projiziert. Es ist also anzunehmen, dass der Regen tatsächlich in Schnee übergegangen ist und die Landschaft weiß färbt.<sup>81</sup> Auch bei der abendlichen Rückkehr des zwischenzeitlich erblindeten Erzählers auf den Hof wird Schnee erwähnt. Damit wird deutlich, dass der Schnee nicht nur eine symbolische Funktion hat, indem er den Zustand des geblendeten Erzählers verbildlicht, sondern wie die Zeitangaben auch eine orientierende, epistemische Funktion, indem er eines der Mittel ist, mit dem die Narration Kohärenz zwischen weit auseinanderliegenden Textpassagen und -abschnitten stiftet.

Der Erzähler will am Morgen der Schwester mitteilen, dass Hans da war, aber er trifft sie nicht in ihrer Kammer an. Überrascht stellt er fest, dass sie vom Dachboden herunterkommt, und gemeinsam gehen sie nach unten in die Küche, wo „sie das Feuer entfacht und mit dem Rücken der Hand das Auge auswischt“ (Ho, 19).<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup>In der Sekundärliteratur wird – auch weil der Klappentext darauf rekurriert – die Frage diskutiert, was es mit dem Buch auf sich hat, das der Erzähler zwischendurch erwähnt und dessen Inhalte sich möglicherweise mit seinen Erinnerungen überlappen. Ich denke, es lässt sich nicht identifizieren. Stattdessen ist die Funktion dieser Passagen, dass damit eine weitere sprachliche Quelle seiner Gedächtnisinhalte angesprochen wird, die sich in seine Erinnerungen mischt.

<sup>81</sup>Selbst im ersten Abschnitt wird explizit gesagt, dass der Regen in Schnee übergeht: „Indessen bewirkte der regenvertreibende Schnee in dem Raum eine steigende Helligkeit, die stoßweise den Stößen der Schneeschwaden folgte“ (Ho, 13).

<sup>82</sup>Diese Angaben sind meiner Meinung nach bedeutungsheischend. Es kann sich um einen avantgardistischen Trick handeln, also um Andeutungen, die die Narration nicht mehr aufgreift und damit ins Leere laufen lässt, um auf diese Weise Erzählkonventionen zu unterlaufen. Von Bedeutung mag aber in diesem Zusammenhang sein, dass der Vater an dieser Stelle noch nicht erwähnt wird, obwohl er das Haus nicht früher verlassen haben kann, denn „während der Morgen graute“, zog er sich gerade „schnaufend den Stiefel hinten am Schaft über die Ferse“ (Ho, 20),

Schließlich sieht er davon ab, ihr den Besuch des Bruders mitzuteilen. Daraufhin erreichen drei Männer mit einem Karren den Hof, während der Vater im Schiff Futterpflanzen schneidet und Blutegel sammelt. Mittels Analepse werden die zeitlich parallel verlaufenden Ereignisse geschildert, die vor diesem Zeitpunkt liegen. Während der Vater nach dem Anziehen den Hof verlässt, holen die zwei „orts-fremden Männer“ (Ho, 20) den Gendarmen ab und gehen zum Hof, auf dem zeitgleich Gregor und seine Schwester das Vieh mit gekochten Kartoffeln füttern. Am Ende dieser Ereignisreihe wird der Vater durch seine Tochter vom Tod des Sohnes informiert.

Es wird ein kurzer Abschnitt eingeschoben: „Die Geräusche“ (Ho, 37). Das Erzähler-Ich listet im grammatischen Präsens mehrere Geräusche auf, von denen jedoch nicht klar ist, ob es sie gerade vernimmt oder ob es sich an sie erinnert und sie nacherlebt. Mit dem abgesetzten Zitat des (nur leicht abgewandelten) ersten Satzes des Romans endet dieser Abschnitt, der sich auf die Erzählgegenwart des erinnernden Ich beziehen könnte. Die Erzählgegenwart, die zugleich die Gegenwart des sich zu erinnern versuchenden Erzählers ist, wird an anderer Stelle erwähnt: Er liegt in einem Zimmer des Elternhauses (Ho, 45, 132, 275).

Danach ist von der Schwester die Rede, die abends ein schwarzes Kleid ihrer Mutter anprobiert und sich im Spiegel betrachtet, während unten Gebete für den vermutlich aufgebahrten Matthias gelesen werden. Diese Details verschwinden jedoch fast im Hintergrund, während im Vordergrund von einer Motte die Rede ist.<sup>83</sup> Man kann aber aufgrund dieser Details davon ausgehen, dass sich der Abschnitt chronologisch an das bereits Erzählte anfügt. Er steht in enger Verbindung mit einem späteren Abschnitt, der ebenfalls durch die Marginalie „Die Erzählung der Schwester“ bezeichnet ist und in dem sie von der Ankunft des erblindeten Erzählers an jenem Novemberabend berichtet (Ho, 120). Aus einer anderen Textstelle (Ho, 252) geht hervor, dass es sich um den Samstag handelt. Der Schwester können auch weitere Abschnitte zugeordnet werden, die keine entsprechende Marginalie aufweisen, so etwa „Die Mauerschau“ (Ho, 104) und „Der Tod der Mutter“ (Ho, 124). Offenbar sind die Angaben so zu verstehen, dass sich Gregor und seine Schwester auf dem Friedhof unterhalten, auf dem Matthias

---

wohingegen Hans, wie zitiert, sich bereits „vor Tagesanbruch“ (Ho, 7) dem Hof näherte. Die leibliche Mutter gab es zu dieser Zeit nicht mehr (vgl. Ho, 124), die Stiefmutter ist wohl erst später ins Haus gekommen, denn eine Mutter wird in dieser Phase der erzählten Geschichte nicht erwähnt. Gerade vor dem Hintergrund einer mimetisch orientierten Lesart lässt sich die bedeutungsheischende Geste der Schwester als Andeutung eines Kindesmissbrauchs verstehen, denn vom Dachboden wird später wieder die Rede sein.

<sup>83</sup>Die Insektenmotive sind in der Tat auffällig. Neben Motten sind es vor allem Wespen, Ameisen, Fliegen und auch eine Bremse, die zur Sprache kommen, während die titelgebenden Hornissen seltsamerweise keinen Auftritt haben, wiewohl auch eine der Marginalien „Die Hornissen“ heißt. Wegen der Insektenmotive, sondern nicht zuletzt auch weil der Erzählerprotagonist Gregor heißt, liegt eine intertextuelle Verbindung zu Kafkas *Verwandlung* nahe (vgl. Mixner 1977, 24).

begraben liegt. Sie erzählt ihm von dem Tag seines Erblindens, aber auch von dem weiter zurückliegenden Tod der Mutter, die von einer Stiefmutter ersetzt wurde.<sup>84</sup>

Keht man zurück zum Hauptstrang der Geschichte, wird man den Abschnitt „Die Ertrinkungsgeschichte“, narratologisch gesehen, als eine Analepse bezeichnen. Berichtet wird, womit die Logik der Vermittlungsstruktur gewahrt wird, „aus zweiter Hand“ (Ho, 45) von den Ereignissen, die zum Tod des Bruders geführt haben. Die Passage hilft, das zentrale erzählte Ereignis, den Tod des Bruders, einzuordnen, und schafft damit Orientierung. Nicht von ungefähr werden in dem Abschnitt stärker als bisher narrative Konventionen aufgegriffen und zugleich konterkariert.<sup>85</sup>

Durzak (1973, 351) hält diese Passage, „die unverkennbar parodistische Züge trägt“, allerdings für „Fiktion, literarisches Muster“, also für in der Fiktion erfunden. So gesehen, würde sie in erheblichem Maße weitere Desorientierung verursachen. In der Tat weckt der Umstand Zweifel an der Wahrheit dieser „Ertrinkungsgeschichte“, dass sich Matthias, von Hans angestachelt, angeblich mit einer Liane über eine Schlucht schwingt und abstürzt. Unten aber fließt ein Bach, in dem zu ertrinken schwierig sein dürfte. Daher könnte es plausibler sein, dass, wie Durzak (1973, 347) meint, der wahre Hergang im Schlussabschnitt erzählt wird, wonach der Erzähler beobachtet hat, wie sein Bruder im Eis einbricht. Nicht (nur) Hans wäre Augenzeuge des Tods, sondern auch Gregor. Entsprechend sei es „offensichtlich das Gefühl des Schuldigseins, das seine [Gregors] Erinnerung mobilisiert und das ihn zwingt, in seinem Nachdenken jenes Ereignis ständig neu zu umkreisen“ (ebd.). Tatsächlich ist es so, dass hier ein Widerspruch vorliegt, der nicht einfach aufgelöst werden kann. Entweder ist Matthias im Eis eingebrochen oder abgestürzt. Beides zugleich kann nicht wahr sein. Es könnte aber beides falsch sein. Denn auch gegen das Einbrechen im Eis sprechen Angaben im Text. Da ist das Regenwetter, das erst am Samstagmorgen von Schneefall abgelöst wird, und es ist unplausibel, dass Hans sich versteckt, während Gregor nach Hause geht. Demgegenüber spricht für die Absturzgeschichte gerade der Regen, der den Bach zu einem Fluss hat anschwellen lassen können.<sup>86</sup>

Demnach liegt eine andere Erklärung für das vermeintliche Einbrechen im Eis näher: Das Bild von dem im Eis einbrechenden Bruder greift das Bild des flüchtenden Bruders auf, dem Gregor am Samstagmorgen nachblickt. Es steht mit keinem Wort im Schlussabschnitt, dass sich unter der Schneeschicht Wasser befindet; stattdessen ist nur von vereistem Schnee die Rede. Aus diesen Gründen ist die Annahme plausibler, dass mit dem „Aussetzen der Erinnerung“ auf das

---

<sup>84</sup>Am Ende bestätigt sich dies durch den Hinweis, dass der Vater eine zweite Frau habe (Ho, 273).

<sup>85</sup>Vgl. auch Mixer (1977, 8), auf den die selbstreferentiellen Bemerkungen des Erzählers ironisch wirken.

<sup>86</sup>Damit harmoniert auch der Abschnitt „Die Überschwemmung“ (Ho, 140), der ein Erlebnis aus der späteren Kindheit des Erzählers beinhaltet. Er ist blind und mit Hans am Fluss. Der Abschnitt geht auf einen früheren Text Handkes zurück. Vgl. Haslinger 1993, 107.

Verschwinden des überlebenden Bruders Hans angespielt wird, den wiederzusehen bzw. zu treffen Gregor an dem gerade vergangenen Sonntag verwehrt wird.

Auf die „Ertrinkungsgeschichte“ folgt ein kurzes Zwischenspiel, das an den erwähnten Abschnitt „Die Geräusche“ anknüpft. Danach kommt es zu einem ersten signifikanten Wechsel, indem nun Ereignisse geschildert bzw. erinnert (vgl. Ho, 53) werden, die offenbar in einem Sommer stattgefunden haben und nicht in einem unmittelbaren zeitlichen und räumlichen Zusammenhang mit den zuvor geschilderten Ereignissen stehen, sondern über ein erinnertes Pferd verbunden sind. Erst ist vom Vater die Rede, der das Pferd einspannt und später den umgekippten Wagen aufrichtet, dann von einer Bremse und von Fliegen, die sich am Auge des Pferdes zu schaffen machen. Offenbar liegt dieses Ereignis noch länger zurück, denn es ist von allen drei Brüdern die Rede. Zugleich gibt es einen Hinweis auf den Zeitpunkt des Erinnerungsvorgangs, denn das Pferd geht ihm durch den Kopf, als er „hier aus dem Schrank das Gewand für den Festtag“ nimmt (Ho, 53). Vermutlich bezieht sich das „hier“ auf die Erzählgegenwart, nicht aber die Information, dass er ein festliches Gewand aus dem Schrank nimmt. Ein entsprechender Hinweis folgt, denn jener Sommertag war ein Sonntag genau wie „heute“ auch, da er sich an das Erlebnis mit der Bremse erinnert, (Ho, 54). Außerdem werden einige der genannten Geräusche aufgegriffen. Dieser Erzählstrang wird nach einer weiteren neuen (d. h. zunächst aus dem Zusammenhang fallenden) Episode, in der es um ein Fahrrad geht, im Abschnitt „Das Ankleiden“ aufgenommen: „Inzwischen hat sich Gregor Benedikt (so oder ähnlich ist sein Name) für den Sonntag gekleidet“ (Ho, 65). Da er sich „rasiert“ (ebd.) hat, ist der Erzähler kein Kind mehr. Diese sonntäglichen Ereignisse, die Jahre später stattfinden, bilden einen zweiten größeren Ereigniszusammenhang, dem zahlreiche Abschnitte zugeordnet werden können. Darin ist von einem Gottesdienstbesuch der Familie die Rede (Ho, 99, 107), die inzwischen über ein Auto verfügt, und von einem „Sonntagsspaziergang“ (Ho, 187), von dem anschließenden Mittagessen (Ho, 153) und der Mittagsruhe des Vaters (Ho, 174), dem folgenden Aufenthalt des blinden Erzählers im Ort, wo er das Kino und seine Schwester in ihrem Lokal aufsucht (Ho, 200–228), und von seinem „Heimgang“ (Ho, 231), wie der längste Abschnitt bezeichnet ist, auf dem er das Fahrrad nach Hause schiebt. Der Sonntag endet mit dem Nachtmahl des Vaters, geschildert im Abschnitt „Der Auftritt der Frau“, an dessen Ende ihr der Brief herunterfällt (Ho, 73).

So gut sich die Zuordnung der Episoden nach mehrfacher Lektüre belegen lässt, so klar ist auch, dass die Anlage des Romans dem Gelingen der Zuordnung nicht gerade entgegenkommt, wie sich gerade an dem Übergang der zuletzt genannten Abschnitte zeigen lässt. Der auf „Das Ankleiden“ folgende Abschnitt (der zugleich die letzten Ereignisse der Sonntagshandlung schildert, bevor die Erzählgegenwart des sich zu erinnern versuchenden Erzählers beginnt), „Der Auftritt der Frau“, beginnt mit dem Temporaladverb „Nachher“ und erzählt von einer Mahlzeit des Vaters. Das Adverb sorgt für einen kohäsiven Anschluss, der die beiden Ereignisse des Anziehens und Speisens in einen engen zeitlichen Zusammenhang bringt. Dies trägt jedoch, da es sich um das späte Nachtmahl des gerade heimgekehrten Vaters handelt und einige Ereignisse ausgelassen werden.

Der Vater fragt den Erzähler, wo er am Nachmittag gewesen sei. Die Antwort weist auf Erlebnisse des Erzählers hin, die erst viel später ausführlicher erzählt werden: „Ich sei in den Vorführraum des Kinos gegangen“ und „zu der Schwester in die Gaststätte“ (Ho, 70).<sup>87</sup> Hier wird auch das bislang nicht einzuordnende Fahrradmotiv aufgegriffen. Draußen steht das Fahrrad an der Mauer, und wie schon den Kindern des Ortes gegenüber leugnet der Erzähler, damit etwas zu tun zu haben, obwohl er, wie im Abschnitt „Der Heimgang“ geschildert, es offensichtlich aus dem Ort zum Hof geschoben und dort abgestellt hat.<sup>88</sup> Man erinnert sich, dass er diesbezüglich schon die Kinder angeschwindelt hatte. Was hat das zu bedeuten?

Ehe die Frage beantwortet werden kann, muss noch eine Reihe weiterer Abschnitte eingeordnet werden. Sie firmieren zumeist unter der Marginalie „Der Mann mit dem Seesack“ (Ho, 104, 121, 123, 145). Vorbereitet wird diese Ereignisreihe aber schon vorher, als zunächst ohne Zusammenhang die Vorstellung von einem „fahrenden Zug“ vermittelt wird (Ho, 37, 68, 76, 83). Besonders in dem etwas längeren Abschnitt „Die Entstehung einer Episode beim Frühstück“ (Ho, 81–94) ist von einem Bahnreisenden die Rede, was dann in den Abschnitten über den „Mann mit dem Seesack“ fortgeführt wird: Es ist vermutlich Hans auf dem Weg in die Heimat. Nicht von ungefähr wird dieser Strang der Geschichte im Modus des Vorstellens erzählt: „Ich lösche das Bild des Bahnsteigs und mache mir ein Bild von dem fahrenden Zug“ (Ho, 88). Der Mann kommt auf einem Bahnhof an und fährt mit einem Milchwagen in Richtung Heimat, wo er aussteigt und über die Schlucht zum Hof geht, angeblich während der (blinde) Erzähler mit seinen Eltern in der Kirche ist (Ho, 123). Dann aber heißt es: „Am Sonntag fahren keine Lastwagen“ (Ho, 124), womit ein Wortwechsel zwischen Vater und Sohn mit derselben Auskunft aufgegriffen wird (Ho, 100). In anderen Abschnitten erwähnt der Erzähler ebenso einen Omnibus, auf den er wartet (Ho, 101, 228–230), bzw. „die Ankunft des planmäßigen Wagens“ (175). Tatsächlich sind diese Motive alle über das Fahrrad miteinander verknüpft.

#### 5.4 *Das Nicht-Erinnerte und Nicht-Erzählte*

In der Fahrrad-Episode, die „ein paar Tage her“ ist (Ho, 58), tritt der Erzähler erstmals in dem Roman als blinder Mann auf. Daraus geht hervor, dass der Erzähler das Rad durch den Ort geschoben hat, um es möglicherweise dem Bruder zu schicken. Doch lassen sich die damit verbundenen Teile nicht so leicht zu einem

<sup>87</sup> Vgl. Ho, 200–209 u. 221–228.

<sup>88</sup> „[...] das Rad wird er im Lauf an den Schuppen anlehnen“ (Ho, 256). „Er rennt mit dem scheppernden Rad in die Richtung, in der er den Schuppen vermutet. Das Rad an die Latten lehnen und weiterrennen, ist eins“ (Ho, 259).

Ganzen fügen. Denn es ist nicht klar, woher das Fahrrad überhaupt stammt. An anderer Stelle will der Erzähler das in der regnerischen Nacht im Schuppen umgefallene Fahrrad am frühen Morgen aufheben (Ho, 74–76), aber er zögert. Als er dann wohl doch in den Schuppen geht, kann er es nicht finden. Allein dass er es am Sonntagabend nach Hause schiebt, lässt sich mit einiger Sicherheit konstatieren. Es könnte bedeuten, dass er es aufgegeben hat, den Bruder zu treffen. „Ob mit dem letzten Autobus der Bruder kommt oder ob er nicht kommt, ist ihm nicht mehr erinnerlich“ (Ho, 276), heißt es am Schluss des vorletzten Abschnitts. Versteht man, wie es naheliegt, diesen Abschnitt als Deutungshilfe, so verliert sich der genaue Ablauf der den Bruder betreffenden Ereignisse in den Erinnerungsversuchen des Erzählers ergebnislos.

Man könnte es immerhin als Andeutung verstehen, dass ihm der Bruder, ohne dass er ihn erkennt, während des Kirchgangs begegnet, weil der Vater zwei Fremde mit einem Fahrrad erwähnt und Hans möglicherweise auf diese Weise verleugnet (Ho, 103). Aus der Auseinandersetzung mit der Schwester geht hervor, dass er vermutet, die Familie verschweige ihm gegenüber den Kontaktversuch des Bruders. Der Erzähler weiß von der Existenz eines Briefes und sieht Hans als Autor, aber lesen kann er ihn ohnehin nicht. Er ist auf Hilfe angewiesen. Entsprechend ließe sich der Schlussabschnitt, der von dem im Eis stapfenden Bruder erzählt, als Sinnbild dafür deuten, dass der ersehnte Kontakt zu seinem Bruder nicht zustande kommt.

Die schiere Quantität von Abschnitten, die von dem reisenden Bruder sowie von dem Fahrrad handeln, lässt auf ihre Bedeutsamkeit schließen. Weitere Passagen hängen damit zusammen. So gibt die Stiefmutter offenbar Gregor ihren Schlüssel (Ho, 129, 251, 258). Dass sich der genaue Ablauf wohl nicht rekonstruieren lässt, ist so erstaunlich nicht und fügt sich in die Logik der erzählten Ereignisse insofern, als der Erzähler keinen Zugang zu den Informationen hat und nur Vermutungen anstellen kann, die von weiteren Erinnerungen gestützt werden. So gibt es welche, deren Schauplatz das Zimmer des Erzählers in einer Stadt ist, wo ihn jemand vom Lande besucht: „Die Türen“ (Ho, 164). Vorher ist auch mindestens zweimal von Straßenbahnen die Rede, die der Erzähler hört (Ho, 81, 92).

Daneben gibt es auch andere Andeutungen wie die, dass der Vater seine Tochter auf dem Dachboden missbraucht (s. o. Anm. 82), wo Jahre später der blinde Sohn offenbar während der Mittagsruhe sexuellen Kontakt zur Schwiegermutter hat. Dies wird in den Abschnitten ab „Die Verführung“ (Ho, 168) ersichtlich, in dem ein Abwasch beschrieben wird. „[Die Frau] bricht aus ihrem geheuchelten Staunen in Lachen aus: komm, sagt sie, komm her; und als ich nicht verstehe: komm zu mir her, komm schon, willst du nicht zu mir kommen?“ (Ho, 173). Die Begegnung findet statt, während der Vater Mittagsruhe hält.

Er hat mit dieser Frau etwas zu schaffen gehabt. Nun möchte er gehen. Was hindert dich daran? Was hindert ihn daran, hinauszugehen und unter dem Dach den Balken entlang zur Stiege zu gehen? Er braucht nichts als den Stock aufzuheben, ihn zu heben und zu strecken und den Weg, seinen Weg, oben an den Sparren des Daches vorwärtszutasten. (Ho, 182)

Danach gehen sie am schlafenden Vater vorbei nach unten, und der Erzähler begibt sich in den Ort (Ho, 183).

In der Summe erhält man das Bild einer Familie mit einer zutiefst gestörten Kommunikation. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der mehrfach anklingende Mitteilungswille des Erzählers gegenüber der Schwester, der sich aber nicht realisiert, ebenso wie das schablonenhafte Sprechen des Vaters.

Ist das aber die ganze Geschichte? Vorausgesetzt, man akzeptiert grundsätzlich eine mimetische Lesart des Textes, könnte man auf die Idee kommen, dass dieser ein für den Erzähler ganz wesentliches Ereignis auslöst: nämlich den Grund für seine Erblindung an jenem Samstag. Ein Aspekt, der hier eine Rolle spielen könnte, ist bislang noch gar nicht erwähnt worden. Er könnte sich im Titel des Romans verbergen. Warum der Roman ausgerechnet „Hornissen“ heißt, ist eine Frage, die meines Wissens niemand bislang überhaupt auch nur gestellt hat. Dabei sind gerade die Hornissen die einzigen Insekten, die in dem Roman keinen Auftritt haben, ein Umstand, der in auffälligem Kontrast zur Titelgebung steht und nach einer Bedeutungssuche verlangt. Selbst in dem ebenfalls so bezeichneten Abschnitt, der als Du-Erzählung verfasst ist, kommen die betreffenden Insekten nicht vor.

Diese offenkundige Leerstelle könnte darauf schließen lassen, dass dadurch wiederum „allein und ausschließlich“ (Haslinger, s. o.) ein literarisches Verfahren ausgestellt wird, ohne damit eine der Konvention entsprechende Bedeutung zu verknüpfen. Doch unterstellt man dem Roman eine über die Kritik an der Konventionalität der Sprache und der Literatur hinausgehende Aussageabsicht, wofür es, wie ich angeführt habe, gute Gründe gibt, dann ist der Kontrast zwischen Titelgebung und nicht realisiertem Gehalt, kurz, das unerfüllte Titelversprechen ein Auftrag, hierfür aus dem Text eine Erklärung zu erschließen.

Welche Hinweise gibt der Text also, welche Erklärung lässt sich finden? Da keine Hornissen im eigentlichen Sinne erwähnt werden, aber allerhand andere Insekten, drängt sich die Möglichkeit einer symbolischen Bedeutung der Hornissen auf. Der Abschnitt „Die Hornissen“ (Ho, 265–270) macht jedoch kein entsprechendes Angebot. Als Du-Erzählung angelegt, handelt er zunächst von der Kommunikationsunfähigkeit des diegetischen Adressaten. „Deine Stimme ist stumm“, heißt es mehrfach (Ho, 266, 268). Das Szenario ist in der ersten Hälfte abstrakt: Das Du wird als Gehender beschrieben, der von anderen angeschaut wird. Man könnte den Bruder des Erzählers assoziieren, den „Mann mit dem Seesack“, der im Roman als jemand beschrieben wird, der unterwegs ist. Doch wird das Szenario in der zweiten Hälfte des Abschnitts konkreter. Es greift einen Schauplatz auf, der hin und wieder bereits erwähnt wurde, ohne dass ihm aber bislang eine konkrete Handlung zugeordnet werden konnte: eine „Sandgrube“ (Ho, 268). Da in diesen Fällen der Erzähler Subjekt und Objekt der Erinnerung ist, lässt sich schließen, dass das hier nicht anders ist. Mithin ist das Du der Erzähler selbst. Was er hier notiert, ist die Beobachtung eines Arbeiters in der Grube, der nach getaner Arbeit die Geräte in einer Hütte verstaut, aus der Grube heraus auf den an ihrem Rand sitzenden Erzähler zugeht und „plötzlich in einen Lauf verfällt“ (Ho, 268). Weiter ist von Schrecken die Rede, der den Mann wie den Erzähler

erfasst. Vergeblich versucht der Mann aus der Grube herauszukommen, während der Erzähler erstarrt. Offensichtlich wird die Bewegung des Mannes unterbrochen. „Etwas ist nah an ihm dran und dann auf ihm drauf. Keine Bewegung erschüttert ihn mehr“ (Ho, 270).

Das Motiv der Sandgrube findet sich an vereinzelten Stellen im Roman, wobei zu beachten ist, dass es ein Motiv gibt, aber in der erzählten Welt zwei Orte, die als Sandgrube bezeichnet werden und in der Erinnerung entsprechend überblendet werden. Eine kleinere Sandgrube befindet sich vor dem Holzstapel unter dem Zimmerfenster des Erzählers. Die größere Sandgrube wird in der Erinnerung des Erzählers mit den „schwarzen Schalen einer Banane“ und dem Anblick „eines weißbauchigen Vogels“ (Ho, 149) assoziiert, ohne jedoch an dieser Stelle schon erwähnt zu werden. Zeitpunkt dieser Erinnerung ist das Warten auf das Mittagessen am Sonntag im Halbschlaf, aus dem das Rufen seines Namens weckt. Bevor er aber seinen Namen identifiziert, nimmt er den Ruf als Abfolge von Geräuschen wahr, die zunächst so beschrieben werden: „Dann prasseln Steine in dem Hohlraum, in welchem ich sitze; durch die Geräusche wird der Kopf von der Lehne des Sessels nach vorne gejocht, so daß er von einer großen Höhe auf den Hals hinabsaust und in dem langen Fall des Kopfes in den Ohren die Luft pfeift“ (Ho, 150). Die Geräusche „dringen nun in den Körper“, wo sie sich „spitzer und härter nachstoßend, heiß in den Körper einbohren“ (ebd.). Später, als er nach dem Mittagessen mit der Stiefmutter zusammen ist, assoziiert er zu der Banane und dem Vogel „einen grau verbrannten Weg“ (Ho, 180). Im folgenden Abschnitt mit der Bezeichnung „Der Wespenfalke“ (Ho, 183) verbindet er mehrere Erlebnisse miteinander, wobei er die Bananenschale nun bei der Schule verortet, „auf die später Bomben fielen“ (ebd.), und den Vogel bei einer Sandgrube, wo er ihm wohl mit einem oder beiden Brüdern Steine hinterherwarf.

Schließlich gibt es eine letzte Textstelle, die als „Tagtraum“ (Ho, 262) angekündigt wird. In diesem Tagtraum wird offenbar die Erinnerung an die Suche nach Hans heraufbeschworen, die ihn zu einer Lichtung führt. Sie kulminiert in dem folgenden Erlebnis, dessen Beschreibung am Ende wenig Zweifel lässt, um was für ein Erlebnis es sich handelt:

Dann sieht er aus der Grenze des Himmels kleine Wolken stoßen, Scharen, Schöcke, Geschwader und Schwaden von Wolken [...]. Was dieses Dröhnen bedeute, will er noch fragen; mitten aber in seine Worte fällt durch die Lautsprecher die Kriegserklärung. Er duckt sich und schaut diesen Himmel an, den er zu riechen, zu schmecken und zu fühlen vermeint: er riecht nach verpufftem Benzin, er schmeckt nach fauliger Milch, er fühlt sich heiß an wie das Wasser, in das er arglos die Hand streckt. Die kleinen Wolken, die über den ganzen Himmel heranstürmen, sind Bomber. (Ho, 263 f.)

Es ist nicht wesentlich, wo der Erzähler die Bombardierung erlebt hat, bei der Sandgrube oder der Lichtung, aber der Text legt nahe, dass dies das zentrale Ereignis ist, das zu erzählen bzw. an das sich zu erinnern dem Erzähler nicht gelingt. Verknüpft man dies nun mit dem Romantitel, könnten die Hornissen ein Bild für das Bombergeschwader sein, denen das Augenlicht Gregors sowie seine Erinnerung zum Opfer fallen.

Jedoch hat seine Erinnerung keine Beweiskraft; was er ausgedacht hat, braucht nicht wahr zu sein, in dem Sinn, daß es mit den Vorgängen im Buch glaubwürdig übereinstimmt; es braucht nur möglich vorstellbar zu sein, dadurch, daß es an sich glaubwürdig ist; eine falsche unnatürliche Aussage würde von der Erfahrung ab- und zurückgewiesen. (Ho, 275)

### 5.5 *Der mimetische Gehalt und die sprachliche Verfasstheit*

Das Nicht-Erinnerte und Nicht-Erzählte des Romans ist das Vergessene oder Verdrängte, das der Erzähler umkreist. Mehr als die hier aufgeführten Hinweise stehen für die Ermittlung des Geschehens nicht zur Verfügung. Es gibt viele miteinander zusammenhängende Sachverhalte, von denen man mit guten, d. h. am Text belegbaren Gründen sagen kann, dass sie bestehen, genauso wie es mehr oder weniger gut erschließbare Sachverhalte gibt, für deren Bestehen jedoch keine guten Gründe ins Feld geführt werden können. Es spricht viel dafür, dass dies zur Kompositionsstrategie des Textes gehört. In Übereinstimmung damit äußert sich der Erzähler selbst, wenn er am Ende einen Teil seiner Erinnerungen als unklar charakterisiert.

Die oben gestellte Frage nach der Unzuverlässigkeit des Erzählers lässt sich also verneinen, weil er weder dem Leser noch sich selbst etwas vormacht. Er ist sich darüber im Klaren, wie unzureichend seine Erinnerungen sind, wenn es darum geht, ihnen einen zusammenhängenden Sinn zu verleihen. Darum beschränkt er sich auf die Einzelheiten und löst das Geschehen in Detailbeschreibungen auf. Man könnte mit einer Anleihe bei der Sprechakttheorie auch sagen, dass der assertorische Anteil der Erzählerrede zugunsten einer stärker reflexiven oder putativen Komponente reduziert ist. Der Erzähler gibt durch sein suchendes Erzählen nicht zu verstehen, dass er einen bestehenden Sachverhalt falsch darstellt. Dass es etwa einen Grund gibt für seine Erblindung, steht außer Frage. Aber was dieser Grund ist, lässt sich nur mehr oder weniger vermuten. Sein Erzählen ist nicht so geartet, dass er darüber einen falschen Eindruck erzeugt.

Anders läge der Fall, wenn die lediglich angedeuteten Sachverhalte nicht nur spekulative Deutungen (wie auf Kindesmissbrauch durch den Vater zu schließen) erlaubten, sondern stärker im Text verankert wären, so dass man für das Bestehen dieser Sachverhalte in der erzählten Welt sich auf mehr berufen könnte als nur auf die Möglichkeit, die durch eine einzige Textstelle aufgerufen wird. Unter dieser kontrafaktischen Voraussetzung hätte man gute Gründe, dass der Erzähler weniger zu verstehen gibt, als tatsächlich der Fall ist in der erzählten Welt, und mithin ein starkes Indiz für seine Unzuverlässigkeit, für deren endgültigen Nachweis man in einem zweiten Schritt eine triftige diegetische Erklärung finden müsste.

Was aber erbringt dieses Ergebnis für die Interpretation von Handkes erstem Roman? Zunächst einmal erfordert die Untersuchung eines Erzähltextes hinsichtlich der Frage, ob er unzuverlässig erzählt ist, eine gründliche Analyse der in der erzählten Welt bestehenden Sachverhalte. Die Analyse hat nicht nur ergeben, dass einige in der Sekundärliteratur kursierende Annahmen falsch sind, sondern auch,

dass einzelne Angaben über die erzählte Welt so fein aufeinander abgestimmt sind, dass der Text selbst eine mimetische Deutung verlangt. *Die Hornissen* ist deshalb kein Roman, der ausschließlich seine Verfahren ausstellt und ansonsten nichts bedeutet. Hingegen ist die Erzählkonzeption als Erinnerungsversuch für den Roman wesentlich. Das Erinnern stellt der Text als einander ablösende und überlagernde Ausschnitte aus der Vergangenheit und Gegenwart dar, von denen einige klarer und einige undeutlicher sind, ohne dass aber die Realität des Erinnerten in Frage stünde. Innerhalb der Fiktion Fingiertes, so meine ich, spielt in dem Roman keine Rolle. *Die Hornissen* ist zwar ein Werk, das durchaus seine Gemachtheit ausstellt und auch die (hier sprachliche) Bedingtheit seiner erzählten Geschichte thematisiert; aber damit wird die mimetische Ebene nicht vollständig suspendiert, sondern eben nur in ihrer sprachlichen Verfasstheit vorgeführt. Auch wenn sich Durzak in einigen Details irrt, kann man sich ihm in seiner Gesamteinschätzung des Romans anschließen, der gemäß die starken Verfremdungsverfahren dazu dienen, einen gewissermaßen eigentlichen Erfahrungsgehalt (inklusive aller Unsicherheiten) sichtbar zu machen, der von den konventionellen Formen der Sprache verdeckt wird. Er ist daher, so kann man abschließend in epochengeschichtlicher Perspektive zusammenfassen, ein spätmoderner, kein postmoderner Roman, wie etwa die Interpretation von Darby (1987) nahelegt.

## 6 Eine weitere Zwischenbilanz

Geht man davon aus, dass die in diesem Kapitel analysierten Romane diejenigen aus der Gruppe 47 sind, die am ehesten für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit in Frage kommen, dann ist das Ergebnis, rein quantitativ gesehen, ernüchternd: Das Verfahren ist am deutlichsten in einem Roman, nämlich Walsers *Halbzeit*, realisiert, der heute kaum noch gelesen wird (vgl. Lorenz 2009), auch wenn sein Held, Anselm Kristlein, weiterhin einen gewissen Bekanntheitsgrad besitzt. Dieses Ergebnis stützt jedoch auch von dieser Seite her die These, dass es einen spezifischen Traditionszusammenhang des unzuverlässigen Erzählens gibt, der auffälligerweise geographisch lokalisierbar ist. Es sind Schriftsteller aus der Schweiz, in deren Werken das Verfahren stärker zur Geltung kommt als anderswo.

Qualitativ gesehen, ist das Ergebnis dieses Kapitels allemal ertragreich. Zuschreibungsversuche von Unzuverlässigkeit zwingen zu genauer Lektüre. Sie erinnern daran, dass vor aller Bedeutungssuche literaturwissenschaftlicher Textinterpretation die Notwendigkeit besteht, das zu ermitteln, wovon ein literarischer Text handelt: von einer Welt. Es ist eine Binsenweisheit, dass gerade die mimetische Basis in der Moderne von der Literatur problematisiert wird. Deshalb ist es umso dringlicher, sich darüber Klarheit zu verschaffen, was in der erzählten Welt der Fall ist und was nicht. Ein geeignetes Instrument für diese Aufgabe ist das Konzept des unzuverlässigen Erzählens, das, frei nach Descartes, den Zweifel an dem Behaupteten zur Untersuchungsgrundlage erhebt.

Gerade die strittigen Zuschreibungen wie im Falle der *Blechtrommel* und der *Ansichten eines Clowns* zeigen, wie aufwendig die Ermittlung der Voraussetzungen für die Zuschreibung bzw. die Zurückweisung einer Zuschreibung des unzuverlässigen Erzählens ist. Dabei lässt sich das Verständnis sowohl des Textes als auch der Bedingungen, die für Zuschreibungen an den Text in Kraft sind, vertiefen. Dass Oskar Matzerath in einer Heil- und Pfllegeanstalt einsitzt, reicht nicht, damit man ihm Unzuverlässigkeit zuschreiben kann. Gerade wenn man ihn mit anderen Helden aus der Zeit vergleicht, könnte man ihm aufgrund dieser Eigenschaft genauso gut eine besondere Zuverlässigkeit zuschreiben, weil er als jemand, der außerhalb der Gesellschaft steht, zumal der durch den Nationalsozialismus geprägten Gesellschaft, einen umso klareren Blick auf deren Schwächen haben könnte. Diese Meinung wurde durchaus vertreten, aber da er sich darum bemüht, seine Verrücktheit zu normalisieren, gleicht er sich dem an, was vom Standpunkt des Autors als vielleicht verständlich, aber gewiss verwerflich zu beurteilen ist. Daher ist Oskar in axiologischer Hinsicht eher ein unzuverlässiger als ein zuverlässiger Erzähler. Was sich in der Gesellschaftsschilderung vermittelt, ist nicht wegen, sondern trotz Oskar axiologisch negativ zu bewerten. Noch schwieriger zu beurteilen ist Oskar in mimetischer Hinsicht, weil die unglaubwürdigen Anteile seiner Erzählungen nicht immer diegetische Erklärungen aufweisen. Vor allem seine Eigenschaft, kraft seiner Stimme Glas bersten lassen zu können, werden die meisten als wahren Bestandteil der Welt akzeptieren. Dies hat Folgen für die mimetischen Behauptungen Oskars, weil sich seine Behauptungen nicht alle an dem messen lassen können, was in unserer Welt der Fall ist. Trotzdem ergab die Analyse, dass nicht alles, was Oskar an Unwahrscheinlichem erzählt, mit Phantastik zu erklären ist, sondern eben mit seiner mimetischen Unzuverlässigkeit.

In den *Ansichten eines Clowns* liegen die Dinge anders, weil der Erzähler Hans Schnier eine klare ideologische Sendung hat, die für ein hohes Maß an Zuverlässigkeit sorgt. Als Clown und Künstler ist auch er einer, der weitgehend außerhalb der Gesellschaft steht. Daher wurde er von zeitgenössischen Rezipienten in eine Linie mit Oskar Matzerath gestellt (Maier 1969). Allerdings scheint mir das eine eher oberflächliche Betrachtungsweise zu sein. Schniers Auftrag ist in axiologischer Hinsicht eindeutig. Darum betreffen die in der Forschungsliteratur diskutierten Zuschreibungen von Unzuverlässigkeit andere Aspekte wie vor allem etwa Schniers Einstellung zu Marie. Doch spricht viel dafür, dass hier ein anachronistischer Maßstab an Schniers Frauen- bzw. Geschlechterbild angelegt wird. Nicht Schnier ist diesbezüglich unzuverlässig; es ist der Autor, der ein eher patriarchales Verständnis vom Verhältnis zwischen den Geschlechtern hat. Dies wurde von einer der ersten feministischen Lektüren des Textes auch noch klar gesehen (Beck 1984).

Versucht man nun, den Blick von den einzelnen Werken wegzulenken und ihn mit dem Ziel des Vergleichs zu weiten auf alle bislang untersuchten Werke, so ergibt sich ein Bild des unzuverlässigen Erzählens in Werken der Gruppe 47, das, wie schon bei den meisten Werken, die im III. Kapitel analysiert wurden, eher als Epiphänomen zu betrachten ist. Selbst bei Walser, in dessen *Halbzeit* es am deutlichsten realisiert ist, lässt sich Kristleins axiologische Unzuverlässigkeit nur

feststellen auf der Grundlage eines Maßstabs, der gewissermaßen *ex negativo* an den Text anzulegen ist. Kristleins Unzuverlässigkeit ist insofern ein Beiprodukt, als es Walser darauf ankam, in Kristlein eine Figur zu kreieren, deren moralisch verwerfliches Verhalten ein Ergebnis des Zusammentreffens seiner allzu menschlichen Anlagen mit einem Milieu ist, das von jeher ein instrumentelles Verhältnis zur Moral hat. Kristleins Verhalten wird verständlich, aber nicht moralisch gerechtfertigt. Bezieht man die weiteren Romane von Walser, aber auch von Grass und den anderen ein, so erhärtet sich dieses Ergebnis. Für eine Weile wird das mimetische Erzählen immer stärker problematisiert, wenn auch nicht völlig aufgegeben, wie man an Handkes *Hornissen* sehen kann. Damit scheidet das unzuverlässige Erzählen als nennenswerte Option für diese Phase weitgehend aus.

Wie die beiden folgenden Kapitel jedoch zeigen, gilt das keineswegs für alle. Mit den beiden Romanen von Gabriele Wohmann und Alfred Andersch werden zwei Werke ausführlich analysiert, die gegensätzlichen Richtungen zugeordnet werden können. Anderschs *Efraim* lässt sich mit großer Sicherheit der Frisch-Tradition zuordnen. Wohmanns *Abschied für länger* dagegen knüpft an den *Nouveau Roman* an (gegen den sich Andersch mit *Efraim* explizit zur Wehr setzt), aber hält die Verbindung zum mimetischen Erzählen, mit der Folge, dass seine Erzählerin in bestimmter Hinsicht als unzuverlässig zu betrachten ist.

**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.



# VIII. Kapitel: Das Wesentliche verschweigen – Gabriele Wohmanns *Abschied für länger* (1965)



## 1 Zwischen Liebes- und Familienroman: Zur Einführung

### 1.1 Einordnung

Im Jahr 1956 erschien Gabriele Wohmanns Erzählung *Ein unwiderstehlicher Mann* in der Zeitschrift *Akzente*. Sie hatte den Text Walter Höllerer geschickt, und er wurde auf Anhieb angenommen. Auf diese erste Veröffentlichung meldeten sich bei ihr gleich drei Verlage mit dem Angebot, sie in ihre Programme zu nehmen: Piper, Luchterhand und Walter (auf Vermittlung von Alfred Andersch).<sup>1</sup> Wohmann hielt den Kontakt zu allen dreien. Ihr erster Roman *Jetzt und nie* erschien schließlich 1958 bei Luchterhand, weil dessen damaliger Lektor Heinz Schöffler am zügigsten arbeitete und der jungen Autorin am meisten Selbständigkeit zugestand, wohingegen Piper als erstes Werk der Debütantin lieber einen Band mit Erzählungen publizieren wollte. Mit Otto F. Walter wiederum hatte sie noch an dem Manuskript gearbeitet, auf dessen Anraten sie eine Kontrastfigur zur Hauptfigur in den Roman integrierte. Die Zusammenarbeit mit Walter kann ihr nicht negativ in Erinnerung geblieben sein, auch wenn sie die Einstellung hatte, nicht „erst einmal schön geduldig zusammen mit Lektoren das Schreiben zu lernen.“<sup>2</sup> Nach der Publikation des Bandes mit Erzählungen bei Piper und zwei weiteren Kurzprosaabänden erschien ihr zweiter Roman *Abschied für länger* 1965 im schweizerischen Walter Verlag.

In den Gesamtdarstellungen ihres literarischen Werks fehlt er nicht, ihm wird aber auch keine herausragende Bedeutung zugeschrieben wie manch späterem ihrer Romane. Der Roman wurde beschrieben als „eine verhaltene Liebesgeschichte,

---

<sup>1</sup> Für diese und die folgenden Angaben vgl. Wohmann/Siblewski 1982, 25 f.

<sup>2</sup> Ebd., 26.

in der das Wort Liebe nicht vorkommt“ (Wagener 1986, 41). Das ist eine ziemlich unscharfe Charakterisierung, deren empirischer Anteil überdies falsch ist. Das Wort „Liebe“ findet sich, mit einem Fragezeichen versehen, im Text (A, 104). In der Tat ist eine wichtige Frage, die es zu klären gilt, die nach den inneren Einstellungen der Erzählerin. Sie bleiben merkwürdig unterspezifiziert und werden doch laufend implizit thematisiert.

Die namenlose Ich-Erzählerin zieht in die Stadt ihres Geliebten, eines irgendwie liebenswerten, aber wohl recht trockenen Organisationsberaters bzw. *Consulters*, wie man heute sagen würde, der voll und ganz in seiner Arbeit aufzugehen scheint. Er ist viel unterwegs zu Betrieben, die er berät, und manchmal begleitet die Erzählerin ihn, damit sie wenigstens einige Abende und Nächte mit ihm zusammen verbringen kann. Am Ende scheitert die Beziehung, nicht nur, aber doch vor allem deshalb, weil die Liebe ziemlich einseitig von der Frau ausgeht. Das Besondere an dem Roman ist die eigentümliche Zusammensetzung von Erzählmitteln, die nicht nur eine komplizierte Struktur, sondern auch einen außergewöhnlichen Tonfall erzeugen. Das ist für eine formgeschichtliche Untersuchung immer interessant, und im vorliegenden Zusammenhang ganz besonders passend, da das Erzählverfahren der Unzuverlässigkeit dazu gehört.

Aber die Unzuverlässigkeit steht nicht in der Weise im Vordergrund wie etwa in Walters eigenem Roman *Herr Tourel*. Die Erzählweise von *Abschied für länger* ist zunächst dadurch charakterisiert, dass es einen durchgängigen Monolog gibt, dessen *textuelle* Kohärenz durch eine zwar nicht immer ungebrochene, aber doch vorherrschend einigermaßen gewahrte Thema-Rhema-Struktur erzeugt wird; der aber als ganzer in seiner *narrativen* Kohärenz beeinträchtigt ist. Worin diese Beeinträchtigung genau besteht, wird im nächsten Abschnitt über die Erzählkonzeption erörtert. Die markantesten Verfahren zum Aufbruch der narrativen Kohärenz sind Prolepsen und die Rede von Figuren, deren Beziehung zur Erzählerin sich erst später (halbwegs) klärt, sowie das Andeuten bzw. Vorenthalten von Einschätzungen der erzählten Situationen bzw. Sachverhalte.

Unzuverlässig erzählt ist der Roman aber nicht deshalb; genauer gesagt, nicht diese Verfahren sind es, mit denen die Unzuverlässigkeit umgesetzt wird. Und er ist auch nicht unzuverlässig erzählt, weil die Erzählerin in dem, was sie sagt und schildert, zwischen den einzelnen zentralen Themen (ihrer Familie, ihrem Geliebten Strass, ihrer toten Schwester Ruthie) sozusagen hin und her springt, ohne zwischen diesen Themen eine explizite Verbindung herzustellen. Die betroffenen Sachverhalte mögen teilweise unklar sein. Aber es ist nicht so, dass die Erzählerin ständig etwas anderes zu verstehen geben will oder gibt als das, was sie zu verstehen gibt. Ihre Unzuverlässigkeit betrifft im Wesentlichen einen einzigen Sachverhalt. Dieser ist allerdings kein marginaler Sachverhalt, so dass sich die Zuschreibung der Unzuverlässigkeit dem Verdacht aussetzte, ästhetisch bedeutungslos zu sein – der betroffene Sachverhalt ist, ganz im Gegenteil, von zentraler Bedeutung für den Roman und seine Erzählerin. Er ist auch nicht isoliert im Romangeschehen, sondern mit anderen Sachverhalten verknüpft. Durch die vielen Verbindungen zu anderen Elementen des Romans ist er strukturbildend, und dieser Umstand ist es, dass seine unzuverlässige Darstellung auf den Text als

ganzen ausgreift und nicht auf die Passage am Romanende beschränkt bleibt, in der er geschildert wird. Wenn ein Text wie Walters *Herr Tourel* als ganzer unzuverlässig ist, weil sein Erzähler sich ständig etwas vormacht oder lügt und daher viele Sachverhalte davon betroffen sind, ist Wohmanns Text als ganzer unzuverlässig erzählt, *obwohl* nur ein Sachverhalt davon betroffen ist, aber eben *weil* dieser Sachverhalt mit vielen anderen vernetzt ist.

## 1.2 Fragen an den Text

Wie in den anderen Detailanalysen auch lege ich im vorliegenden Kapitel viel Wert darauf, zunächst die Erzählkonzeption herauszuarbeiten, um einen Eindruck davon zu vermitteln, wie die literarische Umsetzung beschaffen ist. Danach ist die Darstellung der im Roman realisierten Unzuverlässigkeit an der Reihe, bevor das Kapitel mit einer Interpretation der damit zusammenhängenden Aspekte des Romans abschließt.

Erzählt wird die Geschichte einer ziemlich trostlosen nicht-ehelichen Liebesbeziehung aus der Sicht der beteiligten Frau, die sich expliziter Bewertungen weitgehend enthält. Durch die Art der Darstellung stellen sich einige Fragen. Um was für eine Beziehung handelt es sich? Wie verhalten sich die Figuren? Und welche Motivationen lenken ihr Verhalten? Was leistet das unzuverlässige Erzählen im Hinblick auf die Beantwortung dieser Fragen?

In der Rezeption des Romans spielt zusätzlich zu der Beziehung der Erzählerin zum Mann auch ihre Beziehung zu ihrer Familie eine große Rolle. Der Roman beginnt mit dem Abschied von der Familie und endet mit der Rückkehr zu ihr. Die beiden Teile, aus denen der Roman besteht, überbrücken den Sommer des Jahres, in dem die Handlung stattfindet, und diesen Sommer verbringt sie auch bei ihrer Familie. Zwischendurch ist auch immer wieder von der Familie die Rede, so dass die Berücksichtigung dieses Faktors berechtigt ist. Es ist also auch zu fragen, welche Rolle die Familie im Hinblick auf die scheiternde Beziehung zwischen dem Mann und der Frau spielt.

Gerade das Fehlen von Bewertungen zieht die Frage nach sich, ob die Erzählung tatsächlich neutral ist oder ob darin eine Werthaltung vermittelt wird, die zu erkennen die Aufgabe des Lesers ist.

## 2 Kohärenzbrüche: Die Erzählkonzeption

Die Lektüre einiger Zusammenfassungen der Romanhandlung zeigt rasch, dass diese Zusammenfassungen etwas leisten, dessen sich der Roman selbst verweigert: Sie füllen die Lücken, die der Roman lässt. Um die Erzählkonzeption zu charakterisieren, sollte man jedoch nicht gleich zum Ziel – d. h. zur Rekonstruktion der Handlung – hasten, sondern diese Lücken erst einmal

benennen. Das trifft auf diesen Roman in viel stärkerem Maße zu als auf andere, weil hier Erzählverfahren greifen, die ansonsten eher nicht in Verbindung mit den Verfahren des unzuverlässigen Erzählens stehen – sondern mit jenen des *Nouveau Roman*. Heraus kommt eine sehr eigentümliche Mischung.

## 2.1 *Heterogene Erzählverfahren*

Der Roman ist in zwei Teile gegliedert, die mit römischen Ziffern betitelt sind. Das erste Kapitel beansprucht knapp zwei Drittel des Gesamtumfangs. Es handelt sich um eine durchgehend homodiegetische Erzählung. Der narrative Standpunkt der Erzählerin ist jedoch ungewiss. Am Anfang ist es anscheinend der des erlebenden Ich, der sich in erlebter Rede vermittelt:

Mein Bruder stand da, er bewegte seine kalten Füße nicht. Mein Vater trug einen Pullover unter dem Rock. Diesmal war ich es, die wegfuhr, Ruthie, die Bahnhofsstimmung der beiden da unten galt diesmal nicht dir.  
Am Gleis gegenüber zog ein Mann mit Overall und Schilmütze Schrauben an. Sein Gehilfe stand bloß so da, das Arbeitsgerät in der Hand. Er schaute herüber. Willst du denn rückwärts fahren, fragte mein Vater. (A, 7)

Deiktische Ausdrücke wie „da“, „diesmal“, „gegenüber“ usw. markieren die Situation des erlebenden Ich. Das Ich, das hier noch gänzlich unbestimmt ist, wird von Bruder und Vater am Bahnhof verabschiedet. Es sitzt bereits im Waggon und blickt auf die beiden herab, die auf dem Bahnsteig stehen. Die Szene könnte in einer kühleren Jahreszeit zu verorten sein. Ein wenig seltsam wirkt, dass das Ich über die kalten Füße des Bruders Bescheid weiß. Ansonsten wird insbesondere im zweiten Absatz das wiedergeben, was die Erzählinstanz als erlebendes Ich sieht und hört. Das Präsentische wird jedoch aufgehoben durch das Erzähltempus, und es gibt ein Detail, das an dieser Stelle noch Rätsel aufgibt: die Adressatin namens Ruthie, an die sich die Rede richtet. Durch die Anrede wird das Präsentische ebenfalls reduziert, und der Monolog erhält ein dialogisches, reflektierendes Moment.

Mit dem an das Zitat anschließenden Satz offenbart sich das Geschlecht der Erzählerin. Außerdem wird der Romantitel aufgegriffen und die kalte Jahreszeit bestätigt: „Meine Mutter hatte mich beim Packen mit einem Sommerkleid ertappt. So lang bleibst du weg, fragte sie“ (A, 7). Die Erzählerin rekapituliert in knappen Sätzen, was sich kurz vorher zuhause abgespielt hat. Es handelt sich, narratologisch gesprochen, um eine Analepse, aus der hervorgeht, dass im Haushalt noch zwei Tanten leben und dass Ruthie die Schwester der Erzählerin ist, die auch schon nicht mehr zu diesem Haushalt gehört. „Du hast dir einen leichteren Abgang verschafft, Ruthie-Schwester“ (A, 7). Die Tanten bedauern die Abreise ihrer Nichte, und die zweite Hälfte des Absatzes markiert mit einer Prolepse nun sehr deutlich die Abkehr von der präsentischen Perspektive des erlebenden Ich:

Tante Gusta hatte meine Hand nicht loslassen wollen, wie sechs Monate später beim Abschied in der Anstalt. Ich wußte noch nichts von der Anstalt, ihrem Garten, ihren

Besuchszeiten, vom besonders heißen Sommer dieses Jahres, vom Fehlen der Bäume und ihrer Schatten auf den geometrisch streng verlaufenden Kieswegen der Anstalt, und riß meine Hand aus ihrer. (A, 7)

Danach kehrt die Erzählung zu den Gleisarbeitern und dem Bahnsteig zurück, jedoch nur für kurze Zeit, denn im Kern wiederholt sich die beschriebene Struktur aus Informationen, die nicht die gegenwärtige Situation am Bahnhof betreffen, sondern offenbar den Morgen zuhause und die nähere Zukunft, wobei auch schon der Name fällt, der, wie sich zeigen wird, für die Erzählerin von zentraler Bedeutung ist: Strass.

Damit wäre ein erstes strukturbildendes Charakteristikum der Erzählweise herausgearbeitet: Die Perspektive des erlebenden Ich wird immer wieder aufgebrochen durch Prolepsen, die klar machen, dass die *origo* der Rede nicht die der Erzählinstanz als Figur ist, sondern dass die Erzählinstanz, wiewohl sie sich vorwiegend als erlebendes Ich präsentiert, schon mehr erlebt – in dem Sinne, dass es über die Gegenwart hinaus Kenntnisse über die narrative Zukunft erlangt – hat, als die situative Rede zunächst den Anschein erweckt. Während die Erinnerungen an die Vergangenheit (der Abschied zuhause) durchaus im erlebenden Ich ihre Berechtigung haben, fallen die Prolepsen heraus. Der Zeitraum des Erzählens (bzw. der Erzählstandpunkt) muss also später liegen. Auch die Prolepsen sind vom Standpunkt des erzählenden Ich Erinnerungen. Wir haben es mit einer retrospektiven Erzählung zu tun, die sich allerdings sehr stark der Perspektive des erlebenden Ich bedient und das Retrospektive mehr *en passant* in die Erzählung aufnimmt, anstatt über die wahre Situation des Erzählens bzw. des erzählenden Ich Auskunft zu geben. Das erzählende Ich bleibt bis auf weiteres unbestimmt. Auf seine vom erlebenden Ich getrennte Realisierung kann aber durch die Prolepsen geschlossen werden. Kurz gesagt, fallen Handlungs- und Wahrnehmungsgegenwart einerseits und Erzählgegenwart andererseits auseinander, wobei jedoch die Handlungsgegenwart auf eine Weise dargestellt wird, dass es scheint, als fielen die Handlungs-/Wahrnehmungsgegenwart und die Erzählgegenwart zusammen.

Ein zweites Merkmal sind Sätze, die ebenfalls, aber auf andere Weise die narrative Kohärenz einschränken. Noch am Bahnhof fragt die Erzählerin ihren Bruder etwas, aber eine Antwort erhält sie wohl nicht. Stattdessen heißt es: „Er machte den Mund auf, aber er mußte anscheinend nicht gähnen. Meine Mutter war mit den Betten fertig, erst jetzt zeigte der Ischiasanfall seine wahre Stärke. Tante Gusta wollte Tante Leonie den Mop entreißen“ (A, 8). Zu einer Kommunikation zwischen Bruder und Schwester kommt es nicht, jedenfalls sagt sie nichts von irgendwelchen Antworten, sondern notiert nur ihre Fragen. Möglicherweise erinnert die Erzählerin sich an eine Szene am Morgen, ehe sie die elterliche Wohnung verließ. Dass sie etwas erzählt, als habe sie es beobachtet, ohne dass sie es beobachten kann, lässt sich wenig später feststellen. Sie fährt los und winkt, ihr Blick fällt dann auf die Gleisarbeiter, und „im selben Augenblick waren Vater und Manfred nicht mehr zu sehen“ (A, 9). Die Erzählerin setzt sich im Abteil ans Fenster, und erzählt weiter davon, was ihr Vater und ihr Bruder machen, als würde sie ihnen weiter nach sehen. Sie beschreibt den „kleinen Vater

mit den kleinen Schritten neben dem nur widerspenstig sich vorwärtsbewegenden, um zwei Köpfe höheren“ Bruder (A, 9). Und sie weiß sogar, wie es ihnen geht: „Sie fühlten sich etwas verloren, aber auch ruhiger, nun, da die Trennung vollzogen war“ (A, 10).

Offensichtlich aber verhält es sich so, dass sie Vater und Bruder gar nicht mehr sieht, sondern nur beschreibt, was in ihrer Vorstellung ist, ohne dies aber als Vorstellung auszuweisen. Im Gegenteil, sie teilt mit, was sie sieht – vor ihrem inneren Auge, wie man wohl ergänzen muss, möchte man nicht die Idee einer kohärenten Erzählsituation preisgeben: „Ich sah nur diese zwei, meinen Vater und Manfred. Sie machten einen Umweg, so gut gefällt ihnen der Spaziergang. Manfred hat angefangen zu reden“ (A, 10).

Um die Kohärenz des Textes sowie der erzählten Welt zu wahren, muss man also zusätzliche Annahmen machen, die helfen, die Brüche, die der Text etwa durch das Auslassen von Informationen über die Art der intentionalen Einstellung (Erinnerung, Phantasie, innere oder äußere Wahrnehmung) der Erzählerin aufweist, auszugleichen. Das zweite strukturbildende Charakteristikum der Erzählweise ist also dieses Auslassen *der Benennung* der intentionalen Einstellung, wobei die verschiedenen intentionalen Gehalte des sich darstellenden Bewusstseins der Erzählerin raumzeitlich so disparat sind, dass sie nicht alle zugleich Gehalt derselben Einstellung sein, nicht in derselben Einstellung zugleich gedacht werden können. Das heißt, dass die Art der jeweiligen intentionalen Einstellung zwar ebenso wenig benannt wird wie der Wechsel der Einstellungen und dass man dennoch aufgrund der disparaten Gehalte auf unterschiedliche Arten und den Wechsel von intentionalen Einstellungen der Erzählerin schließen muss – vorausgesetzt, wie gesagt, man setzt sich zum Ziel, die narrative Kohärenz (und das heißt hier nichts anderes als einen raumzeitlich und psychologisch schlüssigen Zusammenhang) zu wahren.

## 2.2 Die Etablierung der Thematik

Bald erfährt man mehr über die Umstände der Erzählerin. Sie hat noch einen zweiten Bruder namens Reinhard, der aber bereits eine eigene Familie hat. Und sie war mit einem Rudolf verlobt. Nach 33 Jahren in derselben Stadt möchte sie zu ihrem Geliebten Strass, der in einem Ort im Süden lebt, „ungefähr sechshundert Kilometer weg“ (A, 11), wo sie eine Stelle in einer Filmproduktionsfirma antreten wird.<sup>3</sup> „Das novafilm-Angebot habe ich blindlings angenommen, wie man eine vorübergehende Beschäftigung annimmt. Und selbst wenn ich insgeheim plante, danach mein Leben mit der Familie nicht wieder aufzunehmen – schön“ (A, 11).

---

<sup>3</sup>Hier erfährt man nur, dass sie 33 Jahre in derselben Stadt verbracht hat, was, streng genommen, nicht ausschließt, dass sie vorher woanders gelebt hat und älter ist. Später kommt sie aber darauf zurück, und es bestätigt sich, dass sie tatsächlich auch so alt ist (A, 75).

Die Aussagen der Erzählerin, die sich auf sie selbst beziehen, sind auffällig vage. „Zu ihm fuhr ich, zu Strass, nicht weg von der Familie, diese Auslegung trifft es nicht – aber warum werde ich schon wieder laut“ (A, 12).

Ist der Nachsatz, den kein Fragezeichen abschließt, ein Hinweis auf die Erzählsituation? Er könnte auch andeuten, dass sich ihr Unbewusstes meldet und sie hier einen wunden Punkt hat. Zumindest dient er als Überleitung zu (einer Erinnerung an) Rudolf, der ihr beim gemeinsamen Musizieren den Vorwurf macht, unbeherrscht zu sein (A, 12). Auch Ruthie spricht sie weiter an. Ruthie fiel vom Baum (A, 11), erlitt einen Schädelbruch, und verstarb mit etwas zeitlichem Abstand an einer Infektion (A, 19). Und die Erzählerin, Ruthies kleinere Schwester mit ausgeprägtem Charme (A, 17) und vom sanften Vater als „jähzorniges Schätzchen“ (A, 13) bezeichnet,<sup>4</sup> spricht „von unserer Wette und meiner Schuld an deinem Sturz“ (A, 16), woraufhin sie aber auch sagt: „es ist auch übertrieben, dies Gerede von Schuld“ (A, 17). Nach und nach vervollständigt sich das Bild ihrer Situation, aber immer vor dem Hintergrund einer im beschriebenen Sinne fragmentierten Erzählrede, die zwischen den einzelnen Gegenständen (Familie, Strass, Wahrnehmungsgegenwart im Zugabteil, Zukunft) springt. Dabei erfährt man auch etwas mehr über Strass, der im Rechnungswesen beschäftigt ist und einen kleinen Sohn hat. Er hat eine seltsame Art zu tanzen, „als mache er sich darüber lustig, er macht sich aber nicht darüber lustig, er schätzt Tanzen“ (A, 12), und er hat empfindliche Füße (A, 13).

Mit Strass wird sie Zeit in einem Hotel verbringen, wie aus den – von der zeitlichen Perspektive der Handlungsgegenwart aus gesehen, Zukünftiges andeutenden – minimalen Prolepsen hervorgeht (A 8, 15). Er ist der Grund ihres Umzugs. Offensichtlich aber hat er Familie, und es ist ungewiss, wie sich die Beziehung zwischen ihnen nach dem Umzug entwickelt und mit welchen Hoffnungen sie in die Stadt im Süden mit neoklassizistischen Gebäuden (Stuttgart vielleicht, weil von Schwaben und später auch von einer Großstadt die Rede ist [A, 71]) zieht.

Doch man erfährt nur punktuell etwas über ihn, so etwa, dass er „Schwarzfärberei“ (A, 11) nicht mag und auch keine „Übertreibungen“ (A, 16). Nach und nach setzt sich ein Bild von ihm zusammen, dem die Erzählerin, als sie zusammen nach ihrem Umzug in einem Lokal sitzen, noch folgende Konturen gibt:

Strass, Strass, Strass, der etwas schwerfällige, ziemlich erschöpfte Mann Anfang Vierzig, dieser immer freundliche, immer zu leise sprechende Statistiker aus Passion, er erzählte mir, neuerdings wähle er in der Kantine immer die Diabetiker-Diät, die sei etwas teurer, aber wesentlich sorgfältiger zubereitet, er hob seinen forstmeistergrünen Pullover und zeigte mir sein zerknittertes Hemd, das zu eng war. (A, 35)

Mit der Kommunikation zwischen ihnen scheint etwas nicht zu stimmen, denn als sie ihm von Ruthies Sturz erzählt, hat er „wohl nicht richtig zugehört“ und

---

<sup>4</sup>Die Erzählerin deutet an, dass sie ihre große schüchterne (A, 17) Schwester piesackt. „Vor dir versteckte ich Süßigkeiten und Lieblingsbücher“ (A, 10). „Wer wird denn sein Schwesterchen so garstig petzen“, lässt sie ihren Vater sie sanft zurechtweisen (A, 13).

„ist vielleicht sogar eingeschlafen“ (A, 16).<sup>5</sup> Dieser Eindruck wird sich später bestätigen. Hier ließe er sich noch entschuldigen, weil Strass überarbeitet ist. Auch die Kommunikation mit der Familie wird andeutungsweise charakterisiert. Der Frage nach der Schuld an Ruthies Sturz wird nicht nachgegangen. „Deine Zukunft geht vor, sagten die Eltern“ (A, 17). Auch über die Ursachen ihres Todes oder über das Temperament der Erzählerin wird in der Familie nicht geredet. „Wir waren so, von jeher. Kein hartes Wort, überhaupt kein Wort mehr“ (A, 19).

Schließlich gibt es schon auf den ersten Seiten ein auffälliges Motiv zu registrieren, das zunächst unscheinbar an verschiedenen Figuren exemplifiziert wird. Wie sich ebenfalls später zeigen wird, ist es von zentraler Bedeutung für die Geschichte und verfügt über ein hohes symbolisches Potential. Auf dem Bahnsteig fällt der Blick der Erzählerin auf Manfreds freiliegenden Hals (A, 8), und als sie, im Zugabteil sitzend, ihren Bruder in Begleitung des Vaters auf dem Heimweg imaginiert, stellt sie sich vor, dass er Halsschmerzen vorschützt, um sich zuhause ins Bett legen zu können (A, 11). Ihre eigenen cholerischen Anfälle als kleines Mädchen erklärt sich die Mutter mit einer Fehlfunktion der Schilddrüse und hat „ihre freundlichen Finger mit zartem Druck auf meinem Hals, über meinem Kehlkopf“ (A, 14). Hier kündigt sich das Halsmotiv bereits an, das im Bewusstsein der Erzählerin allgegenwärtig ist. Bedeutsamkeit erlangt es aber, weil Strass davon betroffen ist, der noch nicht zu diesem Zeitpunkt, aber danach Bekanntschaft mit einem Hals-Nasen-Ohrenarzt machen wird, „obwohl er damals [also in der Zeit der Bahnfahrt] bereits Beschwerden hatte, aber zögerte, eine Heilung ist allerdings nur durch frühzeitige Behandlung zu erreichen“ (A, 18).

In dem Nachsatz, der syntaktisch abfällt, wird ein Wissen geäußert, das als Andeutung verstanden werden kann. In der Folge ist immer wieder von Strass' Beschwerden die Rede, die im Sinne einer Klimax angeordnet sind und einen Handlungshöhepunkt erahnen lassen, auf den die Erzählung allmählich zustrebt. Trotzdem ist die Etablierung der Thematik erst definitiv als solche zu erkennen, wenn man bereits weiß, worauf es hinausläuft im Roman. Ohne dieses Wissen vollzieht sich diese Etablierung fast unbemerkt und lediglich als Möglichkeit. So wird neben den Halsproblemen von Strass immer wieder auch ein sich verändernder Fleck an seiner Hand erwähnt. Dieser wird später allerdings nicht zum Problem und könnte in diesem Stadium der Erzählung genauso gut als Hinweis darauf verstanden werden, dass Strass hypochondrisch veranlagt ist.

Das symbolische Potential von Strass' Halsbeschwerden ist darin zu sehen, dass sie die scheiternde Kommunikation des Liebespaars versinnbildlichen und

---

<sup>5</sup>Diese Passage ist so erzählt, als habe sich diese Mitteilung vor der Handlungsgegenwart ereignet, sei also Teil der Vorgeschichte. Tatsächlich erinnert sich die Erzählerin an gemeinsame Fahrten, die sie bereits unternommen hatten, bevor sie in Strass' Stadt umzog. Später jedoch wiederholt sich dieses missglückte Gespräch. Das kann sowohl bedeuten, dass sie einen weiteren vergeblichen Mitteilungsversuch unternommen hat, wie auch, dass die erste Erwähnung eine verkappte Prolepse dieses missglückten Gesprächs ist, an das sie sich aus der Perspektive der Erzählgegenwart erinnert.

auf diese Weise die von der Erzählerin zwar dargestellte oder angedeutete, aber nicht explizit thematisierte und schon gar nicht reflektierte Situation dadurch zu etablieren helfen, dass sie das, was die Erzählerin nicht anzusprechen vermag (wobei offen bleibt, ob es ihr unbewusst ist und sie es verdrängt oder ob es ihr bewusst ist und sie es einfach nur nicht ausspricht, weil sie sich etwas anderes nicht eingestehen kann), in immer kürzeren Abständen symbolisch präsent hält.

Hier sind wir nun aber schon weit in die Interpretation des Romans vorgedrungen, deren Ziel die Erfassung der allgemeinen Idee ist, die den fragmentierten Diskurs der Erzählerin zusammenhält. Ehe man dazu kommt, muss man sich zunächst auf den speziellen Duktus der Erzählrede einlassen und die versprengt dargebotenen Einzelheiten zusammensetzen. Da der Zusammenhang immer wieder durch solche offensichtlich als Andeutungen auf Späteres gemeinten Sätze und Halbsätze aufgebrochen wird, gibt es eine Vielzahl disparater Informationen, die schwer zu behalten und zu verarbeiten sind. Dennoch vermittelt sich auf den ersten Seiten bereits die beschriebene Thematik insofern wenigstens zur Hälfte, als bereits hier schon die Unfähigkeit der Erzählerin zum Ausdruck kommt, mit ihrer Umwelt in einen zufriedenstellenden, fruchtbaren Dialog zu treten. Dies geschieht zunächst noch erheblich diffuser, als es die in diesem Abschnitt vorgelegte Analyse darstellen kann, die das Erzählte bereits in eine Ordnung bringt und auf den inhaltlichen Fluchtpunkt ausrichtet.

### ***2.3 Die Verkettung der Episoden und die Sukzession der Ereignisse***

Mit der Ankunft in der fremden Stadt ist die erste Episode mittels Ortsveränderung abgeschlossen. Die weiteren Episoden setzen sich aus den Ereignissen zusammen, die chronologisch der Zugfahrt folgen. Sie bilden das orientierende Zentrum der Erzählrede, um das sich Rück- und Vorgriffe, die (wie schon herausgearbeitet) beide als Erinnerungen des erzählenden Ich präsentiert werden, gruppieren, ergänzt um Andeutungen in Form von Assoziationen und Vorstellungen der Erzählerin, die sich erst nach und nach einordnen lassen. Es ist weitgehend möglich, die ungefähre Chronologie der Ereignisse zu rekonstruieren, aber der Text macht es einem aus den genannten Gründen nicht immer leicht. An vorderster Stelle stehen die nicht immer als solche sofort erkennbare nicht-lineare Darstellung in der Erzählrede und der ebenfalls nicht immer als solcher erkennbare kognitive Modus (Beobachtung, Vorstellung/Projektion, Erinnerung).

In den Handlungsabschnitten, die auf die Bahnreise folgen, setzt sich auch die beschriebene Erzählweise fort. Zwar hat Strass nun bald seinen Auftritt als handelnde Figur, aber man kann nicht sagen, dass die Erzählung davon in den Vordergrund tritt. Stattdessen wird Strass häufig weiterhin in Abschnitten der Erzählrede thematisiert, die von der laufenden Handlung abweichen. Diese besteht darin, dass die Erzählerin bei ihrer Ankunft von Kobler, dem Regisseur

der Produktionsfirma, abgeholt und in eine Pension gefahren wird, deren Kosten von der Firma übernommen werden. Von Strass, der an diesem Tag Überstunden macht, ist nicht die Rede. Es ist ein Sonntag im Januar (A, 23, 30). Die Erzählerin versucht vergeblich, Strass zu erreichen, und geht früh zu Bett. Es wird deutlich, dass ihr ihre neue Stelle nichts bedeutet und sie nur Strass im Sinn hat.<sup>6</sup>

Am Abend des nächsten Tages sehen sie sich für eine knappe Stunde in einem Lokal. Sie würde lieber in seiner Firma arbeiten, doch das lehnt er ab (A, 36). Signifikant ist, dass daran weder eine Diskussion über den Grund seiner Ablehnung anschließt noch eine Reflexion der Erzählerin, die Strass' Ablehnung aus der Rückschau bewertet, wie man es erwarten könnte. Mehrmals noch weist Strass sie zurück und hält sie auf Distanz.

Bereits nach der Erwähnung des zweiten Morgens geht die Erzählung ins Iterative über, was einer Raffung der erzählten Zeit gleichkommt. Wieviel Zeit vergeht, lässt sich an dieser Stelle nicht sagen. Insgesamt werden bis zum Ende des ersten Teils keine zwei Monate vergangen sein. Strass trifft sie in den nächsten Tagen offenbar nicht mehr, und es geht ihr nicht gut, wie aus vereinzelten Bemerkungen hervorgeht. Stattdessen wechselt sie Briefe mit ihrem Vater und geht ihrer Arbeit nach, die darin besteht, mit ihrer Kollegin Ulla Metz junge Frauen für einen Film „über ihre Lebensumstände, Erfahrungen, Pläne“ zu interviewen (A, 45).

Dieser Teil der Erzählung wird abgelöst von der ersten gemeinsamen Fahrt mit Strass, die sie in einen Ort führt, den die Erzählerin als „Kreisstadt“ bezeichnet (A, 47–67).<sup>7</sup> Hier beziehen sie ein Zimmer im Hotel „Wachturm“, das sie bereits in den Prolepsen erwähnt hat. Strass ist zur Beratung verschiedener Betriebe für eine Woche abgeordnet, so dass die Erzählerin die meiste Zeit allein verbringt und im Stadtpark und auf dem Friedhof spazieren geht. Selbst an den Abenden arbeitet Strass im Hotelzimmer weiter. Seine Beschäftigung beschäftigt auch sie, so dass sie referiert, was er in den Betrieben erlebt (A, 54, 62–65). Trotzdem ermahnt sie sich gewissermaßen zur Empfindung von Glück. „Auch gab ich mir Mühe, die Gegenwart diesmal dadurch überhaupt zu erleben, daß ich sie genoß [...]“ (A, 61).<sup>8</sup> Gewöhnlich neige sie dazu, in der Vergangenheit zu leben. Wenn sie mit Strass Zeit verbringt, ist er zumeist müde und erschöpft wie an dem

<sup>6</sup> Gleich morgens ruft sie ihn an, wird von ihm aber zunächst hingehalten. Damit er sie zurückrufen kann, geht sie nicht zur Arbeit und wartet am Telefon. Ihre Arbeitsstelle wird – ganz im Gegensatz zu Strass' Arbeitsumfeld – als extrem tolerant geschildert. Es deutet sich hier ein Kontrast zwischen dem ausschließlich ökonomischen Umfeld von Strass und der im weiteren Sinne künstlerischen Umgebung der Filmproduktion an.

<sup>7</sup> Der Abschnitt ist eingebettet in eine andere Szene. Dasch, der Kameramann, kündigt an, sie „heute“ zu einer Filmvorführung mitzunehmen, auf die sie keine Lust hat (A, 46). Nach der Episode in der Kreisstadt, mit Abstecher noch zu „einer nahegelegenen größeren Stadt“ (A, 62), folgt die Erzählung von dem Kinobesuch, der sie langweilt und währenddessen sie an anderes denkt (A, 68–70).

<sup>8</sup> Später äußert sie noch klarer, dass „ich mich anstrenge, alles schön zu finden“ (A, 160).

bereits proleptisch erzählten Fall deutlich wird, als er ihrer sie tief bewegenden Schilderung vom Sturz ihrer Schwester nicht folgen kann (A, 57). Immerhin, sie erwähnt am Ende dieses Abschnitts auch „unsere kleinen Biergelage“ auf dem Zimmer, so dass der Ausflug für sie auch seine positiven Seiten hat.

Dennoch, gleich als sie wieder zurück sind, möchte sie ihre Situation verändern und kündigen. Sie unterlässt es aber, Strass' wegen. „Er kam an diesem Abend in die Pension, das war nett von ihm“ (A, 70). Wie er es geschafft hat, von seiner Familie loszukommen, möchte er nicht sagen. Aber schon am nächsten Tag fährt er ohne die Erzählerin wieder weg, wenn auch nur für wenige Tage. Die (als solche nicht bezeichnete) Drohung der Erzählerin, aus der Stadt wegzugehen, führt zu nichts. Daraufhin öffnet sie sich ihren Arbeitskollegen, die dies sehr begrüßen. Ungefähr drei Wochen später (A, 82) fährt sie erneut mit Strass weg, eine eintägige Dienstreise, die sie aufgrund zweier miteinander verbrachter Stunden, den Ereignissen vorgreifend, als „tröstlichen Ausflug mit Strass zum Schloß Eisern Hand“ bezeichnet (A, 76). Einige dieser späteren Erlebnisse flicht sie in die Schilderung eines Interviews für den Film ein, das zeitlich vor der neuerlichen Reise liegt. Ausführlich wird dann von demselben Ausflug im Anschluss berichtet, offensichtlich einem weiteren Schlüsselerlebnis (A, 85–96).

Wiederum ist es so, dass die gemeinsame Zeit kaum geschildert wird, sondern vor allem die Zeit des Wartens – im Wechsel mit Vorstellungen von Strass' Tätigkeit, in denen diesmal eine Mitarbeiterin des Betriebs, dessen Buchhaltung Strass überprüfen soll, – Fräulein Maltan – die Hauptrolle spielt. Auch Strass' Halsbeschwerden rücken in dieser Passage immer wieder in den Vordergrund. Wer aufmerksam gelesen hat, der hat den Namen des Fräuleins noch in Erinnerung. Die Erzählerin hat ihn am Anfang erwähnt, als sie mutmaßt, dass Strass womöglich an sie und ihre veraltete Fakturiermaschine dachte, während sie ihm etwas von Ruthies Sturz mitteilen wollte (A, 19). Wie schon in den anderen Städten verbringt sie die Zeit des Wartens in einer Kirche. Diesmal hat sie sich eine Flasche Korn gekauft (A, 88), trinkt in der Kirche daraus und übergibt sich schließlich in ein Taufbecken (A, 91 f.). Danach kommt sie zu spät an den mit Strass vereinbarten Treffpunkt, dem Spätrenaissance-Portal der St.-Michaelis-Kirche (A, 93). Sie fahren zurück, und sie nimmt ihre Arbeit wieder auf, trifft sich auch mindestens einmal mit Strass (A, 98). Es vergeht unbestimmte Zeit. Tatsächlich sind seit dem Anfangsereignis – der Bahnfahrt – nicht viele Wochen vergangen. Es ist Februar (A, 114, 121), wie man aufgrund zweier späterer Zeitangaben feststellen kann. Die Erzählerin baut wieder Andeutungen ein, wonach sie ihre Situation verändern will. Darauf scheint Strass aber nicht einzugehen. Stattdessen steht wieder eine Dienstreise auf dem Plan, diesmal für zwei Wochen, die er allein antritt (A, 98).

Der erste Teil des Romans endet mit der alternierenden Schilderung einer Feier mit ihren Arbeitskollegen und ihrer Vorstellung von Strass' Dienstreise, die ihn unter anderem wohl auch wieder zu Fräulein Maltan führt, zumindest gemäß dem, was die Erzählerin sagt. Die Feier, die die Kollegen für sie veranstalten, hat einen Anlass, den man als Pointe des ersten Teils verstehen kann. Mit dabei ist Herr Fillsack, ein Gerichtsassessor. Er eröffnet der Erzählerin, was die anderen bereits wissen und weswegen sie diese Feier überhaupt initiiert haben: Strass wurde vor

Gericht von seiner Ehefrau geschieden. Der Erzählerin gegenüber hat er sich darüber ausgeschwiegen, wie sie nebenbei bemerkt.

Im zweiten Teil ist, erzähltechnisch gesehen, kein Wechsel der Erzählkonzeption zu beobachten. Was die Kapitelgrenze motiviert, ist ein Zeitsprung. Man erfährt im Nachhinein, dass die Erzählerin im März mit Strass, der sich – genauso wie sie selbst jetzt auch – immer noch über seine Scheidung ausschweigt, eine längere Reise nach England verabredet, wo er eine Fortbildung absolvieren möchte (A, 121). Nach dem Sommer bei ihrer Familie mit anschließendem Urlaub am Meer und Besuchen des Heims, in dem Tante Gusta neuerdings untergebracht ist (A, 128–132), begibt sie sich im Oktober mit Strass für vier Wochen nach London (vgl. A, 176), genauer, in eine Vorstadt im Norden. Untergebracht sind sie in dem Eigenheim von David Carper, einem Lehrer, und Monica Maltan-Carper. Monica ist im April übersiedelt, nachdem sie sich im Februar verlobt hatte (A, 121). Strass' Fortbildung verdankt sich dem Kontakt zu ihr. Sie haben ihn noch vor ihrer Übersiedlung gemeinsam geplant.

Die eigentliche Handlungsgegenwart beginnt gleich am Anfang des neuen Kapitels mit einer Gesprächssituation zwischen David und der Erzählerin. Beide warten auf ihre jeweiligen Partner. Allzu viel ist aber nicht über die Situation zu erfahren, denn wie im ersten Teil weicht die Erzählerin von der Handlungsgegenwart immer wieder ab und geht auf weiter zurückliegende Ereignisse ein. Anders als im ersten Kapitel aber gibt es keine zwischengeschalteten Einwürfe mehr, die, vom Zeitpunkt der Handlungsgegenwart aus gesehen, als Prolepsen bezeichnet werden können. Diese Einwürfe bestehen jetzt aus jenen bereits erwähnten Erinnerungen an den Sommer und ihre Familie oder aus Bemerkungen über die aktuelle Umgebung, also das Reihenhaus und die Lebensumstände.<sup>9</sup>

Eine widerspruchsfreie Chronologie der Ereignisse lässt sich aus der Erzählung nun aber nicht mehr rekonstruieren. Die Tage vergehen, so könnte man daraus schließen, ohne Unterschied, und in ihrer Erinnerung daran verschleifen sich die einzelnen Tage. Irgendwann trifft Strass ein (A, 138), ohne dass Monica anwesend ist, daraufhin trifft Monica ein und Strass wenig später, ohne dass ein Zeitsprung erwähnt wurde (A, 145). Dann wieder ist die Erzählerin allein, macht einen Ausflug, wo sie anscheinend zufällig von ferne Monica und Strass erblickt, und kommt wieder nach Hause. Sie stellt sich vor, was Strass und Monica machen, bis sie ebenfalls zuhause eintreffen. Dass sie zuvor die beiden zusammen gesehen hat, bestätigt sich, denn Strass erzählt ihr, dass Monica ihn „bis Highbeech geschleppt“ habe (A, 160), um ihn wegen der wahrscheinlicher werdenden Halsoperation zu trösten. Dieser Abschnitt wird von der Schilderung einer Reise nach Manchester abgelöst (A, 160–167). Die Bekannten, bei denen sie dort zu Besuch sind, erwarten von Strass, dass er der Erzählerin von seiner Scheidung erzählt.

---

<sup>9</sup>Die Fairlop Road gibt es im Norden von Groß-London tatsächlich, die im Roman erwähnte Hausnummer 180 allerdings nicht. Im Gegensatz zum ersten Teil, in dem die Ortsangaben unspezifisch sind, werden im zweiten eine Reihe konkreter Ortsangaben gemacht, die im Raum London nachweisbar sind.

Als er es ihr dann tatsächlich mitteilt, folgt daraus jedoch nichts (A, 165), schon gar nicht eine Verlobung oder dergleichen, obwohl sie bereits mehrfach den Wunsch geäußert hat, dass er sie heiraten möge (A, 56, 73, 160). Sie gehen gerade spazieren, und es folgt eine unscheinbare, isolierte Formulierung, die allerdings in Verbindung mit anderen steht: Ihr „ging etwas, das noch längst kein Plan war, im Kopf herum“ (A, 166). Wie gewohnt, baut sie wieder Passagen über seine Arbeit in ihre Rede ein, die ihre Gespräche wiedergeben, aber etwas hat sich geändert, denn „es ging mir alles im Kopf herum und ich war kaum mehr fähig, der leisen Stimme neben mir zuzuhören, die versuchte, mir auf meine uninteressierte Frage: Wie arbeitet denn dieser Buchungsautomat? zu antworten“ (A, 166). Dass sie nicht ganz bei Strass ist, wenn er sich einmal Zeit für sie nimmt, ist bemerkenswert, denn normalerweise ist er es ja, der mit seinen Gedanken woanders ist.

Unterbrochen wird die Unterhaltung von einer Erinnerung, der zufolge die Erzählerin bei ihren Gastgeberinnen ein Lexikon auf dem Schreibtisch erblickt hat, aufgeschlagen auf der Seite mit dem Lemma „Metastasis“ (A, 166). Die Anzeichen einer unheilbaren Krankheit verdichten sich. Aber die Erzählerin verknüpft diese Anzeichen nicht zu einer Erkenntnis. Entweder will sie sie nicht wahrhaben oder nicht aussprechen. Wieder zurück in London, klagt Strass einmal mehr über Halsbeschwerden. „Aber so krank doch nicht, sagte ich, auch nicht für immer krank?“ (A, 172). Wenig später sitzen sie in einem Pub beim Bier, „das abendliche Fest der Alkoholstunden fast zeremoniell, mit gemessenem Überschwang“ (A, 172). Strass' Antwort auf die Frage der Erzählerin wird auch notiert, so lakonisch wie je: „Doch, sagte Strass, so krank, doch, doch, wir tranken jeder zwei wohlthuende halbe Pinten“ (A, 172). Später fahren sie nach Hause zu den Carpers, und Strass legt sich früh ins Bett. Nachdem sich die Erzählerin zu ihm gesellt hat, schlafen sie „vermummt ein, Whiskygeschmack im Mund, dicht nebeneinander“ (A, 176). Auf ärztlichen Rat bricht er seine Fortbildung ab. „Von nun an nahmen wir den Rest dieses Aufenthalts mehr touristisch“ (A, 176). Möglicherweise hat ihn der Arzt schon aufgegeben.

Als er anderntags vom Arzt kommt, schlägt ihm die Erzählerin vor, ans Meer zu fahren. Aber Strass ist das zu anstrengend. Er macht ihr einen anderen Vorschlag, ohne ihn näher zu erklären. Worin er besteht, ist nicht ganz klar. Sie gehen und fahren durch London, möglicherweise eine Kneipentour. Strass' Krankheit ist währenddessen ein Thema zumindest der Erzählrede, in der es unvermittelt heißt: „Die Krankheit führt, sich selbst überlassen, binnen kurzem zum Tod. Strass sagte nichts, ich sagte nichts“ (A, 179). Doch kurz darauf wird deutlich, dass es auch in der erzählten Situation zumindest den Versuch gibt, die Krankheit zu thematisieren: „Vielleicht irrt sich dieser Arzt, sagte ich. Worin, fragte Strass. In der Kehlkopfsache. Warum sollte er sich irren, sagte Strass“ (A, 180). Wie schon im zuvor zitierten Dialogversuch stellt Strass klar, wie es sich verhält, und die Erzählerin hat dem nichts entgegenzusetzen.

Da sich der Aufenthalt sowieso seinem Ende nähert, hält Strass noch einmal einen Vortrag in Monicas Firma und wird anschließend vom Hauptabteilungsleiter zum Abschied nach Hause eingeladen, ehe es fast Übergangslos zur letzten Episode mit Strass kommt, die von einem Ausflug der Erzählerin mit Strass nach

Windsor handelt. Als Strass in der Firma eintrifft, gibt es wieder eine Andeutung, die als Hinweis auf Strass' prekären Gesundheitszustand verstanden werden kann: „Sie begrüßten Strass, als habe er wirklich schon am Grund der Themse gelegen“ (A, 180).

Andererseits ist es höchst auffällig, dass er den Vortrag zusagt, obwohl er sonst kaum und, wenn doch, dann nur sehr leise und unter Anstrengung sprechen kann. Das könnte bedeuten, dass er für seinen Beruf immer Zeit hat und nur vor privaten Gesprächen zurückweicht. Es könnte aber auch bedeuten, dass die Erzählerin die Reaktion der Leute fehlinterpretiert. Sie sind nicht traurig, weil sie Strass' bevorstehenden Tod fürchten, sondern weil er abreist, immerhin ist er ein allseits beliebter Kollege, wie die Erzählerin – nicht gerade betont, aber – immer wieder beiläufig erwähnt (A, 39, 54).

Der Vortrag findet am 23. Oktober statt (A, 180), die Abreise ist für Ende Oktober vorgesehen (A, 176). Die letzte Episode mit Strass liegt also vermutlich in der letzten Oktoberwoche. Sie ist die vorletzte Episode des Romans. Die Erzählerin versucht in Windsor vergeblich, Strass ins Wasser zu schubsen – eine Art Fanal der Handlung, das so unerwartet am Ende steht, weil die Handlung sonst von geradezu zermürbender Alltäglichkeit geprägt ist.

Danach reist sie mit der Bahn zu ihrer Familie zurück. Was aus Strass wird oder geworden ist, lässt sich nicht sagen. Der Erzählerin zufolge ist er nicht gestorben. „Er macht vielleicht irgendwo weiter, mit wem, was weiß ich“ (A, 185). Entweder sie will nicht an seinen bevorstehenden Tod denken, oder es war alles doch nicht ganz so schlimm, wie befürchtet. (Für die letztere Möglichkeit spricht jedoch nichts Entlastendes.) Der Zeitpunkt ihrer Rückreise liegt nicht unmittelbar im Anschluss an den Aufenthalt in London. Es ist ein Monat vergangen. Was sie in dieser Zeit getan hat, wird nicht erzählt. Es ist der 28. November, der zwanzigste Todestag von Ruthie. Ihre Familie würdigt die Ankunft der Erzählerin gerade an diesem Tag. Niemand will hören, dass sie an Ruthies Tod Schuld zu haben glaubt, ihre Familie nicht, Strass nicht: „Ich war schuld dran, sagte ich zu Strass in sämtlichen Zimmern. Er hat es nicht hören wollen, nett wie er ist und zu müde für alle Bekenntnisse“ (A, 186). Mit den Zimmern sind vielleicht die verschiedenen Hotelzimmer gemeint, in denen sie vergeblich versucht hat, sich Strass mitzuteilen.

### **3 Unzuverlässigkeit: Ein einzelner, aber zentraler Sachverhalt**

#### **3.1 *Ein (in der Fiktion) empirischer Sachverhalt***

Der Sachverhalt, um den es bei der Frage nach der Unzuverlässigkeit der Erzählerin geht, ist nicht, dass sie Strass schubst. Dass das in der erzählten Welt der Fall ist, steht außer Frage. Auch wenn sie diesen Sachverhalt noch deutlicher hätte versprachlichen können, gibt sie doch nichts anderes zu verstehen, als dass

sie ihn ins Wasser zu stoßen versucht. Der Text gibt keinen Anlass, daran zu zweifeln. Sie sind bei Eton am Fluss und stehen am Ufer.

Jetzt konnte ich es ganz gut aus Spaß tun, ich konnte es jetzt ganz gut wegen der Schnaken tun, Strass leicht anstoßen, meinen Strass, verurteilt, bestrahlbar durch Beta-tron, operierbar, unheilbar, freundlich behandelt von allen und als nett, auch leicht sonderbar befunden, Strass ein Verlust, für manche, Strass von Schloß Eisern Hand, vom Ausflug nach irgendwohin, vom Bier irgendwo, von irgendeinem Abschied, [...] Strass aus Zimmer neun im Hotel Wachturm, den ich mit Kampffischgeschichten aufheiterte, jetzt, ich sage: sie kämpfen nicht, sind aber die teuren malaiischen. Strass lacht, jetzt, er ist schon heiser, hat schon ein bißchen zu leiden, und, jetzt, ein bißchen zu schwer: er ist zu schwer für leichte Schubser vom Windsor Ufer in die Theme. (A, 183)

Dass es sich hier nicht um eine bloße Vorstellung, einen Wunschtraum handelt, wird unmittelbar im Anschluss deutlich, wenn sie Strass' Reaktion zitiert: „Überrascht sah Strass mich an. Ich wäre fast ins Wasser gefallen, sagte er“ (ebd.). Strass überlebt also den Anschlag, ohne sich auch nur nasse Füße zu holen. Überrascht fragt er noch, warum sie ihn gestoßen habe, worauf sie wiederholt, es „aus Spaß, vielleicht“ getan zu haben (ebd.). Daraufhin bricht die Episode ab.

Die Passage enthält mehrere Andeutungen, die sich auf andere Passagen des Romans beziehen. Die „Kampffischgeschichten“, mit denen sie Strass auch zum Zeitpunkt des Anschlags ablenkt, beziehen sich darauf, dass ihr geistig etwas zurückgebliebener Bruder Manfred Kampffische hält. Sie dienen ihr zur Belustigung von Strass. Darauf spielt sie bereits ganz am Anfang an, als sie während des Abschieds auf dem Bahnhof erwähnt, noch nichts „von den Sätzen zwischen Strass und mir über die Kampffische meines Bruders“ zu wissen (A, 8). Später, als sie ihm von ihrem Malheur beim Taufstein in der Kirche erzählt, hat Strass den Gesichtsausdruck „von Neugierde und unterdrücktem Lachreiz“, den er auch aufsetzt, wenn er ihren „Geschichten über Manfreds Kampffische zuhört“ (A, 93). Die Kampffische des Bruders sind eines der wenigen probaten Mittel der Erzählerin, Strass' Aufmerksamkeit zu binden. Sie setzt es hier möglicherweise zielgerichtet ein.

Eine andere Anspielung sind die Schnaken, die hier als möglicher Anlass für den Mordanschlag auf Strass genannt werden. Damit greift sie ihr letztes Gesprächsthema vor den Kampffischen auf, das dem Anschlag vorausgeht (A, 182). Es hat aber noch mehr mit diesem Stichwort auf sich. Mehrmals im Text deutet die Erzählerin an, dass sie mit Strass streitet, nur um ihn zum Reden zu bewegen (vgl. A, 57, 77, 80): „Und um zu reden, stritt ich allein über die Benennung von Mücken, Fliegen und Schnacken [sic!]“ (A, 145).<sup>10</sup> Sie versucht es mit weiteren Themen, schließlich auch mit dem Hinweis, dass es ihrer Familie ohne sie schlecht gehe. Aber Strass reagiert nicht, wobei offenbleibt, ob er wegen

<sup>10</sup> Ohne dass das Wort „Schnake“ fällt, ist bereits früher davon die Rede, nämlich als Strass sie nach ihrem Ausflug in die Kreisstadt netterweise in der Pension besucht. Offenbar reden sie aneinander vorbei, er von seinem Sohn, während sie, um ihn davon abzubringen, behauptet, es seien Fliegen, die stechen, woraufhin er, gepackt von seinem Sinn für Genauigkeit und seiner Penibilität, sie korrigiert (A, 71).

seiner Halsbeschwerden nicht darauf eingeht oder ob das nur ein vorgeschobener Grund ist, um nicht mit der Erzählerin reden zu müssen. Jedenfalls scheint es eine Frustrationserfahrung der Erzählerin zu sein.

Somit kann man feststellen, dass der falsch dargestellte Sachverhalt nicht das Ereignis selbst betrifft, sondern die Motivation, die sie als Grund für den Mord angibt. Aus „Spaß“ hat sie Strass nicht gestoßen. Auch nicht wegen der Schnaken, wenngleich sich in der damit verbundenen Anspielung möglicherweise ein Grund verbirgt. Der Sachverhalt, den die Erzählerin durch ihre Aussagen für bestehend erklärt, besteht nicht. Die Frage lautet nun, welcher Sachverhalt denn sonst besteht. Anders gefragt: Welche Motivation führt die Erzählerin dazu, Strass in die Themse zu schubsen? Zwei Erklärungsansätze kann man diskutieren:

- i) Sie leistet Sterbehilfe und möchte Strass' Leid abkürzen;
- ii) Sie möchte sich für die erfahrenen Frustrationen, die Lieblosigkeit und Unverbindlichkeit von Strass rächen.

In den ersten Interpretationsansätzen, die im Rahmen literaturkritischer Rezensionen des Romans formuliert wurden, dominiert die erste These, freilich ohne dies weiter zu begründen.<sup>11</sup> So spricht Hans Albert Walter in der *FAZ* davon, dass Strass' Erkrankung „sie zu dem Versuch [verleitet], sein Leben abzukürzen.“<sup>12</sup> Hans Wagener (1986, 41) sieht in ihrem „Versuch der Leidensabkürzung“ sogar einen Ausdruck ihrer Liebe.<sup>13</sup>

Für die Mitleidsthese (i) mag sprechen, dass die Erzählerin in der zitierten Passage, die in dem Schubser kulminiert, Strass' Krankheit erwähnt. Diese textuelle *Kontiguität* könnte ein Indiz dafür sein, dass der Gedanke an die Krankheit und die Handlung auch kausal miteinander verbunden sind und die Krankheit bzw. ihre Einstellung dazu der Anstoß für ihre Handlung ist.<sup>14</sup> Auch in anderen Passagen sind diese beiden Sachverhalte mittels Kontiguität miteinander verknüpft (vgl. A, 180), so dass sich dieser Eindruck einer Motivation der Leidensverkürzung aufbauen könnte. So wie sich am Ende des Romans die Absicht der Erzählerin immer stärker verdichtet, so sehr nehmen auch die Symptome der Krankheit zu, die die Erzählerin erwähnt. Durch diese Engführung – hier ist die Metapher aus der Musik passend – nähert sich die Handlung nicht nur ihrem

<sup>11</sup>Vier Rezensionen aus überregionalen Tageszeitungen finden sich gebündelt in Lutz-Hilgarth, 1984, 112–120.

<sup>12</sup>Hans Albert Walter: Rückzug nach innen. Zit. n. Lutz-Hilgarth 1984, 114. Vgl. auch Peter Kliemann, der in der *Welt* unter dem Titel „Rechenschaft mit Schönheitsfehlern“ meint, die Erzählerin versuche, „dem Mann zu einem gnädigen Tod zu verhelfen.“ Ebd., 118.

<sup>13</sup>Hierzu zählt letztlich auch die Auffassung, sie habe ihn gewissermaßen aus Mitleid mit sich selbst umzubringen versucht, „weil sie's nicht ertragen wollte, seinem Sterben zuzusehen, weil sie Angst hatte, vom Tod (von der Not des Sterbens) aus Strass' Leben verdrängt zu werden“ (Drewitz 1974, 991). – Dafür gibt es m. E. keinerlei Hinweis im Text.

<sup>14</sup>Logisch gesehen, entspräche das dem Fehlschluss „post hoc ergo propter hoc“. In der Literatur ist das aber nicht unbedingt ein Argument dagegen, sondern eine Möglichkeit, Kausalität zur Darstellung zu bringen, ohne sie explizit zu benennen.

Höhepunkt, sondern wird eben auch eine kausale Verbindung der beiden Motive (Tötungsplan und Krankheit) evoziert.

Allerdings ist der Gedanke an die Krankheit nicht alles, wovon die Erzählerin am Ende spricht. So erwähnt sie neben den Schnaken auch den Song mit dem Refrain „So go away“, den sie mit Strass gesungen hat, als sie sich kennenlernten (A, 39, 177), und anderes mehr. Das spricht nicht *gegen* die These (i). Vor dem Hintergrund des gesamten Romans, d. h. dessen, was über die erzählte Welt bekannt ist, spricht jedoch auch nichts *für* die These (i).<sup>15</sup> Kein Element der erzählten Welt lässt sich aktiv ins Feld führen als Begründung für die These (i). Es gibt, soweit ich sehe, keine naheliegende Möglichkeit, das Mitleid der Erzählerin als Beweggrund mit Hilfe literarischer Motive oder ihrer psychischen Disposition zu begründen.

Anders die Rachethese (ii). Für sie gibt es – das sollte aus Abschn. 2.3. deutlich geworden sein – eine ganze Reihe von Hinweisen, die sich direkt aus der Beschaffenheit der erzählten Welt bzw. aus den Eigenschaften der Figur der Erzählerin ergeben. Die gesamte Geschichte, die sie erzählt, ist letztlich eine Aneinanderreihung von frustrierenden Erlebnissen. Sie wird von Strass permanent auf Abstand gehalten und ist viel allein, was in der Darstellung untergeht, weil sie sich in ihren Unterhaltungen seinen Interessen anpasst und dies nicht von sich aus als negativ beschreibt. Zudem sieht sie voraus, dass sie Strass nicht oft wird sehen können. Trotzdem kommt sie offenbar nicht gut mit der Situation zurecht, artikuliert dies aber nur an wenigen Stellen, unklar und defensiv. Sobald Strass weg ist, reagiert sie mit körperlichen Beschwerden (s. u. Abschn. 3.2). Diese Passagen lassen sich interpretieren als unterdrückte Gefühle, von denen es nicht unplausibel anzunehmen ist, dass sie sich am Ende zu Aggressionen verdichten. „Der Tötungsversuch ist die Reaktion auf die maßlose Enttäuschung, die die junge Frau erlebt“ (Lenzen 1980, 190).

Die diegetische Erklärung für die unzutreffende Sachverhaltsdarstellung der Erzählung ist demnach in ihrer Motivation zu suchen, die sie sich offensichtlich nicht einzugestehen in der Lage ist. Zu dieser Erklärung gehört auch eine Antwort auf die Frage, warum sie sich ihre wahren Gefühle nicht eingesteht. Eine Antwort könnte in dem späteren Satz zu finden sein, der schon als Hinweis auf Strass' Weiterleben zitiert wurde. „Ich würde gern mit Strass weitermachen. Ich bewiese gern, daß mein Stoß nur Spaß und wegen der Schnaken war“ (A, 185). Sie hält an ihrer Version fest, was zeigt, dass sie über Strass noch nicht hinweggekommen ist und noch nicht ihrerseits Distanz gewonnen hat. Es ist ihre eigene Konfliktunfähigkeit, die sie daran hindert, mit Strass abzuschließen.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Bis eben auf die Berufung auf die erwähnte Texteigenschaft der Kontiguität.

<sup>16</sup> Es gibt auch die Position, die beide Motivationen gelten lässt. „Das Töten des Geliebten schliesse die Rache für erlittene Niederlagen ein, es wäre Gnadentod und Mord in einem“ (Jurgensen 1983, 137). Ebenso Eidukevičienė 2003, 151 f. – Das wäre möglich, wenn sich für beide gleich gute Argumente finden ließen bzw. wenn es einen Hinweis auf eine Zwiespältigkeit in der Motivationslage gäbe. Das ist aber nicht der Fall, und der Konjunktiv in der zitierten Formulierung soll wohl auch Zurückhaltung andeuten.

### 3.2 Zur Funktion des unzuverlässig erzählten Sachverhalts

In der Einleitung dieses Kapitels hieß es, dass der Sachverhalt, der als einziger in *Abschied für länger* durch unzuverlässiges Erzählen dargeboten wird, auf den ganzen Roman ausgreift. Das erfolgt zum einen mittels Andeutungen, die erst vor dem Hintergrund dieses Ereignisses im Nachhinein verständlich werden; zum andern steht dieses Ereignis mit einem früheren in enger Verbindung, das die Erzählerin beschäftigt: mit dem Sturz von Ruthie, über den sie nicht hinwegkommt.

In der hier vorgeschlagenen Terminologie geht es nun um den Bezugsbereich der Unzuverlässigkeit. Da es nur eine einzige Textstelle gibt, der als klarer Verstoß gegen die Wahrheitsverpflichtung zu deuten ist, ist es nötig zu zeigen, dass dieser Verstoß kein marginaler ist, sondern Bedeutung für den gesamten Roman oder einen überwiegenden Teil hat. Festzuhalten ist zunächst, dass die Textstelle den narrativen Höhepunkt betrifft. Die schleppend verlaufende Handlung kulminiert am Ende in einem, wenn auch lächerlich scheiternden, außergewöhnlichen Gewaltakt. Insbesondere für jemanden wie die Erzählerin ist es ein nicht alltäglicher Akt. Schon allein damit – mit dem Einsatz des Verfahrens an einem entscheidenden *plot*-Punkt – ist seine eminente Bedeutung für den Roman zu begründen und „triggert“ eine Interpretation, macht also eine Interpretation nötig.

Der Bezugsbereich der mit der Unzuverlässigkeit verborgenen Wahrheit über ihren Gemütszustand ist jedoch stärker ausgedehnt. Frühere Passagen erscheinen aufgrund dieser Wendung in einem neuen Licht. Sie dienen, wie eben in diesem Licht der letzten Wendung sichtbar wird, der Vorbereitung der Handlung bzw. der Widerlegung dessen, was die Erzählerin über ihre Motivation dieser Handlung zu sagen hat. Die Passagen zeigen, dass der Stoß eben nicht spontan erfolgt, sondern Resultat eines längeren Prozesses ist, auch wenn dieser ihr nicht vollkommen bewusst war.

Im vorigen Abschnitt wurde bereits erwähnt, dass die Erzählerin während eines Spaziergangs in der Nähe von Manchester nicht bei der Sache, nicht bei Strass ist, sondern ihren eigenen Gedanken nachhängt. Kurz zuvor hat Strass ihr gebeichtet, dass er nicht mehr verheiratet ist, nachdem er sie gefragt hatte, ob sie darüber verärgert sei, dass er sie nicht heirate, was sie bejaht hatte (A, 165). Wie gesagt, führt dieser Wortwechsel zu nichts. Die Erzählerin ändert sofort das Thema und kommt auf ihre Familie zu sprechen, nur um dann festzustellen, dass es nicht wahr sei, dass „ich in Dunham Park an euch dachte“ (A, 165). Sie dachte also an etwas anderes, und zwar: „ich sagte mir, er will mir ja nichts verschweigen, er hat einen bestimmten Grund, den vielleicht Monica kennt“ (A, 165). Dieser Satz ist nicht leicht mit dem vorhergehenden Gespräch zu vereinbaren, denn er hat ihr gegenüber die Scheidung nicht länger verschwiegen. Entweder hat die Beichte gar nicht stattgefunden und sie hat sich sein Bekenntnis nur eingebildet, oder das, was er nun verschweigt, bezieht sich auf etwas anderes, etwa die Schwere seiner Krankheit. Vermutlich trifft es letzteres. Mit Monica spricht er offenbar über seine Krankheit, nicht mit der Erzählerin. Auch eine spätere Passage spricht für diese Deutung: Als sie wieder zurück in London sind, imaginiert die Erzählerin einen Dialog zwischen Strass und Monica während des Essens in der Kantine: „Reden

Sie doch richtig mit ihr darüber, sagt Monica zu Strass“ (A, 170), und: „er hat es immer noch nicht erledigt, was sie miteinander ausgemacht haben und was geklärt werden soll zwischen Strass und mir“ (A, 170).

Doch zurück zu der entscheidenden Passage des Einstellungswechsels der Erzählerin. Sie wiederholt mehrmals, dass sie „es“ sich sagte – also dass er einen bestimmten Grund für sein Schweigen habe, „aber das andere ging mir im Kopf herum, das viersilbige Wort“ (A, 165). Dieses Wort ist wahrscheinlich „Metastasis“, das sie im aufgeschlagenen Lexikon gesehen hat, bevor sie in den Park gefahren sind – wovon sie aber später erzählt (A, 166). Dazwischen, sie gehen noch im Park spazieren, findet sich die bereits zitierte Formulierung, wonach sie Strass nicht mehr zuhören kann: „mir ging etwas, das noch längst kein Plan war, im Kopf herum. [...] es ging mir alles im Kopf herum und ich war kaum mehr fähig, der leisen Stimme neben mir zuzuhören“ (A, 166).

Innerhalb eines Absatzes benutzt sie mehrmals dieselbe Formulierung, dass ihr etwas im Kopf herumgehe. Es ist das „viersilbige Wort“, aber es ist auch „etwas, das noch längst kein Plan war“. Wenn das viersilbige Wort tatsächlich „Metastasis“ ist, so ist das letztere wohl etwas anderes. Die inzwischen naheliegende These ist, dass es sich um den Gedanken an den Tod von Strass handelt, den sie selbst herbeizuführen gedenkt. Denn von einem Plan oder einer Absicht ist nicht nur an dieser Stelle die Rede.

Die Erzählerin ist am Sonntag in Strass' Stadt angekommen und nimmt sich gleich am Montag frei, um bloß nicht den Rückruf von Strass in ihrer Pension zu versäumen. „Über den ersten Tag möchte ich nicht reden“ (A, 34), sagt sie zu Beginn des Absatzes, in dem sie gleich von der telefonischen Verabredung mit Strass für eine knappe Stunde an demselben Abend berichtet. Der Tag allein war wohl nicht so schön, soll das heißen. Der nächste Absatz fängt analog an: „Ich rede gern von diesem Abend“ (A, 35), den sie mit Strass in einem Lokal verbringt; dies ein offensichtlich positives Erlebnis. Als sie sich trennen, führt das sogleich zu körperlichen Symptomen: „Kaum war er weg, spürte ich wieder Magen und Schultergelenk. Ich schweige mich aus über den Abend“ (A, 38). Noch immer ist von demselben Abend die Rede. Aber dieser Widerspruch ist keiner, der als Anomalie im Sinne des unzuverlässigen Erzählens gelten kann. Es ist klar, dass sie im ersten Fall lediglich den Teil des Abends meint, den sie mit Strass verbringt, und im zweiten den restlichen Abend, den sie allein verbringen muss. Der Widerspruch lässt sich also auflösen, indem man den Abend, um den es geht, in zwei Hälften teilt, den Teil des Abends mit Strass und den Teil danach ohne ihn. Die missverständliche bzw. verkürzte Formulierung zeigt nicht, dass sie mit sich im Unreinen wäre, sondern ihre totale Abhängigkeit von Strass.<sup>17</sup>

<sup>17</sup>Das soll nicht heißen, dass hier ein Fehler vorliegt. Die verkürzte Formulierung liegt auf der Linie der im 2. Unterkapitel analysierten Erzählkonzeption, wonach es eines ihrer Merkmale ist, dass der erzählte Zeitverlauf, etwa durch Überblendungen von zeitlich auseinanderliegenden Redeteilen, durch nicht als solche markierte Analepsen oder eben durch unklare Zeitangaben, verunklart wird.

Im Anschluss erzählt sie davon, wie sie Strass kennengelernt hat, und von seiner allgemeinen Beliebtheit. „Er kommt mit allen aus, mit den einfachen, [...] mit den cleveren [...] – sie würden Strass nichts Böses wollen. Niemand will das. Vielleicht niemand außer mir, manchmal. [Absatz] Ich wollte es nicht tun. [Absatz] Ich denke hierüber nicht allzuviel nach“ (A, 40).

Dieser Textstelle kann man entnehmen, dass sie von Zeit zu Zeit Aggressionen gegenüber Strass hegt. Wer wollte ihr das verübeln!? Im Lichte des Endes der Geschichte erhält diese Passage aber plötzlich eine konkrete Bedeutung. Besonders der durch Absätze hervorgehobene Satz „Ich wollte es nicht tun“ lässt sich als Vorausdeutung auffassen. Auch ohne zu wissen, wie die Geschichte ausgeht, lässt sich erschließen, dass sie in der Zwischenzeit etwas getan hat, vermutlich etwas, das mit Strass zu tun hat und das ihm oder ihrer Beziehung Schaden zufügt. Offen bleibt, ob sie es tatsächlich nicht tun wollte oder ob sie sich das, nachdem es passiert ist, nachträglich einredet. Ungewiss ist auch, ob hier wie bei den folgenden Wiederholungen dieser Phrase nur das erzählende oder auch das erlebende Ich spricht. Ist diese Phrase *nur* dem erzählenden Ich zuzuschreiben, das dies retrospektiv – vielleicht bereuend, vielleicht sich rechtfertigend – feststellt, dann bricht ihre Einstellung der Erzählgegenwart in die Handlungsgegenwart ein, in der sich diese Frage, ob sie es tun soll oder nicht, noch gar nicht stellt. Ist demgegenüber diese Phrase *auch* dem erlebenden Ich zuzuschreiben, dann stellt das Ich sich diese Frage bereits in der Handlungsgegenwart und gibt immerhin zu verstehen, dass ihr dieser Gedanke schon recht früh gekommen ist. – Für die letztere These spricht die Formulierung davor: „Vielleicht niemand außer mir [will Strass Böses], manchmal“. Das ist zumindest an dieser Stelle ein vergleichsweise klarer Hinweis darauf, dass ihre Einstellung Strass gegenüber nicht so konstant duldsam ist, wie sie im Allgemeinen zu verstehen gibt.

Da sie vor allem von ihrem duldsamen Verhalten erzählt und ihre Einstellung weitgehend außer Acht lässt, erzählt sie, streng genommen, nichts Falsches über ihre Einstellung. Aber dadurch, dass sie ihre Einstellung, die offensichtlich nicht immer mit ihrem Verhalten konform ist, unterbelichtet lässt, gibt sie tendenziell zu verstehen, dass ihre Einstellung nicht im Widerspruch zu ihrem Verhalten steht. Das heißt dann, dass sie tendenziell durch Unterlassung doch etwas Falsches zu verstehen gibt. Verknüpft man also die, wie ich gleich noch belegen werde, hochrekurrenten Phrasen, die sich auf den Mordplan beziehen, mit ihren Aussagen, die in unmittelbarer Nachbarschaft mit diesem Ereignis stehen, dann zeigt sich, dass ihre Unzuverlässigkeit, die sich konkret nur auf ihre Einstellung in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu ihrer Tat bezieht, auch auf ihre frühere Einstellung bezogen werden kann. Das „Ich wollte es nicht tun“ hat nicht nur behauptenden, sondern beschwörenden oder beschwichtigenden Charakter, der dazu führt, die Behauptung in Zweifel zu ziehen.

Schon wenige Seiten später folgt eine Variante, die die spätere Formulierung vorweg nimmt. Unvermittelt liest man die wiederum eigens abgesetzte Mitteilung (an sich selbst wohl): „Nein, ich hatte keinen Plan“ (A, 42). Einen Zusammenhang gibt es nicht. Vorher ist von einem Essen mit den Filmleuten die Rede, über das

sie, wie sie erzählt, nicht mit Strass redet, hinterher von den Briefen, die sie mit ihrem Vater wechselt.<sup>18</sup>

Während des Aufenthalts mit Strass in der Kreisstadt spaziert sie über den örtlichen Friedhof und sinniert über ein vernachlässigtes Grab mit einem Familiennamen, der auch in Tante Gustas Familienzweig vorkommt. Ihre Tante wird in diesem Jahr noch ins Heim gebracht und dort bald sterben, und die Erzählerin sieht voraus, dass Tante Gustas Grab bald ähnlich verkommen aussehen wird, weil sich genauso niemand darum kümmern wird wie um das Grab, vor dem sie in der Handlungsgegenwart steht. Unvermittelt folgt auf den Absatz: „Ich wollte es nicht“ (A, 61), ehe sie in einem weiteren Absatz wieder auf Strass und den Stadtpark zu sprechen kommt.

Auch später noch wiederholt sie die Sätze, dass sie es nicht habe tun wollen (A, 105) bzw. dass sie keinen Plan gehabt habe (A, 93, 112, 144). Diese Formulierung greift sie an der weiter oben zitierten Stelle auf und modifiziert sie insofern, als ihr etwas „im Kopf herum“ geht, „das noch längst kein Plan war“ (A, 166). Dass sich in ihrer Einstellung etwas verschoben hat, bestätigt sich, denn: „So etwas wie einen Plan, daß es den gab, könnte sein, Ruthie, mehr nicht, aber ich hatte keine Lust, ihn auszuführen, glaub mir das“ (A, 176). Dies äußert sie, als sie davon berichtet, dass sie mit Strass bei David und Monica im Bett liegt. Je näher das Ende rückt, desto stärker konkretisiert sich ihr Plan. Nicht an die baldige Rückreise denkt sie,

sondern das andere ging mir im Kopf herum, Ruthie, ich hatte es in mir, Strass sang leise mit vergnügtem Gesicht *So go away, so go away*, immer nur den Refrain, mitten im Foyles. Mir aber ging der Plan nicht aus dem Kopf, noch hatte ich keinen bestimmten Tag für die Ausführung, aber das Vorhaben selber wurde deutlich, ich sah Strass in seinem Regenmantel, der Schal wäre etwas hochgeschoben im Nacken. Selbstverständlich wäre Strass in Straßenkleidung. An eine Vollstreckung in Zimmern habe ich nie gedacht. Ich habe gedacht, am Wasser wäre es wohl richtig. (A, 176 f.)<sup>19</sup>

<sup>18</sup>Dass sie erzählt, was sie Strass nicht mitteilt, ist ein signifikanzgenerierendes Verfahren, aber mir ist es nicht gelungen, eine besondere Funktion zu finden. Sie betont damit die absolute Trennung der beiden Sphären, die ganz im Sinne ihrer jeweiligen symbolischen Bedeutung ist (s. u. 4. Unterkapitel).

<sup>19</sup>Wie oben schon erwähnt, ist das der Song, den Strass und die Erzählerin zusammen singen, als sie sich kennenlernen (A, 39). Dort wird noch ein zweiter Song genannt: „*Things we said today*“. Dabei handelt es sich um ein relativ bekanntes Stück der Beatles von ihrem Album *A Hard Day's Night* (1964), dessen Inhalt gut mit dem Romangeschehen harmoniert: Das Ich adressiert ein Mädchen und imaginiert eine künftige Situation, in der sie sich der Dinge erinnern werden, die sie heute sagten. Wie Strass und die Erzählerin haben sie sich offenbar gerade kennen und lieben gelernt, und das Ich projiziert ein nostalgisches Erinnern in die gemeinsame Zukunft. – Der andere Song könnte auch von den Beatles stammen. Die Phrase „*So go away*“ ist Teil, aber nicht Refrain des eher unbekanntes Stücks „*Don't bother me*“ von dem Album *With the Beatles* (1963). Es ist ein Lamento über eine verlorene Liebe, adressiert an eine Person, die das Ich jetzt nicht stören, sondern eben weggehen soll. Wahrscheinlicher ist, dass es sich um den Song „*Go away little girl*“ handelt, den Gerry Goffin und Carole King, eins der erfolgreichsten amerikanischen Songwriterpaare der 60er Jahre, 1962 zunächst für Bobby Vee geschrieben

Von nun an ist alles, was sie tut, darauf ausgerichtet, Strass ans Wasser zu bekommen und dort eine geeignete Stelle für ihren Plan zu finden. Ihr Wunsch, einen gemeinsamen Ausflug ans Meer zu machen, bezieht sich genau darauf, und als er ablehnt und eine Alternative vorschlägt, besteht sie darauf, trotzdem irgendwo ans Wasser zu gehen. Aber in London an der Themse findet sie keinen passenden Ort. „Auf dem Balkon der Mayflower konnte ich mich nicht entschließen, es störte auch die Rampe“ (A, 179). Außerdem herrscht gerade Ebbe. Auch weiter flussaufwärts ergibt sich keine Gelegenheit (A, 179 f.). Schon sind sie auf dem Rückweg, und die Erzählerin denkt in Zeitnot „an Verkehrsunfälle oder an einen Untergrundschatz“ (A, 180).

Die letzte Episode in Windsor wird dann mit folgendem Satz eingeleitet: „Ich konnte mich nicht leicht von Strass trennen, Ruthie, falls du das denkst“ (A, 182). Sie gehen an den Ufern der Themse entlang, auf der einen Seite hin, auf der anderen zurück, aber sie kann sich noch nicht dazu durchringen, bis sie am Ufer stehen. „Ich nehme an, jetzt wollte ich es tun, das ist möglich“ (A, 182). Und dann tut sie es.

Sie setzt also einen Plan, den sie lange vor sich selbst leugnet, in die Tat um, und man kann auch angeben, ab wann der Plan in ihr reift. Die eingestreuten Absätze, in denen sie abstreitet, einen Plan gehabt zu haben oder es nicht haben wollen, sind auch irreführend. Sie mögen auf den Zeitpunkt des erlebenden Ich zutreffen, aber nicht, wenn man sie auf die erzählte Welt als ganze (d. h. als temporal abgeschlossene) bezieht. In narrativer Hinsicht sind diese Absätze Vorausdeutungen, in psychologischer Hinsicht könnte man sie als Hinweis auf ihre verborgenen Aggressionen – den Tötungswunsch – verstehen.

Es dürfte durch die zahlreichen Wiederholungen der Leugnung eines Plans oder einer Absicht deutlich geworden sein, dass der Bezugsbereich des verleugneten Sachverhalts den Roman und die erzählte Geschichte stark durchdringt. Diese Durchdringung wird durch einen weiteren Umstand noch intensiver, der mit dem Tötungsversuch verbunden ist: durch den Tod ihrer Schwester Ruthie, an dem die Erzählerin schuld zu sein glaubt. Sie hat mit ihrer Schwester wohl um einen Hund aus Zelluloid gewettet, dass sie nicht auf eine Platane in der Nähe ihres Elternhauses klettert (A, 16, 19).<sup>20</sup> Doch hat Ruthie genau das getan. Dass die Erzählerin deswegen Schuldgefühle hegt, ist verständlich. Wer wen angestiftet hat, ist jedoch unbekannt. Deutungsheischend ist die betont beiläufige Bemerkung „übrigens“, dass sie Ruthies „Kätzchenkleid“ bekommt (A, 19). Daraus kann man zumindest schließen, dass die Erzählerin es ihrer Schwester geneidet hat. Ob aus diesem Neid abgefeimte Pläne zur Übernahme des Kleids erwachsen sind, darüber kann man jedoch nur spekulieren.

---

haben. Ein bekannter Nummer-1-Hit wurde er im selben Jahr in der Version von Steve Lawrence. Hier sagt das Ich wiederholt „go away little girl“, damit es nicht in Versuchung kommt, seine Freundin zu betrügen. Dieser Inhalt spiegelt die Situation des angehenden Liebespaars im Roman wider.

<sup>20</sup> Später gibt sie als Grund für ihren Sturz an, dass sie auf Ruthies „Kühnheit böse war“ (A, 114).

Merkwürdig ist aber noch etwas anderes: Die beiden Mädchen sind nämlich schon fast erwachsen, als das passiert. Dies wird aber erst auf der letzten Seite offenbar. Zuvor gewinnt man eher den Eindruck, dass die Mädchen noch jünger sind, als Ruthie vom Baum stürzt: „Und mir ist keiner mit Vorwürfen gekommen, ich war auch noch zu klein“ (A, 18). Doch war die Erzählerin vierzehn Jahre alt und Ruthie noch etwas älter, mindestens fünfzehn. (Die Erzählerin muss in dem Jahr der erzählten Geschichte 34 Jahre geworden sein, denn zu Beginn ist sie 33 Jahre alt, und Ruthies Tod ist am Schluss auf den Tag zwanzig Jahre her.) In diesem Alter passt man in der Regel auf, wenn die Zeit des Bäumekletterns nicht ohnedies schon längst vorbei ist. Und mit vierzehn Jahren ist man wohl auch nicht mehr zu klein, um über einen solchen dramatischen Vorfall zu sprechen.

Vielleicht sollte man diese Altersangabe aber auch nicht überbewerten. Zusammen mit der Andeutung, die in der Erwähnung von Ruthies Kleid liegt, könnte man darauf schließen, dass Ruthies Sturz nicht nur durch eine harmlose Kinderwette herbeigeführt wurde; doch gibt es keine konkreteren Hinweise darauf, ob die Erzählerin hier noch etwas verbirgt. Deutlich ist indes die motivische Verbindung zwischen Ruthie und Strass. Ihr Attentat auf Strass – das offenbar ihr einziger Weg zur Lösung ihrer Probleme darstellt – könnte aufgrund dessen als drittes indirektes Indiz darauf verstanden werden, dass sie mehr mit Ruthies Sturz zu tun hat, als sie wahrhaben möchte.

Davon abgesehen, zeigt die Verbindung der Motive gewiss die ähnlich große Bedeutung, die Ruthie und Strass für die Erzählerin haben. Ruthie ist die Adressatin ihrer Rede, und auch als sie von dem Abend erzählt, als sie Strass kennenlernt, ist Ruthie schon sozusagen dabei, denn „ich nehme dich mit[,] wohin ich kann, immer“ (A, 39).<sup>21</sup> Ihr ganzes Denken und Fühlen ist auf Personen in ihrem Umfeld gerichtet, die für sie unerreichbar sind. Zu Tante Gusta scheint sie in dem Moment eine stärkere Beziehung aufzubauen, als sie dement ins Heim kommt.

Als Fazit lässt sich somit festhalten, dass die Erzählerin nachweislich unzuverlässig ist mit Bezug auf einen einzigen, aber gleichsam dramatisch exponierten Sachverhalt, und dass diese Unzuverlässigkeit ihrerseits als ein Hinweis unter mehreren, erstens, darauf funktionalisiert werden kann, dass sie doch mehr mit dem Tod ihrer Schwester zu tun hat, als sie sich eingestehen kann, und zweitens

---

<sup>21</sup> Damit der Text in der Analyse nicht glatter erscheint, als er ist, möchte ich darauf hinweisen, dass der Passage eine Formulierung vorausgeht, die ich nicht auflösen kann: Die Erzählerin spricht von der ersten gemeinsamen Nacht mit Strass „im engen Bett des Mansardenzimmers neben deinem und Beas, falls ich mich nicht irre, falls du dabei warst, aber ich nehme dich mit wohin ich kann, immer.“ – Das Zimmer befindet sich in dem Haus oder der Wohnung der Ritters, wo Strass sowie „Rudolf und ich, und du, warst du nicht auch dabei“ (A, 38) Gäste sind. Während Rudolf, damals noch ihr Verlobter (A, 41), nach einem Streit die Party früher verlässt, übernachtet die Erzählerin mit anderen Gästen dort. Wer Bea ist, lässt sich nicht sagen, und warum die Erzählerin hier Formulierungen wählt, die, wörtlich verstanden, besagen, dass Ruthie nicht nur in Gedanken, sondern auch in Fleisch und Blut anwesend war, auch nicht. Vielleicht sollen sie deutlich machen, wie stark die Erinnerung an Ruthie schon damals das Denken und Fühlen der Erzählerin bestimmt hat.

darauf, dass sie erheblich früher Aggressionen gegen Strass zu hegen beginnt, als sie überwiegend zu verstehen gibt.

Wichtig ist mir, dass die Interpretationshypothese über ihre Verantwortung an Ruthies Tod sich nicht auf einen weiteren Sachverhalt bezieht, über den sie sich unzuverlässig äußert. Sie äußert ihre Schuldgefühle, und es ist nicht klar, wie berechtigt oder unberechtigt sie sind. Dieser Sachverhalt über ihre Tatbeteiligung liegt im Graubereich der erzählten Geschichte, und d. h. man kann nur so viel sagen, dass es bestimmte Indizien gibt, die belegen, dass dieser Sachverhalt im Roman angelegt ist, aber nicht, dass dieser Sachverhalt in der erzählten Geschichte tatsächlich besteht.

### ***3.3 Zur Möglichkeit der Verallgemeinerung des Befunds***

Wenn die Erzählerin mit Bezug auf ihre Motivation für den vergeblichen Todesstoß explizit etwas anderes zu verstehen gibt als der Fall ist, stellt sich die Frage, ob sie mit Bezug auf andere ihrer Einstellungen ebenfalls etwas anderes zu verstehen gibt als der Fall ist. Könnte man diese Frage bejahen, wäre ihre Unzuverlässigkeit nicht nur auf jenen einen Sachverhalt bezogen, sondern von grundsätzlicherer Natur.

Was gibt sie über ihre Einstellung Strass gegenüber zu verstehen? Wie beurteilt sie sein Verhalten ihr gegenüber? Sein Verhalten ist nicht sonderlich liebevoll, aber sie mag ihn trotzdem – oder vielleicht auch gerade deswegen. In beiden Fällen, bei beiden Figuren, ist über ihre Einstellungen nichts direkt zu erfahren, sondern nur über den Umweg ihres Verhaltens bzw. Nicht-Verhaltens. Dass Strass nicht liebevoll ist, lässt sich daraus erschließen, dass das Wohlergehen der Erzählerin nicht seine Priorität ist. Das Wichtigste für ihn ist seine Arbeit. Ihre Enttäuschung darüber artikuliert sie selten und nur sehr indirekt. Sie möchte geheiratet werden. Sie beschwert sich nicht über seinen Kommunikationsstil, sondern fordert die offizielle Anerkennung ihrer Bindung. Soll das heißen, dass sie mit allem zufrieden wäre, wenn er sie heiratete und sich ansonsten so überarbeitet und müde zeigte wie bisher? Anders gefragt: Ist der unerfüllte Heiratswunsch ein Zeichen, das auf ihre aussichtslose Beziehung verweist, indem er ihr gemeinsames Problem auf den Punkt bringt? Oder ein Zeichen, das ihre Oberflächlichkeit charakterisiert, ihre Unfähigkeit, das eigentliche Problem zu erkennen? Steht die ausbleibende Heirat für das Problem der beiden oder verdeckt sie das eigentliche Problem?

So gestellt, setzt die Frage voraus, dass die Beziehung zwischen der Erzählerin und Strass statisch ist. Tatsächlich hegt sie den Heiratswunsch kontinuierlich, und es spricht auch für die Unveränderlichkeit der Beziehung, dass sie ihn nach England begleitet. Aber ihre Beziehung hat sich eben doch verändert, auch wenn es lange zu keiner Verhaltensänderung kommt. Die Erzählerin erkennt aufgrund seines Verhaltens mit der Zeit die Aussichtslosigkeit ihres Wunsches und hegt zeitweise Trennungsgedanken. Zum zweiten weiß sie am Ende des ersten Teils, dass er ihr die Scheidung von seiner Familie verschweigt.

Was ist der Fall? – Dass sie bestimmte Eigenschaften, die vermutlich gar nicht so viele Leute liebenswert finden, liebenswert findet, kann sein. Dass sie sein Arbeitsethos akzeptiert, obwohl es auf ihre Kosten geht, gibt sie zu verstehen. Aber irgendwann akzeptiert sie sein Verhalten nicht mehr. Damit wäre sie nicht unzuverlässig, sondern änderte einfach ihre Einstellung. Vor dem Hintergrund der Zweifel, die man an ihrer Einstellung aufgrund der hier vorgebrachten Argumente hegen kann, gibt sie jedoch über weite Strecken etwas anderes über ihre Einstellung zu verstehen (Hingabe und Langmut) als der Fall ist (Aggressionen und Enttäuschung). Damit verbunden ist ihre Überzeugung, dass sie ihre Beziehung lange für harmonisch und zukunftsträchtig hält. Die hier zusammengetragenen Argumente sprechen jedoch dafür, dass sie bereits zu einem recht frühen Zeitpunkt diese Überzeugung nicht ungebrochen haben kann und einen anderen Eindruck erweckt oder zumindest sich nicht bewusst darüber ist, was in ihr gärt.

Es mehren sich also die Zweifel an ihrer Einstellung, wenn man das, was sie erzählt, gewissermaßen von hinten aufrollt und die einschlägigen Textstellen, die über die Rekurrenzen mit dem Ende verknüpft sind, im Lichte der eindeutig unzuverlässig erzählten Passage reinterpretiert. Im folgenden Abschnitt wird sich zeigen, dass sich mit Bezug auf ihren Heiratswunsch die Unzuverlässigkeit der Erzählerin, was ihre Einstellung betrifft, immer weiter ausdehnt.

#### 4 Ein Anti-Liebesroman: Zur Interpretation

Es gibt Oberflächenphänomene des Romans, die bei einer konzentrierten Analyse aus dem Blick zu fallen drohen. Daher seien sie hier genannt: Die beiden zentralen Figuren sind Strass und die anonyme Erzählerin. Der Mann wird nicht bei seinem Vornamen genannt, die Erzählerin hat keinen Anlass, ihren zu nennen. Schon dieser Umstand gibt den unpersönlichen Rahmen vor, in dem die Handlung sich bewegt. Die Handlung selbst besteht im Wesentlichen in der Dokumentation der Beziehung der beiden Figuren. Diese ist geprägt von einer offensichtlich gestörten Kommunikation. Das ist es zumindest, was sich in ihr vermittelt, auch wenn die Erzählerin das nicht explizit ausspricht. Zentrale Themen beider werden jeweils nicht angesprochen: Er verschweigt ihr die Scheidung von seiner Frau, während sie ihm (im zweiten Teil) verschweigt, dass sie davon weiß. Auch über die Erkrankung sprechen die beiden kaum. Strass ist derjenige, der am wenigsten darunter leidet. Man erfährt jedenfalls nichts darüber, dass er mit dem Ist-Zustand unzufrieden wäre. Anders die Erzählerin. Sie ist unzufrieden, artikuliert das jedoch nicht als erzählendes Ich. Nur als erlebendes Ich deutet sie ihre Unzufriedenheit an, ohne aber dass sie Strass damit erreicht. Am deutlichsten spricht sie sich in ihrem Heiratswunsch aus, auf den Strass nicht eingeht.

Als „ehemalige[r] Mathematikstudent“ (A, 18) und „Statistiker aus Passion“ (A, 35) und von Beruf Organisationsberater, der Betriebsabläufe rationalisiert, ist Strass mit biographischen Eigenschaften ausgestattet, die ihn – wenn man sie denn auf seinen Charakter projiziert – als jemanden kennzeichnen, für den Gefühle,

geistige Werte, auch Kunst keinerlei Bedeutung haben. Dass er im Privaten mit Vorliebe über seine Arbeit spricht, bestätigt seinen Charakter.<sup>22</sup> Er ist insofern recht eindeutig festgelegt.<sup>23</sup> Sein Verhalten wird als Folge „seines verdinglichten Bewußtseins“ interpretiert (Knapp/Knapp 1981, 75). Die Erzählerin steht nicht in Kontrast dazu, denn sie hat kaum eigene Interessen.<sup>24</sup> Im Kontrast dazu stehen die Filmleute. Sie sind ihr gegenüber nett und aufgeschlossen, aber sie ist dafür überhaupt nicht empfänglich. Sie zeigen Empathie und symbolisieren mit ihrer Tätigkeit einen gesellschaftlichen Bereich (aufklärerischer Dokumentarfilm über die Lebenseinstellung von jungen Frauen), der dem, den Strass repräsentiert, entgegengesetzt ist. Hier zeigt sich ein Ausweg aus ihrer Misere, doch sie missachtet ihn konsequent, weil sie nur darauf aus ist, Strass näherzukommen.

Auf diese Weise kommt man zu einer ziemlich holzschnittartigen Interpretation, der gemäß die Botschaft des Textes darin liegt, dass der Grund für die Kommunikationsunfähigkeit in dem geistigen Vakuum der beiden Protagonisten zu suchen ist. Das ist jedoch nur einer von mehreren Aspekten. Der Text lässt sich im Übrigen keineswegs darauf festlegen, dass in den Filmleuten eine durch und durch positive Gegensephäre zu sehen ist, die das Defizit der Sphäre bloßlegt, für die Strass steht.<sup>25</sup> Aufgrund seiner Machart bieten sich mehrere Gründe an. Die Versuchung ist groß, den Grund zunächst bei Strass zu suchen, auf dessen

---

<sup>22</sup>Die Literatur der Arbeitswelt, die sich auch in der Bundesrepublik der 1960er Jahre formierte, war für die Zeitgenossen sehr präsent und daher ein naheliegender Bezugspunkt für die Interpretation. Vgl. etwa den Schluss der Rezension von Karl Krolow (1965, in: Lutz-Hilgarth 1984, 113) oder den ursprünglich 1970 in *Christ und Welt* veröffentlichten Essay von Heinz Schöffler (1975, 120).

<sup>23</sup>Die Figur des Strass wird gern repräsentativ aufgefasst, sein Charakter als psychologisch defizitäres Symbol für einen Teil der Gesellschaft: „Sein Beruf erweist sich als eine kommerzielle Veräußerlichung individualpsychologischer Probleme. Wohmann beschreibt das in einer Weise, daß der Eindruck entsteht, die zeitgenössische Gesellschaft beruhe in hohem Maß auf solchen Verdrängungsmechanismen“ (Jurgensen 1983, 132). – Der Autor sieht unter Hinweis auf den Namen der Figur – Strass lasse Stress assoziieren – in ihrer Krankheit eine somatische Reaktion auf das psychisch entleerte, krankmachende Leben eines im Zeichen reiner Ökonomie völlig entseelten Menschen.

<sup>24</sup>Allerdings bezeichnet sie sich als „anglophil“ und leitet daraus ihr Interesse für Strass ab, dessen „Vater und Stiefmutter“ aus England kommen und der Verwandte im schottischen Renfrew hat (A, 38).

<sup>25</sup>Lenzen (1980, 188) beurteilt die Filmleute weniger positiv und attestiert ihnen eine „eher oberflächliche Heiterkeit“ und eine „Erwartungshaltung, die nach dem Spektakulären statt nach dem Ernsthaften fragt“. Genauso unterstellt er (ebd.) ihr, dass es ihr „zuwider“ sei, wie manipulativ Ulla bei den Interviews vorgeht, „um eine bestimmte Tendenz in die Äußerungen der Mädchen zu bekommen“. Zu Recht weist er auf die Fragwürdigkeit der Methoden hin, aber die Erzählerin beschreibt sie zunächst nur, ohne sie direkt zu verurteilen. Vgl. A, 78. Kurz darauf berichtet sie von quälenden „Wachträumen“, die dieser Abend ihr bereitet (A, 84). Sie beziehen sich aber nicht ausdrücklich auf die manipulativen Interviews, sondern auf andere Eindrücke des Abends: „Wein, Film ‚Panik‘, Ullas Eifer, ihre Stimme“.

Person das Fühlen und Wollen der Erzählerin vor allem ausgerichtet ist.<sup>26</sup> In der Sekundärliteratur wird indes am häufigsten die Familie der Erzählerin als tieferer Grund für ihr Scheitern angegeben und dafür, dass sie überhaupt an jemanden wie Strass gerät. Hingewiesen wird schließlich auch noch auf ihren introvertierten Charakter (Knapp/Knapp 1981, 75). Dabei sollte man allerdings nicht vergessen, dass der Text eher eine Bestandsaufnahme des Problems der Kommunikationsunfähigkeit enthält als eine klare und verallgemeinerungsfähige Auffassung darüber, was der Grund für das Problem ist. Die Gründe mögen im Text mittels Andeutungen angelegt sein, als eindeutige Botschaft aber, so meine Meinung, lässt sich keiner von ihnen identifizieren. Am Beispiel des am häufigsten genannten Grundes ‚Familie‘ werde ich zunächst zu zeigen versuchen, dass die kausale Verbindung zwischen der Beziehung zur Familie und der Beziehung zu Strass mehrere Varianten zulässt, die alle ihre interpretatorische Berechtigung haben.

Das Hauptziel dieses Abschnitts ist jedoch, im Ausgang von der festgestellten Unzuverlässigkeit der Erzählerin ein genaueres Bild von ihrer Einstellung und Motivation zu erhalten, über die sie falsche Angaben macht. Die leitende Frage lautet, was sich in der Einstellung, die Anlass für den Mordversuch ist, ausdrückt. Drückt sich darin nur das einzelne Schicksal aus, das die Erzählerin ausmacht? Oder vermittelt sich darin eine generelle Botschaft über die Beziehung von Menschen? Damit hängt auch die Frage nach der Liebe zusammen. Ist die Erzählerin Opfer von Strass oder Opfer ihrer eigenen fehlgeleiteten Vorstellungen oder doch eher der Umstände, die außerhalb ihrer Macht stehen? Welche Stelle besetzt die Familie?

#### 4.1 Die Familie als Grund des Scheiterns?

Die Forschung konzentriert sich, auch angesichts des Gesamtwerks von Gabriele Wohmann, auf den Faktor der Familie, der auf die Erzählerin einwirkt. Weil die Familie in den sonstigen Werken Wohmanns eine so große Rolle spielt, wird sie auch in der Interpretation von *Abschied für länger* als Größe angenommen, in deren Horizont die Beziehung zu Strass gedeutet wird. „Wohmanns Erzählgestalten kommen von ihrer Familie nicht los“ (Jurgensen 1983, 130). Das liegt insofern auch im vorliegenden Text nahe, als die Familie für die Erzählerin auch nach ihrem „Abschied für länger“ ein wichtiger Bezugspunkt bleibt. Nicht nur kehrt sie im Sommer zeitweise und nach dem Englandsaufenthalt wohl endgültig zu ihr zurück, auch in den Wochen, die sie bei Strass bzw. in seiner Nähe verbringt, ist sie in Gedanken (und mit Briefen) häufig bei ihrer Familie.

---

<sup>26</sup> „Strass’ Beruf ist in direkter Weise für die mangelhafte Kommunikation zwischen den Liebenden verantwortlich“ (Jurgensen 1983, 132).

Die Familie der Erzählerin zeichnet sich durch mehrere Eigenschaften aus. Viele Interpreten konzentrieren sich auf die hierarchische Familienstruktur mit ihrem patriarchalen Geschlechterverständnis, die sie in dieser Familie erkennen. Deutlich wird dieser Zugang in einer These mit generischer Konsequenz: „Abschied für länger“ erzählt nicht, wie häufig behauptet wurde, eine Liebes-[,] sondern eine Familiengeschichte. [...] Die von der Hauptfigur angestrebte Liebesgeschichte wird durch die Familiengeschichte vereitelt“ (Häntzschel et al. 1982, 127). In *Abschied für länger* „liefert die Autorin Anamnese und Befund“ zugleich, der Roman gebe damit nicht nur eine Bestandsaufnahme des Leids, sondern auch eine Erklärung für seine Entstehung, also eine „Ätiologie dieser psychischen Labilität“ (ebd., 133). Die Ursache wird „in der starren, unveränderbaren Rollenaufteilung unter den Familienmitgliedern“ gesehen, die eine Familienstruktur bewirke, welche kein souveränes soziales Handeln zulasse (ebd., 128). Auch nach Eidukevičienė (2003, 133) „prägt die Abhängigkeit der Tochter von der Elternfamilie alle anderen Beziehungen, die die junge Frau anzuknüpfen versucht, um sich dem Einfluß ihrer Eltern zu entziehen.“

In dem abschließenden Nebensatz kommt eine zusätzliche These zum Ausdruck. Danach liebt die Erzählerin Strass nicht um seiner selbst willen, sondern sieht in ihm einen Ausweg, die eigenen familiären Bindungen zu lösen. Und mehr noch: Da Strass' Erkrankung diese Möglichkeit endgültig zunichte mache, gebe ihn sie am Ende auf: „Erst als ihr völlig klar wird, daß ihre Hoffnungen wegen der tödlichen Krankheit Strass' unerfüllt bleiben werden, verläßt sie ihren Geliebten und kehrt zur Familie zurück. Sie erweist sich als unfähig, ein selbstbestimmtes Leben zu führen“ (Eidukevičienė 2003, 187).

Es gibt eine Reihe von Hinweisen im Text, die eine dubiose Bedeutung der Familie für die Erzählerin zu kennzeichnen scheinen, so etwa den, dass die Familie in einer Sackgasse wohnt, in die sie am Ende zurückkehrt (A, 185). Am stärksten dafür sprechen die bereits zitierten Passagen, wonach die Erzählerin selbst mit seltsamen Formulierungen die Frage aufwirft, ob sie vor der Familie flieht.<sup>27</sup>

Schon Lenzen (1980, 186) verknüpft die Liebe zu Strass oder die Hoffnung bzw. die Gefühle für ihn insofern mit der Familie, als die Enttäuschung über die Familie der Grund für die Annäherung an Strass sein soll. Dieser Interpretation gemäß wäre die Äußerung der Erzählerin, wonach sie „nicht weg von der Familie“ (A, 12), sondern zu ihm hin fahre, unzuverlässig. Dass sie sich dann dabei ertappt, laut zu werden, könnte ein Indikator dafür sein. Schon davor deutet sie an, dass es „insgeheim“ (A, 11) ihr Plan gewesen sein könnte, nicht zur Familie zurückzukehren. Aber was sie im Anschluss daran äußert, kann auch einige Plausibilität für eine ganz andere These beanspruchen: „Eine Sache wie die zwischen Strass und mir läßt sich nicht über ungefähr sechshundert Kilometer abwickeln“

<sup>27</sup> „Und selbst wenn ich insgeheim plante, danach mein Leben mit der Familie nicht wieder aufzunehmen – schön“ (A, 11). Und: „Zu ihm fuhr ich, zu Strass, nicht weg von der Familie, diese Auslegung trifft es nicht – aber warum werde ich schon wieder laut“ (A, 12).

(A, 11). Abgesehen davon, dass die Ausdrücke „Sache“ für Liebesbeziehung und „abwickeln“ nicht sonderlich angemessen klingen und daher literarisch vielsagend sind, geht aus diesem Satz jedenfalls hervor, dass sie die Familie verlässt, um eben die Sache mit ihm abzuwickeln.

Das letzte Wort mag hier auch ‚ausleben‘ bedeuten, wahrscheinlicher aber ist, dass es ‚klären‘ oder ‚beenden‘, jedenfalls ‚eine Entscheidung treffen‘ bedeutet. Immerhin dauert das Verhältnis schon eine Weile an, wie daraus hervorgeht, dass sie auch an gemeinsame Reisen denkt, die schon länger zurückliegen. Auf die zitierte Textstelle könnte man also die Annahme gründen, dass sie zu Strass fährt, um ihn zu einer Entscheidung zu bewegen. Was sie im Anschluss schildert, spricht jedoch nicht dafür; jedenfalls verfolgt sie diesen Plan nicht offensiv. Aber es gibt durchaus Andeutungen, dass sie den Zustand nicht ewig aushält, etwa wenn sie mit ihrer Abreise droht. Zwar realisiert sie sie nicht, aber kurz darauf erhält sie ja die unerwartete Information über seine Scheidung, was sie dazu veranlasst, Strass noch einmal etwas Zeit zu geben. So gesehen, erscheint die Erzählerin etwas weniger ausgeliefert oder willenlos als die meisten Interpretationen annehmen.

Der Grund für ihren Abschied von der Familie ist Strass. So sieht sie es. Die Frage ist, ob sie es richtig sieht und nicht doch Strass a) nur ein Vorwand ist, um die Familie zu verlassen, oder b) die Familie ihre Beziehung zu Strass negativ determiniert. Meiner Meinung nach sind beide Thesen zu stark, sofern sie exklusiv aufgefasst werden. Die Familie wird von der Erzählerin nicht als negativ erlebt, und es gibt kein schlagendes Argument dafür, dass sie in dieser Hinsicht unzuverlässig ist.<sup>28</sup> Dasselbe gilt für (a). Ein Argument lautet, dass ihre geschlechtstypisch anerzogene Duldsamkeit die Beziehung zu Strass präge (Eidukevičienė 2003, 134). Dagegen spricht aber, dass sie noch als Erwachsene ihrem Verlobten Rudolf gegenüber unduldsam ist. Der Text legt deswegen *nicht* nahe, dass das Erziehungsverhalten der Eltern sich auf den Charakter der Erzählerin auswirke. Dass ihr ehemaliger Verlobter ihr Unbeherrschtheit vorhält, lässt sich durch den Hinweis darauf, dass sie schon als Kind so gewesen ist, als Bestätigung dieses Charakterzugs deuten, der nun im Verhältnis zu Strass merkwürdigerweise außer Kraft gesetzt ist. Es gilt also herauszufinden, warum sie ihre Unbeherrschtheit, die sie schon als Kind, aber auch noch als Erwachsene ausgezeichnet hat, in der Beziehung zu Strass so lange unterdrückt.

#### **4.2 *Andere Gründe des Scheiterns: Die Persönlichkeiten von Strass und der Erzählerin***

Dass die Erzählerin mit 33 Jahren noch bei ihren Eltern wohnt und eine Beziehung mit einem verheirateten Mann hat, gehört sicherlich nicht zu einer in den 60er

---

<sup>28</sup> Es ist bekannt, dass Wohmann selbst eine sehr enge, positiv erlebte Familienbindung hatte.

Jahren allgemein anerkannten Lebensweise. Von einem Druck, ihre Lebensweise an die Gepflogenheiten anzupassen, ist zwar nicht direkt die Rede. Die Erzählerin macht, im Gegenteil, zu Anfang deutlich, dass ihr die Trennung von der Familie nicht leicht gemacht wird. Dennoch spricht gerade aus ihrem Heiratswunsch auch der Wunsch nach Legitimation bzw. nach Veränderung ihrer Lebensweise hin zu dem, was damals allgemein üblich war. Gerade unter den gesellschaftlichen Bedingungen in der Bundesrepublik der 60er Jahre ist dieser Wunsch nicht seltsam. Zugleich begibt sich die Erzählerin damit der Chance auf ein selbstbestimmtes, unabhängiges Leben. Sie tauscht die Abhängigkeit von der Familie mit der Abhängigkeit von einem Ehemann und denkt offensichtlich gar nicht an eine andere Möglichkeit. Auf der Basis dieser Beobachtung könnte man also zu dem begründeten Schluss kommen, dass sie sich so lange kontrolliert, weil sie sich die Chance auf ein gesellschaftlich akzeptiertes Leben als Frau an der Seite eines allseits beliebten, arbeitsamen Beraters nicht verbauen will. Erst als sie erkennt, dass er sie nicht heiraten wird, und vielleicht auch als sie realisiert bzw. zu realisieren meint, dass Strass moribund ist, stößt sie ihn ab. Seine Krankheit nimmt ihr endgültig die Chance auf die Heirat.

In vielen literaturwissenschaftlichen Abhandlungen, die in der Mehrheit knapp zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung des Romans erschienen sind, wird die Selbstbeschränkung, die in ihrem Heiratswunsch liegt, als Defizit eingeschätzt.<sup>29</sup> Dass die Erzählerin scheitert und am Ende in der Sackgasse ihrer Familie landet, könnte man als Bestätigung dieser These ansehen: Hätte die Erzählerin eine emanzipiertere Auffassung von sich selbst als Frau, wäre ihr das vielleicht nicht passiert. Allerdings: Diese Alternative ist im Roman nirgendwo angelegt.

Eidukevičienė (2003, 173) Analyse ihrer Einstellung, wonach „die sich selbst aufgebende Liebende eine bessere Lebensqualität zu erreichen [scheint], als ihr der völlige Verzicht auf Liebe ermöglichen könnte“, ist daher nur halbbrichtig. Dass es für die Erzählerin besser sei, sich an Strass oder die Familie zu verlieren, als sich auf sich selbst zu besinnen, beschreibt den Roman nicht angemessen, weil die Option, ein emotional unabhängiges Leben zu führen, in der Welt der Erzählerin gar nicht existiert. Eidukevičienė (2003, 196) stellt selbst mit Hinweis auf das Frauenbild in anderen Werken der Autorin fest: „Die Figuren Wohmanns erhalten ihre Beziehungen, weil für sie scheinbar nicht nur das Geborgensein, sondern auch das Gebundensein wichtig ist.“ Die Frauen fänden sich mit ihrer Rolle ab, die ihnen „von ihren Männern“ zugewiesen wird, „obwohl diese [Rolle] ihre Entfaltungsmöglichkeiten verhindert“ (ebd.). „Die meisten Frauenfiguren Wohmanns sind unfähig zu einer Auseinandersetzung. Sie vertreten die Überzeugung, daß das

---

<sup>29</sup> „Da der Erzählerin ihre innere Abhängigkeit von den Eltern offensichtlich nicht bewußt ist, meint sie, schon durch einen Wechsel in der äußeren Zugehörigkeit – also einer Heirat – die Familienbande abschütteln zu können. Mit der Beziehung zu Strass, der in seiner scheinbaren Ausgeglichenheit und Sanftmut wie ein Abbild des Vaters, dessen Stelle er einnehmen soll, wirkt, ersetzt sie die eine Abhängigkeit, aus der sie sich befreien will, lediglich durch eine andere“ (Häntzschel et al. 1982, 131).

Leben nur noch nach traditionell festgelegten Regeln ablaufen kann, und haben Angst vor Neuem“ (ebd., 197). Wiederum ist den Formulierungen anzumerken, dass das Frauenbild in Wohmanns Werken für defizitär gehalten wird. Doch ist die Bewertung, dass das Verhalten der Frauen defizitär sei, nicht Teil des Werks.<sup>30</sup>

Wie bereits mehrfach erörtert, verweigert Strass der Erzählerin, ihm näher zu kommen, indem er alles, was ihn zu irgendetwas verpflichten könnte, ablehnt. Sie soll nicht in seiner Firma arbeiten und ihn schon gar nicht heiraten. Es gibt eine vielsagende Passage dazu (A, 73): Auf ihren wiederholt geäußerten Heiratswunsch und seine Weigerung hin lachen sie. Die Formulierung lässt darauf schließen, dass dieser Wortwechsel bereits so etwas wie ein *running gag* zwischen ihnen geworden ist, wobei es nur für Strass ein *gag* ist, während die Erzählerin sich ihm in dieser Hinsicht – wie auch sonst in vielen anderen Hinsichten – anpasst, wahrscheinlich um es ihm leicht zu machen und ihn nicht zu Entscheidungen zu bringen, die gegen ihre Interessen sind. „Es war das Übliche, unsere ernste unaufgeklärte Angelegenheit“ (A, 73). An dieser Formulierung wird deutlich, dass sie die Situation doch reflektiert. Sie lachen, aber für sie ist die Sache ernst und ungelöst, ein Problem also, was es für ihn offensichtlich nicht ist. „Er sagte wiederum, ich solle nicht so direkt sein. Es sei unweiblich. Wieder Lachen“ (ebd.).

Es sind nur wenige kurze Sätze, die die Diskrepanz zwischen der Erzählerin und Strass offenbaren. Die Auffassung, sie verhalte sich „unweiblich“, ist eine Ausrede und kann als Hinweis auf chauvinistische Geschlechterklischees bzw. eine patriarchale Einstellung verstanden werden: Danach hat eine Frau keine Forderungen zu stellen und keine Ansprüche zu haben, jedenfalls nicht zu artikulieren. Ist das die Idee, die darin zum Ausdruck kommen soll? Es ist zumindest eine von mehreren, die im Bedeutungspotential dieser Darstellung liegen, aber festlegen kann man sich auf sie nicht, denn zugleich wird die Erzählerin als eine Person beschrieben, für die die Bindung an den Mann das höchste Ziel ist. Es ist gerade nicht die Selbständigkeit, die sie für erstrebenswert hält. Damit verhält sich die Erzählerin selbst dem patriarchalen Muster völlig konform. Weder bestätigt der Roman den Wert dieses Musters, noch stellt er ihn in Frage. Er beschreibt dieses Muster lediglich und ist daher in dieser Hinsicht nicht axiologisch unzuverlässig.

Bislang habe ich das Argument stark gemacht, dass es Strass' liebloses Verhalten ist, das sie zu ihrer Tat bringt; genauer gesagt, seine Weigerung, sie zu heiraten, denn mit dem lieblosen Verhalten könnte sie sich vielleicht sogar arrangieren, wenn sie verheiratet sind. Aber macht sie alles richtig? Ist sie das Opfer in der Beziehung? Wenn es zutrifft, dass Selbständigkeit ein Wert ist, der

---

<sup>30</sup> Später arbeitet Eidukevičienė (2003, 282–296) diesen Punkt selbst heraus, wenn sie Wohmanns Nicht-Beziehung zum Feminismus erörtert. Treffend ist vor diesem Hintergrund auch ihre Beschreibung der gestörten Kommunikation zwischen den Protagonisten (2003, 253–255). Sie werde dargestellt, aber nicht bewertet. Mann und Frau unterlägen letztlich denselben Problemen – beide seien Opfer der Umstände (2003, 264–266).

weder der Erzählerin erstrebenswert erscheint, noch im Werk positiv besetzt wird oder überhaupt erwähnt wird, stellt sich die Frage, ob sie die Situation ihrer Beziehung richtig einschätzt und sich angemessen verhält, um ihr Ziel – die Heirat – zu erreichen.

Strass lässt es sich zwar gefallen, dass sie ihn auf manchen seiner Fahrten begleitet, aber es gibt keinen Hinweis darauf, dass er ihr irgendwelche Versprechungen macht oder in der Vergangenheit gemacht hat, die ihren Anspruch in irgendeiner Weise rechtfertigen würden. Strass – das mag seine Strategie sein, denn er wird nicht nur einmal als unbeholfen dargestellt (oder es ist das, was sie an ihm attraktiv findet) – führt sich von Anfang an bei ihr als „Idiot“ ein. Nach der ersten gemeinsamen Nacht hinterlässt Strass ihr eine Nachricht: „Am Morgen las ich in seiner komischen Schrift: ich bin ein Idiot und bleibe einer. Es war ein Gekracksel, als wolle jemand einen Schreibstift ausprobieren, die Mine gab anscheinend keinen Farbstoff her, Unsinn, wie von einem, der Schreibmaschine übt“ (A, 41). Den Zettel bewahrt die Erzählerin auf, aber die Botschaft kommt nicht an bei ihr. Sie nimmt die Aussage nicht ernst. Man kann das so verstehen, dass er ihr von Anfang an reinen Wein einschenkt, sie aber unfähig ist, das zu akzeptieren, und sich lieber unbegründete Hoffnungen macht.

Sich über die zentralen Angelegenheiten im Leben nicht mitzuteilen ist das zentrale Charakteristikum dieser Beziehung, vor allem nicht über das, was sie jeweils beschwert. Zwar teilt die Erzählerin ihren Heiratswunsch mit, aber dass es ihr sehr ernst damit ist, kann sie Strass ebenso wenig vermitteln wie ihr Leid, das damit verbunden ist. (Umgekehrt spricht er nicht über seine Krankheit, sondern stellt nur seine Symptome aus.) Dass sie es nicht vermitteln kann, lässt sich nicht auf einen einzigen Grund zurückführen. Es könnte sein, dass sie es nicht vermitteln will, weil sie ahnt, dass sie damit eine endgültige Absage erhalten würde – und sie hält lieber an den Illusionen fest als sie aufzugeben; es könnte aber auch sein, dass sie sich tatsächlich nicht mitteilen kann, weil sie es von der Familie so gelernt hat<sup>31</sup> oder weil es *in dieser erzählten Welt* vielleicht auch gar nicht möglich ist. Für die letztere Möglichkeit spricht, dass es in der erzählten Welt keinen Gegenentwurf gibt. Aber auch hier gilt wieder, dass mehrere mögliche Gründe im Roman angelegt sind, ohne dass man einem von ihnen einen exklusiven Status zuweisen könnte.

Angelegt in der Geschichte ist auch, dass die Erzählerin das eigentliche Problem nicht erkennt. Für sie ist es die ausbleibende Heirat. Aber sie erkennt nicht, dass ihre Beziehung an etwas Grundlegenderem krankt: an mangelnder Kommunikation, die die Voraussetzung für eine erfolgreiche Liebesbeziehung wäre. Ihr Heiratswunsch kontrastiert nicht mit einem selbstbestimmten Leben, sondern mit der Kommunikationsunfähigkeit der beiden. Dies könnte man noch

---

<sup>31</sup> Dass über Probleme nicht gesprochen wird, kennt die Erzählerin aus ihrer Familie. Insbesondere über Ruthies Tod wurde nicht geredet. „Wir waren so, von jeher. Kein hartes Wort, überhaupt kein Wort mehr“ (A, 19). Man wollte der Angelegenheit nicht auf den Grund gehen, um die Erzählerin nicht zu belasten. „Deine Zukunft geht vor, sagten die Eltern“ (A, 17).

am ehesten aus der Gemengelage erschließen, auch wenn es nur als mögliche, nicht aber als notwendige Folge im Text angelegt ist.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem jeweiligen Anteil am Scheitern der Beziehung. Strass wie die Erzählerin selbst geben mit ihrem Verhalten mögliche Gründe. Es wäre einseitig, nur auf Strass' egozentrisches Verhalten zu verweisen, dem das vordergründig selbstlose Verhalten der Erzählerin hilflos ausgeliefert wäre.

Damit komme ich noch einmal zu der (melo)dramatischen Pointe des Textes, die gar nicht so dramatisch ist, sondern eher eine verborgene Ironie enthält. Ihr Todesstoß ist nämlich keiner. Es müsste ihr klar sein, dass Strass nicht in den Fluten der Themse umkommen kann, wenn sie ihn, am Ufer stehend, ins Wasser schubst. Ihr Plan ist wie eine fixe Idee. Er zeigt, wie sehr sie die Umstände erkennt. Damit ist die Bemäntelung des wahren Sachverhalts über ihre Motivation, Strass umzubringen, auch ein Hinweis darauf, dass sie die Gesamtsituation falsch einschätzt. Nicht nur überschätzt sie die Wirkmacht ihrer Handlung, sondern auch die Gemeinsamkeiten mit Strass, die Reziprozität ihrer Gefühle.<sup>32</sup> In der Wirkungslosigkeit ihrer Handlung zeigt sich ihre Hilflosigkeit und Unfähigkeit, die auch ihre vorherige Einstellung zu Strass auszeichnet.

### 4.3 *Zwischen zwei literarischen Traditionen*

*Abschied für länger* wird „ein episodisches, durchweg das Bewußtsein der Erzählerfigur spiegelndes Abrollen der Romanhandlung“ attestiert (Knapp/Knapp 1981, 72). Damit werde die „objektive“ erzählte Welt zugunsten des „subjektiven“ Weltempfindens aufgegeben. Mit Hinweis auf die „experimentelle[] Handhabung der Zeitebenen“ wird eine Brücke zum *Nouveau Roman* geschlagen (ebd., 74). Es lohnt sich, hier genauer hinzusehen, denn was man als Zersplitterung der Chronologie interpretieren kann – in der im 2. Unterkapitel (a.) untersuchten Episode unmittelbar nach dem Abschiednehmen am Bahnhof erzählt die im Abteil sitzende Erzählerin davon, was ihre Verwandten gerade tun, als beobachte sie sie gerade dabei, obwohl das nicht sein kann – lässt sich, wie ich es vorgeführt habe, auch dahingehend normalisieren, dass die Erzählerin diese Handlungen aufgrund ihres Wissens um die familiären Routinen imaginiert, ohne dies freilich kenntlich zu machen. Mit dieser Annahme lassen sich auch weitere Textstellen in einen erfahrungsweltlich akzeptablen Zusammenhang bringen.

Trotzdem weist Wohmanns Roman gewisse Ähnlichkeiten mit dem *Nouveau Roman* auf, wenn nicht in der Konzeption als ganzer, so doch in einigen Verfahren.

---

<sup>32</sup>Häufig betont die Erzählerin das Einvernehmen mit Strass, indem sie Pronomina in der ersten Person Plural („wir“, „uns“ usw.) benutzt. Andererseits registriert sie auch Gegensätze, die zwar banal sind, aber repräsentativ verstanden werden können, etwa den Umstand, dass sie und ihre Familie nichts gegen Regenwetter haben, während Strass „mehr für Sonne“ ist (A, 18).

Grob lässt sich die Technik des *Nouveau Roman* durch folgende Merkmale charakterisieren: Verzicht auf Psychologie (Motivationen und Einstellungen der Figuren) und Reduktion der Handlung und Preisgabe der Einheit von Zeit und Handlung im Sinne einer mimetisch-realistisch erzählten Welt (durch temporale Inkonsistenzen, Verzicht auf Kausalverbindungen etc.); stattdessen rekurrente Fokussierung isolierter Details der Dingwelt. Mit dem unzuverlässigen Erzählen lässt sich diese Technik in ihrer Reinform nicht verbinden, weil Unzuverlässigkeit als Verfahren die Einheit von Zeit und Handlung voraussetzt.<sup>33</sup>

Durch die Wahl einer Ich-Erzählerin, die Beziehungen zu einem Mann, zu ihren nahen Verwandten und zu einigen Arbeitskollegen hat, ist *Abschied für länger* weit davon entfernt, ein Exemplar eines deutschen *Nouveau Roman* zu sein. Trotzdem könnte man sagen, dass sich der Roman insofern im Fahrwasser des *Nouveau Roman* bewegt, als er teilweise dieselben Verfahren nutzt, auch wenn die Effekte nicht ganz so radikal ausfallen. Die Chronologie der Ereignisse wird durch Überblendungen aufgebrochen, bleibt aber in weiten Teilen rekonstruierbar;<sup>34</sup> die Figurenpsychologie bleibt weitgehend aus der Darstellung ausgeschlossen, ist aber ebenfalls bis zu einem gewissen Grad erschließbar; Ursachen für bestimmte Geschehnisse werden nicht erzählt, sind aber teils eindeutig, teils auch als Alternativen erkennbar; schließlich gibt es die Fokussierung auf scheinbar nichtige Details (etwa auf Strass' Bekleidung – den „forstmeistergrünen Pullover“ (A, 35), der später ampelartig von einem „weinroten“ (A, 157) und einem ebensolchen Schal (A, 99, 167) abgelöst wird – oder sein Arzneifläschchen oder auch bestimmte Gegenstände, die ihr während ihrer Ausflüge mit Strass auffallen) und deren rekurrente Erwähnung – alles Verfahren, die den Text in die Nähe des *Nouveau Roman* rücken, ohne dass er jedoch die Einheit der Handlung und der Zeit aufgäbe, die für das unzuverlässige Erzählen unabdingbar ist.

Durch seine Affinität zum *Nouveau Roman* ist *Abschied für länger* ein Beispiel für die Kombination eher heterogener Romantraditionen.<sup>35</sup> Auf der einen Seite sind es Verfahren des *Nouveau Roman*, auf der anderen aber bleibt die Einheit der Handlung erhalten. Was die Verfahren bewirken, ist neben dem Verfremdungseffekt eine Öffnung des Deutungsspielraums gegenüber herkömmlichen

---

<sup>33</sup> Zudem setzt ein robustes Konzept narrativer Unzuverlässigkeit, wie es hier vorgeschlagen wird, eine psychologische Grundlage voraus, aus der sich die diegetische Erklärung speist. Bei einem weiteren Konzept ist sie für die mimetische Variante nicht nötig; es genügt ein Erzählen mit fiktionalem Wahrheitsanspruch. Vgl. Kindt 2008, 54 f.

<sup>34</sup> Wo sie nicht rekonstruierbar ist, lässt sich dies als Zeichen eines täglichen Einerleis verstehen.

<sup>35</sup> „Jene Passivität des Erzählerbewusstseins [...] und der daraus folgende Verzicht auf eine rationale Durchdringung des Dilemmas verbinden den Text deutlich mit dem nouveau roman. Denn jenem [sic!] geht es, wenn diese Verallgemeinerung erlaubt ist, auch in erster Linie um die Darstellung des Bestehenden, nicht aber um seine Deutung oder Überwindung“ (Knapp/Knapp 1981, 76). – Die Autoren sehen also in erster Linie eine ideologische Gemeinsamkeit zwischen dem *Nouveau Roman* und *Abschied für länger*, die darin besteht, dass die jeweiligen Welten keine Veränderungen vorsehen, sondern statisch konzipiert sind.

Romanen. Diese Vergrößerung des Spielraums führt jedoch nicht zu beliebigen Interpretationen. Manches lässt sich recht genau rekonstruieren, für manche Ereignisse bieten sich hingegen mehrere konkurrierende Interpretationsmöglichkeiten an, aber eben nicht beliebige.

Wohmanns Roman gehört zu den Texten, in denen es in erheblichem Maße darauf ankommt, was nicht erzählt wird. Ein Verfahren, Nichterzähltes erkennbar zu machen, ist Unzuverlässigkeit, also falsche Angaben über einen Sachverhalt zu machen, der gemäß anderer verlässlich dargestellter Sachverhalte nicht bestehen kann. Aber es gibt auch andere Verfahren, Nichterzähltes erkennbar zu machen. Dazu zählen die implizite Erwähnung bestehender Sachverhalte, das nichtkommentierende Registrieren bestimmter Ereignisse oder auch beiläufige Erwähnungen, die für sich sprechen, ohne aber dass die Erzählerin darüber etwas Falsches zu verstehen gibt. Ein Beispiel für implizit erwähnte Sachverhalte ist, dass Strass sie nicht vom Bahnhof abholt. Er allein ist nicht aussagekräftig, aber in der Summe ergeben er und analoge Sachverhalte ein Bild eines Mannes, der seine (angebliche) Geliebte permanent hintanstellt und der offensichtlich nur halbwegs in der Lage ist, auf sie kommunikativ einzugehen, dann etwa, wenn sie ihn mit bestimmten Themen, die seine Kleinlichkeit oder Hyper-Penibilität herausfordern, wie dem Unterschied zwischen Mücken und Schnaken zu Widerspruch reizt.

Ein anderes Beispiel ist, dass die Erzählerin von Zeit zu Zeit ihren gemeinsamen Alkoholkonsum registriert, ohne ihn weiter zu kommentieren. Noch als die Krankheitssymptome immer lästiger werden, verzichten sie nicht auf den Genuss auch hochprozentiger Getränke (A, 176).<sup>36</sup> Und vorher schon sind ihre wenigen gemeinsamen Stunden davon geprägt. Mit Hilfe des Alkohols, so ist man versucht zu schließen, helfen sie sich über die Leere hinweg, die ihr Zusammensein sonst ausmacht.

Und schließlich liefert die Erzählerin ein Beispiel für die Implementierung so gut wie nichterzählter Sachverhalte, wenn sie – wie schon im 3. Unterkapitel zitiert – beiläufig erwähnt, dass kein Mensch Strass etwas Böses wolle, „niemand außer mir, manchmal“ (A, 40), um dann sofort in einem eigenen Absatz mit der rekurrenten Schlüsselphrase „Ich wollte es nicht tun“ fortzufahren. Ansonsten ist von solchen Absichten nicht die Rede, weshalb diese zentrale Information im Gerede von Nebensächlichkeiten unterzugehen droht. Gerade durch das Wort „manchmal“ erhält die Aussage ihr entscheidendes iteratives Gewicht. Ohne dieses Wort könnte man diesen Satz auf die finale Tat beziehen, und was sich dann darin

---

<sup>36</sup>Sie führt bereits auf der Fahrt zu Strass ein „Reisefläschchen“ mit (A, 27), das sie dann aber Kobler anbietet. In Ermangelung von Gläsern im Zimmer ihrer Pension versichert sie ihm, dass sie gewohnt sei, „einen Schluck aus der Flasche zu nehmen“. Wie so häufig wählt sie eine zweideutige Formulierung – möglicherweise ist sie es tatsächlich gewohnt oder sie sagt es, um Kobler aus seiner Verlegenheit zu helfen. Ähnlich zweideutig ist der spätere Hinweis, dass Strass Kognaks nicht gut bekommen (A, 99), aber es kann auch so zu verstehen sein, dass es nur die Kognaks sind, die ihm ein schwieriger Kunde anbietet.

ausdrückte, wäre lediglich, dass sie ihm einmal etwas Böses habe antun wollen. Da sie aber „manchmal“ sagt, kann man schließen, dass ihr diese Absicht eben mehrmals in den Sinn gekommen ist. Was sie also beiläufig erwähnt, gibt Aufschluss über ihre Einstellung, die sonst nicht Gegenstand ihres Erzählens ist und die demnach nicht immer mit ihrem äußeren Verhalten konform ist.

Es ist keineswegs so, dass alles, was die Erzählerin sagt, vage wäre, obgleich die Erzählkonzeption diesen Eindruck zunächst befördert. Nichterzählte oder nur angedeutete Sachverhalte lassen sich erschließen. Das betrifft eben am Ende auch ihren Todesstoß, der keiner ist oder sein kann. Soweit ich sehe, ist gerade dieser Umstand bislang noch nicht gewürdigt worden. Weder kann sie ihre wahre Motivation verbalisieren, noch ist sie sich darüber im Klaren, dass ihr Mordversuch von vornherein vergeblich ist. Wenn man diese nichterzählten Sachverhalte erkennt, kann man das Spektrum möglicher Ursachen für ihr Verhalten etwas reduzieren.

Von diesen Fällen zu unterscheiden sind jene, in denen Nichterzähltes lediglich als Möglichkeit der erzählten Welt angelegt ist. So deutet die Erzählerin eine nicht nur professionelle Beziehung zwischen Strass und Monica Maltan an, indem sie ihm nicht nur einmal unterstellt, an Monica zu denken, während er ihr, der Erzählerin, nicht zuhört, und indem sie Monicas Blicke registriert, die sie mit Strass tauscht (A, 176). Aber letztlich bleibt es offen, wie es sich mit dieser Beziehung verhält. Was die Erzählerin diesbezüglich zu sagen hat, könnte auf eine intime Beziehung deuten oder aber einer möglichen Eifersucht geschuldet sein. Kausalitäten sind also fast immer angelegt, aber nicht immer eindeutig zu erschließen. Dass Strass nicht über seine Krankheit spricht, kann bedeuten, dass er sie nicht wahrhaben will oder dass er unfähig ist, sich mitzuteilen, und es kann bedeuten, dass er die Krankheitssymptome vorschützt, um nicht über für ihn Unangenehmes sprechen zu müssen.

#### ***4.4 Axiologische Unzuverlässigkeit als Pointe***

Wir haben gesehen, dass die Unzuverlässigkeit der Erzählerin, die sich zunächst in einem einzigen falsch dargestellten Sachverhalt manifestiert (das Motiv für den vermeintlichen Todesstoß), auf weitere Sachverhalte ausgreift und auf diese Weise eine Menge über sie preisgibt. So schätzt sie die Situation selbst falsch ein – er kann dadurch gar nicht sterben –, was ihre Hilflosigkeit und Überforderung zeigt. Das Erkennen ihrer Unzuverlässigkeit verhilft also zu weiterführenden Interpretationen. Zum andern lässt sich über die mit der eigentlichen Sachverhaltsdarstellung verknüpften rekurrenten Formulierungen zeigen, dass ihre Einstellung schon sehr viel früher von Wut und Enttäuschung geprägt ist, als sie durch die Auswahl der von ihr erzählten Ereignisse zu verstehen gibt. Im Lichte dieser Interpretation stellt sich am Ende auch ihr Heiratswunsch als den geltenden Verhältnissen völlig unangemessen heraus. Wie dargelegt, ist dafür nicht der Grund, dass sie sich damit ihrer Chance auf Selbstbestimmtheit begibt. Unangemessen ist ihr

Heiratswunsch, weil sie nicht erkennt, dass ihre Beziehung dafür nicht geschaffen ist. Und sie ist dafür nicht geschaffen, nicht nur weil Strass so lieblos ist, sondern weil sie es letztlich selbst ist. Sie will Strass haben – zum Mann haben. Am Ende kann man, wenn man es gern eindeutig hat, sogar darauf schließen, dass in dem Roman ein von vornherein zum Scheitern verurteiltes Paarkonzept vorgeführt wird. Es handelt sich, um die Frage nach der Gattung wieder aufzugreifen, sozusagen um einen negativen Liebesroman, in dem die Abwesenheit wahrer Liebe thematisiert wird, sowohl beim Mann wie aber auch bei der Frau.

**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.



# IX. Kapitel: Eine falsche Theorie – Alfred Anderschs *Efrain* (1967)



## 1 Ein Roman als Problemfall: Einführung

Alfred Andersch ist eine der Schlüsselfiguren der westdeutschen Nachkriegsliteratur. Seine Bedeutung für die Literatur und das literarische Leben gründet auf mehreren Faktoren. Chronologisch gesehen, steht seine Tätigkeit als Herausgeber der politisch-literarischen Zeitschrift *Der Ruf* in Zusammenarbeit mit Hans Werner Richter am Anfang seiner Karriere. Ihr Rücktritt von der Herausgeberschaft, auf den bald auch die Einstellung der Zeitschrift folgte, wird gewöhnlich als Voraussetzung oder gar ursächlich für die Gründung der *Gruppe 47* angesehen, eines für die Nachkriegsliteratur prägenden Zusammenschlusses von Autoren, deren literarische Wirkung mit dem Aufstieg der Gruppe eng verzahnt ist (vgl. Böttiger 2012). Auch wenn Andersch nicht regelmäßig an den Gruppentagungen teilnahm und zunehmend Distanz zu ihr aufbaute, liegt seine Bedeutung während dieser Anfangsphase in seinem programmatischen Wirken. Mit seinem Essay *Die deutsche Literatur in der Entscheidung* (1948) versuchte er, „die Existenz der Gruppe [47] durch etwas Programmatisches zu legitimieren“ (ebd., 62).<sup>1</sup>

Die nächsten Jahre arbeitete Alfred Andersch als Redakteur beim Hessischen und beim Süddeutschen Rundfunk. In dieser Funktion machte er sich nicht nur um die Etablierung und Weiterentwicklung von Sendeformaten wie des Radio-Essays, Features und Hörspiels, sondern auch um die damit verbundene Förderung und Entdeckung von Autoren wie Arno Schmidt und Hans Magnus Enzensberger verdient (vgl. Liebe 1990).

Aber Andersch war nicht nur organisatorisch und programmatisch erfolgreich. Mit zwei Buchpublikationen reüssierte er in den fünfziger Jahren auch als Autor: Der autobiographische Bericht *Die Kirschen der Freiheit* (1952) über seine Desertion von der Wehrmacht sorgte zunächst im weltanschaulichen Bereich

---

<sup>1</sup> Das Verhältnis Anderschs zur Gruppe 47 untersucht Heidelberger-Leonard 1999.

für Furore, indem Andersch darin Pazifismus, Individualismus und Freiheitsdenken legitimierte und über den damals herrschenden Korpsgeist stellte; sein Roman *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) verschaffte ihm schließlich auch den ersehnten literarischen Durchbruch. Auf diesen Roman, der bald Lesestoff im Deutschunterricht an den Schulen wurde, folgten weitere Romane, die zwar jeweils breites Interesse hervorriefen, das sich in zahlreichen Rezensionen niederschlug, die aber auch viel Widerspruch selbst von Weggefährten erfuhren, so dass er an den Erfolg von *Sansibar* nicht mehr in derselben Weise anknüpfen konnte. Dies galt auch für seinen dritten Roman *Efraim* aus dem Jahr 1967, mit dem er vom Schweizer Walter-Verlag zu *Diogenes* gewechselt war. Nach einem Vorabdruck in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und der Abmahnung eines Anwalts eines nicht verurteilten Kriegsverbrechers, der sich in einer Figur wiedererkannt zu haben glaubte, war genug Aufmerksamkeit vorhanden, dass die Startauflage schnell ausverkauft war und Andersch die Enttäuschung seines zweiten Romans *Die Rote* (1960) hinter sich zu lassen meinte. Doch entwickelte sich *Efraim* bald ebenfalls zu einem Ladenhüter, woran auch wohlmeinende Rezensionen und mehrere Literaturpreise nichts ändern konnten.<sup>2</sup>

Infolgedessen scheint die literaturgeschichtliche Bedeutung des Romans gering – das ist zumindest der Eindruck, wenn man nur gängige Literaturgeschichten konsultiert.<sup>3</sup> Doch ist das Interesse der Literaturwissenschaft an *Efraim* außerhalb der unmittelbaren Andersch-Forschung weit weniger überschaubar, als man dem ersten Eindruck zufolge annehmen könnte.<sup>4</sup> Seit in den achtziger Jahren die literaturwissenschaftliche Holocaust-Forschung einsetzte, erlangte das Werk vermehrt Beachtung. Nicht zuletzt deshalb ist der Roman auch heute noch von einigem Interesse, denn sein Protagonist ist jüdischer Herkunft. Und nicht nur das, er ist zugleich der homodiegetische Erzähler, nach dessen Nachnamen der Roman auf Anraten Max Frischs schließlich seinen Titel erhielt.<sup>5</sup> Das war damals gewiss eine ebenso gewagte wie in der deutschen Nachkriegsliteratur bis dahin wohl beispiellose Entscheidung.

George Efraim ist ein jüdischer Emigrant, und ein Teil der Kritik entzündete sich gerade daran. Man könnte die Wahl eines solchen Ich-Erzählers als anmaßend empfunden haben, erst recht, wenn man bedenkt, was viel später über Anderschs Verhalten gegenüber seiner ersten Frau ruchbar geworden ist.<sup>6</sup> Die literaturkritische

<sup>2</sup>Zur insgesamt widersprüchlichen Aufnahme Reinhardt (1990, 435–439) und Lamping (2004, 401–406).

<sup>3</sup>Vgl. das von Manfred Durzak verfasste Kapitel über „die zweite Phase des westdeutschen Nachkriegsromans“ in Barner (2006, 368–434, hier: S. 415 f.); in dem von Ralf Schnell verantworteten Abschnitt in Beutin et al. (2008) fehlt der Roman.

<sup>4</sup>Vgl. mehrere Andersch gewidmete Sammelbände: Wehdeking 1983; Heidelberger-Leonard/Wehdeking 1994; Korolnik/Andersch-Korolnik 2008; Döring/Joch 2011; Ächtler 2016.

<sup>5</sup>Vgl. Reinhardt (1990, 430) und Lamping (2004, 395 u. 436 f.).

<sup>6</sup>Vgl. Sebald 1999 [1993]; Klüger 1994 [1985], 9–38; Ritter 2007; nach gleich mehreren Artikeln in Döring/Joch (2011) nehmen auch mehrere Beiträge in Ächtler (2016) den Faden wieder auf.

Begründung etwa Marcel Reich-Ranickis besagte indes, dass die literarische Darstellung eines jüdischen Emigranten nicht überzeugend sei. „Durfte er das?“ fragt Reich-Ranicki (1970 [1967], 50) nach der Feststellung, „daß Andersch seinen traditionellen Helden diesmal judaisiert hat“. Die Antwort lautet: „Das hängt immer nur vom Ergebnis ab. Der Romancier darf alles, was er kann. Aber Andersch hat hier etwas versucht, was seine schriftstellerischen Möglichkeiten weit übersteigt“ (ebd.).<sup>7</sup> Nicht nur die, wie wir gleich sehen werden, fraglos komplizierte Erzählkonzeption selbst, auch die Wahl einer Erzählerfigur mit solch umstrittenen Eigenschaften und Einstellungen dürfte gerade für die Frage nach der Unzuverlässigkeit einschlägig sein.

## 2 Unfertiges Erzählen: Die Erzählkonzeption

*Efraim* gehört zu den Werken, über die man das Wesentliche gerade nicht erfährt, wenn man nur die erzählte Geschichte referiert. Mehr noch, man erhielte einen völlig unangemessenen Eindruck. Der Gang der Ereignisse wird lediglich *en passant* in den Reflexionen des Ich-Erzählers erkennbar, der sich zu Beginn noch ohne Namen in der Form eines (autonomen) inneren Monologs äußert: „Gegen vier Uhr am Morgen regnet es. Ich wache von dem Geräusch auf, das der Regen macht, knipse die Bettlampe an und bringe das Zifferblatt meiner Armbanduhr nahe vor meine kurzsichtigen Augen“ (E, 9). Rasch stabilisiert sich der Eindruck, dass die durch das grammatische Präsens erzeugte narrative Unmittelbarkeit syntaktisch und stilistisch gebrochen wird. Dennoch wird man zunächst den Eindruck haben, die Erzählerrede sei ungeschriebene Gedankenrede, die ihren schrift-, wenn auch nicht immer literatursprachlichen<sup>8</sup> (und nicht halbwegs authentisch mentalen) Duktus durch eine poetische Lizenz erhält. Dass der innere Monolog hier nicht als schriftlich (im Gegensatz zu seiner faktischen Syntax) aufzufassen ist, lässt sich daran erkennen, dass der Erzähler zu schreiben anfängt, „[z]um erstenmal seit vielen Jahren [...] in deutscher Sprache“, den Text im Monolog zitiert und dann das Blatt mit dem Text wegwirft (E, 24). Damit erweist sich – zunächst, muss man sagen – der innere Monolog als (durch eine poetische Lizenz)

---

<sup>7</sup>Und dennoch klingt später auch bei Reich-Ranicki angesichts einer Textstelle, die als Relativierung des Holocausts aufgefasst wurde, ein Unbehagen an, das nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch motiviert ist: „Ich weiß, Alfred Andersch ist ein integrierter, ein verdienstvoller und ehrenwerter Mann, aber seine Geschmacklosigkeit schrickt nicht einmal vor den Opfern der Gaskammern zurück“ (ebd., 54).

<sup>8</sup>Efraim ist ein Erzähler, der seine Sprache reflektiert. Das gilt nicht nur für einzelne gehörte Wendungen, die er als Remigrant neu kennenlernt und kritisch betrachtet (E, 14), sondern bezieht sich auch auf seinen eigenen Schreibstil, für den er hoch- oder literatursprachliche Wendungen ablehnt, und zwar unter Rekurs auf den Zeitpunkt, als er 1944 erfuhr, dass die Juden, darunter seine Eltern, „wie Ungeziefer“ vernichtet wurden (E, 102).

stilisiertes Gedächtnisprotokoll. (Faktisch ist die Syntax oft durch eine komplexe Hypotaxe geprägt, wodurch der Text mindestens seinen schrift- bzw. literatur-sprachlichen Charakter erhält.)

Nach und nach schält sich folgende Ereignissequenz heraus: George Efraim, Korrespondent einer britischen Wochenzeitung in Rom, ist am 25. Oktober 1962 nach Berlin gekommen, wo er offiziell an der Frontlinie des Kalten Krieges die politischen Auswirkungen der Kuba-Krise erkunden und inoffiziell nach dem Verbleib der außerehelichen halbjüdischen Tochter seines Chefs Keir Horne recherchieren soll. Wie sich herausstellt, ist Esther, so ihr Name, das Bindeglied zwischen den beiden, denn Efraim hat sie in seiner Jugend selbst gekannt. Efraim ist 1920 in Berlin geboren und in den dreißiger Jahren zu seinem Onkel Basil nach London emigriert. Während die offizielle politische Recherche im Folgenden fast überhaupt keine Rolle spielt (höchstens im Zusammenhang mit seinem Plan, den Journalismus aufzugeben) und auch die Erzählung von der Erledigung des inoffiziellen Auftrags (obwohl einer der Höhepunkte am Schluss) am Gesamttext nicht allzu viele Seiten einnimmt, ist vor allem von seiner Beziehung zur jungen Schauspielerin Anna Krystek die Rede, die er in Berlin auf einer Party kennenlernt. Er durchwandert mit ihr die Stadt und besucht sie später in Neukölln, wo sie bei ihrem Vater wohnt. Er lädt Anna ein, mit ihr nach Rom zu fliegen, doch in Frankfurt kehrt sie um, und er fliegt am 1. November allein weiter. In Rom bleibt er nicht lange, sondern begibt sich am 14. November nach London (E, 287), um seine von ihm getrennt lebende Frau Meg zu besuchen und Keir Horne mit den Ergebnissen seiner Suche nach Esther zu konfrontieren. Am 16. November (E, 466) kehrt er nach Rom zurück und schreibt an seinem bereits in Berlin begonnenen Manuskript weiter. Das dauert mindestens bis zum Oktober 1965, so die letzte diesbezügliche Zeitangabe (E, 464).<sup>9</sup> In der Endphase entschließt er sich zur Veröffentlichung und flicht seine Gespräche mit Verleger und Lektor in seinen Text ein.

Diese Sequenz von äußeren Ereignissen lässt sich durch eine Reihe von Details ergänzen, etwa durch den Faustschlag Efraims auf der Party, die er als Auslöser für seine Bekanntschaft mit Anna ansieht (E, 215). In London trifft er mit Meg zusammen, die in seinem Gefühlshaushalt noch immer eine große Rolle spielt, und so wird Efraims Erzählung äußerer Ereignisse von seinen Reflexionen und Erinnerungen umspielt, dass es Mühe kostet, den Ablauf der Geschichte zu rekonstruieren und präsent zu halten. Efraims Erzählung ist zudem durch zahlreiche metanarrative Einlassungen gekennzeichnet. Schließlich wird eine weitere Komplizierung dadurch erreicht, dass der innere Monolog dem ersten Eindruck zum Trotz bald als von Efraim – auch noch aufgrund zwischenzeitlich angefertigter Notizen – literarisierte, d. h. geschriebene Rede erkennbar wird. Das hat den Effekt, dass man die zunächst für Unmittelbarkeit gehaltene Eigenschaft des inneren Monologs als vorgetäuscht bezeichnen muss, jedenfalls bis

---

<sup>9</sup>In der Sekundärliteratur kursieren verschiedene frühere Zeitangaben für den Endpunkt, ein Indiz für die verschlungene Komplexität der Erzählerrede.

zu dem Punkt, an dem der Ich-Erzähler sich zu der mehrstufigen Textgenese bekennt. Im weiteren Verlauf des zu Beginn geschilderten Tages setzt sich Efraim nach dem Mittagsschlaf an die Schreibmaschine und fängt an zu tippen. „Ich schreibe: Gegen vier Uhr am Morgen regnet es. Ich wache von dem Geräusch auf, das der Regen macht, knipse die Bettlampe an und bringe das Zifferblatt meiner Armbanduhr nahe vor meine kurzsichtigen Augen“ (E, 56 f.).

Wir erinnern uns, es handelt sich exakt um die ersten Sätze des Romans, die Efraim hier – angeblich – zu Papier bringt. „Angeblich“, weil es so nicht stimmt. Tatsächlich hat er, wie er kurz darauf einräumt, etwas anderes geschrieben:

Übrigens gestehe ich gleich, daß ich meinen Bericht, oder wie man dergleichen nennen will, nicht genau in der Form zu schreiben anfang, die ich hier zitiere und in der er nun endgültig vorliegt. Vielmehr benutzte ich bei der ersten Niederschrift die dritte Person des Imperfekts; das heißt, ich verhielt mich so, als schriebe ich über ein fremdes Wesen. (E, 57)<sup>10</sup>

Es folgt dieselbe Passage, in der nur die erwähnten grammatischen Formen ausgetauscht sind. Außerdem wird sein Name eingeführt: „George (früher: Georg) Efraim wachte von dem Geräusch auf, das der Regen machte“ (ebd.). Bis zum Ende dieses ersten von insgesamt sieben Kapiteln reflektiert Efraim sein Schreiben, über das er gar die Verabredung mit Anna vergisst, und benennt die Ereignisse des Tages, die er schildert. Dabei geht er recht pedantisch vor, denn er möchte nicht, wie es ganz am Ende des Kapitels heißt, „den Eindruck erwecken, als hätte ich dieses erste Kapitel, so, wie es hier steht [das ja sowieso nicht! – MA], in einem Zug an jenem Nachmittag und Abend geschrieben [...]“ (E, 60).

Man sieht nun deutlich, dass der Gestus des erlebenden Ich, in dem der Roman einsetzt, zurückgenommen wird. Der Erzähler gibt zu erkennen, dass er in seiner Rede durchgängig als erzählendes Ich agiert, auch wenn die Grammatik seiner Rede etwas anderes zu besagen scheint. Zwar wird diese narrative Schichtung an dieser Stelle offenbar, doch greifen die verschiedenen Zeitebenen häufig ineinander, sind miteinander verschränkt, so dass die daraus entstehende narrative Komplexität ständig präsent gehalten wird und berücksichtigt werden muss, wenn man sich über das Gesagte Klarheit verschaffen will. Die aus den verschiedenen Textfassungen und Notizen resultierenden Erzählebenen werden von Efraim immer wieder angesprochen, und er wechselt sie auch nach Belieben.

Nur ein Beispiel: Als Efraim zu Beginn des zweiten Kapitels über den Zufall räsoniert (ein zentrales Leitmotiv, auf das ich noch zu sprechen komme), macht er eine Bemerkung über die „Treffsicherheit mehrerer Schützen und [die] Sorglosigkeit eines Präsidenten in Dallas, Texas“ (E, 62). Das ist eine Anspielung auf die Ermordung John F. Kennedys im Jahr 1963. Bislang hat Efraim aber über den letzten Sonntag im Oktober 1962 berichtet. Wie kann er zu diesem Zeitpunkt wissen, geschweige denn davon erzählen, dass Kennedy ermordet worden sei? Lange stutzig bleiben muss man nicht, die Erklärung liefert Efraim noch auf derselben Seite:

<sup>10</sup>Vgl. auch E, 172.

Ich schreibe die Stichworte zu dieser Reflexion, mit der ich, wie ich vermute, mein Buch nur schwerfällig mache, so daß ich sie wahrscheinlich wieder streichen werde (ich habe mich entschlossen, sie doch stehen zu lassen!), im Albergo Byron, in eine Notizkladde, ein dickes, schwarzes Wachstuchheft, wieder an einem Sonntag, doch diesmal am Vormittag. (Ebd.)

Efraim befindet sich nun, zwei Wochen später, am 11. November in Rom, wohin er am 1. November zurückgekehrt ist (E, 63). Auch zu diesem Zeitpunkt kann er noch nichts von dem Mordanschlag wissen. Darum fügt er, pedantisch wie er ist, in Parenthese ein: „(Den Hinweis auf die Ermordung Präsident Kennedys habe ich in diesen Text erst sehr viel später eingefügt [...]“ (E, 62).

Es sind drei Dinge, die hier wichtig sind. Zunächst: der Erzähler achtet wenigstens stellenweise penibel auf die Korrektheit des zeitlichen Ablaufs (sowie auf andere Details), wobei seine Pedanterie in einem seltsamen Kontrast zu seinem digressiven, scheinbar unstrukturierten Erzählverhalten steht, aber gleichzeitig mit ein Grund für die Digressionen sind; sodann: wenn Efraim über seine Erzähl- bzw. Schreibsituation (nicht im Sinne der Erzählsituation Stanzels, sondern im Sinne der *narration* Genettes oder des Erzählgeschehens Schmidts) schreibt, überblendet er nicht selten mehr als zwei Zeitebenen miteinander, weshalb man einen zusätzlichen Zeitraum zu dem des erzählten Ereignisses und dem der endgültigen Niederschrift berücksichtigen muss, nämlich den des Notierens; am wichtigsten aber scheint mir, dass durch die an dieser Stelle offenbare Überlappung der verschiedenen Textstadien nicht ausgeschlossen werden kann, dass sie anderswo nicht offenbar wird (der narrativen Pedanterie sozusagen zum Trotz), d. h. bei jedem Satz ist die Frage zu stellen, wann er geschrieben wurde und ob sich darin nicht eine Erkenntnis oder Sichtweise offenbart, die der Erzähler erst zu einem späteren Zeitpunkt als dem erzählten Ereignis erlangt oder eingenommen hat.

Schließlich gehört zur Erzählkonzeption auch eine These über die Motivation oder den Anlass des Erzählens. Dergleichen muss nicht immer gegeben oder feststellbar sein. In diesem Falle aber könnte es so etwas wie das Bedürfnis nach Selbstvergewisserung sein, nach Rechenschaftablegen vielleicht, oder auch eine Art Selbsttherapie.<sup>11</sup> Efraim ist zwar erst 42 Jahre alt, aber er verhält sich wie jemand, der eine Midlife-Crisis erlebt. Er spielt mit dem Gedanken, seinen Beruf als Journalist aufzugeben (E, 19, 29). Efraim hat keine fertige Geschichte im Kopf, die er niederschreiben möchte, sondern ein Bedürfnis zu sortieren. Das passt zu seinem unstrukturierten, scheinbar ziellosen Erzählen sowie dazu, dass er mit dem Schreiben beginnt, ehe seine Geschichte zu Ende ist. Durch die zahlreichen metanarrativen Reflexionen ist der Roman zugleich einer über seine eigene Entstehung.

---

<sup>11</sup> So hat man den Text interpretiert als „Versuch der Erzählerfigur, über die narrative Aufarbeitung ‚schmerzlicher Erinnerungen‘ einen Weg aus der Identitätskrise zu finden“ (Gröger 2016, 178).

### 3 Missverständnisse der Rezeption: Efraims Unzuverlässigkeit

Es lassen sich drei das Buch durchziehende Themenkomplexe bzw. über den gesamten Text verstreute, aber miteinander zusammenhängende Ereignisfolgen bestimmen, deren Wiedergabe durch den Erzähler möglicherweise nicht zuverlässig erfolgt. Zum ersten ist es seine Beziehung zu Meg, deren wahren Charakter er erst am Ende offenbart; zum zweiten gibt es Unklarheiten in Bezug auf seine Schreibintention bzw. -situation (ob er für sich selbst private Notizen anfertigt oder einen Roman schreibt und sich damit an ein Publikum wendet); zum dritten schließlich ist es die Zufallstheorie, von der er häufig spricht und die in einem Spannungsverhältnis zu dem steht, was er über die Judenvernichtung denkt.

#### 3.1 Themenkomplex ‚Efraims Beziehung zu Frauen‘

Für den ersten Themenkomplex lässt sich ohne Mühe ein Indikator feststellen: Efraim macht Andeutungen, die zunächst so aufgefasst werden können, dass er etwas verschweigt – vor dem Leser oder auch vor sich selbst. Er spricht von „privatesten Dingen“, vor denen er sich „drücken wollte“ (E, 114) und deutet somit an, dass er dem Leser wichtige Informationen vorenthält. Zu diesem Themenkomplex gehören außerdem Andeutungen, die Keir Horne, seinen Vorgesetzten, betreffen, obgleich der Zusammenhang zwischen Keir und Meg dem Erstleser erst viel später klar wird. „Vor lauter Animosität gegen Keir fange ich schon damit an, gewisse Farben zu verfälschen, damit alles in ein für ihn ungünstiges Licht gerät“ (E, 73), schreibt Efraim und wirft auf die Keir betreffenden Sachverhalte damit selbst den Schatten einer verfälschenden Darstellung.

Man könnte einige weitere Andeutungen wie die anführen, dass „von einem gewissen Zeitpunkt an [...] harmlose Späße zwischen Keir, Meg und mir nicht mehr möglich“ waren (E, 97 f.), oder Efraims Bemerkung über die Zweideutigkeit des Verbs „weitertreiben“ (E, 294), aber schon jetzt lässt sich klarstellen, dass hier kein unzuverlässiges Erzählen vorliegt, nicht einmal ein offen unzuverlässiges im Sinne von Köppe/Kindt (2014), da keine falschen Tatsachen vorgeschützt werden. Anders gesagt, es gibt keine Anomalien, keine konfligierenden Sachverhaltsdarstellungen. Es bleibt lediglich ungesagt, was es mit Meg auf sich hat; und man muss damit rechnen, dass Keir nicht ganz gerecht behandelt wird vom Erzähler. Aber der selbstkritische Hinweis des Erzählers, dass er „gewisse Farben zu verfälschen“ anfangs, erhöht seine Glaubwürdigkeit eher, als dass er sie unterminiert.<sup>12</sup>

<sup>12</sup>Von einer Stärkung der Glaubwürdigkeit spricht auch Gröger 2016, 193.

Das heißt aber nicht, dass Efraim mit Bezug auf andere Sachverhalte nicht doch unzuverlässig ist. Dazu mehr in den folgenden Abschnitten. Man kann hier aber zunächst festhalten, dass das Bild sich nach und nach vervollständigt, bis Efraim am Ende mit der ganzen Wahrheit herausrückt:<sup>13</sup> Meg ist polygam, auch nach der Eheschließung mit Efraim, und hat ihr Verhältnis mit Keir Horne (der seinen Nachnamen nicht zufällig trägt) ungerührt fortgeführt. Und nicht genug, Efraim ist ihr, um sich selbst noch zusätzlich zu demütigen, nachgeschlichen und hat ihrem Liebesspiel, an Keirs Wohnungstür lauschend, beigewohnt. „Sie haben es immer auf diesem Schaukelstuhl miteinander getrieben. Der Stuhl knarrte“ (E, 463).

Ähnlich verhält es sich mit einer in diesem Themenkomplex zu verortenden Anomalie, die nicht die Unzuverlässigkeit des Erzählers markiert, sondern den prozessualen, suchenden Charakter des Erzählens. Efraim erinnert sich an das Zusammenleben und -arbeiten mit Meg, die als Fotografin in der gemeinsamen Wohnung ein Labor hat: „[...] die Anwesenheit Megs in der Wohnung hat mich nie gestört“ (E, 143), doch erregte ihn zuweilen „der Gedanke, daß Meg unter ihrem Laborkittel nichts oder so gut wie nichts anhatte [...] – es konnte also doch geschehen, daß ihre Anwesenheit in der Wohnung mich in der Arbeit störte“ (E, 144). Hier nimmt der reflektierende Erzähler einfach eine voreilige Verallgemeinerung über das Zusammenleben des Ehepaars im Erinnerungsprozess zurück. Die widersprüchliche Formulierung dient damit nicht der Etablierung eines unzuverlässigen, sondern eines reflektierenden Erzählers, der seine Irrtümer, weil es ihm ja um eine authentische Darstellung seines Ich geht, dokumentiert und darum auch im endgültigen Text stehen lässt.

Anders allerdings ist folgender Sachverhalt zu beurteilen, der, wiewohl er meist nur beiläufig erwähnt und auch erst nur vage angedeutet wird, eine symptomatische Bedeutung hat (also einen zentralen Stellenwert besitzt): Efraim begibt sich in den (am Sonntag leeren) römischen Presseclub, um dort zu onanieren, wobei er allerdings bald gestört wird.<sup>14</sup> Er unterdrückt oder verschleiert diesen Sachverhalt zunächst, und man könnte zu der Meinung gelangen, dass sein Aufenthalt in dem Presseclub ohne außergewöhnliche Ereignisse vorübergeht. Damit hätte Efraim durch Verschweigen etwas Falsches gesagt.

Es ist in theoretischer Hinsicht aufschlussreich, diese Anomalie der zuvor erwähnten gegenüberzustellen und genau zu beschreiben. Die jeweiligen Sachverhalte (Megs sexuelle Attraktion lenkt Efraim von der Arbeit ab vs. Onanieversuch im Presseclub) sind nicht von derselben Art, da nur der Onanieversuch ein singulärer Sachverhalt ist, während der andere Sachverhalt eine Generalisierung mehrerer Situationen darstellt. Auch ihr Stellenwert ist unterschiedlich, denn das Zusammenleben mit Meg liegt schon zehn Jahre zurück und wird nicht so häufig erwähnt wie die Episode im Presseclub, auf die Efraim immer wieder zu sprechen kommt. Ihr Status ist allerdings derselbe: Beide sind rein fiktiv in dem Sinne, dass

<sup>13</sup>Vgl. E, 294, 306, 324, 360, 403, 463.

<sup>14</sup>Vgl. E, 104–107, 111, 114, 117, 142, 146, 162, 285, 389, 452.

sie nur in der erzählten Welt bestehen. Auf der Seite der Sachverhaltsdarstellung gibt es ebenfalls Gemeinsamkeiten. Implementation und Auflösung erfolgen auf der diegetisch-narratorischen Ebene, d. h. der Erzähler sorgt selbst für die Anomalie und ihre Rücknahme. Dennoch gibt es einen Unterschied bei der Implementation: Im ersten Fall besteht ein Teil der Anomalie in der offenen Negation, dass Meg ihn bei der Arbeit nicht gestört habe; im zweiten Fall besteht ein Teil der Anomalie darin, dass Efraim zunächst nichts über den Onanieversuch sagt. Ein weiterer Unterschied besteht in der Distribution von Implementation und Auflösung. Im ersten Beispiel fallen Implementation und Auflösung zusammen; im zweiten liegen mehrere Seiten dazwischen. Das scheint mir der Hauptgrund dafür zu sein, dass man nur dem zweiten Fall Unzuverlässigkeit zuschreiben kann. Wesentlich für diesen speziellen Fall ist allerdings, dass die Reichweite der Distribution auch hier nur äußerst eingeschränkt ist: Es geht um ein einziges singuläres Ereignis, das zwar mehrfach erwähnt wird und symptomatisch für Efraims sexuelle Verklemmtheit ist, dessen anomale Darstellung aber nur einen kleinen Teil des Textes umfasst. Implementation und Auflösung sind in einem eng umgrenzten Textabschnitt lokalisiert und machen auch nur einen minimalen Teil der erzählten Geschichte aus.

Analog verhält es sich mit dem zunächst verschwiegenen, aber immerhin angedeuteten Sachverhalt, dass Efraim sich Anna Krystek im Taxi unsittlich genähert habe (E, 236, 239). Während er zunächst als Grund für den ungeplanten Zwischenstopp bei einem Nachtlokal Annas unerwarteten Einfall angab, noch tanzen gehen zu wollen, und ohne weitere Erklärungen von einem „Minuspunkt“ spricht, den er sich im Taxi eingehandelt hat (E, 236), nimmt er den Grund drei Seiten später ausdrücklich zurück. Nun gesteht er, dass er sie im Taxi, ohne um Erlaubnis zu fragen, angefasst habe und dass dies der Grund für Anna gewesen sei, die Taxifahrt nach Neukölln schon in der Uhlandstraße zu unterbrechen (E, 239).

Efraim erweckt hier wie dort eine falsche Vorstellung von den Sachverhalten in der erzählten Welt. Die Erklärung dafür lautet jeweils, dass es ihm schwerfällt, für ihn unangenehme Wahrheiten einzugestehen und Verhaltensweisen offen anzusprechen, die ihm peinlich sind. Daher gehören diese kleinen Episoden zu dem Themenkomplex „Meg und Efraims Beziehungen zu Frauen“, dessen narratives Charakteristikum darin besteht, dass er sich nur im Fortgang des Schreibprozesses dazu überwinden kann, die für ihn unangenehmen Wahrheiten zu benennen. Mit Bezug auf den gesamten Themenkomplex ist Efraim allerdings nicht unzuverlässig, weil er nicht – im Gegensatz zu den beiden erwähnten Randepisoden – durch Verschweigen falsche Tatsachen präsupponiert, sondern die Frage, was ihn von Meg getrennt hat, den Text über bis fast zum Ende einfach offen lässt.

### 3.2 Themenkomplex ‚Efraims Text‘

*i) Intention und Adressat: Warum schreibt Efraim und für wen?* – Während der Erzähler im Rahmen des ersten Themenkomplexes hauptsächlich Informationen unterdrückt, gibt es mit Bezug auf den zweiten Themenkomplex, unter den

die metanarrativen Einlassungen des Erzählers fallen, widersprüchliche Verlautbarungen des Erzählers zu prüfen. Efraim behauptet einerseits, er schreibe nur für sich selbst, und bekennt sich andererseits dazu, einen für die Öffentlichkeit bestimmten Roman zu verfassen.

Schon als Jugendlicher hatte Efraim literarische Ambitionen. Als er sich seines Bewerbungsgesprächs bei Keir im Rom des Jahres 1944 erinnert (damals wurden deutschsprachige Exilanten für alliierte Radioprogramme gesucht), notiert er, er habe Keir nichts „von meinen literarischen Versuchen“ mitgeteilt (E, 93). Diese Versuche standen also am Anfang, doch hörte er auf damit, als er bald nach seinem Schulabschluss Soldat wurde und für die Briten in den Krieg zog. Danach schrieb er ausschließlich als Journalist auf Englisch, und erst wieder mit seinem Berlinbesuch unternimmt er einen literarischen Schreibversuch auf Deutsch. Dessen Zeuge ist der Leser. Für Efraim trägt das literarische Schreiben offenbar nicht unbedingt eine Vorentscheidung darüber in sich, an wen es gerichtet ist, wohingegen das journalistische Schreiben für ihn immer adressatenbezogen ist. Diese Einstellung kann er zu Beginn seines Schreibversuchs, von dem er zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, wohin er ihn führt, nicht ablegen. Ob er nur für sich selbst schreibt, weiß er noch nicht, auch wenn er wegen seiner journalistischen Gewohnheit nicht von einem potentiellen Leser absehen kann (vgl. E, 58).

Anna Krystek hält er für den Auslöser seines Schreibversuchs (vgl. E, 215 u. 245), aber möglicherweise hat sie nur eine Stellvertreterfunktion, denn er lernt sie kennen, als er einen Deutschen schlägt, der unbedacht und lachend die Phrase „bis zur Vergasung“ verwendet, um eine tolle Nacht zu beschreiben.<sup>15</sup> Es scheint aber noch mehr dahinter zu stecken, denn Keir bemerkt in jenem Telefonat, dass er schon länger „beschissene Literatur“ mache „[s]tatt Nachrichten“ (E, 19). Bereits mit seinem Wechsel nach Rom im Mai 1962 wollte Efraim seinen Beruf aufgeben (E, 64). Auch wenn die erschütternde Erfahrung, das erste Mal wieder in Deutschland zu sein und den Ort seiner Kindheit und seiner ermordeten Eltern zu besuchen,<sup>16</sup> fraglos dazu beitragen, dass er sein Buch zu schreiben beginnt,

<sup>15</sup> Heidelberg-Leonard (1981, 192) macht auf die zentrale Bedeutung dieses Ereignisses aufmerksam, das (großzügig gerechnet) fast in der Textmitte erzählt wird (E, 203). Vgl. auch dies. (1986, 154–160). – Während Sebald (1999 [1993], 156) hier einen „deutschen Landser“ am Werk sieht, also keinen anderen als Andersch selbst, der seinen Charakter angeblich in Efraim projiziert, macht Heidelberg-Leonard auf eine analoge Episode bei Jean Améry aufmerksam, die Andersch als Vorlage gedient haben mag. Améry schreibt in dem abschließenden Essay „Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein“ des Bandes *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966]: „Ich schlug in offener Revolte den Vorarbeiter Juszek ins Gesicht: meine Würde saß als Faustschlag an seinem Kiefer [...]. Die körperliche Gewalttätigkeit ist in Situationen wie der meinigen das einzige Mittel zur Wiederherstellung einer dislozierten Persönlichkeit“ (Améry 2002, 162).

<sup>16</sup> „Ehe ich in Berlin landete, hatte ich noch das vage Gefühl, so etwas wie eine Vergangenheit zu haben, Eltern, Großeltern, Urgroßeltern, eine Tradition [...]. Aber ich habe nichts gefunden, nichts mehr war da, keinen Moment lang habe ich so etwas wie Aufregung gespürt, die Erregung,

ist der Wunsch älter. Wie gesagt, er denkt bereits vorher an einen Berufswechsel, und auch seine journalistischen Texte mutieren schon eine Weile in literarische Richtung.<sup>17</sup>

Insofern ist es nicht unpassend, wenn Efraim sagt,

daß diese Blätter, an denen ich nun seit Berlin sitze und mit denen ich auch literarische Absichten verfolge, – durchaus sollen sie ja ein Buch ergeben, jedenfalls irgend etwas Zusammenhängendes, mit dem ich mich entweder frei oder leer schreibe – [...], daß sie mir den Geschmack an jenem einfachen Spaß, den mir der Journalismus bisher bereitet hat, allmählich verderben. Statt mir Spaß zu verschaffen, haben sie mich in etwas gestürzt, was ich als quälendes Vergnügen bezeichnen möchte. (E, 113)

In dieser Richtung gibt es eine Reihe weiterer Textstellen, die zwar nicht explizit Efraims Schreibintention benennen, aber doch darauf schließen lassen, dass es zuallererst Selbstverständigung ist, die ihn zum Schreiben drängt und die eventuell obendrein eine therapeutische Funktion hat. Am 14.11.1962 fliegt Efraim von Rom nach London. Er möchte Keir von seinem Berlinbesuch berichten, seinen Job quittieren und auch Meg besuchen. „Irgendwie hatte ich, als ich den Air Terminal verließ, die Vorstellung, ich müßte mir, – und zwar schreibend! –, über mein Verhältnis zu Meg klar werden“ (E, 117). Das tut er dann aber nicht, sondern schiebt ein „Memorial“ (ebd.) ein, das er erst im Winter in Rom verfasst hat und in dem er von seiner sexuellen „Hörigkeit“ (E, 118) berichtet.

Diese Andeutungen mögen zwar wiederum als Indikatoren für die Unzuverlässigkeit der Erzählerrede gelten, doch lassen sich keine Widersprüche erkennen. Der Erzähler problematisiert seine Rede und behauptet damit nichts Falsches. „In Rom habe ich noch dies und jenes gekritzelt, Reflexionen zumeist (vor denen ich mich eigentlich hüten sollte), bis ich begriff, daß ich mich mit allem, was ich schrieb, vor dem, was eigentlich zu schreiben war, drücken wollte: vor dem Protokoll meiner privatesten Dinge“ (E, 114). Was er sich zum Zeitpunkt seines Erlebens noch nicht eingesteht, fügt Efraim anhand des erwähnten „Memorials“ nachträglich ein und kann entsprechend folgendes Zwischenresümee ziehen: „Als ich den Presseclub verließ, habe ich mir fest vorgenommen, in diesen Aufzeichnungen über meine privatesten Dinge zu schweigen. Ich bedaure es, diesen Entschluß nicht durchhalten

---

die man fühlt, wenn man auf eine Spur stößt. Es gibt keine Spuren mehr, ich besitze nicht die Spur einer Vergangenheit. [...] Aber das Grab meines Vaters kann man mir nicht zeigen. Es hat mich nicht erregt, es hat mich nicht zornig gemacht, ich habe nichts gefühlt, nichts, nichts, nichts“ (E, 71). – Dies ist eine Passage, die später noch einmal wichtig werden wird. Sie wird als Teil eines Briefes an Keir präsentiert, den Efraim am 11. November 1962 in Rom schreibt. Dass er „nichts“ spürt, ist offensichtlich auch eine Empfindung, und zwar keine angenehme, keine auch, die die Judenvernichtung bagatellisiert, denn: „Du hättest mir diese Erfahrung ersparen können, Keir!“ (Ebd.)

<sup>17</sup>Darüber ist sich Efraim selbst im Klaren: „Aber ich habe den Entschluß, meinen *job* aufzugeben und irgend etwas anderes zu tun als Zeitungsarbeit, schon gefaßt, längst ehe ich mit meinen Aufzeichnungen begann“ (E, 113).

zu können“ (E, 120).<sup>18</sup> Später verleiht er seiner Hoffnung Ausdruck, dass ihm das Schreiben dazu ver helfe, „meine Position auszumachen“ (E, 215).

Diese Überlegungen nimmt der Erzähler später vor allem mit Hilfe des Lektors zurück, nachdem er durch die Vermittlung eines Kollegen Kontakt zu einem Verlag bekommen hat. Aber schon früher fügt er in Parenthese die Erkenntnis ein, „daß meine Schreibe endgültig ihren privaten Charakter verloren hat. Sie ist für andere bestimmt“ (E, 128). An anderer Stelle wird dieser Gedanke endgültig zur Gewissheit: „Endgültig aus der Traum, ich schriebe nur für mich“ (E, 323).<sup>19</sup> In beiden Fällen werden diese metanarrativen Feststellungen in Passagen aufgenommen, die von Efraims Spaziergängen in London am 14. und 15.11. erzählen, aber es ist eine „Erkenntnis“, die er erst später verbalisieren kann, denn er hat sie „während der Jahre des Schreibens häufig aus den Augen verloren, aber ich habe sie nur verdrängt, nicht vergessen. Heute weiß ich, daß ich dem Buch nicht entrinnen werde“ (E, 324).<sup>20</sup>

Man sieht, es handelt sich um einen Prozess der Selbstvergewisserung. Als der Kontakt zum Verlag angebahnt wird, nennt er selbst als Motivation für das Gespräch mit Verleger und Lektor die Frage, „die ich in meinem Manuskript immer wieder an mich selber richte: ob ich eigentlich über privaten Aufzeichnungen sitze oder eben doch über jener Sache, die Meg mit so schöner Sicherheit als *dein Buch* bezeichnet hat“ (E, 391). Es ist der Lektor Dr. Heckmann, der ihn dann dazu auffordert, alle Überlegungen zu streichen, die seinen Text als private Aufzeichnungen charakterisieren. Das nehme dem Erzähler keiner ab (E, 392). Wie selbstverständlich geht Heckmann davon aus, dass die Leser zwischen Autor und Erzähler unterscheiden; doch Efraim kann mit dem Unterschied nichts

---

<sup>18</sup> Ähnlich auch: „Die Erinnerungen überwuchern die Gegenwart und werden sie noch ersticken, wenn ich nicht aufpasse. Natürlich habe ich in diesem Teil meiner Aufzeichnungen auch deshalb einen ganzen Souvenir-Laden aufgebaut, weil ich gehofft habe, ich könnte unter den Andenken das verstecken, was ich eigentlich zu zeigen hatte“ (E, 127).

<sup>19</sup> Efraim beschreibt diesen Vorgang ausführlich als Geistesblitz, der ihn an einem ganz bestimmten Ort überfällt: an einem „Lampenfahl“ am Russell Square – übrigens genau dem Ort, an dem Leó Szilárd der entscheidende Einfall zur Auslösung einer atomaren Kettenreaktion kam (vgl. Rhodes 1986, 292 f.).

<sup>20</sup> Zwischen diese Spaziergänge fällt sein Aufenthalt bei Meg, die seine Notizen entdeckt und sich wenig überrascht zeigt, da sie von Keir längst dessen Verdacht erfahren hat, dass Efraim literarische Ambitionen habe. Ihr gegenüber versucht er die Bedeutung seiner schriftstellerischen Versuche herunterzuspielen (vgl. E, 284, 300), aber diese Aussagen im Gespräch, die in Widerspruch zu seinen Äußerungen in seinen Reflexionen stehen, lassen sich als Schutzbehauptungen interpretieren, da er sich nicht so gern in die Karten schauen lassen, wenigstens in dieser Angelegenheit seine Autonomie wahren oder schlicht Erwartungen dämpfen will. Analog lässt sich Efraims innerer Monolog – „ich schreibe gar kein Buch, ich bin nur ein schlechter Journalist geworden, der sich die Zeit, bis er irgend etwas anderes anfängt, mit irgendwelchen Notationen vertreibt“ (E, 308) –, als er Meg aus dem Fenster hinterherschaut (und zwar zum letzten Mal), als Trotzreaktion auf das vorangegangene Gespräch zwischen ihnen deuten, in dem sie ihm den Trost vor Augen gehalten hat, den er sich durch seine Schreibe erwirkt, während Keir nichts dergleichen habe.

anfangen. Er beharrt darauf, einen subjektiv authentischen Text verfasst zu haben, aus dem erst der Verlag einen öffentlichen Text macht.<sup>21</sup>

Man wird nach alldem zu dem Schluss kommen, dass der Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Selbstverständigung und dem, ein Buch zu schreiben, keiner ist, da dieser Wunsch nach Selbstverständigung Teil des Buches ist und, umgekehrt, das Buch Mittel zur Selbstverständigung. Die beiden Wünsche bedingen sich gegenseitig. Es geht also gar nicht um die Frage, ob Efraim der alleinige Adressat ist oder ob er sich an ein Publikum wendet.

ii) *Journalistisches vs. literarisches Schreiben.* – Efraims metanarrative Reflexionen betreffen nicht nur die Position des Adressaten oder den Zweck seines Schreibens, sondern auch die Frage, ob oder inwiefern eigentlich wahr ist, was er erzählt. In der Gegenüberstellung von journalistischem und literarischem Schreiben, die Efraim vornimmt, setzt er einer verbreiteten Auffassung gemäß Journalismus mit Tatsachenbericht gleich und Literatur mit Erfindung.<sup>22</sup> Zugleich charakterisiert er sein literarisches Schreiben als den Tatsachen verpflichtet. Die Anomalie lässt sich in der Frage fassen, wie ein literarisch gemeinter Text den Tatsachen verpflichtet sein kann, wenn sein Autor der Ansicht ist, dass Literatur von Erfundenem handelt. Es ist also zu klären, ob Efraim den Anspruch durchhält und Tatsachen notiert (und, wenn ja, damit seine Auffassung von Literatur widerlegt) oder ob sich dieser Anspruch als unhaltbar erweist.

Als Efraim offenbart, dass sein Text mehrere Überarbeitungsstufen durchlaufen hat, zitiert er eine ältere Version, in der er über sich noch in der dritten Person und im Imperfekt schreibt (vgl. E, 57 f., 172). Da er also nicht spontan schreibt, sondern sein Schreiben reflektiert und Geschriebenes verwirft und ändert, gesteht er sich ein, „daß ich überhaupt ein Buch schreiben will, und nicht nur ein Konvolut persönlicher, nur für mich selbst bestimmter Blätter“ (E, 58). Er ist an dieser Stelle noch nicht sicher, ob er den Text weiterschreiben wird, und erklärt sich seinen adressatenbezogenen Stil mit seiner journalistischen Ader: „daß ich mir nicht vorstellen kann, ich schriebe nur für mich“ (ebd.). Ziele man lediglich auf Selbstverständigung, könne man es beim Nachdenken belassen, fügt er an. Und nun folgt eine fragwürdige Absichtserklärung: Da er (gleich seinem Chef) Literatur eigentlich nicht mag (wohl weil er sie als schlechtes Gegenteil von Nachrichten begreift), hat er die Absicht,

meinem Stück Literatur (wenn es denn schon ein Buch werden soll) die Form einer Nachricht zu verleihen. Vieler Nachrichten sogar, denn ich kann nicht die Schule verleugnen, durch die ich gegangen bin. Ihr Grund-Satz lautet, daß jeder Satz ein Faktum zu enthalten habe, eine Tatsache, oder mindestens eine Sache. (E, 59)

Daran möchte er sich halten, denn seine journalistische Prägung führt auch dazu, dass er sein Erzählverfahren, wie soeben erwähnt, ändert. Folgte er zunächst

<sup>21</sup>Vgl. auch Efraims Reflexionen beim Überarbeiten (E, 427) und zum Einschub von Hintergrundinformationen für etwaige Leser (E, 430).

<sup>22</sup>Zum Journalismus in *Efraim* vgl. Hesse 2004, 122–126.

noch einfachen literarischen Konventionen, denen gemäß ein Roman in der Vergangenheitsform und in der 3. Person verfasst wird, wählt er nun die 1. Person Präsens. Denn „erst nach ein paar Wochen begriff ich, daß die List des Romans sich der Wahrheit des Berichts unterzuordnen hat [...]“ (E, 172).<sup>23</sup> Obgleich Efraim damit seinen (besonders aus der Sicht der 60er Jahre veralteten Konventionen verpflichteten) literarischen Anspruch dem auf – vermeintlich, also aus seiner Sicht des literarischen Laien, unkünstlerische – Authentizität opfert,<sup>24</sup> zeigt sich durch den miterzählten mehrstufigen Textentstehungsprozess, dass auch diese grammatische Form (1. Person Präsens) keineswegs Authentizität verbürgt, sondern ihrerseits ein literarisches Verfahren ist. Dessen scheint sich Efraim allerdings nicht bewusst zu sein. Man wird Andersch unterstellen dürfen, dass er sich dieses Unterschieds sehr wohl bewusst war und Efraims Authentifizierungsverfahren als literarische Strategie nutzt.

Das heißt aber auch, dass man den Text mit Bezug auf Efraims Aussagen über seine Entstehung bzw. auf die stilistisch angedeutete Unmittelbarkeit bis zu dieser Textstelle für unzuverlässig erzählt halten kann. Es gibt daneben eine ganze Reihe von ähnlichen Anomalien, die sich im selben Sinne als Widersprüche rekonstruieren lassen. Manche löst Efraim sofort auf, manche erst später. Das hat System. Die Erklärung für diese Widersprüche liegt darin, dass es zu Efraims Schreibkonzeption gehört, seinen Text – aus seiner laienhaften Sicht – zu deliterarisieren und seine Fehler stehen zu lassen, um auf diese Weise den suchenden, nicht festgelegten Charakter seiner schriftlich niedergelegten Gedanken zu dokumentieren und damit die Authentizität seiner Überlegungen zu bezeugen. Seine Unzuverlässigkeit mit Bezug auf die Frage nach dem literarischen Charakter seines Texts ergibt sich daraus, dass er keine Vorstellung von der Literarizität seines Schreibens hat. Das ist nicht als axiologische Unzuverlässigkeit zu verstehen, denn es geht nicht um die Frage, ob er einen guten literarischen Text verfasst, sondern darum, dass er überhaupt einen solchen verfasst.

Zwei Beispiele seien angeführt, die dieses Ergebnis stützen. Mit Blick auf die angeblich fehlenden literarischen Qualitäten seines Textes kommt Efraim auf seine Brille zu sprechen, die zu haben für ihn eine wichtige Eigenschaft ist (E, 353). Von einem Schriftsteller verlangt er, dergleichen „präsent zu halten. Ich fürchte, das ist mir nicht gelungen, und es ist sicherlich zwecklos, das Versäumte nachzu-

<sup>23</sup> Eine andere Änderung, die Efraim im Textverlauf vornimmt, ist die Dechiffrierung von anfangs nicht eindeutig benannten zeithistorischen Ereignissen und Personen wie die Kuba-Krise und die *Spiegel*-Affäre bzw. Nikita Chruschtschow und Franz Josef Strauß.

<sup>24</sup> Regelmäßig distanziert sich Efraim davon, einen Roman zu schreiben, um die Authentizität seiner Erzählung zu unterstreichen. Zwar fühlt er sich manchmal als Romanautor, aber nimmt dies sofort zurück, denn „ich bin gottseidank doch kein richtiger Romancier! Ich kann nichts weiter beschreiben als die Wahrheit meiner Existenz“ (E, 246). – An anderer Stelle deutet er an, das in einem Roman passieren müsste, was ihm die schnöde Wirklichkeit verweigert: „Leider bin ich kein Romancier. Anna ist nicht gekommen“ (E, 325). – Gegen Ende spürt er die Macht, die ein Autor über seinen Text hat, aber auch hier erteilt er literarischen Manipulationen eine Absage (E, 396 f.).

holen, indem ich es irgendwo summarisch und isoliert darstelle“ (E, 354). Diese Passage dient zunächst wiederum dem vordergründigen Ziel, seinen Text als nicht-literarisch zu präsentieren. Zugleich aber erfüllt diese Textstelle genau den Zweck, den Efraim ihr abspricht. Er ist ja immer wieder auf seine Brille zu sprechen gekommen und tut es auch hier wieder. Es handelt sich um einen performativen Widerspruch bzw. um einen Fall von „*discours-bezogener*“ Unzuverlässigkeit (vgl. Kindt 2018).

Der folgende Fall ist analog. Ein frühes Ereignis in der Reihenfolge der Darstellung ist Keirs Anruf in dem Berliner Hotel, in dem Efraim abgestiegen ist. Während Keir darauf wartet, zu Efraim durchgestellt zu werden, und nicht merkt, dass das bereits geschehen ist, singt er „eine Strophe aus dem Lied von Mary Hamilton“ (E, 12). Efraim zitiert die vier Verse.<sup>25</sup> Er gibt dazu die Erklärung, dass mit der Hochzeit, „wedding“, die auf Mary Hamilton in Glasgow wartet, der Galgen gemeint sei, „weil sie ihr uneheliches Kind in einem schwachen Boot auf dem Meer ausgesetzt hat“ (E, 13). Dann aber fügt er hinzu: „Dabei fällt mir nichts weiter ein, als daß es einen berliner [sic!] Bezirk gibt, der Wedding heißt“ (ebd.). Abgesehen davon, dass hier nicht ganz klar ist, was wir als Leser hier nun von dem glauben sollen, das Efraim weiß oder versteht, lässt sich die Anspielung auf das Volkslied auf der Basis der gesamten Geschichte als Äquivalenz deuten: denn auch Keir hat sein uneheliches Kind sozusagen ausgesetzt, indem er es verleugnet hat, und es damit in einer Situation (im Jahr 1938), die sich kurz darauf als lebensgefährlich herausstellte, sich selbst überlassen. Dass in dem Lied ein literarischer Vorgriff vorliegt, der das zentrale Motiv einführt, teilt uns Efraim nicht mit. Er unterdrückt also eine Information. Ist er diesbezüglich also unzuverlässig?

Zwar gehört es zur Konvention, nicht jedes Motiv mit dem Hinweis zu annotieren, es handele sich hierbei um ein Leitmotiv, selbst wenn Efraim absichtsvoll einen literarischen Text mit Leitmotiven schreibe – daher ist nicht jeder Text, der seine literarische Technik verschleiert, unzuverlässig erzählt. Allerdings deutet nichts darauf hin, dass Efraim seinen Text nicht als literarischer Laie verfasst, obwohl er das, was er notiert, beständig selbst reflektiert. Er schreibt – vermeintlich – spontan und desorganisiert, und auch die Selbstbezüglichkeit drückt gerade dies aus. Das trifft für den Autor aber gerade nicht zu, wie in der Forschung einhellig festgestellt wurde. Andersch hat den Roman akribisch konzipiert. Was Efraim sozusagen zufällig literarisch macht, hat Andersch sorgfältig programmiert. Mit Bezug auf die literarische Technik ist Efraim also unzuverlässig: Nicht nur fingiert er die authentische Anmutung seines Textes (durch den Gestus des inneren Monologs), ohne zu verstehen, dass er ihn damit literarisiert; auch die Literarizität der anderen Verfahren zu begreifen, ist jenseits seines Horizonts. Gerade weil Efraim seinen Text thematisiert, ohne aber

---

<sup>25</sup>Die Version, die Efraim zitiert, findet sich wörtlich in dem gleichnamigen Song von Joan Baez wieder. Vgl. auch Woolf 2005 [1929], 114. Sie geht zurück auf ein schottisches Volkslied, das von Mary Hamiltons Mord an ihrem unehelichen Kind handelt. Zur Funktionalisierung dieser und anderer literarischer Anspielungen vgl. Heidelberger-Leonard 1986, 178 ff.

seine literarischen Qualitäten zu durchschauen (wie spätestens im Dialog mit dem Lektor deutlich wird), ist der Text mit Bezug auf diesen Sachverhalt unzuverlässig erzählt.

### 3.3 Themenkomplex ‚Judenvernichtung, jüdische Identität und Weltanschauung‘

Der in der Sekundärliteratur am stärksten berücksichtigte und zugleich umstrittenste Themenkomplex betrifft Efraims jüdische Identität und seine Einstellung vor allem zur Vernichtung der Juden. Etwas vereinfacht gesagt, verläuft die Frontlinie zwischen der einen Position, wonach Efraim das *alter ego* des Autors sein soll, und der anderen Auffassung, der gemäß Efraims Einstellung sich nicht mit der des Autors deckt. Als Sprachrohr seines Autors mystifiziere Efraim die Judenvernichtung und bagatellisiere sie. Man könnte dementsprechend auch sagen, dass den einen die Efraim-Figur als Anderschs Feigenblatt gilt, das seine, Anderschs, belastete Einstellung zu den Juden und dem Genozid mehr schlecht als recht verhüllt. Demgegenüber erkennen und anerkennen die anderen darin Anderschs Versuch, ein von der bundesrepublikanischen Gesellschaft damals tabuisiertes Thema literarisch gestaltet und in Efraim eine Figur erfunden zu haben, die selbst gar nicht weiß, wie sie damit umgehen soll. Dies trifft auch auf neuere Beiträge zu (vgl. Uecker 2000 und Feuchert 2016), die zwar insofern eine vermittelnde Position einnehmen, als sie Andersch moralisch zu billigende Absichten zugestehen, aber zugleich dazu tendieren, die literarisch-ästhetische Umsetzung im Roman für, zumindest partiell, verunglückt zu halten.

*i) Die zentrale Kritik.* – Der schärfste Angriff gegen *Efraim* und seinen Autor stammt von W. G. Sebald. Unter Berufung auf die damals neuen Ergebnisse des Andersch-Biographen Stephan Reinhardt (1990), wonach Andersch während der Kriegsjahre die Scheidung von seiner ersten Frau, die eine jüdische Mutter hatte, vorantrieb, um in die Reichsschrifttumskammer aufgenommen zu werden, und dadurch das sie schützende Band der Ehe auflöste, macht Sebald auf die Parallelen zu den Figuren in *Efraim* aufmerksam.<sup>26</sup> Für Sebald ist Keir Horne, der seine

<sup>26</sup>Genauer gesagt, hatte Andersch für den Antrag seinen Familienstand als „geschieden“ angegeben, noch bevor die Scheidung tatsächlich vollzogen war. Dass der Aufnahmeantrag der alleinige Grund für die Scheidung war, kann man allerdings nicht behaupten. Die Ehe war nicht glücklich, und Andersch hatte bereits ein Verhältnis mit seiner späteren zweiten Frau. Trotzdem konnte er angesichts der Gefahr, der er seine erste Frau durch die Scheidung ausgesetzt hatte, kein reines Gewissen haben. Seine Schwiegermutter ist nach Theresienstadt deportiert worden und nicht zurückgekehrt. In amerikanischer Kriegsgefangenschaft wiederum hat Andersch die Scheidung von seiner Frau verschwiegen und durch den Hinweis auf ihre jüdische Familie einen Vorteil zu ziehen versucht. – Zu Anderschs dubioser Vergangenheitsbewältigung (auch mit Blick auf seine Inhaftierung in Dachau) vgl. Johannes Tuchel 2008, 30–41; vgl. außerdem viele der Beiträge in Döring/Joch 2011, z. B. Römer 2011, 159.

Tochter verleugnet, Anderschs eigentliches, aber verstecktes *alter ego*. Dies sei „in der Textanlage sozusagen um eine Ecke verschoben und dargestellt in einer Weise, die es, so paradox das klingen mag, dem Autor erlaubt, davon abzusehen, daß er mit ihr an das Trauma seines eigenen moralischen Versagens rührt“ (Sebald 1999 [1993], 153). Stattdessen „wählt er sich Efraim zu seinem Stellvertreter. Genauer gesagt, er versetzt sich in ihn hinein und breitet sich rücksichtslos in ihm aus, bis es, wie der Leser allmählich realisiert, einen George Efraim gar nicht mehr gibt, sondern bloß noch einen Autor, der sich an die Stelle des Opfers manövriert hat“ (ebd., 153 f.).

Einen Beleg dafür sieht Sebald in Efraims angeblich sorglosem Umgang mit der Sprache. Er sei gleich „auf der Höhe des zeitgenössischen Jargons“, obgleich die Wiederaneignung dieser Sprache anders hätte verlaufen müssen“ (ebd., 154). Dem scheinen die etlichen sprachreflexiven Passagen in Efraims Text direkt zu widersprechen, in denen sich der Erzähler kritisch mit dem Jargon seiner deutschen Zeitgenossen auseinandersetzt. Doch Sebald findet einen Weg, seine These dagegen zu immunisieren: Es müsse „Andersch doch aufgefallen sein, daß er den richtigen Ton für George Efraim nicht ganz getroffen hat, denn er läßt ihn zwischenhinein – prophylaktisch sozusagen – auf seine Anfälligkeit für die neuen idiomatischen Redewendungen seiner alten Landsleute zu sprechen kommen.“ Das aber seien „rationalisierende Eingriffe“, die nur nachträglich bemänteln sollen, was ohnedies offen zutage liege (ebd., 155).<sup>27</sup>

Man muss Sebalds Position nicht im Detail ausbreiten, um zu erkennen, dass es ihm um ein moralisches Problem geht. Man kann ihm, der vielleicht mehr als Literat denn als Wissenschaftler spricht, einen Literaturbegriff konzedieren, der entgegen dem geltenden Wissenschaftsverständnis gerade nicht zwischen literarischen und moralischen Fragen trennt. In der Tat sind die („verschobenen“) Parallelen zwischen Leben und Werk nicht von der Hand zu weisen. Und dennoch hat sich – in dieser Frage auch bei Autoren, die Andersch gegenüber eher kritisch eingestellt sind – inzwischen mehrheitlich die Position der Andersch-Verteidiger durchgesetzt, wonach ihm diese Parallelen nicht als erneutes moralisches Versagen angekreidet werden, sondern als Versuch, sich seinem eigenen früheren Versagen mit den Mitteln der Literatur zu stellen.<sup>28</sup> So heißt es bei Markus Joch (2011, 277): „Andersch suchte eine Möglichkeit, sich

<sup>27</sup> Ähnliches wendet schon Reich-Ranicki (1970 [1967], 55) ein: „Für manche Schwäche dieses Buches hat Andersch gleich die Rechtfertigung parat: Sein Ich-Erzähler könne eben keine Romane schreiben [...]. Daß ein Autor die Mängel seines Produkts dem vorgeschobenen Ich-Erzähler zur Last legt, haben wir schon oft erleben müssen.“

<sup>28</sup> „Wie sehr Anderschs Bücher auch als Prozesse zu lesen sind, die er gegen sich selbst führt, zeigt kein Buch nachdrücklicher als gerade dieser Roman. Efraim ist nämlich keineswegs nur Identifikationsfigur, wie Sebald meint; er ist im gleichen Maße Ankläger. Indem Andersch Efraim erfindet, schließt er sich ganz in die Schuld ein, zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit, deren der Jude ‚die Deutschen‘ bezichtigt.“ Dasselbe gelte für die Figur des Keir, in der er sich ebenfalls anklage. Vgl. Heidelberger-Leonard 1994, 59.

dem biographischen Makel zu nähern, ohne für die Leser in der Negativfigur Horne erkennbar zu sein.“<sup>29</sup>

Sebald nennt Efraim, wie zitiert, Anderschs „Stellvertreter“. Diese Auffassung teilt er mit der, bis auf einige Ausnahmen, gesamten frühen, namentlich der literaturkritischen Rezeption. Auch Ruth Klüger geht davon aus, wenngleich ihre Kritik so formuliert ist, als sei sie sich der anderen Möglichkeit bewusst: Die „Kritik an Efraims Gedanken setzt allerdings voraus, daß Efraim ein verlässlicher Beobachter ist“ (Klüger 1994 [1985], 21). Als solcher, fährt sie (ebd.) fort, nämlich als „gescheiter, anständiger Jude kann er sich Ansichten leisten, die aus dem Munde eines nichtjüdischen deutschen Zeitgenossen dem Publikum nicht so leicht zumutbar wären.“ Die Efraim-Figur ist laut Klüger ein Mittel zur Legitimation von Ansichten, die aus dem Mund eines Deutschen, gleich ob real oder fiktiv, anstößig wären. In ihren Augen wird eine jüdische Identität mit ihrer Leidensbiographie nicht nur für etwas instrumentalisiert, womit sie gar nichts zu tun hat, sondern für etwas, das ihren spezifischen Interessen unmittelbar widerspricht: „Andersch nimmt die Autorität des Opfers in Anspruch für die Feststellung, daß es keine feststellbare Ursache für Auschwitz gab“ (ebd., 22). Woran sich Klüger stößt, ist Efraims Zufallstheorie: „Der Zufall tritt an die Stelle der Verbrecher, über deren Taten der Erzähler keine Erklärungen wünscht“ (ebd., 21). Klügers Position ist im Wesentlichen durch zwei Charakteristika gekennzeichnet, von denen die Annahme, dass Efraim mit Blick auf seine Äußerungen über den Zufall ganz im Sinne Anderschs (bzw. des Werks) spreche, schon erwähnt wurde. Das andere Charakteristikum besteht darin, dass sie auch die Zufallstheorie selbst in einer ganz bestimmten Weise auffasst. Wie später noch ausgeführt wird, kann darunter mehreres verstanden werden. Aber Klüger (1998, 178) versteht darunter nur eines: das Hinnehmen der Judenvernichtung. „Wenn es aber nur Zufall war, dann erübrigen sich alle Fragen nach den Ursachen, Folgen und Umständen der Judenverfolgung.“

Daher kommt sie zu folgendem Urteil: „Der erfundene Jude entlastet den Leser, der sich nun nicht weiter mit Auschwitz auseinandersetzen muß und dem trotzdem die Genugtuung wird, er habe sich damit auseinandergesetzt“ (Klüger 1994 [1985], 21). Selbst Zeitzeugin und Auschwitz-Überlebende, sieht Klüger in *Efraim* ein Stück fingierter Zeugenliteratur und misst den Text an diesem Maßstab, einem Maßstab, den sie selbst geeicht hat. Zur moralischen Kritik an Efraims Einstellung, in der sie nur die eines Täters, aber nicht eines Opfers erkennen kann, tritt die Kritik an der mimetischen Qualität, wie sie auch schon Reich-Ranicki vorgetragen hatte. Das Problem der jüdischen Identität ist ihrer Meinung nach in Efraim unangemessen dargestellt.<sup>30</sup>

Die Identifikation Efraims mit dem Autor bzw. von Efraims Einstellungen mit jenen des Autors ist nicht völlig abwegig. Nicht nur die erwähnten Ausführungen

<sup>29</sup> Kursive getilgt, MA. Vgl. auch Joch 2016, 227 f.

<sup>30</sup> „Scheinbar sprechen die Opfer, aber in Wirklichkeit haben wir es mit der Täterphantasie zu tun“ (Klüger 1998, 174).

zur Verschlüsselung der Namen durch den Erzähler mögen dazu beigetragen haben, sondern auch diverse Eigenschaften Efraims, die er mit Andersch teilt. So gehört zwar Erhard Schütz zu denjenigen, die Efraim nicht mit Andersch identifizieren; er benutzt aber die Parallelen als Begründung für ein eher negatives ästhetisches Urteil, denn die Figur bleibe dem Autor in manchen Dingen zu nahe (z. B. sind in Efraims Kollegen Anderschs Bekannte Gustav René Hocke und Sebastian Haffner zu erkennen), weshalb das, was eigentlich nur gegen die Figur Efraim spricht, doch auch gegen den Roman spreche (vgl. Schütz 1980, 77).<sup>31</sup> Mit anderen Worten, die Dissoziation von Autor und Erzähler sei in ästhetischer Hinsicht nicht konsequent durchgehalten, die Parallelen von Autor und Erzähler konterkarierten die Eigenständigkeit der Erzählerfigur.

ii) *Widerlegung*. – Ehe ich zu dem eigentlich interessanten Problem komme, was genau unter Efraims Zufallstheorie zu verstehen ist und welche Funktion sie im Roman hat, möchte ich – auch unter Zuhilfenahme der Sekundärliteratur – die Hypothesen entkräften, Efraim vertrete a) die Auffassungen seines Autors und fungiere b) als eindeutiger Sympathieträger.

Schon Nancy Lauckner (1975) interpretiert *Efraim* unter der Maßgabe, wie authentisch die Figur ist. Sie teilt die jüdischen Figuren in der deutschen Nachkriegsliteratur in mehrere Typen ein. Efraim gilt ihr als Repräsentant des Rückkehrer-Typus (mit Bezug auf einzelne Sachverhalte wie Sprachbewusstsein/-verhalten, Reaktion auf die Umgebung, Konfrontation mit der Vergangenheit usw.), und sie hebt dabei durchweg die Ambivalenz der Figur hervor. Auch ihre Zwiespältigkeit ist für sie ein Beleg für die Authentizität der Figur (vgl. Lauckner 1975, 181 f.). Sie erkennt einen Bedeutungszusammenhang zwischen Efraims äußerem Verhalten der Rastlosigkeit, seiner ungefestigten inneren Einstellung und seiner Haltung gegenüber der Judenvernichtung: „The frequent changes of time and place parallel Efraim’s constant fluctuation in attitude [...]. His ambivalent personality and the principle of alternation in his novel reflect his fruitless quest for a meaning to the destruction of European Jewry“ (ebd., 182).<sup>32</sup>

Nicht zuletzt Irene Heidelberger-Leonard hat vor Klüger auf die Doppelbödigkeit der Efraim-Figur aufmerksam gemacht. Aber auch Schütz (1980, 71) stellt bereits fest:

Efraim ist durch und durch zwiespältig und widersprüchlich angelegt; er schwankt zwischen kühler Nüchternheit und sentimentaler Larmoyanz. Er behauptet von sich, kein Moralist zu sein [...], sein Tun ist jedoch moralistisch begründet. Seine Verhaltensweisen

<sup>31</sup> Dazu gehört auch, dass Andersch offenbar seine eigenen Probleme beim Verfassen des Romans auf Efraim übertragen hat (z. B. das Experimentieren mit dem grammatischen Tempus und der Person). Und letztlich kannte man Andersch, der mit dem (von ihm selbst auch mit Nachdruck so charakterisierten) autobiographischen Text *Die Kirschen der Freiheit* bekannt geworden war und mit Gregor in *Sansibar* ein offensichtlich idealisiertes *alter ego* erfunden hatte, gar nicht anders als einen Autor, der sich und seine Eigenschaften in seine literarischen Texte einbrachte.

<sup>32</sup> Diese Eigenschaft wird häufig mit dem Motiv des Ewigen Juden in Verbindung gebracht, an dem Andersch die Figur (auch) orientiert hat. Vgl. Schütz 1980, 73, u. Uecker 2000, 496, 504.

und seine Überlegungen dazu dementieren sich fortwährend wechselseitig. Er [...] übt beständig Sprachkritik, [...] ist aber oft genug bedenkenlos salopp und unpräzise in seinen Formulierungen [...].

Schütz fährt fort mit der Angabe von weiteren Ambivalenzen, die die Literaturkritik irritiert haben. Er bietet allerdings noch keine Erklärung für Efraims Widersprüche an, sondern belässt es bei der Festlegung Efraims auf einen widersprüchlichen Charakter: „[Efraim] entzieht sich den Ansprüchen, die hierzulande an einen Juden gestellt werden, entweder als Ankläger oder als Verzeihender – jedenfalls eindeutig – aufzutreten; er hingegen kann weder Haß empfinden, noch Absolution erteilen, schon deshalb, weil er viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist“ (ebd., 72). Diese Beobachtungen lassen sich mühelos durch Textbeispiele ergänzen, die diejenigen neutralisieren, die Efraim einen sympathischen Charakter attestieren, der Anderschs Ansichten vertritt. So ist nicht zuletzt Efraims verklemmtes Verhalten Frauen gegenüber auch unter den in 1960er Jahren vorherrschenden Geschlechterbeziehungen alles andere als über jeden Zweifel erhaben. In Rom hält er z. B. Beziehungen zu einer Prostituierten, weil er in ihrem Beisein ungestört an Meg denken kann (E, 351 f.), und lässt sich von Pornographie stimulieren (E, 453). Aber auch Andersch selbst ist im Nachwort zu seinem letzten Erzählwerk *Der Vater eines Mörders* dem Eindruck entgegen getreten, er habe mit Efraim ein Selbstportrait abgeliefert: „Efraim [ist] durchaus nicht mit mir identisch, sondern ein ganz anderer als ich es bin – darauf muß ich bestehen.“<sup>33</sup>

Schütz (1980, 71) nimmt seine Ausgangsbeobachtung, dass das, „was im Roman mißfällt oder provoziert, [...] als Eigenheit der Figur Efraim“ zu verstehen sei, durch seine auf eine ästhetische Wertung abzielende Wendung zurück: Was gegen Efraim spreche, lasse sich wegen der vielen Parallelen zum Autor gegen den Roman wenden (ebd., 77). Trotzdem deutet er eine Richtung an, in der eine Erklärung für Efraims seltsame Äußerungen wie für seinen ambivalenten Charakter liegen könnte: „[...] Efraim schwankt doch höchst unglücklich zwischen der Behauptung des Zufalls und der Suche nach Sinn. Seine ‚Theorie‘ des Zufalls entwickelt er mit derartig hartnäckiger Penetranz, daß sie geradewegs zu dem wird, was sie verneinen soll: Sinn“ (ebd., 72).

Eigenartig ist, dass diejenigen, die besonders hart mit *Efraim* ins Gericht gehen, diese älteren Positionen so gut wie gar nicht berücksichtigen. Dabei haben sie die Beweislast, denn sie identifizieren entgegen Anderschs anderslautender Selbsteinschätzung a) Efraims Ansichten mit denen Anderschs und legen b) die Figur auf eindeutige Überzeugungen fest, obgleich, wie gezeigt, eine Menge Indizien für Efraims Zwiespältigkeit sprechen. Um die Hypothesen a) und b) zu stützen, hätte man das, was gegen sie spricht, aufnehmen und widerlegen müssen.

*iii) Weitere Interpretationen von Efraims Zufallstheorie.* – Was für andere Auslöser ihrer Entrüstung war und noch ist, lässt sich auch als Aufforderung zum Weiter-

<sup>33</sup>Zit. nach Heidelberger-Leonard 1986, 147, Anm. 7.

denken verstehen. Efraims Zufallstheorie führt zum Kern des Problems, wie vor allem Heidelberger-Leonard zu erklären versucht hat.<sup>34</sup> Efraim weiche dem Problem aus, das sich durch die Judenvernichtung, die nicht einmal zwanzig Jahre zurückliegt, und durch den Antisemitismus einem Menschen wie ihm stelle, der ansonsten kaum eine Verbindung zu seinen jüdischen Wurzeln spürt. Sein Judesein wird also durch die Geschichte und seine Mitmenschen, für die vor allem er ein Jude ist, an ihn herangetragen, obgleich es eigentlich für ihn ohne diese Impulse kaum eine Bedeutung hätte. Efraims Zufallstheorie ist für Heidelberger-Leonard (1986, 150) das Mittel, mit dem er das, was an ihn von außen herangetragen wird, abzuwehren versucht: „Seine Zufallsphilosophie leistet ihm sozusagen erste Hilfe; sie schützt ihn lange davor, sich seiner eigenen Zerrissenheit zu stellen.“

Sein spontaner Gewaltausbruch allerdings „entlarvt“ nach Heidelberger-Leonard (1981, 192) Efraims um Haltung bemühtes Selbstbild, das er in seiner Selbstbespiegelung gibt. Auch wenn der Begriff nicht fällt, attestiert sie dem Erzähler Unzuverlässigkeit in Bezug auf seine wahren Gefühle. „Er hasse niemanden. Solche Beteuerungen von Neutralität lassen sich nur als Verdrängungsversuch erklären; im Grunde besagen sie genau das Gegenteil von dem, was sie aussagen, nämlich das Leiden an einer unheilbaren Wunde“ (Heidelberger-Leonard 1986, 164). Auch andere Figuren dienen dazu, Efraims neutralisierende, relativierende Äußerungen zu korrigieren. Dass das ausgerechnet Deutsche sind, mag Befremden auslösen (vgl. Hahn 2011, 374). In beiden Fällen sind es Deutsche, die noch nahe dran sind an den Untaten ihrer Mitbürger und Verwandten, selbst aber offenkundig anders denken. Frau Heiß wohnt im Haus der Familie Efraim, das zu besuchen er sich während seines Berlinaufenthalts überwindet und später durch einen Anwalt restituieren lässt; und Werner Hornbostel, Annas Freund, ist der Sohn eines Nazis. 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.<sup>35</sup> Das mag einerseits einmal mehr seine gezwungen positive Haltung demonstrieren (und dient ihm zugleich als Anlass, über den Zufall zu schwadronieren), andererseits aber signalisiert der *Autor* damit, dass diese „Zufälle“ alles andere als selbstverständlich sind.

Andere Fälle sind nur vordergründig neutrale Beobachtungen, da Andersch seinen Efraim sie mit Hilfe von unbeabsichtigten Andeutungen widerlegen lässt. Während eines Spaziergangs durch Berlin fällt Efraim ein elegantes Paar auf. Ziemlich unvermittelt schreibt er: „Ich denke sonst nicht bei jedem Menschen, den ich in Berlin sehe, darüber nach, ob er ein Mörder sein könnte“ (E, 31).

<sup>34</sup> Ähnlich bezeichnet Wehdeking (1983b, 107) „die deutlich ironisch gezeigte, bewußt beschränkte und amoralische ‚Zufallstheorie‘ als die zweite große Leerstelle in den vielfältigen Brechungen des Erzählten“. Vgl. schon Wittmann 1971, 62–65. Auch Martin Huber (1992, 214) kommt zu dem Schluss, „daß sie als bewußte Leserprovokation eingesetzt wird.“

<sup>35</sup> „Vielleicht habe ich besonderes Glück gehabt, vielleicht bilden solche Leute nur eine winzige Minderheit“ (E, 345).

Auch wenn er diesen Gedanken von sich weist, beweist die Tatsache, dass er ihm eigentlich ohne jeden Anlass in den Sinn kommt, genau das Gegenteil. „Ich hasse niemanden“ (ebd.), schließt er seine Ausführungen darüber ab. Er möchte sich mit dem Gedanken an die überall frei herumlaufenden Mörder nicht konfrontieren. Entsprechend verhält er sich bei Frau Heiß. Sein Benehmen könnte man schon für Servilität halten. Er will seine Gesprächspartnerin entlasten, will ihr mit seinem unerwarteten Auftauchen im Haus seiner Familie kein schlechtes Gewissen machen. Es stellt sich aber heraus, dass er gar nicht so unerwartet ist, denn Frau Heiß weiß, in was für einem Haus sie wohnt, das ihrem Mann nach seiner Berufung an die Universität „vom Senat zugewiesen“ wurde (E, 45). „Ich habe immer gewußt, daß nocheinmal [sic!] jemand kommen wird“, sagt sie (E, 44). Efraim macht ihr gegenüber deutlich, dass er keine Ansprüche auf das Haus stellt, zumindest nicht gekommen ist, um sie zu verjagen. Sie solle sich auch nicht schlecht fühlen, nur weil sie in einem Haus wohnt, dessen ehemalige Besitzer vergast wurden. Enteignung habe es immer schon gegeben, meint Efraim (E, 46).<sup>36</sup> Daraufhin weist ihn Frau Heiß zurecht. Sie nimmt die Salvierung, die ihr Efraim, großzügig oder eben servil, anbietet, nicht an. Ganz ähnlich reagiert später Hornbostel, als Efraim seine Zufallstheorie zum Besten gibt und, wie Hornbostel ihn anredet, „den erhabenen Gleichgültigen“ gibt (E, 229). Hornbostel weist darauf hin, dass die Judenvernichtung und jeder einzelne Mord gewollt worden seien. Efraim aber hält Hornbostels Kommentar für eine kindliche Reaktion. Er könne das Unerklärliche nicht akzeptieren.

Das führt nun endlich zu der Frage, inwiefern die Shoah für Efraim unerklärlich – sprich: ein Zufall – ist und was der Roman damit sagen will. Wenn sich, wie erwähnt, in Bezug auf die biographische Frage, wie Anderschs Motive zu bewerten sind, die Kontroverse zu einem Konsens entwickelt hat, so lehnen in der Frage nach der Rechtfertigung von Efraims Ansichten jüngere Interpretationen von *Efraim* Heidelberger-Leonards Position ab. Zwar erkennen sie – wiederum ohne den Begriff zu nennen – mehr oder weniger an, dass Efraims Position nicht die von Andersch ist und dass man auch als Leser nicht alles kaufen soll, was Efraim anbietet; doch sehen sie darin ein ästhetisches Manko, anstatt der Frage nachzugehen, was damit eigentlich gemeint sein könnte.

Hahn (2011) und Feuchert (2016) nehmen dem *Roman* die Unzuverlässigkeit seines Erzählers letztlich nicht ab, auch wenn sie sie dem Erzähler

---

<sup>36</sup>Dass sein Elternhaus für Efraim ein bedeutsames Symbol ist, das er Frau Heiß gegenüber verleugnet, geht daraus hervor, dass er es nicht sofort aufsucht, sondern sich erst bei einem zweiten Spaziergang in der Gegend dazu durchringen kann. Das Haus ist alles, was ihm von seinen Eltern geblieben ist. Außerdem reagiert er auf Annas unbedachte Empfehlung, er könne jederzeit dahin zurückziehen, mit Fassungslosigkeit (vgl. E, 273). Das zeigt besser als alles andere, dass Efraim sich von der Vergangenheit und der Erinnerung an den Judenmord nicht freigemacht hat und dass alle seine Äußerungen, die seine Gleichgültigkeit zu dokumentieren scheinen, als Versuche zu deuten sind, seine tiefe Betroffenheit und sein Unglück vor sich selbst zu kaschieren.

zumindest partiell zugestehen. Feuchert meint, dass die Widersprüche letztlich die Glaubwürdigkeit erhöhten,<sup>37</sup> während Hahn (ebd., 362) die Schwächung des Erzählers, die aus seinen fragwürdigen Äußerungen resultiert, als eine Schwächung „ästhetischer Wahrheit“ von „Anderschs Judenbildern“ begreift. Das ist auch schon die Pointe von Uecker (2000), der zwar mit Heidelberger-Leonard nachdrücklich an der Unzuverlässigkeit Efraims festhält und konzidiert, dass seine „Meinungen und Erklärungen mehr über ihn selbst aussagen als über die Welt, in der er lebt“ (ebd., 501), aber – nun gegen Heidelberger-Leonard – bemängelt, dass es ihm nicht vergönnt sei, seine Fehler auch einzusehen. Dadurch werde der jüdische „Erzähler zum Demonstrationsobjekt verdinglicht“ (ebd., 502). Nach Hahn (2011, 374) „beschädigt das das Eingedenken“. Zwar sieht auch Hahn die moralische Ambivalenz, hält dies aber für einen Grund dafür, dass die Figur „inkonsistent“ sei; die „Infragestellung des Erzählers“, die er (ebd., 375) dem Autor attestiert, fasst er als moralisch fragwürdigen Angriff auf die jüdische Identität auf.

*iv) Efraims Zufallstheorie: Erste Textstellen.* – Zählt man die Passagen, in denen sich Efraim zum Zufall äußert – mal in nur wenigen Sätzen, mal über mehrere Seiten hinweg –, so finden sich über dreißig. Der zentrale Stellenwert dieses Motivs bzw. seine Bedeutsamkeit ist unstrittig, ganz im Gegensatz zu seiner Bedeutung bzw. Funktion.

Eingeführt wird das Motiv in dem Telefonat mit Keir, von dem Efraim am Anfang seiner Aufzeichnungen berichtet. Er macht sich zum Anwalt des Zufalls, womit er sich in einen Gegensatz zu Keir bringt, den er zuvor als schicksals- und vernunftgläubig charakterisiert 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)

Wie man sieht, geht es hier nicht nur um einen einzigen Sachverhalt, sondern um eine ganze Reihe von miteinander zusammenhängenden Sachverhalten, die in der Summe Efraims Weltanschauung ausmachen. Insbesondere aus seinen folgenden Ausführungen geht hervor, dass er eine naturalistische Auffassung von der Welt und vom Menschsein hat. Auch wenn der Ausdruck „Zufall“ hier noch nicht fällt, drückt sich in seinen Worten genau das aus, was er an anderer Stelle seine

---

<sup>37</sup> „Die Effekte dieser Selbstkorrekturen und -kommentare sind vielfältig: Unter anderem nehmen sie einzelnen Positionen Efraims ihr Gewicht, denn man kann als Leser nicht sicher sein, dass sie dauerhaft Bestand haben und nicht doch noch widerrufen werden. Gleichzeitig – und das muss auf den ersten Blick paradox erscheinen – erhöhen sie die Glaubwürdigkeit dieses Erzählers, der durch seine Opferbiographie in dieser Hinsicht ohnehin schon stark angelegt ist, noch einmal enorm: Denn wer so skrupulös erzählt, wer so mit sich ringt, verleiht dem, was schließlich von der Erzählung Bestand hat, enormes Gewicht und, auch das ist eine subkutane Botschaft, er scheint umso Bedeutsameres mitzuteilen“ (Feuchert 2016, 170).

„Zufalls-Theorie“ nennt (E, 189). Zwei generelle Sachverhalte, an die Efraim glaubt, lassen sich zunächst festhalten: 1. Der Lauf der Welt folgt keinem Plan; 2. Der einzelne Mensch hat keinen Einfluss auf den Gang der Dinge, weil er selbst Einflüssen unterliegt, über die er keine Kontrolle hat.

Bestätigung findet diese Interpretation von Efraims rudimentären Andeutungen in der Episode, in der Efraim an den Tatort eines Doppelselbstmords zweier Schülerinnen durch Gas gelangt.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> „Alles ist Zufall“, folgert er (E, 36).

Die zentralen Sachverhalte, um die es hier geht, sind nicht nur genereller Art; im Unterschied zu den bislang erörterten Fällen in den vorangegangenen Abschn. 3.1 und 3.2 handelt es sich nicht um Sachverhalte, die allein der Fiktion bzw. der erzählten Romanwelt vorbehalten sind, sondern sie sind zugleich auch Gegenstand von Hypothesen über unsere Welt. Das erweitert das Spektrum möglicher Anomalien, die sich nun nicht mehr nur aus intratextuellen, sondern auch aus transtextuellen Komponenten zusammensetzen können.<sup>40</sup>

Entscheidend für die Kritik am Roman ist Efraims Verknüpfung seiner Zufallstheorie mit Auschwitz. Als er seinem Elternhaus einen Besuch abstattet und die gegenwärtigen Bewohner kennenlernt, relativiert er – wie bereits dargestellt – indirekt die Judenvernichtung, indem er zunächst nur den Aspekt der Enteignung erwähnt und dieses Ereignis als historisch normal bezeichnet (E, 46). Den Bericht vom Ende des Besuchs beschließt eine Reflexion, die nicht als Bestandteil der Erinnerung an die Visite im Elternhaus ausgewiesen ist. Auch er selbst hätte vergast werden können, überlegt Efraim: „Natürlich wäre ich das Opfer eines reinen Zufalls geworden. Es ist ein purer Zufall, daß vor zwanzig Jahren jüdische Familien ausgerottet wurden [...]“ (E, 49). Es hätten auch andere Familien ausgerottet werden können, und – das ist nicht unwichtig – dies könne im Prinzip jederzeit wieder geschehen: „Ebensogut wie Frau Heiß und ihre Töchter sich in einer halben Stunde zum Mittagessen setzen, könnten sie auch zu ihrer Ermordung abgeholt werden, wenn es der Zufall so wollte“ (E, 50).<sup>41</sup>

<sup>38</sup>Dass damit und durch den Umstand, dass Efraims Elternhaus in Wannsee ist, Motive angeschlagen werden, die auf die Judenvernichtung hindeuten, muss nicht lange thematisiert werden.

<sup>39</sup>„Das Leben des Menschen ist ein wüstes Durcheinander aus biologischen Funktionen und dem Spiel des Zufalls“, heißt es an anderer Stelle auch (E, 90).

<sup>40</sup>Die Terminologie entstammt Zymner (2013, 77).

<sup>41</sup>Dass eine einmalige Katastrophe wie die Judenvernichtung sich wiederholen könnte, glaubte auch Andersch selbst. Vgl. Anderschs Essay „Giorgio Bassani oder vom Sinn des Erzählens“ (GW, 9, 454 f.).

Für sich betrachtet, klingen diese Äußerungen Efraims befremdlich. Dabei folgt diese Ansicht aus seinem naturalistischen Weltbild, dem gemäß alle menschlichen Handlungen von natürlichen Faktoren bestimmt sind. Wie der Doppelselbstmord sich für Efraim aus den Umweltbedingungen ergibt, so müssten sich auch die Untaten von Auschwitz und den anderen Vernichtungslagern und -aktionen aus den natürlichen Bedingungen erklären lassen. Zufall wäre demnach eine Chiffre für Efraims naturalistisches Weltbild. So zufällig wie der Selbstmord der Mädchen ist für Efraim demnach auch der Massenmord an den Juden.

Die zu erklärende Anomalie besteht also darin, dass Efraim eine zwar simple, aber nicht völlig abwegige Theorie über die Welt hat und dass aus dieser allgemeinen Theorie mit Bezug auf eine Eigenschaft der Geschichte dieser Welt ein Satz zu folgen scheint, der für die meisten unannehmbar ist. Die widerstreitenden Behauptungen, aus denen sich die Anomalie zusammensetzt, beziehen sich nicht nur auf die internen Verhältnisse der erzählten Welt, sondern auch auf unsere Welt. Was Efraim behauptet, rührt an unsere Überzeugungen. Er widerspricht nicht sich selbst (jedenfalls nicht an dieser Stelle), sondern uns.

Nun sieht es zunächst so aus, als könnte man mit Hilfe einer einfachen logischen Folgerung den Fall abschließen: Da aus etwas Wahrem nichts Falsches folgen kann, widerlegt die unwahre Konsequenz die Wahrheit der gesamten Theorie. Efraim wäre mit Bezug auf die Zufallstheorie unzuverlässig. Leider ist es nicht so einfach, weil der Satz von der Zufälligkeit der Judenvernichtung nicht unbedingt falsch ist, sondern nur inakzeptabel. Überdies gibt es Textstellen, denen zufolge sich Efraim gegen jegliche Erklärungsversuche der Judenvernichtung wendet. Für ihn hat Auschwitz noch eine andere Dimension, die nicht „soziologisch, historisch, medizinisch“ erklärt werden kann (E, 257).<sup>42</sup> Solche Erklärungsversuche schreibt er seinen „linken Kollegen“ zu, deren „Rationalismus“ ihn „bestürzt“ (ebd.). „Jedoch gibt es keine Erklärung für Auschwitz“ (E, 229), heißt es auch an früherer Stelle schon, und zwar ziemlich genau in der Romanmitte. Es folgen Zeugenaussagen aus dem Auschwitz- bzw. Treblinka-Prozess, Zitate, die unkommentiert in den Text montiert sind. Sie berichten von grauenvollen Morden, die offensichtlich aus Spaß bzw. Mordlust begangen wurden (E, 229 f.).<sup>43</sup>

Es scheint also ein Missverständnis zu sein, wenn man Efraim unterstellt, er naturalisiere den Völkermord an den Juden. „Wer mir Auschwitz erklären möchte, der ist mir verdächtig“ (E, 230), sagt Efraim und erteilt allen Erklärungsversuchen einmal mehr eine Absage. Doch gerade gegen diese Position Efraims macht Klüger (s. o. 3.c.i) ihre Kritik geltend. Efraim wende sich gegen rationale Erklärungen und mystifiziere damit die Shoah. Dies führe dazu, jegliche

<sup>42</sup>Diese Reihe nimmt er später noch einmal auf, um Dr. Heckmanns Besserwisserei zu beschreiben (E, 464). Allerdings entschärft er den Vorwurf gleich danach wieder.

<sup>43</sup>Zur Bedeutung dieser Zitate für den gesamten Text vgl. Schlant 2001, 212–218. Schlant schließt sich Klüger an, insofern sie die Darstellung eines jüdischen Intellektuellen für misslungen hält, rehabilitiert aber den Roman mit Blick auf die Darstellung des Holocaust.

Auseinandersetzung mit den schrecklichen historischen Tatsachen abubrechen. Die Absage an Erklärungen sei letztlich gleichzusetzen mit dem Verzicht auf Verantwortung bzw. dem Verzicht, die Täter zur Verantwortung zu ziehen.

Das mag im Allgemeinen zutreffen. Aber ist es auch das, was mit Efraims Äußerungen gemeint ist? Es gibt eine Reihe von verwandten Textstellen, die eine andere Deutung von Efraims Weigerung nahelegen. Es ist keineswegs zwingend, dass – im Gesamtkontext des Romans – Efraims Weigerung, Auschwitz zu erklären, Denkfaulheit oder gar stillschweigendes Anerkennen bedeutet. Man muss unterscheiden: zwischen dem, was Efraim bewegt und sagt, und dem, was der Roman – etwa auch unter Zuhilfenahme anderer Figuren – damit sagen will.

Dass Efraim Erklärungen ablehnt, hat andere Gründe. Es hängt damit zusammen, was er unter Erklärungen versteht. Offenbar erhalten für Efraim die Dinge durch Erklärungen einen Sinn. Durch Erklärungen werden Dinge fassbar, auch die Judenvernichtung. Mit der Absage an Erklärungen ist die Abwehr des Gedankens verbunden, das Unfassliche des Massenmords an den Juden fassbar zu machen. Es ist gerade seine Empörung, die aus Efraims Verweigerung einer Erklärung spricht, denn durch Erklärung wird etwas zurecht gestutzt, das jedes (moralische) Maß sprengt. Was heute Konsens ist, bildete sich damals erst langsam heraus: die Überzeugung, dass die fabrikmäßige Ausrottung eines Volks innerhalb kürzester Zeit bis auf weiteres historisch einmalig ist. Verortet man den Roman in der Zeit seiner Entstehung und berücksichtigt den damaligen Debattenstand, dann dürfte es nicht vermessen sein, die Behauptung zu wagen, dass er daran beteiligt war, in Deutschland überhaupt erst ein allgemeines Bewusstsein für die alles übersteigende Monstrosität des Holocaust zu schaffen – und zwar gerade dadurch, dass Efraim Erklärungen als Relativierungen auffasst.

Efraims Ablehnung von Erklärungen ist gerade kein Teil seiner Zufallstheorie. Mehr noch, sie ist sogar mit ihr inkompatibel. Wäre die Zufallstheorie wahr, könnte man ja die Judenvernichtung auf der Basis der natürlichen Bedingungen erklären – analog zu Efraims absurdem Erklärungsversuch des Doppelselbstmords. Es ist gerade der Widerstreit zwischen subjektiven und objektiven Faktoren, der in Efraim tobt und der mit seiner Persönlichkeit tief verwoben ist. Efraims Vergangenheit ist dadurch gekennzeichnet, Subjektivität zu dezimieren. Das bewahrt ihn davor, sich mit dem Leid genauer auseinanderzusetzen. Seine Wendung vom journalistischen zum literarischen Schreiben geht indes mit der Anerkennung seiner Subjektivität einher.<sup>44</sup>

Efraim sieht nicht, dass seine Zufallstheorie selbst als Erklärung dienen kann. Erklärung ist für ihn offenbar etwas, das auf ein Ziel gerichtet ist. Wogegen er sich

---

<sup>44</sup> „Obwohl ich mich kaum noch einen Journalisten nennen darf, habe ich die Angewohnheit beibehalten, mich auf *facts* zu beschränken. Sorgfältige Trennung von Nachricht und Meinung! Ich bin in unserem Beruf immer Reporter gewesen, nie Kommentator oder Leitartikler, wie Keir. Daß ich in diesen Aufzeichnungen immer wieder in Reflexionen und Analysen gerate, macht mir Kummer. Es ist ein Kunstfehler; als ehemaliger Journalist bin ich empfindlich für Fragen des Metiers.“ (E, 209).

wendet, sind Ideologien, deren Erklärungen teleologisch funktionieren und allem, was geschieht, den Sinn abzugewinnen versuchen, die Welt dem ideologischen Ziel einen Schritt näher zu bringen. Seine Zufallstheorie ist hingegen reduktiv, weil sie den subjektiven Faktor – den Willen – ausklammert. Einen Willen zu haben ist etwas, womit er sich bis zuletzt schwertut.

v) *Textstellen gegen die Zufallstheorie.* – So irritierend Efraims zitierte Ansichten sind, sie sind weder sein letztes Wort noch bleiben sie im Roman unwidersprochen. Trägt man all das, was gegen Efraims eigene Relativierung (vor allem im Dialog mit Frau Heiß) spricht, zusammen, kann man zeigen, dass nicht Efraims Zufallstheorie durch den Roman als ganzen vertreten und gerechtfertigt wird, sondern deren Widerlegung – zumindest im Zusammenhang mit der Frage nach der Beurteilung der Judenvernichtung. Efraim ist mit Bezug auf diesen Teilaspekt des Themenkomplexes ein unzuverlässiger Erzähler, da einige seiner Behauptungen über die Judenvernichtung angemessen bzw. glaubwürdig sind und andere – wie die zitierten – nicht im Einklang damit stehen. Für diese letzteren lassen sich aber diegetische Erklärungen finden, die zeigen, warum er sich relativierend äußert.

Ein Grund für die Schwierigkeit ist, dass die Zufallstheorie nicht in allen Belangen falsch ist. Wichtig bei der Interpretation ist der Umstand, dass Efraim seinen Glauben an den Zufall ausdrücklich *als Folge* der Shoah entwickelte. Den Glauben an Sinn oder Schicksal hat er verloren, „als ich erfuhr, wie meine Eltern umgekommen sind“ (E, 89, vgl. auch E, 262). Gerade diese Erkenntnis – ihr Übermittler war ausgerechnet Keir, den er im Krieg kennenlernte und der es ihm ermöglichte, vom Front- in den Pressedienst zu wechseln – raubte ihm den Glauben an Schicksal und Sinn. Seitdem lehnt er sinnstiftende Erklärungen ab. Den Massenmord an den Juden führt er selbst also als Begründung für seine Überzeugung an, dass die Welt ein vom Zufall regiertes Chaos sei, und wendet die Tatsache der massenhaften Vergasungen explizit gegen jegliche Sinnsuche (E, 179 f.).

Der Verzicht auf Sinn und die damit verbundene Anerkennung der Herrschaft des Zufalls und des Chaos ist im Übrigen keine Vorstellung, die er besonders mag. „Ich möchte keine Unordnung. [...] Die Welt muß doch noch etwas anderes sein als ein aus Zufällen zusammengesetztes Chaos“ (E, 119), sagt er mit Bezug auf seine ihn belastende Bindung an Meg. Er fühlt sich ausgeliefert und spürt in sich den Drang, die Überzeugung der Zufälligkeit des Daseins zu überwinden. An anderer Stelle spricht er auch über sein „Gefühl der Trauer darüber, daß ich an nichts weiter glauben kann als an den Zufall und das Chaos“ (E, 258).

Die Zufallstheorie ist also nicht einmal für Efraim positiv besetzt. Sie ist für ihn eine leidvolle Konsequenz aus der Erfahrung einer nie dagewesenen Grausamkeit. Mag die Zufallstheorie auch dazu dienen, die Leiderfahrung zu minimieren, so führt sie doch gerade nicht dazu, alle Unterschiede zu nivellieren. Als Efraim erfährt, dass Annas Mutter bei einem Bombenangriff ums Leben gekommen ist, fragt er sich kurz, „ob sich das Ende von Frau Krystek mit dem Tod meiner Mutter vergleichen ließe“ (E, 343). Doch weist er diese Vorstellung umgehend zurück, denn „wir haben Frau Krystek nicht getötet, wie man Ungeziefer ausrottet“ (ebd.). *Dieser* Unterschied ist ihm nicht gleichgültig. Im Selbstgespräch verhält er sich

anders als im Dialog mit deutschen Zeitgenossen wie Frau Heiß und Hornbostel. Allein mit sich selbst muss er nicht sich in derselben Weise entgegenkommen, wie er seinen Gesprächspartnern entgegenkommen zu müssen meint, um sie von ihrem schlechten Gewissen zu entlasten. Hier stößt seine Strategie, das jüdische Leid herunterzuspielen, offenkundig an ihre Grenzen. „Es ist ein Unterschied zwischen Zyklon B und einer Bombe, die vom Himmel fällt.“ (E, 344) – Vielleicht kann man sogar sagen, dass die Gleichgültigkeit, die er zuweilen vorschützt, sich auf ihn selbst bezieht, nicht aber auf das, was den Juden als Juden angetan wurde.

Efraim ist also selbst doch gar nicht restlos von seiner Zufallstheorie überzeugt. Einmal tritt er hinaus auf seinen Hotelbalkon in Rom und beobachtet Bauarbeiter, die einen „Travertin-Balken“ für eine Fenstereinfassung einbauen. „Ich begreife, daß ich einen Vorgang betrachte, der gegen meine Zufalls-Theorie spricht. Diese Männer sind nicht zufällig, sondern seit tausend Jahren römische Maurer“ (E, 189). Auf diesen Steinbalken kommt Efraim noch mehrmals zurück. Zwar halten sich seine Reflexionen darüber quantitativ gesehen in Grenzen; trotzdem ist darin ein Schlüssel zu Efraims Gedankengebäude und damit zum Roman zu sehen. Auch der Verleger hebt dieses Motiv und seine Bedeutung hervor: „Die Arbeit ist für Sie dem Zufall entzogen“ (E, 395). Einem konkreten Ding wird durch Arbeit eine bestimmte Funktion zugewiesen – darin ist der Einwand gegen die Allgemeingültigkeit des Zufalls zu sehen. „Erst jetzt, da sie gelegt worden sind, werden Travertin-Balken dem Zufall überantwortet“ (E, 190). Nun sind sie den Zufällen der Welt überlassen. Das Haus, in dem der Travertin verbaut ist, kann zerstört werden und der Balken unversehrt bleiben, verkauft werden usw. „Wie ein unzerstörbares Ornament zieht sich die Arbeit durch das Chaos“ (ebd.). Das Handwerk des Bauens ist dem Schreiben analog, wie der Verleger feststellt, und die schöpferische Arbeit der Sinnersatz: „Häuser bauen, Schuhe machen, Bücher schreiben – das ist das einzige, dem Sie Notwendigkeit zuerkennen“ (E, 395). Das heißt aber gerade nicht, dass er der Kunst „Ewigkeitswert“ beimäße (E, 191). Es ist vielleicht mehr das Tun, in dem er den Sinn sieht, als das fertige Resultat.

Efraim bezeichnet Anna als „die Initialzündung zu meinem Buch“ (E, 215). Nachträglich verleiht er also einem Zufall einen Sinn. Gleichzeitig ist er sich der Willkürlichkeit dieser Festlegung bewusst. Darüber wird aber ein Umstand der Zufälligkeit entzogen: nämlich der Umstand, dass er überhaupt ein Buch zu schreiben anfängt. „Irgendein anderes Ereignis hätte es irgendwann einmal ausgelöst“ (ebd.). Was auch immer der zufällige Auslöser gewesen wäre – dass ein Buch aus ihm heraus will, ist für Efraim kein Zufall.

Von zentraler Bedeutung ist die bereits erwähnte Erleuchtung, die Efraim auf dem Londoner Russell Square erfährt. Sie besteht darin, dass die Zufallstheorie das eine ist, aber dass sie nicht handlungsleitend für ihn ist. Auch wenn er letztlich nicht wissen kann, ob sie wahr oder falsch ist – er weiß nun, dass er sein Buch schreiben wird, dass er sich durch die Tätigkeit des Schreibens der Theorie, die in Handlungsunfähigkeit mündet, entzieht. „Jedenfalls werde ich mein Paar Schuhe machen“, sagt Efraim (E, 323) und meint damit, dass die Antwort auf die Frage einerlei ist, ob seine Existenz nur zufällig sei, Hauptsache, er tut etwas, ringt

sich zu etwas durch, bekennt sich zu sich selbst, wovon das Buch – und darin die Erzählung von dieser Erfahrung auf dem Russell Square – eben Zeugnis ablegt.

Doch dieser am Ende des 4. Kapitels gefasste Entschluss wird noch einmal ausgebremst. Es folgt eine Unterbrechung. Das (überwiegend im Präteritum erzählte) 5. Kapitel über die Berliner Ereignisse mit Anna wird eingeschoben. Darin wird ein weiteres zentrales Erlebnis festgehalten, nämlich die Begegnung mit dem Grabstein von Luise Zoufal, dessen Inschrift ein Zitat aus dem 16. Psalm ist und zugleich das zweite Motto des Romans abgibt: „Das Los ist mir gefallen aufs Lieblichste“ (E, 7, 333). Der Name weckt natürlich Assoziationen mit dem für Efraim zentralen Wort. Aber der Name spricht noch eine andere Sprache, nämlich tschechisch. Er ist – für tschechische Familiennamen nicht ungewöhnlich – von einem Partizip abgeleitet, in diesem Fall vom Verb „zoufat“: verzweifeln. In ihrem Namen werden die falsche Oberflächenbedeutung ‚Zufall‘ – Efraims behelfsmäßige Welterklärung und Selbstschutzformel – und die eigentliche Bedeutung ‚Verzweiflung‘ – Efraims Gemütszustand, der ihm selbst nicht bewusst ist – zusammengebunden.

Und auch in anderer Hinsicht passt Luise Zoufal zur Thematik des Romans. Sie gehörte zu den vertriebenen böhmischen Protestanten, die in Preußen Asyl erhielten. Wie Efraim war sie Angehörige einer Minderheit, und wie er hatte sie Gelegenheit zu emigrieren. (Zugleich steht sie in Opposition zu ihm, weil es nur wenigen Juden zu entkommen gelang.)

Zwischen Anna und Efraim gibt es einen Dissens hinsichtlich der Bedeutung des Sinnspruchs. Efraim muss lachen, als er die Inschrift liest, „verständnisinnig und spöttisch“ (E, 333). Efraim erklärt, dass sie schicksalsgläubig gewesen sei und „daß es ihr Schicksal war, lieblich zu leben“ (ebd.). Anna, seine Begleiterin, hingegen meint, dass der Sinnspruch besage, Luise Zoufal habe ihr Schicksal freudig akzeptiert. Zwar lässt sie sich von der zweiten Bedeutung von „Los“ (das, was man zieht) irritieren, doch hält sie fest: „Sie hat gewußt, daß es [das Los, das Schicksal, das Leben] ein Zufall war, aber gleichzeitig hat sie den Zufall als ihr Schicksal hingenommen“ (E, 334).

Efraim kommentiert: „In Berlin hat mein großes systematisches Gedankengebäude über den Zufall und das Chaos zweimal einen Stoß erlitten“ (ebd.). Er meint die Unterhaltung mit Ludmilla am Vortag, in dem sie ihm von der Willensfreiheit des Menschen gesprochen hat (E, 414), und nun Annas Überlegung. Was für ihn immer ein Gegensatz war, Schicksal und Zufall, mochte ein und dasselbe sein.

Recht deutlich wird die Erklärung, dass der Zufall für ihn eine Ausrede ist, an folgender Stelle. Als er sich dem Haus von Keir nähert, schimpft er: „Irgendein idiotischer Zufall hat bewirkt, daß ich dieses Haus besser kenne als alle anderen Häuser auf der Welt“ (E, 401). Wie sich bald zeigt, hat er wie besessen seiner Frau Meg nachgestellt und dabei das Haus so gut kennen gelernt. Das war kein Zufall, sondern Resultat der Willensmenschen Keir und Meg, die ihre Interessen durchsetzen und sich nichts gefallen lassen.

Eine weitere Fehleinschätzung ist auch seine Ansicht, dass „der Zufall [...] mir ein Stück Privateigentum geworfen“ habe (E, 458). Gemeint ist die Restituierung

seines Elternhauses, die er wohl selbst betrieben hat – und nicht nur der Anwalt seines Onkels, wie er zunächst schreibt (E, 51). Efraim berichtet von Verhandlungen mit einem Immobilienmakler, die er selbst führt (E, 188). Und dann schiebt er zu Beginn des 6. Kapitels, als er seine Erzählung von seinen Londoner Erlebnissen fortführt, die Information ein, dass er den Anwalt später „von Rom aus gebeten“ habe, „die Restitution meines Elternhauses endgültig in die Hand zu nehmen“ (E, 382). Auch hier haben wir es wieder damit zu tun, dass Efraim erst an einer späten Textstelle einen Sachverhalt gesteht, von dem man vorher annehmen musste, dass er nicht besteht. Gab sich Efraim zunächst noch als passiver Mensch, dem alles gleichgültig ist, zeigt sich mehr und mehr, dass er aktiver ist, als es zunächst den Anschein hatte. Der Hintergrund für die Rückgabe des Hauses ist darin zu sehen, dass Efraim sich dadurch die für die Arbeit an seinem Buch nötige finanzielle Unabhängigkeit verschafft.

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.). Seine Arbeit am Buch ist das, was dem Zufall entzogen ist. Mit seinem damit verbundenen Eingeständnis seiner sexuellen Nöte und Abhängigkeiten verfasst er aber nicht einfach nur ein weiteres Buch, das neben vielen anderen in einem Regal stehen wird, sondern er befreit sich damit auch von einer Bürde. Das Buch *macht* einen Unterschied: vor allem für Efraim selbst. Mit seiner Fertigstellung fühlt er sich anders. Es ist also nicht egal, es zu schreiben. Es ist mithin selbst das beste Beispiel für einen zähen Willen, der sich in der dreijährigen Entstehungszeit gegen allerlei Selbstzweifel und den Zufall behauptet.

*vi) Verbleibende strittige Textstellen.* – Im Lichte dieser Ausführungen lassen sich auch die verbleibenden Textstellen zum Zufall interpretieren, denen nicht immer eine direkte Widerlegung folgt. Zum Teil bleibt es dem Leser überlassen, die entsprechenden Schlussfolgerungen selbst zu ziehen. So gehört zu Efraims Zufallstheorie auch die Kontingenzerfahrung nationaler Identität: „Wenn ich bedenke, wie absurd es ist, daß ich Deutscher war und danach Engländer wurde, während ich immer noch Jude bin, kommt es mir vor, als könnte ich ebenso gut Russe oder Massai-Neger oder ein Wolf oder ein Auto sein“ (E, 179). Weil die Zugehörigkeit zu einer Gruppe für ihn kontingent ist, kann er auch keine Gruppen wie die Deutschen oder die Juden als solche lieben (E, 184). Und doch macht er eine Ausnahme: „Ich liebe die Juden, weil sie verfolgt wurden“ (ebd.), also nicht als solche, sondern aufgrund ihrer besonderen Leidensgeschichte. An anderer Stelle gibt er überdies noch einen anderen Aspekt an, der für ihn sein persönliches Judesein ausmacht: die Tradition Spinozas, den ihm sein Londoner Onkel Basil nähergebracht hat (E, 262). Sowohl die überindividuelle Erfahrung des historischen Leids als auch die individuelle Prägung durch seinen Onkel und einen Philosophen machen Efraim zu einem Juden und widerlegen die Kontingenzerfahrung, die aus seiner Zufallstheorie folgt.

Es gibt weitere Textstellen, die vordergründig Efraims Sympathien für den Zufall ausdrücken. Efraim ist ein begeisterter Leser von Samuel Beckett. In einer Buchhandlung findet er das gerade neu auf Englisch erschienene *Wie es ist*, zitiert daraus und kommentiert: „[S]olche Litaneien der Gleichgültigkeit aus einer Welt des Chaos und des Zufalls sagen mir außerordentlich zu“ (E, 317). Indes spricht Efraim anschließend von einem „leichten Gefühl des Unbehagens“ (ebd.), das er „dennoch empfand“. Dies deutet einen Zwiespalt an. Das Verhältnis Anderschs zu Beckett war durchaus ambivalent. Zwar hat er als Rundfunkredakteur ihn gefördert, andererseits hat er sich auch gerade in Verbindung mit *Efraim* kritisch zum *Nouveau Roman* geäußert und in Abgrenzung davon an der Konzeption des psychologischen Romans festgehalten (s. u. 4.b).<sup>45</sup> Vor diesem Hintergrund ist Efraims Begeisterung für Beckett ein weiteres Beispiel dafür, dass Andersch seine Figur mit Ansichten ausstattet, die er nicht teilt. Andersch bekennt sich gerade zur Einzigartigkeit des menschlichen Innenlebens und stellt diese Auffassung indirekt derjenigen gegenüber, die er zuvor Efraim mit seiner naturalistischen Zufallstheorie in den Mund gelegt hat:

Auf ganz andere Weise als die Psychologie als Wissenschaft – die ich hoch schätze – hat der Roman seit Jahrhunderten dieses innere Leben sichtbar gemacht, und die sogenannte Krise des Romans besteht in nicht anderem als in der Frage, ob dem Menschen noch psychische Realität zugestanden wird oder nicht. In der Tat wäre es mit dem Roman, mit der Erinnerung in Erzählung, in dem Augenblick zu Ende, in dem man die Menschen endgültig in eine Art von Ameisen verwandelt hätte. (Andersch 1987 [1974], 117 f.)<sup>46</sup>

Gegen diese Auffassung scheint Efraim sich abermals zu wenden, als er sich Gedanken über Keirs verkorkstes Leben macht (E, 441 f.). Keir, so lautet Efraims Überlegung, habe ihn nach Berlin geschickt, damit er von seiner Schuld erfahre, die Keir selbst, längst kenne. Ein Gespräch darüber blockt Keir allerdings konsequent ab. Efraim versteht Keir nicht, wenn er, auf sein eigenes naturalistisches Weltverständnis anspielend, meint, „eine vorübergehende charakterliche Indisposition“ habe Keir möglicherweise daran gehindert, „sich Esthers anzunehmen“ (E, 442). Umgekehrt: Keir scheint, so jedenfalls Efraim, an seine Schuld zu glauben, und das heißt eben, scheint sich 1938, in der Vorgeschichte des Romans, anders entschieden zu haben, als nötig und richtig gewesen wäre.

Am Ende seines Aufenthaltes in London wartet Efraim auf Meg. Man kann auch sagen, dass er auf den Zufall wartet. Wenn sie früher als geplant zurückkommt, ist für ihn das ein Zeichen, dass sie ihn will. Sie kommt nicht, und er kehrt nach Rom zurück. Es ist, zu diesem Zeitpunkt, bezeichnend für ihn, dass er selbst nichts unternimmt, als nur zu warten. Er wartet auf den Zufall, auf „irgendeine zufällige Veränderung ihres Terminkalenders“ (E, 454). Anstatt selbst eine Entscheidung herbeizuführen, überlässt er sie Meg und interpretiert sie als Zufall.

<sup>45</sup>Vgl. Anderschs Reflexion „Über *Efraim*“ (1974). Zur Poetik Anderschs im Verhältnis zum *Nouveau Roman* vgl. Ächtler 2016. Zu Anderschs Verhältnis zum psychologischen Roman und zur Rolle der englischen Literatur vgl. Williams 1994.

<sup>46</sup>Wortgleich in der Laudatio auf Bassani: Andersch, GW, 9, 456.

Als die fremde Entscheidung ausbleibt, weicht er von seinem Weg nicht ab. Auch das ist eine Entscheidung, aber Efraim reflektiert das nicht mehr.

vii) *Konsequenzen.* – Das bloße Zusammentragen der Textstellen, in denen sich Efraim über den Zufall und verwandte Begriffe äußert, führt zu dem Eindruck, dass seine Einstellung insgesamt unausgewogen ist.<sup>47</sup> Das liegt vor allem daran, dass seine wiederholten Äußerungen über die Zufälligkeit der Welt und die Konsequenzen, die er daraus zieht, in einem Spannungsverhältnis zu anderen Äußerungen stehen, die zum einen zeigen, dass er nicht in jeder Hinsicht seiner Theorie folgt, und die zum anderen seine eher negative Bewertung der Zufallstheorie offenbaren. Diese Unausgewogenheit – man kann auch von Anomalien sprechen – gilt es zu erklären. Zwei grundlegende Möglichkeiten lassen sich unterscheiden: Entweder diese Anomalien besagen (1), dass die im Rahmen des Werks (aber nicht im Geiste Efraims) für zutreffend befundene Zufallstheorie dazu dient, Efraims moralische Unvollkommenheit zu demonstrieren (das ist ungefähr die Überzeugung der Kritiker), oder sie besagen (2), dass Efraims Handeln und Ansichten (wie etwa über die Judenvernichtung) die Unzulänglichkeit seiner Theorie beweisen. An der Formulierung lässt sich sehen, dass hier eine axiologische Komponente im Spiel ist. Die Zufallstheorie zeichnet sich dadurch aus, dass sie insofern amoralisch ist, als sie den Moralaspekt ausblendet. Das legen die Kritiker des Romans diesem als Unzulänglichkeit seiner Konzeption aus. Nach meiner Lesart ist dies gerade die Pointe des Romans. Efraims Ausblendung des moralischen Aspekts macht ihn auch axiologisch unzuverlässig. Es gehört zur Konzeption des Romans, dass Efraim Dinge sagt, die der Leser nicht hinnehmen, sondern in Frage stellen soll – und denen im Übrigen, wie gezeigt, auch Efraim selbst widerspricht. Und schließlich ist die Theorie, dass der menschliche Wille durch die natürlichen Umgebungsbedingungen determiniert sei, auch nach Anderschs Auffassung falsch, weil der Mensch für ihn prinzipiell die Freiheit hat, sich jeweils anders zu entscheiden.

Man muss aber nicht die Überzeugungen des Autors ins Feld führen. Man kann auch auf der Basis des Textes dafür Argumente finden. Variante 1) hat das Problem, dass, träfe sie zu, man erklären können müsste, warum sich Efraim *auch* negativ über die Zufallstheorie äußert und warum er ihr zuwider handelt (also schreibt, sich von seinen sexuellen Abhängigkeiten lösen möchte und so manches ihn eben nicht gleichgültig lässt, wie es die Zufallstheorie in konsequentester Auslegung verlangte). Genau dieses Defizit gleicht Variante 2) aus. Was nach 1) unerklärt bleibt, wird in 2) selbst zur Erklärung. An Efraims Beispiel zeigt sich, dass es Möglichkeiten gibt, die trostlose Zufälligkeit der Welt zu überwinden bzw. nicht an ihr zu Grunde zu gehen. Seine Theorie ist zu einfach für eine komplexe Welt. Gerade so etwas Schreckliches wie die Shoah zeigt, dass daraus, dass so etwas wieder geschehen könnte, nicht folgt, dass alles gleich oder einerlei ist. Aus der Kontingenz der Shoah folgt nicht, dass sie nicht einmalig ist. Ihre historische

---

<sup>47</sup> Gerade die Andersch kritisierende Rezeption kommt damit nicht zurecht. Statt sich Efraims Widersprüchen zu stellen, begründet dieser Teil der Rezeption damit die negative Haltung. Vgl. Schmelzkopf 1983, 183–202, bes. 188 f. u. 197.

Einmaligkeit leugnet Efraim nicht. Aber er schließt eben auch nicht aus, dass künftig etwas geschehen kann, dass sie in Sachen Grausamkeit noch übertrifft (s. u. 4.a). Efraim hält an den Unterschieden fest, wie an seinem Vergleich seiner vergasteten Mutter mit Annas bei einem Bombenangriff umgekommener Mutter deutlich wird. Die Annahme der Zufallstheorie zieht Gleichgültigkeit und Unterschiedslosigkeit nach sich. Aber dieser Konsequenz verweigert sich der Roman und damit auch Efraim, der ihn ja schreibt. Dagegen spricht auch Anderschs eigenes Credo, wie es z. B. in *Die Kirschen der Freiheit* niedergelegt ist.

Als Ergebnis lässt sich mithin festhalten, dass Efraim mit Bezug auf den Geltungs- oder Wirkungsbereich seiner Zufallstheorie unzuverlässig ist. Dieses Ergebnis findet Bestätigung in einer Interpretation, die sich die vielen Parallelen zwischen Anderschs Werk und der Philosophie Sören Kierkegaards zunutze macht. Danach ist in der Figur Efraim der Widerstreit zwischen (zufälliger) ästhetischer Existenz und ethischer Existenz personifiziert. „Der Ethiker leugnet den Zufall nicht, aber indem er ihn als den ihm gemäßen Lebensumstand übernimmt, bewahrt er in dieser Wahl seine Freiheit“ (Raabe 1999, 147). Nach Raabe „dauert die ästhetische Existenz [Efraims] noch an“ (ebd., 177), da auf Efraims Selbsterkenntnis noch keine Handlung folge. Dies könne man an seinem unsteten Lebenswandel ablesen. Auch der Begriff der Maske finde sich bei Kierkegaard, der die ästhetische Existenz mit einem Maskenspiel vergleicht. Im Unterschied dazu „demaskiert“ sich Efraim in seinem Schreibprozess und „benutzt hier dasselbe Wort wie Kierkegaards Ethiker“ (ebd., 84).

Die eigentümliche Problematik dieses Themenkomplexes, die die Interpretation des gesamten Romans so schwierig wie interessant macht, besteht darin, dass die Anomalien, die Efraims Rede aufweist, mehrere Ebenen miteinander verbinden. Efraim äußert sich selbst, wie in den vorangegangenen Abschnitten *en détail* gezeigt, unausgewogen, seine Sachverhaltsdarstellung ist uneinheitlich. Was er für wahr hält (alles geschehe zufällig, und der Wille des Einzelnen mache keinen Unterschied), steht nicht im Einklang mit anderen seiner Überzeugungen (dass ihm eben doch nicht alles gleichgültig ist, dass es einen Unterschied zwischen Massenvergasungen gibt und Bombenwerfen, um einen Aggressor zu bekämpfen). Wägt man die verschiedenen Äußerungen Efraims gegeneinander ab, so spricht vieles dafür, dass er sich zunehmend von seiner Zufallstheorie distanziert. Letzte Gewissheit darüber, welche der Überzeugungen Efraims als falsch anzusehen sind, erreicht man schließlich mit Hilfe der Überzeugungen, die der Autor zu diesen Fragen hatte. Sie bestätigen die vorliegende Analyse, der zufolge die Zufallstheorie im Rahmen des Werks als unwahr aufzufassen ist.

### 3.4 Ergebnisse

Die ausführliche Darstellung hat eine kurze Zusammenfassung des bis jetzt Erreichten verdient. Es lassen sich drei Themenkomplexe identifizieren, die der Erzähler immer wieder anspricht: Liebe, Schreiben, Holocaust. Seine beiden

Aufträge – der offizielle (politische Lage) und der private (Recherche nach Esther) –, mit denen die Handlung einsetzt, lassen sich diesen Themenkomplexen zuordnen. Die Suche nach Esther ist eng verknüpft mit dem Holocaust, der offizielle Auftrag nur der äußere Anlass dafür. Eine entsprechend geringe Rolle spielt er daher in seiner Geschichte, auch wenn die Kuba-Krise keineswegs zufällig den Hintergrund des Romans bildet (s. u. Abschn. 4.1). Viel wichtiger für Efraim selbst sind die Erlebnisse mit Anna Krystek in Berlin und mit Meg in London, die zum Themenkomplex ‚Liebe‘ gehören, und seine Schreiberfahrungen während der folgenden drei Jahre in Rom.

Betrachtet man die genannten Themenkomplexe, die im Text auf vielfältige Weise miteinander verwoben sind, zum Zwecke der Analyse getrennt, so lässt sich sehen, dass die Unzuverlässigkeit der Erzählerrede auf jeweils recht verschiedene Art und Weise realisiert ist. Im *ersten* Fall ist der Erzähler nur in Bezug auf einzelne Situationen, die sich dem Themenkomplex ‚Liebe‘ zuordnen lassen, unzuverlässig. So erweckt er kurzzeitig den falschen Eindruck, seine Taxifahrt mit Anna Krystek sei ohne Zwischenfälle abgelaufen, bis er zugibt, dass er sie ungefragt angefasst hat und auf ihren Widerstand gestoßen ist; ebenso gibt er zunächst einen unauffälligen Bericht seines Aufenthalts im römischen Presseklub, bis er gesteht, dass er dort onanieren wollte und dabei gestört wurde. In beiden Fällen verschweigt Efraim Sachverhalte, die – das wird durch Wiederholungen bald deutlich – für ihn von großer Bedeutsamkeit sind. Durch dieses Verschweigen gibt Efraim passagenweise ein Bild der Welt, das unzutreffend ist. Charakteristisch ist, dass er es selbst korrigiert und darauf verzichtet, Fehler und Korrekturen im Überarbeitungsprozess aus seinem Manuskript herauszunehmen.

Stellt man nun diese beiden Episoden zum gesamten Themenkomplex in Beziehung, so ergibt sich, dass ihre Erzählweise mit dem Verfahren der Unzuverlässigkeit ihn nicht dominiert. So symptomatisch und mithin zentral das Teilthema ‚Onanie‘ für Efraims psychische Kontur ist (er ist sexuell gehemmt, lässt sich mehr von Bildreizen als von der Wirklichkeit stimulieren, hat eher ein instrumentelles Verhältnis zu Frauen, ist bis zur Fixierung monogam, kommt mit Megs Polygamie nicht zurecht), so marginal ist die Erzählweise im Vergleich zur Erzählweise der sonstigen Sachverhalte, die zu diesem Themenkomplex gehören. Mit Bezug auf den gesamten Themenkomplex (Anna als Antidot zu Meg, Megs Verhältnisse mit Keir und Filmleuten usw.) lässt sich sagen, dass Efraim zwar bis zum Schluss auch zentrale Sachverhalte zurückhält, aber – und das ist der entscheidende Unterschied – in diesen Fällen durch das Unterdrücken von Information keine falschen Tatsachen behauptet, sondern sogar mehr und mehr Andeutungen auf Megs ständiges Fremdgehen in seinen Text aufnimmt. Die Erzählweise der beiden genannten Episoden hat daher keine besondere Bedeutung bzw. eigene Funktion. Die diesen Themenkomplex zusammenhaltende Funktion besteht darin, dass sich Efraim nach und nach für ihn bittere oder demütigende Ereignisse vor Augen hält und schreibend eingesteht.

Der *zweite* Themenkomplex besteht im Wesentlichen aus Efraims Reflexionen über sein Schreiben. Die Frage, die sich ihm selbst stellt, ist die nach dem Zweck seines Schreibens und, damit verbunden, nach dem Adressaten. Schreibt er nur für

sich selbst? Oder für ein Publikum? Wen und was möchte er mit seinem Schreiben erreichen? Wenn man überhaupt Efraims diesbezügliche Äußerungen als Anomalien rekonstruieren kann, dann nur folgendermaßen: Efraim hält seine Aufzeichnungen für privat; andererseits bestimmt er sie zur Veröffentlichung. Doch handelt es sich bei seinen Antworten auf diese Fragen nicht um eine falsche Darstellung von Sachverhalten. Seine diesbezüglichen Aussagen, die seine Haltung zum Charakter seiner Aufzeichnungen ausdrücken, sind direkt an der Etablierung dieser Sachverhalte beteiligt. Die in Rede stehenden Sachverhalte existieren in der erzählten Welt nicht unabhängig von Efraim, weil seine Intentionen ein Teil dieser Sachverhalte sind. Wenn er an einer Stelle  $a$  zum Zeitpunkt  $t_1$  der Überzeugung  $X$  ist, dass seine Aufzeichnungen privat und nur für ihn selbst bestimmt sind, und an einer Stelle  $b$  (zu einem anderen Zeitpunkt  $t_2$ ) vom Gegenteil  $Y$  überzeugt ist, dann heißt das nicht (ohne weiteres), dass er an  $a$  fälschlicherweise  $X$  zum Ausdruck gebracht hat, sondern nur, dass er  $X$  später laut Textstelle  $b$  geändert hat. Dass er diese Änderung seiner Überzeugung selbst nicht als solche thematisiert oder die  $X$  widersprechende Überzeugung  $Y$  allein, sprechen nicht dagegen. Es spräche nur etwas dagegen, wenn es darüber hinaus einen Anlass zur Annahme gäbe, er habe laut  $a$  die Überzeugung  $X$  zum Ausdruck gebracht, *obwohl* er schon zu diesem Zeitpunkt  $t_1$  der ihr widersprechenden Überzeugung  $Y$  gewesen ist.

Anders verhält es sich mit Efraims Darstellung der Umstände der Textentstehung und weiterer Eigenschaften seines Textes. Der wichtigste Konflikt der Sachverhaltsdarstellung innerhalb dieses Themenkomplexes besteht darin, dass Efraim anfangs durch die Wahl seiner stilistischen Mittel vorgibt, seinen Text spontan zu verfassen, obwohl die Genese des Textes in mehreren Schritten erfolgt und der zu lesende Text Ergebnis eines komplexen Überarbeitungsprozesses ist. Nicht zutreffend sind außerdem seine Äußerungen über die literarischen Eigenschaften seines Textes. Er stellt sie in Abrede und versucht, alles zu vermeiden, was seinen Text literarisch machen könnte. Das gelingt ihm nicht, aber er hält doch daran fest.

Daher ist, wie schon zuvor, auch mit Bezug auf diesen zweiten Themenkomplex die Unzuverlässigkeit eine Art Epiphänomen, das einer anderen Funktion untergeordnet ist. Es geht um Literatur als einzig adäquates Mittel zum Ausdruck subjektiver Authentizität. Literatur leistet etwas, was journalistisches Schreiben gerade nicht vermag. Das beweist Efraims Text, aber nicht Efraim.

Im Rahmen des *dritten* Themenkomplexes erhält die Unzuverlässigkeit Efraims eine dominante Funktion. Seine Auffassung von der Welt wird von der Überzeugung beherrscht, dass alles, was sich ereignet, auf Zufall beruhe, und dass der Mensch dagegen nichts ausrichten könne. Efraims Erlebnisse zeigen indes, dass diese seine Auffassung von der Welt nicht die richtige ist. Der Mensch hat Einwirkungsmöglichkeiten und kann z. B. ein Leben retten. Aber Efraim schreibt bis fast zuletzt gegen diese Option an. Erst durch die Vollendung seines Buchs und der damit verbundenen Anerkennung seines *Werks* (im Sinne eines Ergebnisses seiner Tätigkeit oder Arbeit) gelangt er zu der Einsicht, dass das Schreiben ihn zu einer anderen Lebensauffassung gebracht hat und dass dies gegen die Allmacht des Zufalls spricht. Zu erkennen, dass die Zufallstheorie, die kein rein fiktiver Sachverhalt ist, sondern die erzählte Welt mit der realen verbindet, unzutreffend

ist, ist der Dreh- und Angelpunkt der ganzen Geschichte Efraims. Die Erklärung, warum er die Zufallstheorie lange Zeit für wahr hält, liefert Efraim selbst. Als er von Keir während des Krieges erfährt, was die Deutschen mit den Juden machen, verabschiedet er sich von dem Glauben an eine Bestimmung des Menschen und daran, dass es im Leben einen Sinn gebe. Die Sinnlosigkeit des Daseins ist für ihn identisch mit seiner Zufälligkeit. Der Zufall ist seine Ausrede, um sich mit dem, was ihm widerfährt, abfinden zu können. Der Glaube an den Zufall entbindet ihn davon, selbst Verantwortung für sein Leben zu übernehmen und die Initiative für Veränderungen zu ergreifen. Mit dieser Überzeugung lebt Efraim zwanzig Jahre, bis die Begegnung mit Berlin, seiner Vergangenheit, Esthers unaufgeklärtem Schicksal, Anna Krystek und dem Grabstein der Luise Zoufal einen Bewusstwerdungsprozess in ihm auslöst, an dessen Ende die Annahme seines individuellen Geschicks steht.

Efraims Unzuverlässigkeit in dieser Frage besteht also in einer falschen, weil einseitigen Überzeugung. Die ständige Wiederholung dient der Provokation und Gegenrede sowie dazu, einen Spannungsbogen aufzubauen. Die Zurückweisung der Zufallstheorie, zu der Efraim erst ganz am Ende gelangt, ist das Ergebnis des Bewusstwerdungsprozesses, den Efraims Text zum Ausdruck bringt.

Blickt man abschließend auf die Realisierung unzuverlässigen Erzählens in *Efraim*, so ist es in Bezug auf den letzten Themenkomplex ein wesentliches Erzählverfahren, das den gesamten Text durchzieht. Die Schwierigkeit, das Verfahren als solches zu erkennen, besteht darin, dass die Anomalien, die es konstituieren, nicht auf die Fiktion beschränkt sind. Die Zufallstheorie ist keine rein fiktive Theorie, sondern eine, die auch in der Realität eine gewisse Plausibilität hat. Der für Unzuverlässigkeit notwendige Konflikt besteht nicht zwischen rein fiktiven Sachverhalten, sondern zwischen genereller Sachverhaltsaussage (alles ist Zufall), die auch in unserer Welt wahr sein könnte, und einzelnen Überlegungen Efraims, die dazu in Beziehung stehen, sowie der Widerrede einzelner Figuren, mit denen Efraim über den Zufall spricht. Daher ist es hilfreich, die Überzeugungen des Autors zu befragen, um zu einem Urteil darüber zu kommen, was mit Blick auf Efraims Zufallstheorie in der erzählten Welt der Fall ist.

#### **4 Zwei weitere Kontexte: Zur Interpretation**

In der ausführlichen Darstellung des letzten Unterkapitels wurde ersichtlich, inwiefern Efraim ein unzuverlässiger Erzähler ist. Dabei wurden nicht nur textinterne, diegetische Erklärungen gefunden (die Zufallstheorie als unvollkommenes Instrument, mit der Grausamkeit der Shoah subjektiv fertig zu werden), sondern auch eine offensichtliche textexterne Erklärung, die sich aus der Auffassung des Autors ergibt. Für Andersch war die Selbstermächtigung über das eigene Schicksal eine zentrale, ja existentielle Erfahrung. Vor diesem Hintergrund lässt sich nicht nur Efraims über weite Strecken des Textes vertretene Einstellung als falsch erkennen, sondern auch seine schrittweise Loslösung davon gegen Ende der erzählten Geschichte beobachten.

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich zwei Kontexte vertiefen, die die interpretative Durchdringung des Textes vorantreiben: einen textimmanenten und einen texttranszendenten. Der textimmanente Kontext bezieht sich auf ein spezifisches Motiv des Textes, und zwar den äußeren Anlass von Efraims Berlin-Reise; der texttranszendente Kontext ist der der Literaturgeschichte.<sup>48</sup>

### ***4.1 Die Weltlage im Hintergrund: Der drohende Atomkrieg***

Eine Voraussetzung für die Geschichte, die im Roman entwickelt wird, ist die Ankunft des Protagonisten in seiner Geburtsstadt Berlin. Auf der persönlichen Ebene des Romans ist damit die Konfrontation Efraims mit seiner verdrängten Vergangenheit verknüpft. Auch der inoffizielle Auftrag, mit dem er nach Berlin geschickt wird, steht damit in enger Verbindung. Sein Chef Keir Horne möchte mit seiner Hilfe – vermeintlich – den Verbleib seiner leiblichen Tochter recherchieren, in Wahrheit aber so etwas wie Abbitte leisten für den Verrat, den er an ihr begangen hat, indem er den Juden Efraim entdecken lässt, dass seine Tochter dem Holocaust vermutlich nicht entkommen ist. Ruft man sich in Erinnerung, weshalb Efraim außerdem nach Berlin kommt, so ist noch der offizielle Auftrag zu nennen, dessentwegen er sich in Berlin aufhält: die Auswirkungen der Kuba-Krise an einem der anderen der frostigen Brennpunkte des Kalten Krieges zu beobachten. Auch dieser Auftrag steht in gewisser Weise mit der persönlichen Ebene in Verbindung. Hier ist er als Journalist gefragt, aber Efraim kann seinem Beruf nicht mehr viel abgewinnen. Dadurch wird diese Thematik im Rahmen der Romanbedeutung sozusagen entsemantisiert. Sie ist nur ein Vorwand, und zwar in doppelter Hinsicht: Sie ist Vorwand für die Entsendung nach Berlin, und sie zeigt Efraims Desinteresse an seiner beruflichen Tätigkeit. Somit scheint auch das literarische Motiv nur in dieser negativen Bedeutung zu bestehen, ein äußerlicher Anlass, um jemanden wie Efraim überhaupt mit einem halbwegs überzeugenden Grund nach Berlin zu versetzen und um einen Teil seiner privaten Lebenskrise zu motivieren. So gesehen, ist die Wahl der Kuba-Krise willkürlich. Es hätte jeder beliebige politische Anlass ausgereicht. Gerade in jener Zeit hätte es genug andere Anlässe gegeben, die als Ausgangslage hätten fungieren können: vom Bau der Berliner Mauer im Jahr vor der zentralen Handlung (Ende Oktober 1962) bis zur Berliner Rede John F. Kennedys im Jahr danach.

Die Wahl des Zeitraums und damit des Motivs ist jedoch nicht willkürlich. Das Motiv der Kuba-Krise erschöpft sich keineswegs in der beschriebenen negativen Funktion. Es ist stattdessen ganz wesentlich mit der zentralen Thematik des Romans verbunden, ohne dass es allerdings Efraim selbst auffällt: mit seiner

---

<sup>48</sup>Ergebnisse der beiden folgenden Abschnitte wurden bereits in Aumüller 2020 und Aumüller 2021b publiziert.

Zufallstheorie und seinen Aussagen über den Holocaust. Vor dem Hintergrund der Kuba-Krise erhalten seine Ausführungen eine gesonderte Bedeutung.

Als Efraim am 25. Oktober 1962 in Berlin eintrifft, steuert die Kuba-Krise, deren Beginn man auf den 16. Oktober datiert, als der „ExComm“ genannte US-amerikanische Krisenstab erstmals zusammentrat, bereits auf ihren Höhepunkt zu.<sup>49</sup> Kennedy hatte eine als „Quarantäne“ bezeichnete Blockade der Insel angekündigt, die am 24. Oktober in Kraft trat. Obgleich Chruschtschow dies nicht akzeptierte, da eine Seeblockade ein kriegerischer Akt ist, drehten sowjetische Frachter ab. Am nächsten Tag jedoch wurde der sowjetische UN-Botschafter, der vor dem Sicherheitsrat die Stationierung sowjetischer Atomraketen auf Kuba leugnete, von seinem US-amerikanischen Kollegen vorgeführt, der großformatige Aufnahmen präsentieren ließ, die der Öffentlichkeit das Gegenteil bewiesen, „maßgeschneidert für die Kameras der Fernsehanstalten. Es war und ist eine in den Annalen der internationalen Diplomatie einmalige Demütigung“ (Greiner 2010, 83).<sup>50</sup>

Danach häuften sich bei den Kontrahenten die Pannen, und am 27. Oktober drohte die Situation endgültig außer Kontrolle zu geraten, als ein amerikanisches Aufklärungsflugzeug über Kuba von den sowjetischen Streitkräften abgeschossen wurde und der Pilot starb. Am selben Tag kommt es auch in Efraims Welt zu einem dramatischen Höhepunkt. Während der Party schlägt er einen der Besucher, der sich unbedacht des Ausdrucks „bis zur Vergasung“ bedient, um ein positives Erlebnis zu charakterisieren. Es handelt sich dabei um eines der zentralen Ereignisse des Romans, das nicht nur in seiner Symbolik schlagend ist, sondern auch als Auslöser für weitere Ereignisse fungiert, die eine eminente Bedeutung für Efraim haben, etwa die Bekanntschaft mit Anna Krystek.

Am nächsten Tag, dem Tag der Beilegung der Kuba-Krise, entschließt sich Efraim zum Aufschreiben dessen, was ihn bewegt. Damit beginnt sich der innere Knoten zu lösen, der sich in ihm immer stärker zugezogen hat. Die zeitliche Parallelisierung mit der Kuba-Krise ist demnach das eine; das andere ist, dass Efraims vermeintliche Relativierung des Holocaust im Kontext der Kuba-Krise besser zu verstehen ist. Mit dem drohenden Einsatz von Nuklearwaffen stand, rein quantitativ gesehen, eine noch größere Katastrophe bevor als der Zweite Weltkrieg inklusive der Ermordung der europäischen Juden und zahlreicher anderer Menschen. Andersch wählte die Kuba-Krise als Hintergrund für Efraims Vergangenheitsbewältigung, um anzudeuten, dass weitere Menschheitskatastrophen nicht nur theoretisch möglich waren. Dieser Hintergrund lässt darüber hinaus

---

<sup>49</sup>Die Angaben zur Kuba-Krise basieren auf Greiner (2010), der darauf aufmerksam macht, dass die historische Aufarbeitung jahrelang allein dem, wie politische Kommentatoren heute sagen würden, Narrativ folgt, das die amerikanische Regierung kurze Zeit darauf verbreitete, während die anderen Beteiligten lange schwiegen. Deren Perspektive wurde erst aufgrund geöffneter Archive (Sowjetunion) und Interviews (Fidel Castro) erkennbar.

<sup>50</sup>Genauer gesagt, bewiesen sie die Existenz von Raketen. Dass sie mit Atomsprenköpfen bestückt waren, glaubten die Amerikaner nicht.

Efraims Zufallstheorie in einem noch schärferen Licht erscheinen, da er sie zusätzlich widerlegt. Die Shoah war ebenso wenig ein Zufall wie der Einsatz von Nuklearwaffen einer gewesen wäre, wenn er denn stattgefunden hätte, weil es Akteure gab, die ihn zuzulassen bereit waren und sich aktiv daran beteiligten, die Krise zu eskalieren. Durch das Motiv der Kuba-Krise wird nicht die historische Einmaligkeit des Holocaust als solchen relativiert, sondern auf die Wiederholbarkeit von Katastrophen kapitalen Ausmaßes hingewiesen. Mit diesem Motiv verliert der Holocaust im Rahmen des Romans den Charakter des Zufälligen, den ihm Efraim unzuverlässigerweise zuschreibt.

## 4.2 Die Literaturgeschichte: Max Frisch und Robert Neumann

Es ist natürlich nur ein geographischer Zufall, dass Andersch ebenso wie Max Frisch und Robert Neumann im Tessin wohnte. Er war sogar der erste von ihnen, der sich dort ansiedelte. Kein Zufall aber ist, dass beide, Frisch und Neumann, einen gewissen Einfluss auf *Efraim* nahmen. Es gibt sehr deutliche Hinweise, dass Frischs erste Nachkriegsromane für die Erzählkonzeption bedeutsam sind; Neumann, mit dem Andersch zunächst Probleme hatte (s. o. Kap. II.3.4), könnte in biographischer Hinsicht bei der Figurenkonzeption eine Rolle gespielt haben. Mit George Efraim teilt er die Eigenschaft, als Jude in die Emigration nach Großbritannien getrieben worden zu sein. Neumann gehörte wie Jean Améry zu denjenigen, die den Roman gegen die teilweise ätzende Kritik in Schutz nahmen. Anlässlich Reich-Ranickis Kritik hob Neumann in einem Leserbrief an die *Zeit* (1967) hervor, dass es ein Verdienst Anderschs sei, einen jüdischen Emigranten als Protagonisten gewählt zu haben, um auf diese Weise an etwas für Deutsche Unangenehmes zu erinnern in einer Zeit, als sonst kaum jemand sich um das jüdische Leid kümmerte, auch nicht „Anderschs Mitgrüpplinge“, also seine Kollegen aus der Gruppe 47, Neumanns Lieblingsfeinde (neben Hans Habe):

Was hat er [Reich-Ranicki] dagegen, daß Andersch von jüdischen Emigranten spricht? Wer sonst spricht von jüdischen Emigranten? Man hat hierzulande Anderschs Efraim wie Reich-Ranicki wie mir selbst das Exil, das Leben im Galut, im Elend der Fremde, vergeben und vergessen und will taktvollerweise gar nicht erst noch einmal daran erinnert sein.

Auch Anderschs Mitgrüpplinge haben bisher kaum mehr getan als Schmolmädchen zu ziehen gegenüber dem Dritten Reich. Da schien mir dieser ernsthafte Versuch eines Gaurisankars aus Sandstein, einen Juden darzustellen, eines ebenso ernsthaften Lobs wert – auch wenn er sehr viel eindeutiger mißlungen wäre. (Neumann 1967, 30)

Neumann hält *Efraim* für das Beste, was Andersch bis dahin geschrieben hat. Auf seine sonstigen Qualitäten geht er nicht weiter ein, charakterisiert ihn allerdings als „Produkt mehrjähriger Bemühung“ (ebd.) und untermalt damit die mehrmals im Leserbrief erwähnte (künstlerische) Ernsthaftigkeit, mit der Andersch seiner Meinung nach zu Werke ging.

Was, umgekehrt, Andersch von Neumann in literarischer Hinsicht hielt, lässt sich nicht sagen. Das Plebejische von Neumanns Erzählinstanzen dürfte ihn nicht sehr angesprochen haben, aber ihre Unzuverlässigkeit kann ihm nicht verborgen geblieben sein. Dafür hat er sich explizit zu Max Frischs Erzählen geäußert und auch das Spezifikum benannt, das es ihm angetan hat. Er bezeichnet es als zweifelndes Erzählen: Frischs „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“ (Andersch/Bienek 1962, 120). Dies trifft auch auf *Efraim* zu, ein Roman, der ebenso gut wie Frischs Romane „seine Leser in den Prozeß seiner Erfindung“ einbezieht. Ganz entschieden reflektiert Efraim ständig sein Schreiben und lässt die Leser auf diese Weise an der Genese des Romans teilhaben.

Diese Eigenschaft ist allerdings zu unterscheiden von der der Fehlbarkeit des Erzählers und von der der Unzuverlässigkeit. Doch ist dies in der Komponente des Zweifels offenbar mitgemeint, wie aus einer weiteren Äußerung Anderschs hervorgeht: „Er fordert sie [die Leser] auf, alles zu bezweifeln, was er sagt“ (Andersch/Bienek 1962, 121). Auf diese Weise schafft er die modernetypische Distanz zwischen Erzählen und Erzähltem. Wenn man gezwungen ist, „alles zu bezweifeln“, was ein Erzähler äußert, so ist das nichts anderes als eine Umschreibung des unzuverlässigen Erzählens.

Frisch, der das Manuskript des *Efraim* vor der Veröffentlichung gründlich las und ausführlich kommentierte, erkennt diese Konzeption des Romans und charakterisiert ihn in seiner eigenen Terminologie: Es handele sich „um einen illusionistischen Roman [...], nicht um einen Spiel-Roman“ (Andersch/Frisch 2014, 78). Ein „Spiel-Roman“ ist für Frisch inzwischen, nach *Mein Name sei Gantenbein*, einer, der die Fiktion in Frage stellt; ein „illusionistischer Roman“ hingegen einer, der die in der Fiktion präsentierte Realität nicht grundsätzlich in Frage stellt. In Frage gestellt wird in *Efraim* die Sichtweise des erzählenden Protagonisten auf diese Realität, eben durch seine uneingestandene Fehlbarkeit bzw. Unzuverlässigkeit.

Es ist bedeutsam, dass Andersch mit Frisch am Erzählen festhält. Frisch habe sich der Mode verweigert, „auf das Erzählen zu verzichten“ (Andersch/Bienek 1962, 121). Gerade in Abgrenzung zu dem von Andersch ansonsten sehr bewunderten Samuel Beckett hebt er positiv hervor, dass Frisch das Erzählen und die Figurenpsychologie nicht aufgegeben habe. Am Erzählen festzuhalten, ist gleichbedeutend mit einer der Bedingungen für das unzuverlässige Erzählen, wie es in der vorliegenden Abhandlung konzipiert ist: mit der Mimesis-Präsumtion. Die Preisgabe der mimetischen Komponente ist das, was Andersch an Beckett, aber auch am *Nouveau Roman* kritisiert. In einem Brief vom 25. Februar 1963 an den Philosophen Wilhelm Schapp lehnt er Robbe-Grillet's Romankonzeption brüsk ab: „Die ganze Theorie ist meiner Meinung nach Schwachsinn“ (zit. nach Williams 1994, 127 f.). Andersch schreibt Robbe-Grillet die Ansicht zu, „Handlung und Held, Thema und Sujet, seien gänzlich überflüssig, die Zeit des eigent-

lichen Erzählens sei vorbei“ (ebd.), und distanziert sich davon ebenso wie von der Konzeption Becketts in einem Brief an Max Frisch vom 25. Februar 1964, als er in Berlin bereits an *Efraim* schreibt: „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/Frisch 2014, 53).

Dies ist insofern ein wichtiger Hinweis, als Beckett einer von Efraims Lieblingsautoren ist. Dies wirft die Frage auf, wie dies zu verstehen ist, wenn Andersch sich Becketts literarischen Ansatz gerade nicht zu eigen machen will. Frisch findet laut seinem *Efraim*-Kommentar die Kombination von Efraim mit Beckett unpassend: „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/Frisch 2014, 73). Da er um Anderschs Hochschätzung von Beckett weiß, erscheint ihm die Vorliebe für Beckett von Efraim, der sich selbst als „konservativ“ bezeichnet, „was die schöne Literatur betrifft“ (E, 316), wie ein Bruch.

Doch Beckett gilt Efraim nicht als literarisches Vorbild, sondern er erkennt in ihm eine verwandte Geisteshaltung, mit der er sich identifiziert. Aus Efraim spricht hier nicht der versierte moderne Literat, sondern ein eher naiver Leser, der sich hauptsächlich von dem *Was* eines literarischen Textes ansprechen lässt, seinem Inhalt also, und nicht von seinem *Wie*, von der Art und Weise, wie er gemacht ist. Efraims eigener moderner Roman ist im Rahmen der Fiktion darum das Ergebnis einer intuitiven Herangehensweise, während der reale Autor sehr überlegt, konstruierend und kompositorisch anspruchsvoll vorgegangen ist.

Mit Anderschs *Efraim*-Roman liegt ein Roman vor, dessen Autor sich nicht nur explizit auf Frischs Erzählkonzeption beruft, sondern der auch tatsächlich in wesentlicher Hinsicht die Vorgaben dieser Konzeption aufgreift und umsetzt. Dies ist ein Grund mehr, den späteren Andersch weniger im Kontext der Gruppe 47 zu sehen als in der Tradition eben Frischs. Einmal mehr zeigt sich jedoch auch, dass die zeitgenössische Rezeption sich mehr an kritischen Oberflächenphänomenen rieb und die tiefere Bedeutung dieser Phänomene nur selten erfasste. Diese Erfahrung animierte nicht dazu, diese Art des Erzählens weiterzuverfolgen. Der mangelnde Erfolg versagte ihm außerdem die Breitenwirkung, die für eine weitere Popularisierung des Verfahrens nötig ist.

**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.



# X. Kapitel: Der Schluss als Auftakt – Unzuverlässiges Erzählen in der Literatur der DDR



Am Schluss ist es vielleicht erlaubt, etwas zur Genese dieses Buches zu sagen. Ursprünglich geplant war eine spezielle, selektive Literaturgeschichte der DDR: nämlich anhand des unzuverlässigen Erzählens. Bis auf einige Ausnahmen galt und gilt die Erzählliteratur der DDR als konformistisch und uninteressant. Ziel der literaturgeschichtlich orientierten Darstellung des unzuverlässigen Erzählens in der DDR war, diese Ansicht zu widerlegen, indem mit Hilfe der Kategorie gezeigt wird, dass manche Romane komplexer sind, als eine schnelle, oberflächliche Lektüre vermuten lässt und dass auch der Hinweis auf den politischen Konformismus mancher Autoren kein hinreichender Grund für die literarische Aburteilung ist.

Als Leitgattung des sozialistischen Realismus stand gerade der Roman in der DDR unter besonderer Beobachtung. Entsprechend wurde am mimetischen Erzählen weitgehend festgehalten. Eine Möglichkeit, dieses Postulat zu konterkarieren, war die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen. Und tatsächlich lässt es sich nachweisen, und zwar nicht erst in den letzten Jahren der DDR, als die Literatur trotz des durch den Weggang zahlreicher renommierter Autoren bedingten Aderlasses sich immer mehr Freiheiten erkämpfte. Schon früh gab es dieses Phänomen auch in der DDR-Literatur. Meine literaturgeschichtliche Hypothese war und ist noch immer, dass sich die Funktion im Laufe der Zeit änderte. Während es zunächst im Geiste des Marxismus eingesetzt wurde, verkehrte es sich später ins Gegenteil. Vordergründig parteiliche Erzählinstanzen konnten auf diese Weise eine subversive Botschaft transportieren.

Doch ist es nach wie vor schwierig, die Literaturwissenschaft für die DDR zu interessieren, und so änderte ich die Konzeption meines Projekts, indem ich sie auf die ganze deutschsprachige Literatur ausweitete und den Zeitraum eingrenzte. Zwei Dinge zeigten sich schnell. Um literaturgeschichtliche Tiefenschärfe zu erhalten, musste ich, erstens, den Blick auch auf die Zeit vor 1945 richten: darum das ausführliche II. Kapitel. Zweitens war die Diagnose unzuverlässigen Erzählens oftmals nicht so unproblematisch wie ursprünglich angenommen, so dass auf einzelne umfangreiche Texte viel mehr Zeit und Mühe verwendet werden musste

als gedacht. Darum auch sind alle Textanalysen dieses Bandes umfangreicher geworden als geplant. Aber Sorgfalt hat ihren Preis, und ich habe die Hoffnung, dass die Haltbarkeit der Ergebnisse sich dadurch umso mehr verlängert und ihre Validität steigert.

Dieses Schlusskapitel soll die Untersuchung in zwei Schritten abrunden: mit einem Resümee des Erreichten und mit einem Ausblick in Form von kürzeren und einer längeren exemplarischen Analyse von Texten der DDR-Literatur auf das, was noch zu leisten ist.

## **1 Epilog: Rückblick auf das unzuverlässige Erzählen nach 1945**

Die Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchungen können nicht in eine einzige, alles zusammenfassende These gebündelt werden. Auf der Basis der vielen Einzelheiten lassen sich immerhin wenige grobe Linien durch die Literaturgeschichte ziehen. Zunächst aber zu der Frage, was für Typen von Ergebnissen diese Arbeit erbracht hat.

In den Fällen vielgelesener Texte wurden nicht nur Klärungen mit Blick auf die teils uneinheitlichen, teils nur an Oberflächenphänomenen orientierten Zuschreibungen narrativer Unzuverlässigkeit herbeigeführt, sondern auch neue Aspekte mit Blick auf die Interpretation dieser Texte erarbeitet. Der andere Teil von Analysen ist weitgehend vergessenen Texten gewidmet, deren weiterer Erschließung damit der Boden bereitet wird. Insgesamt geben die Studien, die auch jeweils für sich stehen können, einen Überblick über die Verteilung des unzuverlässigen Erzählens im angegebenen Zeitraum und bestätigen die These, dass es zwei voneinander unabhängige Stränge des unzuverlässigen Erzählens gibt. Der eine wird von Robert Neumann verkörpert und endete mit ihm, der andere von Max Frisch, an dem nicht nur einige jüngere Autoren aus der Schweiz anknüpften, sondern auch, wie im letzten Kapitel gezeigt, Alfred Andersch. Demgegenüber ist das unzuverlässige Erzählen in Werken, die aus der Gruppe 47 hervorgegangen sind, nur schwach ausgeprägt.

Die Vorstellung, die sich hinter dieser Sichtweise verbirgt, habe ich im Kap. II.5.3. zu modellieren versucht. Mir stellt sich die Entwicklung des unzuverlässigen Erzählens in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts so dar, dass es einen Traditionsstrang gibt, der bei Arthur Schnitzler einsetzt. Gebildet wird dieser Strang von auffällig vielen Werken, deren Autoren sich Schnitzler künstlerisch verpflichtet fühlten. Das trifft auch noch auf Robert Neumann zu, der diese Erzählweise bis in die Nachkriegszeit praktizierte, aber selbst keinen Anknüpfungspunkt mehr bildete, weil die Vorlieben sich änderten. Das dem unzuverlässigen Erzählen zugrunde liegende Verfahren, das in der Reduktion des Erzählerprivilegs besteht, wurde entweder anders umgesetzt (also nicht vorzugsweise durch falsche, sondern durch vage oder fragmentarisierte

Sachverhaltsdarstellungen) oder ganz ersetzt (durch instabile Welten und die Reduktion des mimetischen Erzählens etc.).

Eine der literarischen Strömungen, die die Vorkriegs- mit der Nachkriegsliteratur verbinden, ist der sog. Magische Realismus. Es ist nicht bekannt, dass er eine besondere Affinität zum unzuverlässigen Erzählen hätte. Im Gegenteil, es ist zu erwarten, dass wohl die wenigsten Werke, die dieser Strömung zugeordnet werden können, unzuverlässig erzählt sind. Das hat seinen guten Grund. Er liegt darin, dass es weniger die Reduktion des epistemischen und axiologischen Erzählerprivilegs ist, was die Werke des Magischen Realismus charakterisiert, als vielmehr die Reduktion des mimetischen Anspruchs zugunsten einer – aus der Sicht der Autoren – höheren Wahrheit. Dass die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens trotzdem relevant auch für die Interpretation solcher Werke sein kann, zeigen die Analysen von Werken des vergessenen Autors Heinz Risse. Auch wenn sich seine Erzähler letztlich als zuverlässig erweisen, steht doch außer Frage, dass der Autor Signale für ihre Unzuverlässigkeit kalkuliert einsetzt.

Die Werke des mit Heinz Risse zeitweise verbundenen Hans Erich Nossack gehören ebenfalls in den Umkreis des Magischen Realismus. An seinem bekanntesten Roman *Spätestens im November* kann man sehen, dass die „magischen“ Elemente in eine mimetisch unzuverlässig erzählte Geschichte eingebettet sein können. Auch jenseits des Magischen Realismus, im Frühwerk von Arno Schmidt, in dem der mimetische Anspruch teilweise reduziert ist, wird man fündig. Schließlich kann man insbesondere an Thomas Bernhards erstem Roman *Frost* die Erkenntnis gewinnen, dass die Zuschreibung von mimetischer Unzuverlässigkeit davon abhängt, wie man den mimetischen Charakter der erzählten Geschichte bewertet. *Frost* gibt für beide Interpretationsansätze jeweils gute Gründe.

Die zuletzt genannten Autoren waren alle Einzelgänger oder hielten sich dafür. Das fällt auf, hat aber im vorliegenden Zusammenhang nichts zu sagen. Dass sie sich von der Gruppe 47 ferngehalten haben, ist nur ein kontingenter Faktor. Thomas Bernhard hätte nichts dagegen gehabt, eingeladen zu werden. Was sie bzw. die von ihnen in Betracht gezogenen Werke bei aller Unterschiedlichkeit vereint, ist etwas anderes. Die Reduktion des mimetischen und axiologischen Erzählerprivilegs scheint mir vor dem Hintergrund ihrer anderen Werke eine Ausnahme zu sein. Der Werkgruppe ist stattdessen eigen, dass der mimetische Anspruch insgesamt reduziert ist. (Fiktionalisierte) Tatsachenwahrheit wird einer alternativen literarischen oder, wie auch immer gearteten, höheren Wahrheit geopfert und das Spiel mit der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz dieser untergeordnet. Daher ist das unzuverlässige Erzählen hier eine Ausnahme. Es stiftet keine eigene Tradition.

Demgegenüber lässt sich bei Max Frischs ersten Nachkriegsromanen der Beginn einer neuen Tradition des unzuverlässigen Erzählens ansetzen. Diese These muss man nach zwei Seiten hin absichern: hinsichtlich der Vergangenheit und hinsichtlich der Zukunft. Eine neu einsetzende Tradition fängt mit diesen Romanen an, weil Frisch sich, nach allem, was man weiß, nicht an Autoren orientierte, die man gewöhnlich mit Schnitzlers Erzählkunst in einen

Zusammenhang bringt. Außerdem hat er nicht von Anfang an unzuverlässig erzählt, sondern erst an einem bestimmten Punkt seiner literarischen Entwicklung: nach der Bekanntschaft mit Brecht und in der Folge seines USA-Aufenthaltes. Alles spricht dafür, dass den Romanen eine neu erdachte Konzeption zugrunde liegt – die, technisch gesehen, freilich nicht neu war.

Dass sich daraus dann etwas entwickelte, was man eine Tradition nennen kann, ist darin begründet, dass mehrere jüngere Autoren, die alle aus der Schweiz kommen und in einem positiven Verhältnis zu dem älteren Frisch stehen, sich ebenfalls dieses Verfahrens bedienen, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung und mit eigenen Schwerpunkten. Wie zuletzt gezeigt, schließt mit Andersch daneben auch ein Autor derselben Generation ganz bewusst an Frisch an.

Eine Voraussetzung, auf der die vorliegenden Untersuchungen basiert, ist ein enger Begriff des unzuverlässigen Erzählens. Der Vorteil liegt darin, dass das unzuverlässige Erzählen im engen Sinne vergleichbar wird mit verwandten, aber eben nicht identischen Erzählweisen, die charakteristisch sind für modernes Erzählen. Damit komme ich noch einmal auf das Modell literarischer Traditionsstränge zurück. Wie gesagt, lässt sich in dessen Längsschnitt, also im zeitlichen Verlauf der Traditionsstränge zeigen, dass es eine Tradition gibt, dessen Strang in der Zeit des Nationalsozialismus abbricht und dann mit Max Frisch nach dem Krieg neu einsetzt, weil er sich an anderen Konzeptionen orientierte. Robert Neumann ist einer der wenigen Autoren, die dem älteren Traditionsstrang zugehört und diesen in die Nachkriegszeit fortsetzt. Anerkennung hat er dafür bislang nicht gefunden, was sicherlich auch daran liegt, dass die Tradition des unzuverlässigen Erzählens bislang als solche nicht identifiziert wurde, obwohl mehrere Untersuchungen zu einzelnen älteren Autoren wie Leo Perutz und Ernst Weiß vorliegen. Abgesehen davon, dass es gar nicht so wenige Fälle gibt, in denen die Unzuverlässigkeit des unzuverlässigen Erzählens lange nicht erkannt wurde und daher nicht berücksichtigt werden konnte, ist ein Grund, warum diese Traditionslinie kaum beachtet wurde, meines Erachtens darin zu sehen, dass diese Tradition insgesamt auch in der literarischen Öffentlichkeit der Bundesrepublik und infolgedessen in der Literaturwissenschaft im Schatten einer anderen Tradition lag.

Damit komme ich zu der anderen Dimension des Modells, nämlich zu seinem Querschnitt. Der andere Traditionsstrang, der so viel mächtiger ist, besteht aus Werken, in denen das Erzählen nicht nur problematisiert, sondern seine Möglichkeit geleugnet wird. Beim unzuverlässigen Erzählen wird das Erzählen als Vorgang nicht in Frage gestellt, sondern nur sein Gehalt. Demgegenüber wird in der anderen Tradition mit dem erzählten Gehalt auch das Erzählen selbst als unangemessen ausgewiesen. Um diese beiden Erzählkonzeptionen gut auseinanderhalten zu können, ist ein enger Begriff des unzuverlässigen Erzählens nützlich. Beide Stränge teilen eine Komponente, sind durch einen gemeinsamen Faden miteinander verbunden: die Reduktion des Erzählerprivilegs. Dieser Faden fasert sich gewissermaßen in unterschiedlicher Stärke auf. Im unzuverlässigen Erzählen geht das Erzählerprivileg dadurch verloren, dass die Erzählinstanz Falsches oder Unrichtiges erzählt. Im zunächst personalen Erzählen hingegen verstummt die

Erzählinstanz mehr und mehr und delegiert mehrere Standpunkte an die Figuren, bis das Erzählen als solches überhaupt in Frage gestellt wird, indem die Erzählbarkeit der Welt als unmöglich behauptet wird.

Ich sehe einen fundamentalen Unterschied zwischen einem Erzählen, dessen mimetischer (oder axiologischer) Anspruch im Prinzip erhalten bleibt, und einem Erzählen, das diesen Anspruch verabschiedet. Aus diesem Grund habe ich in der Definition die Komponente eliminiert, der gemäß unentscheidbare Sachverhalte auch als Grund für die Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz gelten können. Das heißt nicht, dass unzuverlässig erzählende Texte nicht auch unentscheidbare Sachverhalte beinhalten können; es heißt nur, dass diese nicht der Grund für die Unzuverlässigkeit sind.

Es gibt weitere mögliche Gründe, warum das unzuverlässige Erzählen so lange im Schatten gestanden hat. Ich denke, dass dieser Traditionsstrang schlanker ist. Entsprechend dem Bild zur Veranschaulichung besteht er hauptsächlich aus der Reduktion des Erzählerprivilegs. Der andere Traditionsstrang ist dicker und enthält mehrere andere kräftige Fäden: die Reduktion der Intelligibilität und die Reduktion des mimetischen Anspruchs. Die darin involvierten literarischen Verfahren führen dazu, dass diese Texte an narrativer Kohärenz und kognitiver Zugänglichkeit einbüßen, jedenfalls für nicht-professionelle Leser. Ein nicht untypischer Fall ist, um langsam zum nächsten Abschnitt überzuleiten, *Nachdenken über Christa T.* (1969) von Christa Wolf, ein Wendepunkt in der Literatur der DDR, wirkmächtig aber zunächst vor allem über die Bundesrepublik, wo es wohl nicht zuletzt auch deshalb viel Anklang fand, weil damit die DDR-Literatur nach dem ihr verloren gegangenen Buch von Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob*, zu einer Erzählkonzeption fand, die sich dem, was in der Bundesrepublik üblich war, annäherte. Hier wird das Erzählen in ein Nachdenken überführt, das seine eigene Vorläufigkeit ausstellt und damit die Intelligibilität der erzählten Welt und ihre Darstellbarkeit teilweise in Zweifel zieht. So heißt es im siebten Kapitel: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen. Wenn man es aber erzählen kann, wie es war, dann ist man nicht dabeigewesen, oder die Geschichte ist lange her, so daß einem Unbefangenheit leichtfällt. Allein daß man trennen muß und hintereinanderreihen, um es erzählbar zu machen, was in Wirklichkeit miteinander vermischt ist bis zur Unlösbarkeit...“ (N, 82). Die Erzählerin „erzählt“ im Rückgriff auf Dokumente aus der Hand von Christa T., etwa einen nicht abgeschickten Brief. „Ich erfinde ihn nicht, aber ich erlaube mir, ihn zu kürzen, zusammenzurücken, was bei ihr verstreut ist“ (N, 90). Den Lesern wird etwas vorenthalten, und es ist unmöglich, die Anteile der Erzählerin an dem, was folgt, genau zu bestimmen. Offenkundig kommt es auf etwas anderes an als im Falle narrativer Unzuverlässigkeit.

Mein *Name sei Gantenbein* ist ein Beispiel, mit dem auch Frisch das unzuverlässige Erzählen in dieser Richtung hinter sich zu lassen versucht. Das heißt, auch beim späteren Frisch zeigt sich, was ansonsten ein weiteres der Ergebnisse dieser Untersuchung ist: Unzuverlässiges Erzählen selbst im strengen Sinne geht gar nicht so selten mit der anderen Erzählform einher.

## 2 Prolog: Ausblick auf das unzuverlässige Erzählen in der DDR

Offiziell galt in der DDR die Literaturdoktrin des sozialistischen Realismus. Seine Vorgaben konnten durchaus flexibel gehandhabt werden, und im Lauf der Jahrzehnte wurde sie immer unwichtiger. Sie war aber immer geeignet, politisch missliebige Werke nach Bedarf auszusondern. Die Vorgaben dieser Doktrin waren so gefasst, dass die Behörden sich auf sie berufen konnten, um die Veröffentlichung zu verhindern. Eine dieser Vorgaben ist das Realismus-Postulat.<sup>1</sup> Es steht mit einer der Voraussetzungen des unzuverlässigen Erzählens in inniger Beziehung: der Mimesis-Präsumtion. Eine These, die sich aus dieser Nähe ergibt, ist, dass für jene Autoren, die die Vorgaben des sozialistischen Realismus unterlaufen wollten, das unzuverlässige Erzählen ein geradezu ideales Verfahren war, um die Vorgaben an der Oberfläche zu wahren und sie zugleich untergründig in Frage zu stellen. In der Tat gibt es dafür zahlreiche Beispiele. Je älter die DDR wurde, umso stärker häuften sich die Beispiele.

Auch in der frühen DDR gibt es bereits Beispiele für das unzuverlässige Erzählen, wenn die Anzahl auch überschaubar ist. Charakteristisch ist indes, dass in diesen Beispielen der Zweck des unzuverlässigen Erzählens nicht, wie später, darin lag, die offiziell erwünschten Normen zu unterlaufen, sondern, umgekehrt, „bürgerliche“ Normen zu diskreditieren.

### 2.1 Die Unzuverlässigkeit des Reaktionärs: Frühe Beispiele von Hermlin und Strittmatter

Dass für Arno Schmidt Ambrose Bierce' Erzählung *The Occurrence at Owl Creek Bridge* von Bedeutung war, konnte bereits verbucht werden. Und schon einer der frühen Meister des unzuverlässigen Erzählens, Leo Perutz, ist durch diese Schule gegangen, wie man an *Zwischen neun und neun* sehen kann. So ist es letztlich keine Überraschung, dass man auch am Beginn der DDR-Literatur auf den Namen des Amerikaners trifft – vor Beginn der DDR-Literatur, muss man korrekterweise sagen, denn Stephan Hermlins Erzählung *Der Leutnant Yorck von Wartenburg* (1945) gehört noch der Exilliteratur an. Inspiriert ist sie vom Attentat auf Hitler am 20. Juli 1944 und entstanden um die Jahreswende 1944/45, wie Hermlin in einem Brief erläutert (Durzak 1979, 84). Streng genommen, gehört sie also nicht zur DDR-Literatur. Da aber ihr Autor als DDR-Schriftsteller bekannt ist und er von Beginn an eine die DDR-Literatur prägende Gestalt war, ist es nicht verkehrt, sie hier zu berücksichtigen.

---

<sup>1</sup>Zu weiteren Merkmalen und zur historischen Verortung sowie zur Forschungsliteratur vgl. Aumüller 2015.

Im Unterschied zu Arno Schmidts Adaption in *Gadir* ist Hermlins Umsetzung insofern näher am Original, als sie die heterodiegetische Erzählkonzeption des Bierce-Textes beibehält. Nur ihr eigen ist die antifaschistische Haltung, die von Anfang an zum Ausdruck kommt. Über die Axiologie herrscht kein Zweifel. Ein signifikanter Unterschied zum Original besteht zudem in dem physikalisch plausibler gestalteten Übergang von innerer Wahrnehmung zur Halluzination. Im Gegensatz zu Peyton Farquhar, dessen Tod augenblicklich durch Genickbruch erfolgt, wird Yorck von Wartenburg wie seine Mithäftlinge aufgrund eines Schraubenmechanismus stranguliert, der die Todesqualen verlängert. Die Atemnot wird durch Lockerung des Mechanismus immer wieder kurz gelindert, so dass die Schilderung von Yorcks Qualen mehr Platz eingeräumt wird. Irgendwann bemerkt er am Rande der völligen Erschöpfung, dass er länger atmen kann als bisher. Als er unter großen Anstrengungen seine Augen öffnet, sieht er, dass die Henker tot am Boden liegen, und spürt, wie er vom Galgen befreit wird. Es folgt die lange Vision seiner Befreiung mit der Reise in die Sowjetunion. Wie sich am Ende herausstellt, ist das nicht wahr. Man kann es so auffassen, dass die Erzählung an dieser Stelle mit Hilfe des bekannten Fokalisierungstricks etwas Falsches zu verstehen gibt. Am Ende ist Yorck nicht tot, sondern versteht sogar noch, dass er halluziniert hat, als er bemerkt, dass der Henker die Schraube zum letzten Mal anzieht.

Nicht mimetische, sondern axiologische Unzuverlässigkeit charakterisiert das nächste Beispiel. Erwin Strittmatters *Tinko* (1954) ist homodiegetisch erzählt. Erzähler ist ein Kind namens Martin Kraske, das bei seinem aus marxistischer Sicht reaktionären Großvater aufwächst und über weite Strecken unter dessen Einfluss steht. Seinem Vater, der lange in der Sowjetunion war, ist er entfremdet. Er nennt ihn nur den „Heimkehrer“. In der Axiologie des Romans ist jedoch gerade der Vater der positive Held, den der sozialistische Realismus forderte. Er hat aus der Sowjetunion neue landwirtschaftliche Methoden mitgebracht, für die er in der Dorfgemeinschaft wirbt. Insbesondere der Großvater stemmt sich gegen jegliche Neuerungen, und Tinko ist sich mit ihm in der Ablehnung des „Heimkehrers“ lange einig. Auch hat er vor allem Unsinn im Kopf, ist schlecht in der Schule und leidet zugleich unter der Ausbeutung des Großvaters. Erst unter dem Einfluss des engagierten Dorfschullehrers erlangt Tinko mehr Verständnis und entwickelt sich langsam zu einer sozialistischen Persönlichkeit. Erst an dieser Stelle nähert sich Tinko in seinen Äußerungen der Axiologie an, die man für die erzählte Welt als gültig annehmen muss.

Im Vergleich zu anderen Romanen der Zeit ist *Tinko* von erheblichem sprachlichem Interesse. Die Romanfiguren sind nicht ganz so holzschnittartig in Gut und Böse eingeteilt, wie man es aus zeitgenössischen Romanen sonst kennt. Insbesondere der Großvater ist mit seinem Hang zu Wortspielen und Reimereien, die Tinko gern übernimmt, nicht nur negativ dargestellt, sondern eine durchaus eigenwillige Figur, die nur der falschen Weltanschauung anhängt und deshalb dem Untergang geweiht ist. Ein weiterer Aspekt, der den Roman heraushebt, ist eben in der Unzuverlässigkeit seines Erzählers zu sehen.

Blickt man zurück auf die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung, so mag es im Übrigen von Bedeutung sein, dass Strittmatter in der Entstehungszeit eng mit Bertolt Brecht zusammenarbeitete, aus der das Stück *Katzgraben* (1953) hervorgegangen ist. Die Erzählposition in *Tinko* verfremdet die Axiologie, und so kann man aufgrund der Koinzidenz darauf schließen, dass Brecht für Strittmatters Erzählen in *Tinko* ähnlich prägend war wie für Frischs in seinen Romanen.

Der Verfremdungsaspekt trieb auch eine Rezensentin um, die das Buch einerseits beeindruckte, aber auch befremdete. Die junge Christa Wolf widmete dem Buch, das in zwei Verlagen zugleich erschien (Aufbau und Kinderbuchverlag), eine ausführliche Besprechung (Wolf 1955). Ihr Zwiespalt lässt sich an dem von ihr partiell bemerkten unzuverlässigen Erzählen deutlich machen. Für sie besteht die besondere Qualität von *Tinko* darin, dass das Werk nicht der sozialistisch-realistischen Poetik der Plakativität folgt, sondern Spielräume öffnet: „Es hinterläßt nicht jenes beklemmende Gefühl im Leser: Nun ist alles in Ordnung. Ein solches Gefühl tötet wie ein chemisches Gift das Leben der Menschen in einem Buch, es sterilisiert alle Keime, die fruchtbar im Leser weiterwachsen könnten“ (Wolf 1955, 142).

Mit Blick auf das vom sozialistischen Realismus verordnete Totalitätsgebot kritisiert Wolf die Wahl eines Ich-Erzählers, dessen Subjektivität nicht der Empfehlung entspricht, die für die sozialistisch-realistische Leitgattung galt. Dafür lobt sie aber zunächst die „wirklich sehr reizvolle[n] Effekte“, die aus der Diskrepanz zwischen dem kognitiven Horizont des kindlichen Erzählers und den ernsten Angelegenheiten, von denen er erzählt, resultieren (ebd., 144). Entsprechend hält sie Strittmatter zugute, „daß er durch die scheinbar naive Erzählung des Jungen immer die objektiv richtige Einschätzung der Vorgänge und Handlungen hindurchschimmern läßt“ (ebd., 143). Wolf diagnostiziert also das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers recht genau, ohne es freilich als solches zu benennen.

Andere Eigenheiten des Ich-Erzählers Tinko findet die Rezensentin weniger gut. So kritisiert sie die „Einfachheit, ja Primitivität, die auch in der Sprache ihren Niederschlag findet“ und Partien aus Tinkos Erzählerrede, „die weit die Grenze des dem Kind noch Zugänglichen überschreiten“ (ebd., 144). Beides aber lässt sich gerade mit dem Phänomen der Unzuverlässigkeit erklären. Denn Tinko wird als ein Junge mit einer besonderen Begabung geschildert: Sein Gedächtnis ist außergewöhnlich leistungsstark. Daher ist es überhaupt kein Bruch, dass Tinko so viel wiedergeben kann, was seinen Horizont eigentlich übersteigt. Er gibt wieder, ohne alles zu verstehen. Bis er seine ideologische Wendung vollzieht, plappert Tinko vor allem die Phrasen seines Großvaters nach.

Auch der andere monierte Aspekt ist stimmig. Die „Einfachheit, ja Primitivität“ (s. o.) von Tinkos Rede repräsentiert sozusagen die Urwüchsigkeit seines Talents, dem auf diese Weise die Qualität eines ungeschliffenen Diamanten anhaftet. Wolf als damals noch gläubige Gefolgsfrau des sozialistischen Realismus musste den niederen Redestil kritisieren, weil die Doktrin einen mittleren Stil vorschrieb und die Verbindung von Figuren der Arbeiterklasse mit „primitiver“ Rhetorik und

ebensolchem Benehmen unter dem Verdikt des Naturalismus als unzumutbare Herabsetzung der Arbeiterklasse ablehnte.<sup>2</sup>

Aus Wolfs Rezension spricht also neben großer Wertschätzung auch eine gewisse Ratlosigkeit, die sich als Resultante aus der Diskrepanz zwischen den auf Transparenz zielenden Vorgaben des sozialistischen Realismus einerseits und einem an der klassischen Moderne orientierten Kunstanspruch der jungen Rezensentin andererseits beschreiben lässt. Diese Diskrepanz manifestiert sich in der Kategorie der Verfremdung. „Anscheinend will der Autor durch diesen Kunstgriff [Einsatz eines Ich-Erzählers] eine stärkere Unmittelbarkeit des Eindrucks erreichen und auch einen gewissen Verfremdungseffekt erzielen“ (ebd., 143), merkt Wolf an. Verfremdung steht dem Transparenzgebot des sozialistischen Realismus diametral entgegen – darum die Zurückhaltung der Rezensentin. Auf der anderen Seite sorgen gerade die Verfremdungseffekte in *Tinko* dafür, dass sich Strittmatters Werk vom Rest der zeitgenössischen Romanliteratur so stark abhebt. Das Phänomen narrativer Unzuverlässigkeit ist genau an dieser Schnittstelle angesiedelt. Eine Geschichte, die in allen wichtigen Facetten der marxistischen Fortschritts- und Klassenideologie folgt, wird erst durch einen narrativen Kniff zu einem besonderen literarhistorischen Ereignis, dem die zeitgenössische Literaturkritik zu Recht große Aufmerksamkeit zuteil werden ließ. Es fragt sich, warum das Werk in Strittmatters Œuvre eine eher untergeordnete Rolle spielt. Die Antwort könnte folgendermaßen lauten:

*Tinko* war Schullektüre und laut Impressum der Ausgabe des Kinderbuchverlages empfohlen für „Kinder von 13 Jahren an“. Aus Wolfs Rezension geht hervor, dass die Zeitgenossen die Frage kontrovers diskutierten, ob das Buch ein Kinderbuch sei oder nicht. Schon Wolf weist darauf hin, dass das Werk Qualitäten hat, die wie etwa sein besonderer Humor von Jugendlichen vermutlich nicht erfasst werden können. Der Umstand aber, dass es als Schullektüre diene (vgl. *Allgemeinbildung, Lehrplanwerk, Unterricht*. Berlin[-Ost], Volk und Wissen, S. 293 f.) und nur im Kinderbuchverlag wieder aufgelegt wurde, mag dazu beigetragen haben, dass es seither nur als Kinderbuch rezipiert wurde. Dieser Rezeptionsverlauf verstellt jedoch die Sicht auf die zeitgenössische Rezeption, die *Tinko* sofort als Werk von außergewöhnlichem Rang einstuft (vgl. Thome 1955, Victor 1955, Ebert 1955, 2).

Das könnte auch ein Grund sein, warum es in der DDR nicht stilbildend wurde. Man könnte es jedoch zum Anlass nehmen, die Kinder- und Jugendbuchliteratur der DDR nach diesem Verfahren abzuklopfen und mit der der Bundes-

---

<sup>2</sup>Das kommt einem bekannt vor. Von marxistischer Seite aus war es konsequent, dass man die von der bürgerlichen Literatur etablierten Schemata, die Klassegegensätze vermeintlich zementieren, aufbrechen wollte: wie eben die Verknüpfung von Figuren der Arbeiterklasse mit rohem Benehmen. Allerdings paarte sich dieses Ansinnen im Sinne der sog. Erbetheorie mit dem Festhalten an anderen literarischen Normen, die man als bürgerliche ansehen konnte, so dass man die marxistische Ablehnung des Naturalismus als Ablehnung der ästhetischen Moderne interpretierte. Diese Sichtweise greift jedoch zu kurz.

republik in dieser Zeit zu vergleichen. Allemal zeigt *Tinko* gerade auch im Vergleich mit Hermlins Bierce-Adaption, dass das unzuverlässige Erzählen in mehrfacher Hinsicht im Roman integriert und nicht auf eine Pointe reduziert ist, die in der *Leutnant*-Erzählung Hermlins mit dem unzuverlässig Erzählten (Yorcks Befreiungshalluzination) ansonsten nichts zu tun hat und durch ihre Irrealität höchstens die Verzweiflung ausdrückt, die sich aufgrund des sich hinziehenden Krieges im Autor möglicherweise breit gemacht hatte.

## 2.2 *Angedeutete Unzuverlässigkeit. Beispiele aus den 60er Jahren*

Mit dem zweiten Jahrzehnt der DDR-Literatur, ab 1960, ist eine signifikante und oft kommentierte Veränderung in der Erzählliteratur der DDR zu beobachten. Traditionell wird sie mit der Bitterfelder Konferenz von 1959 erklärt, einer ursprünglich vom Mitteldeutschen Verlag geplanten und dann von höheren Stellen organisierten und bedeutend erweiterten Autorenversammlung. Unter dem einschlägigen Motto „Greif zur Feder, Kumpel!“ bestand ihr offizielles Ziel darin, die Kluft zwischen (künstlerisch ungebildeten) Arbeitern und (künstlerisch gebildeten) Bürgerlichen zu überwinden, indem letztere in die Betriebe gehen sollten, um den Arbeitern künstlerische Literatur näher zu bringen. Daraus gingen die sog. Zirkel schreibender Arbeiter hervor, die zum Teil von jungen, (bald) namhaften Autoren und Autorinnen wie Christa Wolf und Brigitte Reimann geleitet wurden. Dass dieses Projekt vermutlich insofern als gescheitert zu betrachten ist, als die grundsätzliche Kluft zwischen ästhetisch zugänglichen und unzugänglichen Menschen nicht eingegeben werden konnte, thematisierte die offizielle Seite nicht. Stattdessen bot die Konferenz nachträglich die Möglichkeit, die erwähnten Veränderungen in der literarischen Landschaft der DDR als Ergebnis einer wegweisenden staatlichen Initiative – eben dem Bitterfelder Weg – darzustellen. Doch drückt sie mehr das Wunschenken der Propaganda aus, als dass sie die Veränderungen angemessen erklärt. Literatur sowohl über Arbeiter als auch von Arbeitern hatte es auch schon früher gegeben.

Kurz gefasst, besteht das Neue der Werke zu Beginn der 60er Jahre, um die es geht, darin, dass sie, noch vorsichtig und meist von einem grundsätzlich sozialistischen Standpunkt aus, systemimmanente Widersprüche thematisierten. Der narrative Antagonist war nicht mehr der Saboteur aus dem Westen wie zumeist in der Literatur der 50er Jahre, sondern der erstarrte Sozialist, der unfähig ist, auf sich verändernde Moralvorstellungen zu reagieren. Außerdem haben die gewöhnlich jungen Protagonisten nicht selten einen bürgerlichen Hintergrund, die mit einer Arbeiterumgebung konfrontiert werden. Deshalb heißt diese Literatur, passenderweise nach Reimanns *Ankunft im Alltag* (1961) Ankunfts-literatur (vgl. Aumüller 2011). Nicht von ungefähr waren es vor allem junge Literaten, die von sich reden machten. Das deutet an, dass die beste Erklärung für die Veränderungen, wie so häufig, darin besteht, dass eine neue Autorengeneration auf

den Plan tritt, die einen anderen Blick auf die Gegenwart wirft und empfänglicher für neue literarische Verfahren ist.

Vielleicht am sichtbarsten sind diese neuen Erzählverfahren in Wolfs *Der geteilte Himmel* (1963). Das Werk, dessen Geschichte noch vor dem Mauerbau spielt, ist teils homodiegetisch, teils heterodiegetisch angelegt. Diese für die damaligen literarischen Verhältnisse der DDR außergewöhnliche Erzählkonzeption ist inhaltlich durch die Problematik der jungen weiblichen Hauptfigur Rita gerechtfertigt. Ihr zehn Jahre älterer Geliebter Manfred, ein Chemiker, entschließt sich aufgrund beruflicher Querelen, in den Westen zu gehen. Rita folgt ihm zunächst, kehrt aber bald zurück und bricht zusammen. Die durch heterodiegetische Abschnitte realisierte Gegenwartserzählung, die von Ritas Rekonvaleszenz handelt, bietet Antworten auf die Fragen, die die Hauptidee aufwirft.

Das Werk ist nicht unzuverlässig erzählt. Man kann aber an ihm gut sehen, wie die Erzählverfahren miteinander zusammenhängen. Die Welt ist grundsätzlich stabil. Doch die epistemische Situation der Hauptfigur steht teilweise in Frage. Insgesamt stellt das Werk einen Bewusstwerdungsprozess dar. Es wird nichts Falsches erzählt, aber manches ist anfangs verworren, etwa das Verhältnis von heterodiegetischen und homodiegetischen Passagen. Die für das Werk geltenden Wertvorstellungen bilden sich erst heraus. Rita muss die Erfahrung im Westen machen, um zu erkennen, was wirklich zählt: nicht das Individuum, sondern das Kollektiv, nicht vergängliche Liebe, sondern der Aufbau des Sozialismus. Dass diese Botschaft nicht ganz so plakativ realisiert ist wie hier zusammengefasst, liegt an der behutsamen und reflektierenden Erzählweise sowie an Ritas nicht ganz stabiler emotionaler Situation. Darüber gelangt eine gewisse Ambivalenz in den Text. Das Erzählprivileg erscheint dadurch reduziert, auch wenn kognitiv bzw. mimetisch und axiologisch die Verhältnisse klar sind. Diese Verhältnisse sind zunächst offen, ohne dass sie irreführend dargestellt würden.

Wolfs frühes Werk findet in *Nachdenken über Christa T.* (1969) seine ungleich bedeutsamere Fortsetzung.<sup>3</sup> Die Offenheit wird hier sehr viel kühner und konsequenter realisiert. Die Frage nach der Unzuverlässigkeit verschwindet hinter dem Ansinnen, auf der Suche nach einer neuen literarischen Authentizität die Grenzen der Fiktionalität zu sprengen. Nimmt man das frühere Werk Wolfs als Vorläufer, dessen Ansätze in *Nachdenken über Christa T.* radikalisiert werden, so wird man es, um das Modell aus Kap. II.5.3 aufzugreifen, einem anderen Traditionsstrang als dem des unzuverlässigen Erzählens zuordnen. Indes sind beide Stränge mindestens über einen Faden miteinander verbunden: die Reduktion des Erzählerprivilegs, den Verlust der Auktorialität. Bis zu *Nachdenken über Christa T.* musste allerdings noch einiges geschehen. Auf dem Weg finden sich Werke, die am Erzählerprivileg noch sehr vorsichtig und nur stellenweise rühren. Sie tun es aber

---

<sup>3</sup>Zuweilen wird fälschlicherweise 1968 als Jahr der Erstpublikation angegeben. Das liegt daran, dass die zweite in der DDR gedruckte Auflage von 1972 auf 1968 zurückdatiert wurde. Von vornherein war 1969 als Jahr der Auslieferung vorgesehen, sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik. Vgl. Wolf 1991.

auf eine Weise, die man als angedeutete Unzuverlässigkeit charakterisieren kann, „angedeutet“ insofern, als sie stellenweise Lesarten zulassen, die die jeweiligen Erzählpassagen mit der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen erklären können, ohne dass der gesamte Text davon erfasst würde. Wenn *Nachdenken über Christa T.* in diesem Sinne stellenweise offensichtlich Unwahres enthält, so ist auch in diesem Fall eine Erklärung mit Hilfe des Begriffs der Unzuverlässigkeit nicht ausgeschlossen.<sup>4</sup> Insgesamt gesehen, dominieren allerdings andere Verfahren wie Redeinterferenzen, Fragmentarisierung, Fiktionalisierung zweiter Ordnung u. ä.,<sup>5</sup> so dass man den Roman – analog übrigens zu Johnsons *Mutmassungen über Jakob* oder Handkes *Hornissen* – eher der anderen Tradition zurechnen muss.

Nicht vergleichbar mit *Christa T.* und auch nicht ganz so avanciert wie *Der geteilte Himmel*, aber in der Anlage und in der Thematik nicht unähnlich dem Buch von Wolf ist Reimanns ebenfalls 1963 erschienenes Werk *Die Geschwister*. Hier ist es der Bruder der Erzählerin, der vor der Republikflucht steht. Die Hauptgeschichte ist zugleich die Vorgeschichte, die in Rückblenden erzählt wird. Das Werk wurde meist als linientreu wahrgenommen, denn die Erzählerin Elisabeth nimmt in der Auseinandersetzung mit ihrem Bruder Uli einen klaren Standpunkt ein, der von ihrem Freund und Genossen Joachim zusätzlich autorisiert wird. Zugleich gibt es aber einen Konflikt mit einem anderen, älteren Genossen, der sie denunziert. Darin zeigt sich der zeittypische Gegensatz zwischen Dogmatismus und progressivem Sozialismus als Generationenkonflikt.

In beiden Fällen lassen sich die fiktiven Ereignisse mit biographischen Erfahrungen Reimanns in Verbindung bringen. Was den Konflikt mit dem Bruder angeht, lässt sich der Standpunkt der Erzählerin mit dem der Autorin abgleichen, denn Reimann tritt sich mit ihrem in den Westen gegangenen Bruder und ergriff eindeutig Partei für die DDR. Doch sollte man nicht der simplen Parallelisierung von Autorin und Erzählerin folgen, denn die Argumente des Bruders könnten zur Überbetonung von Reimanns Position in ihren Formulierungen geführt haben. Ihre eigene Skepsis mag sie vor ihm vertuscht haben. In ihrem Text *Die Geschwister* aber lässt die Skepsis sich durch eine geschickt angebrachte Doppeldeutigkeit erkennen.

In diesem wie *Ankunft im Alltag* als „Erzählung“ gekennzeichneten, aber selbständig erschienenen Text gibt es am Ende eine Ambivalenz, die durch Wiederholung ins Auge fällt und als letzter Satz besonders markiert ist: „Was seid ihr

---

<sup>4</sup>Die Erzählerin meint fälschlich, dass „Sehnsucht von ‚sehen‘ kommt“ (N, 112). Es handelt sich um einen nicht bestehenden etymologischen und damit nicht-nur-diegetischen Sachverhalt. Da der Text weitere ähnliche Fehler enthält, könnte eine Strategie dahinter verborgen sein, um die Erzählerin als unzuverlässig anzudeuten. Es könnte aber genauso sein, dass hier absichtlich sachliche Fehler eingestreut wurden, um die Aufmerksamkeit der Gutachter von ästhetischen und ideologischen Fragen abzulenken. Von dieser Strategie berichtet Jakobs 1986.

<sup>5</sup>Letzteres trifft auf solche Passagen zu, in denen die fiktionsinterne Wahrheit verabschiedet, eben durch eine Fiktionalisierung höherer Stufe. So heißt es von dem Direktor der Schule, an der Christa T. arbeitet, dass er nicht mehr lebe. Und: „Dieser Mann, von dem sie mir erzählt hat – aber ich kenne ihn nicht –, muß hier erfunden werden“ (N, 130).

bloß für Menschen?“ (Ge, 183), fragt Uli rhetorisch. Er kann anerkennend gemeint sein, dann nämlich, wenn er damit ausdrücken will, dass Joachim und Elisabeth es schließlich doch vermochten, ihn von seiner Republikflucht abzuhalten und die Sache damit zum Guten zu wenden. Er kann aber genauso gut das Gegenteil ausdrücken, nämlich Verachtung, weil sie ihn nach dieser Lesart nur mit unlauteren Mitteln davon abhalten. Tatsächlich deutet sich vorher ein Vertrauensmissbrauch an. Uli meint, dass er gezwungen sei, in der DDR zu bleiben, weil er auf der „Fahndungsliste“ stehe (Ge, 181). Sie und Joachim ließen ihm gar keine andere Wahl, als von seiner Flucht abzusehen (vgl. auch Aumüller 2011, 308).

Auch wenn Elisabeth es leugnet, dass er gefährdet sei, ist die andere Lesart in Ulis Ausspruch angelegt. Damit ist auch Elisabeth Unzuverlässigkeit in dieser Frage in dem Text als Möglichkeit enthalten, sofern man die Freiheit der Entscheidung als Norm anerkennt. Insbesondere Joachim würde sich schuldig machen, wenn er Ulis Flucht nicht meldete. Uli kann also auch deshalb nicht fliehen, weil er sonst jemand anderem schaden würde. Entweder er wird selbst vorher aufgehalten und bestraft, weil Joachim die Information weitergibt, oder Joachim muss mit Strafe rechnen, wenn er die Information verschweigt. Elisabeth hat damit Ulis Vertrauen durch die Weitergabe der Information missbraucht und setzt ihn mit den zu gewärtigenden Konsequenzen unter Druck, auch wenn dies vom Text nicht weiter thematisiert, sondern in ein letztlich offenes Ende überführt wird. Das offene Ende ist eine Neuerung und trägt nicht unwesentlich zu der literarisch-ästhetischen Verschiebung bei, die die Literatur der DDR zu Beginn der sechziger Jahre kennzeichnet. Auch *Ankunft im Alltag* und Karl-Heinz Jakobs' im selben Jahr erschienener Roman *Beschreibung eines Sommers* enden offen. Eine optimistische Lesart im Sinne der sozialistischen Umerziehung einer ideologisch gefährdeten Figur ist dadurch genauso möglich wie eine pessimistische Lesart. Die Offenheit des Endes lässt sich auch als weiteres Argument für die angedeutete Unzuverlässigkeit dieser Texte anführen, indem beide Phänomene eine vereinheitlichende Lesart im Sinne des Sozialismus konterkarieren. So sehr eine Autorin wie Reimann zu dieser Zeit noch bereit war, politisch für den Sozialismus einzustehen – in ästhetischer Hinsicht war die Kompromissbereitschaft nicht grenzenlos.<sup>6</sup> Der ästhetische *common sense* auch unter Befürwortern des sozialistischen Realismus ging mittlerweile sowieso dahin, zu viel Eindeutigkeit für ästhetisch unbefriedigend zu halten. Das zeittypische Signalwort dafür war „Schematismus“.<sup>7</sup> Auch diese Verschiebung spricht dafür, dass die Autoren bewusst Verfahren wie

---

<sup>6</sup>Dass sie auch in politischer Hinsicht schon während der Arbeit an den *Geschwistern* Zweifel hegte, wird in einem Tagebucheintrag vom 4. Oktober 1961 klar, in dem sie indirekt auf die Folgen des Mauerbaus eingeht: „Das ist nicht der Sozialismus, für den wir schreiben wollten. Man hat uns schon einmal betrogen, man hat schon einmal in Deutschland auf die ‚große Linie‘ verwiesen, um tausendfaches Unrecht zu legalisieren“ (Reimann 1997, 213). Deutlicher geht es kaum.

<sup>7</sup>Die Kritik am Schematismus war ein Thema des IV. Schriftstellerkongresses 1956. Vgl. Aumüller 2015, 214, u. die dortigen Literaturangaben.

das offene Ende oder angedeutete Unzuverlässigkeit eingesetzt haben, ohne sie allzu offensiv in Szene setzen zu können. Schematismus war zwar unerwünscht, aber Abstand zu sog. modernistischen Verfahren (die für die Theoretiker des sozialistischen Realismus bürgerlichen Verfall bedeuteten) und Allgemeinverständlichkeit (damals bekannt unter dem Ausdruck „Volkstümlichkeit“) mussten trotzdem gewahrt bleiben.

Ein anderes Beispiel für die nur angedeutete Unzuverlässigkeit, bevor ich zu einer exemplarischen Analyse eines klareren Falles komme, ist Hermann Kants *Aula* (1965). Der Roman ist zwar äußerlich eine Er-Erzählung, aber er lässt sich als homodiegetisch auffassen, insofern man seinen Helden Robert Iswall auch als seinen Verfasser sehen kann. Anlass für Robert, sich an seine Erlebnisse auf der Arbeiter-und-Bauern-Fakultät (ABF) zwischen 1949 und 1952 zu erinnern, die wiederum einen wesentlichen Inhalt des Romans darstellen, ist die Aufforderung des Direktors, eine Rede zur Schließung der ABF zu halten. Einiges hat Iswall verdrängt. Daher möchte er im Archiv der ABF recherchieren und einen alten Freund aufsuchen, den er seither nicht mehr gesehen hat (und den er seinerzeit verraten hat, um eine Frau für sich zu gewinnen). Nach landläufiger Interpretation lösen sich alle Probleme in Wohlgefallen auf (vgl. Emmerich 1996, 203 f.). Das setzt aber voraus, dass man die Erzählung für zuverlässig hält. Es gibt jedoch Indikatoren, die Iswalls unzulänglichen Charakter andeuten und damit die axiologische Unzuverlässigkeit des Erzählens. Dass er seinen engen Freund Trullesand mit seiner Intrige ausgerechnet für Jahre nach China schickt, mag diesem in der Welt des Romans am Ende nicht geschadet haben. Die Schuldgefühle, die ihn fast das Leben kosten, weil sie ursächlich für einen schweren Autounfall sind, hat Iswall aber zu Recht. Es handelt sich um die Verletzung der Norm, dass man keinem anderen schaden solle, erst recht nicht einem engen Freund. Selbst wenn diese Norm durch eine andere überlagert wird, nämlich der, dass die Ereignisse sich kraft einer höheren (sprich: marxistischen) Notwendigkeit zum Guten wenden, bleibt der Normbruch bestehen, nicht zuletzt auch, weil er eine lang anhaltende axiologische Spannung erzeugt.

### 2.3 „[...] ihr Monofilstrumpf war nahtlos und fleischfarben“.<sup>8</sup> Jakobs' Beschreibung eines Sommers (1961)

Karl-Heinz Jakobs' *Beschreibung eines Sommers* ist ein weiterer Titel aus jener Zeit, der in der DDR große Aufmerksamkeit erfuhr.<sup>9</sup> Das Buch wurde schnell

<sup>8</sup> Karl-Heinz Jakobs: *Beschreibung eines Sommers* (BS, 24).

<sup>9</sup> Nicht unüblich war, die Buchpublikation mit Vorabdrucken in Zeitschriften einzuleiten, so auch in diesem Fall. Die Auswahlkriterien und die politische Funktion dieser Praxis wäre ein lohnendes Untersuchungsziel. Vgl. den Vorabdruck von sechs Kapiteln (18–23) im Mai-Heft der *Neuen*

verfilmt, mit Christel Bodenstein und Manfred Krug in den Hauptrollen. Der Publikumserfolg könnte wiederum dafür gesorgt haben, dass der Absatz seines Buches weiter stieg. Sein Autor war nun einer der prominenten Autoren der DDR. In einer Notiz in der *Berliner Zeitung* vom 24. Januar 1965 wurde die achte Auflage angekündigt und „das hunderttausendste Exemplar“ erwartet (BZ 1965, 6), Arend (1995, 242) spricht von einer Gesamtauflage, die mehr als doppelt so hoch ist.

Da Jakobs heute nicht so bekannt ist, mögen ein paar biographische Anmerkungen gestattet sein. 1929 in Ostpreußen geboren, gehörte er zur selben Generation wie Wolf und Reimann. Seine Berufsausbildung erhielt er in der SBZ bzw. DDR. Charakteristisch ist sein zunächst affirmatives Verhältnis zu dem Staat, der ihm das Studium im Leipziger Literaturinstitut „Johannes R. Becher“ ermöglichte. Es fand Ausdruck in einer SED-Mitgliedschaft. Trotzdem opferte Jakobs ihm nicht alle künstlerischen Prinzipien. Schon *Beschreibung eines Sommers* ist eigenwillig, die späteren Romane *Eine Pyramide für mich* (1971) und *Die Interviewer* (1973) noch mehr.<sup>10</sup> Um dies heute würdigen zu können, muss man allerdings die Literatur der fünfziger Jahre kennen. Die Bezugnahmen auf diese Literatur sind in seinen Werken offensichtlich, und erst in den Modifikationen, die Jakobs vornimmt, wird sein eigener literarischer Ansatz deutlich.

Zur Abkehr Jakobs' vom DDR-Regime führte die Begegnung mit Dorothea Garai (1899–1982), die 1933 ins Moskauer Exil ging und die Jahre von 1937 bis 1956 im Gulag verbrachte. Ihr Schicksal sowie der Umstand, dass sie darüber nicht reden durfte, öffneten ihm die Augen über den Stalinismus.<sup>11</sup> Außerdem schloss sich Jakobs den Protesten gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann an und später gegen die Verurteilung Stefan Heyms. Er wurde aus der SED und bald auch aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. 1981 kam er in die Bundesrepublik und lebte bis zu seinem Tod 2015 in der Nähe von Wuppertal.

Was an *Beschreibung eines Sommers* sofort ins Auge sticht, ist neben der homodiegetischen Erzählweise die sog. harte Schreibweise. Dies bemerkten auch die Rezensenten. Darunter verstand man, kurz gesagt, knappe Sätze kerniger Erzählsubjekte, als deren literarisches Vorbild Ernest Hemingway galt. In dem Roman „kann man Seiten aufschlagen, wo man dann meinen könnte, in einem der frühen Romane von Ernest Hemingway zu sein. Ein ‚Ich‘ erzählt, trocken,

---

*Deutschen Literatur* unter dem Titel „Wohin, Tom und Grit?“, der kaum Abweichungen enthält. So fehlt im Vorabdruck das Ende des letzten Kapitels – vielleicht wegen des Satzspiegels. Der Beginn des 23. Kapitels im Roman folgt einer anderen Lesart. Vgl. „Indes war die Wildheit jenes Sommers verraucht“ (BS, 153) vs. „Indes war die Wildheit jenes Sommers verraucht“ („Wohin“, 122) im Vorabdruck, in dem auf Nummerierung verzichtet wird und die Kapitelgrenzen nur durch Leerzeilen angedeutet sind.

<sup>10</sup>Zum unzuverlässigen Erzählen in *Eine Pyramide für mich* vgl. Aumüller 2015, 280–291. Der Erzählerprotagonist ist rationaler Wissenschaftler und erlebt den Einbruch der verdrängten Vergangenheit in sein Gemüt. Die Grundkonzeption des Romans erinnert wohl nicht zufällig an *Homo faber* (vgl. ebd., 282).

<sup>11</sup>Vgl. Jakobs' Kombination aus Biographie und Autobiographie *Das endlose Jahr. Begegnungen mit Mäd* (1983).

sachlich, nüchtern; Glanzlichter des Zynismus sind über der Welt aufgesteckt [...]“ (Ullrich 1961, 10). Den harten Stil kannte man aus der Kriegsprosa der fünfziger Jahre, und er war nicht unumstritten (vgl. Langermann 1990, Gansel 2014). Daher wirkt es fast, als wolle Christa Wolf in ihrer Rezension das Buch aus der Schusslinie nehmen, wenn sie es der sowjetischen Tradition zuordnet, die sie „wichtiger und fruchtbarer für Jakobs“ hält, „als die sehr augenfällige, aber doch nur stilistische Beziehung zur Schreibweise amerikanischer Autoren, besonders Hemingways“ (Wolf 1961, 133).

Es wäre eine eigene Untersuchung wert, warum Jakobs mit dieser Erzählkonzeption zu diesem Zeitpunkt durchkam. Auch dieses Werk wurde in der DDR kontrovers diskutiert, aber es wurde nicht verfehmt wie andere Bücher davor. Ein Beispiel ist Siegfried Pitschmanns 1959 abgeschlossenes Manuskript *Erziehung eines Helden*, an dem kurz zuvor ein Exempel statuiert worden war, was seinen Autor, den damaligen Ehemann Brigitte Reimanns, in einen Selbstmordversuch trieb.<sup>12</sup>

Möglicherweise brauchte es diesen (damals kaum nach außen gedrunenen) Skandal, damit künftig der Weg frei wurde für ein ähnliches Buch eines anderen Autors, der durch seine Biographie und seine SED-Mitgliedschaft politisch zuverlässiger erschien.<sup>13</sup> Eben deshalb konnte Jakobs es sich erlauben, einen unzuverlässigen Erzähler einzusetzen. In den zeitgenössischen Rezensionen erkannte man, dass man es mit einem Anti-Helden zu tun hatte. Da das Buch die Druckgenehmigung erhalten hatte und von keinem Geringeren als dem ansonsten als Hardliner bekannten Alfred Kurella auf dem V. Schriftstellerkongreß im Juni 1961 gelobt worden war (vgl. Arend 1995, 250), konnten die Rezensenten davon ausgehen, dass dieses für den sozialistischen Realismus ungewöhnliche Verfahren gebilligt wurde, und diskutierten das Für und Wider.<sup>14</sup> Der linientreue

<sup>12</sup> Für Einzelheiten vgl. neben Gansel 2014 auch Stella 2015.

<sup>13</sup> Wie immer in der DDR gibt es Umstände, die gegen eine einfache Erklärung sprechen. Auffällig ist, dass die Argumente gegen Pitschmann keine anderen sind als jene gegen Werner Bräunig und dessen Roman *Rummelplatz* sechs Jahre später. In beiden Fällen wird die Darstellung von Arbeiterfiguren moniert. Bei Pitschmann wie bei Bräunig sind sie nicht ohne Fehl und Tadel, sie schlagen sich und trinken hemmungslos. (Zum Fall Bräunig vgl. Drescher 2007.) Gansel (2014, 71–75) sieht den Grund für die Angriffe in beiden Fällen mehr in der Erzählweise, d. h. in der internen Fokalisierung. Die axiologisch mangelhafte Figurenperspektive werde nicht von einer kommentierenden Erzählinstanz gerade gerückt. Gewährsmann bei Bräunig ist wiederum Kurella, der nun allerdings die Gegenposition zu der vertritt, die er wenige Jahre zuvor gegenüber Jakobs eingenommen hat (s. u., Anm. 14). Vor diesem Hintergrund mutet es umso rätselhafter an, dass Jakobs mit seiner Darstellung durchkam. Die Antwort könnte darin liegen, dass Jakobs sich eben des unzuverlässigen Erzählens bediente und seine Figur als Ingenieur gerade nicht der Arbeiterklasse zuordnete. Das unterscheidet *Beschreibung eines Sommers* von den beiden anderen Werken. Dass auch Jakobs' Roman eine Arbeiter-Figur (Doberge) aufweist, die zwar die richtige Ideologie hat, aber sich zweifelhaft verhält (nämlich Argumente mit Schlägen verwechselt), scheint unter den Tisch gefallen zu sein.

<sup>14</sup> Kurella bricht explizit mit der eher stillschweigend geltenden Norm auktorialen Erzählens: Der Ich-Erzähler müsse „durchaus nicht immer ein ausgemacht ‚positiver Held‘“ sein, „um der Wirklichkeit ihren positiven Kern abzugewinnen“ (Kurella 1961, 261).

Autor Günter Ebert drückt in seiner Rezension im *Neuen Deutschland* einen eher ablehnenden Standpunkt aus und macht Jakobs den „Vorwurf, im Subjektiven steckengeblieben zu sein“ (1961, 2). Auch das offene Ende sieht Ebert kritisch. Er vermisst die ideologischen Leitplanken, die den Lesern die richtige sozialistisch-realistische Orientierung geben.

Der Rezensent der *Neuen Zeit* hingegen steht der fehlenden Auktorialität aufgeschlossener gegenüber. Er sieht darin, dass die Leser von der Machart zum Denken angeregt werden, eine Stärke des Buches. Jakobs lasse seine Leser bewusst im Ungewissen. „Sollen sie selbst nachdenken, selbst entscheiden ... indem der Autor seinen unentschiedenen Helden nun auch noch in ein Problem führt, für das Patentlösungen nicht geliefert werden und nicht geliefert werden können“ (Ullrich 1961, 10).<sup>15</sup> Das Problem ist, dass der Held, ein der SED skeptisch bis ablehnend gegenüberstehender Bauingenieur, eine mit einem vorbildlichen Genossen verheiratete Frau liebt, die selbst ebenfalls in der Partei ist. Dieser ist der Lebenswandel ihrer Mitglieder nicht einerlei. Sie drängt sich mit Maßregelungen in das Privatleben und besteht darauf, dass die Liebenden ihr Verhältnis lösen.

Der dreißigjährige Erzählerprotagonist namens Tom Breitsprecher wird als Frauenheld eingeführt. Die Ferien verbringt er mit verschiedenen Frauen. Über sie spricht er in einem teils zwar zeittypischen, teils aber auch für damalige Verhältnisse leicht chauvinistischen Ton: Am „Nacktbadestrand“ sieht er „einige dicke Männer [...] und einige nicht mehr ganz junge Frauen, und die hübschen jungen Dinger waren stolz und prude“ (BS, 6). Seine zweite wichtige Eigenschaft ist, ein engagierter Bauingenieur zu sein, dessen Fähigkeiten für die DDR unverzichtbar sind. Er weiß darum und kann sich erlauben, seine Ferien selbst zu verlängern. Schließlich ist er nicht in der Partei. Das weiß auch Trude Neutz, eine Kaderleiterin, die ihn für den Bau eines neuen Chemiewerks im fiktiven Wartha gewinnen will. Gemeint ist das Kombinat in Schwedt, wo Jakobs selbst 1959 mehrere Monate beschäftigt war (vgl. Arend 1995, 242). „[E]s wär uns bedeutend lieber, wenn wir jemand anders schicken könnten als ausgerechnet dich“ (BS, 10), sagt Trude und macht *nolens volens* auf den Fachkräftemangel aufmerksam. Indirekt teilt sich hier ein tatsächliches Problem mit, das mit dem zunehmenden Exodus der Bevölkerung immer drängender wurde. Sie hätte ihn lieber nicht engagiert. Es sei ein Wagnis, ihn nach Wartha zu schicken, denn „du bist [zwar] unser bester Ingenieur. Moralisch aber bist du ein Dreck“ (BS, 14). Er solle „[a]ufhören mit Saufen und Huren“ (ebd.).

Als Tom zaudert, appelliert sie an seinen Ehrgeiz und Arbeitseifer. Damit erreicht sie ihn. Aber sie kann sich nicht enthalten, seine ideologische Unabhängigkeit zu

---

<sup>15</sup>Kein Einzelfall: „Jakobs wirft eine Vielzahl von Problemen auf. Die Antwort, die er darauf gibt, ist nicht vollständig, aktiviert und fordert die parteiliche Entscheidung des Lesers“ (Sachs 1961, 6). Auch Wolf (1961, 132) findet „es nicht schädlich, wie manche andere Rezensenten, wenn nun die Leser über die Bedeutung der Vorgänge im Buch nachzudenken und zu diskutieren beginnen und wenn sie dabei verschiedene Meinungen haben.“

brandmarken. Davon lässt sich Tom nicht beeindruckt, sondern macht sich über sie lustig: „Sie hatte alle Weichheit aus ihrem Gesicht entfernt, und es hatte den Ausdruck angenommen, der sehr zu der Art ihrer eben dargebotenen Kleinkinderagitation paßte. Ich glaube, sie hatte nicht einmal gemerkt, wie sehr sie mich mit so was belustigte“ (BS, 15).

An dieser Stelle ist eine klare Opposition zwischen der Parteilinie und dem Erzählerprotagonisten aufgebaut. Nimmt man nun an, dass für in der DDR veröffentlichte Werke – zumal zu jener Zeit – gilt, dass die Werte des sozialistischen Realismus und damit die Norm der Parteilichkeit in der erzählten Welt gelten, und wendet man die Daumenregel (R) für axiologische Unzuverlässigkeit darauf an, so lässt sich Tom bereits hier als axiologisch unzuverlässiger Erzähler charakterisieren.

Wie gleich deutlich werden wird, können diese Werte auch von Repräsentanten der sonst diese Werte zuverlässig garantierenden Partei unterlaufen werden. Das ändert aber nichts daran, dass sie in der erzählten Welt, die viele Eigenschaften mit der DDR teilt, trotzdem gelten. Es ist in einer Gesellschaft mit einem politischen System wie in der DDR sinnvoll, den von oben vorgegebenen (im Übrigen bewusst unscharfen und bei Bedarf adaptierbaren) axiologischen Maßstab zunächst als Grundlage im Sinne einer Arbeitshypothese anzunehmen. Selbst Werke, die davon abweichen, sind auf diesen Maßstab bezogen. Man kann die Bedeutung von Jakobs' Buch vor diesem Hintergrund gar nicht hoch genug einschätzen. Es ist meines Wissens der erste breit rezipierte Roman überhaupt, der die Norm der Parteilichkeit beharrlich bis zum Ende unterläuft – selbst wenn man davon ausgeht, dass dies eigentlich mit der Absicht geschah, die Auffassung der Partei durch die Unzuverlässigkeit des Erzählers in Geltung zu lassen.

Es ist nicht möglich, aus dem Werk allein eine definitive Entscheidung zu treffen. Aus der Perspektive einer Ambivalenz-Poetik ist gerade dies reizvoll. Wenn auch die Sprache aus heutiger Sicht manchmal altbacken wirkt und die Geschichte trivial, ist das Spiel mit den Normen und Motiven des sozialistischen Realismus beachtlich und der Umgang mit ihnen für die DDR-Literatur regelrecht revolutionär. Der Grund liegt im Wesentlichen darin, dass der Konflikt nicht wie in anderen damals kontrovers diskutierten Werke, etwa *Ole Bienkopp* (1963) von Erwin Strittmatter oder *Spur der Steine* (1964) von Erik Neutsch, innerhalb der Partei angesiedelt ist, sondern zwischen der Position der Partei, die obendrein selbst nicht vollkommen klar ist, und der Position eines Unentschiedenen.

Dass Tom, wie zitiert, mit Bezug auf Trudes Überzeugungsversuche von „Kleinkinderagitation“ spricht, kann unschwer als Affront gegen die Partei aufgefasst werden. „Fängt man das Buch von Jakobs zu lesen an, so ist man zuerst fast abgestoßen [...]. Der ‚Held‘ und Ich-Erzähler ist ein reichlich unangenehmer Patron. Ein Angeber, ein Weiberheld, hochnäsigt“, sagt Kurella in seinem Beitrag auf dem V. Schriftstellerkongress (1961, 253). „Ein nach üblichen Maßstäben unerfreulicher Typ also“ (Ullrich 1961, 10), heißt es auch in einer positiven Rezension. Die anstößigsten Stellen verschweigen die Rezensenten indes. Am Abend bevor Tom zur Baustelle fahren wird, lernt er die Dame mit dem nahtlosen und fleischfarbenen Monofilstrumpf kennen, betrinkt sich mit ihr, „und an ihrem

Mund erkannte ich, daß sie pervers war“ (BS, 24). Was immer das heißen soll. Es hält ihn aber nicht davon ab, mehrmals mit ihr in der Nacht zu schlafen, bis Trude Neutz ihn abholen kommt, um ihn zur Baustelle zu fahren. Dort angekommen, entschuldigt er sich kurz bei ihr: „Ich verschwand um ein paar Ecken und kotzte gegen eine Mauer“ (BS, 28). Außerdem begeistert er sich für Poker. Tom mag Nervenkitzel und Bluffen. Sein Lebenswandel ist das eine, seine ideologische Einstellung das andere. Auf der Fahrt nach Wartha erblickt er Feldarbeiter, die mühsam einzelne Löcher graben und Setzlinge einpflanzen. Zynisch kommentiert er: „Hier, bitte [...], hier haben wir eben das Neue auf dem Land gesehen“ (BS, 28). Das „Neue“ ist ein Schlüsselwort der Aufbau-literatur, das den sozialistischen Fortschritt signalisiert. Hier wird Toms Unzuverlässigkeit deutlich markiert durch den Chauffeur, der kenntnisreich anmerkt, dass es sich um Tabakpflanzen handele, die nicht anders gesetzt werden können. Das lässt Tom verstummen. Auch später wird seine Antipathie gegenüber der Partei wiederholt deutlich, etwa wenn er angesichts einer Schlägerei, in die der Genosse Doberge verwickelt ist, süffisant anmerkt, dass er sich „gern an[sieht], wie ein FDJ-Sekretär argumentiert“ (BS, 131).

Trotzdem ist Tom nicht ganz verloren für den Sozialismus. Dafür gibt es zahlreiche Belege. Als Trude ihn ideologisch festzulegen versucht, entzieht er sich und redet sich damit heraus, dass er allein an die Mathematik glaube. Aber er ist verunsichert. Er hat das Gefühl, dass er nicht sehr überzeugend argumentiert. Es deutet sich an, dass die Rede von der Mathematik für ihn nur ein Ausweichmanöver ist. „Ich ärgerte mich plötzlich, denn ich hatte gespürt, daß es reine Phrase war, was ich gesagt hatte“ (BS, 16).<sup>16</sup>

Ein weiterer Befund, der für Tom spricht, ist seine antifaschistische Grundhaltung. Zwar ist er ein Kind, das im Nationalsozialismus geprägt wurde; doch ist seine Einstellung diesbezüglich eindeutig. Dieser Hintergrund fungiert lediglich als Begründung für sein ideologisches Zurückbleiben. „Es gibt nichts, was er mehr haßt als den Faschismus. Der Faschismus hat ihn zum Zyniker gemacht“ (BS, 204), sagt sein Freund Schibulla über ihn, der die nötige Autorität im Werk hat und es wissen muss. Die Figur des Tom erweist sich somit vom Standpunkt der Partei aus als Identifikationsangebot an diejenigen, die als Kinder unverschuldet mit NS-Ideologie indoktriniert wurden und nun nicht leichtfertig aufgegeben werden bzw. nicht in die Flucht in den Westen getrieben werden sollten.<sup>17</sup>

Die axiologische Gemengelage nach den ersten Kapiteln spricht gegen Tom Breitsprecher. Er ist aber nicht komplett unzuverlässig, sondern teilt etwa die Norm des Antifaschismus und gibt bei aller großsprecherischen Attitüde Selbstzweifel

<sup>16</sup>Ebenso wie es Textstellen gibt, die seine Antipathie bezeugen, gibt es auch solche, die Sympathie für sozialistische Errungenschaften ausdrücken, z. B. für die FDJ (BS, 188) oder für den namentlich nicht genannten Roman *Den' vtoroj* („Der zweite Tag“) von Il'ja Ėrenburg aus dem Jahr 1933 (BS, 73). Zu den intertextuellen Bezügen vgl. Wolf 1961, 132 f.

<sup>17</sup>Dieser Zusammenhang von NS-Erziehung und Zynismus wird auch in der Rede seines Freundes Schibulla thematisiert, deren Darstellung von Toms begleitenden Gedanken unterbrochen wird (BS, 198–204).

in ideologischer Hinsicht zu erkennen. Als Zeitgenosse könnte man vor dem Hintergrund der bis dahin bekannten Literatur erwarten, dass Tom eine ähnliche Wandlung durchmacht wie Tinko. Doch *Beschreibung eines Sommers* geht einen anderen Weg.

Es gibt kleine Widerhaken, die die Darstellung der Partei nicht so glatt erscheinen lassen, wie man zunächst erwarten mag, zumindest in der Form, in der sie Trude Neutz repräsentiert. Es ist nur ein kleines, aber vor dem Hintergrund der Aufbauromane vielsagendes Detail: Später besucht Trude erneut die Baustelle, und zwar in „Pumps mit hohen Absätzen“ (BS, 153). Das ist nicht nur für die Baustelle unangemessenes Schuhwerk, wie Tom und Grit später feststellen (BS, 157), sondern auch im semiotischen System des Aufbauromans, auf das *Beschreibung eines Sommers* bezogen ist, ohne dazu zu gehören, ein negatives Merkmal.<sup>18</sup> Dieses Detail diskreditiert nicht die Partei als solche, denn inzwischen gibt es eine Reihe weiterer Figuren, die als Repräsentanten der Partei in Frage kommt. Aber es diskreditiert die Ebene der Funktionäre. Auch die anderen Funktionärsfiguren geben nicht immer ein gutes Bild ab. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass es keine eindeutig herausragende Vorbildfigur gibt, die die Ebene des einfachen, parteitreuen Arbeiters repräsentiert, wie in anderen zeitgenössischen Romanen, z. B. Meister Hamann in Reimanns *Ankunft im Alltag*. Schibulla ist ein Kandidat, aber er ist zu sehr Randfigur und wird zwischendurch, wenn auch zu Unrecht, wegen Sabotageverdachts verhaftet.

Daher muss man zu dem Schluss kommen, dass auch die Gegenseite, die Partei, nicht ohne Schatten dargestellt ist. Macht dieser Umstand Tom weniger unzuverlässig? – Nein. In axiologischer Hinsicht bleibt er unzuverlässig, weil man seine beharrliche Weigerung, sich den Maßnahmen der Partei zu unterwerfen, als Verstoß gegen zentrale Normen verstehen muss. Zudem bringt er durch sein Verhalten weniger sich selbst als seine Geliebte in die Bredouille. Dass auch manche Parteirepräsentanten nicht angemessen handeln und sogar die Partei als ganze durch Unterlassen den zentralen Konflikt unfreiwillig anheizt (auch dies eigentlich ein unerhörter Zug der Geschichte!), spricht nicht gegen Toms Unzuverlässigkeit. Es spricht nur dafür, dass in der erzählten Welt von *Beschreibung eines Sommers* selbst die Partei nicht immer recht hat. Das zeigt sehr deutlich, warum dieser Roman so ein einschneidendes Ereignis war: Der positive Wert wird nicht mehr von der Partei – und schon gar nicht von ihren Repräsentanten – verkörpert, sondern fungiert nur noch als unerreichbares Ideal, an dem sich alle messen lassen müssen: Genossen wie Nicht-Genossen.

Eine Ausnahme, eine Absicherung gibt es allerdings. Äußerlich unfehlbar ist Grits Ehemann Georg, jedenfalls in den Augen von Grit, für die er jedoch

---

<sup>18</sup>Die allgemeine Bezogenheit auf die vorangegangenen Aufbauromane sieht auch Ch. Wolf (1961, 130). Für sie ist Tom „als literarische Gestalt indirekt gegen die generationslosen Einheitsmenschen in anderen Büchern“ gerichtet.

„in seiner Vorbildlichkeit reizlos“ ist (Ebert 1961, 2). In dieser Figur lässt sich – mit etwas gutem Willen – die Verkörperung eines idealen Genossen erkennen. Allerdings wird er in der Geschichte nur erwähnt, über ihn wird nur gesprochen. Selbst tritt er nicht in Erscheinung. Außerdem vermag er es nicht, Grit zu halten. Auch dieser Umstand spricht für sich, und ein dem Roman gegenüber kritisch eingestellter Rezensent wie Ebert musste das entsprechend monieren.

Auch in dem zentralen Konflikt spiegelt sich die Ambivalenz von Toms Unzuverlässigkeit und dem Unvermögen der Partei wider. Tom wird eindeutig als Frauenheld eingeführt, der nicht auf eine feste Beziehung aus ist, sondern auf erotische Erfahrungen. Ein Strukturalist würde in dem Roman möglicherweise eine Äquivalenz bzw. Homologie zwischen Frauen und Baustellen erkennen. Für Tom sind Frauen in seiner Freizeit das, was für ihn in beruflicher Hinsicht Baustellen sind, Objekte seiner Begierde, seines Lebens- und Erfahrungshungers und seines Ehrgeizes. So lernt er Grit erst näher kennen, nachdem er mit ihrer Freundin angebandelt hat, und versucht mit ihr auf nicht sehr zartfühlende Weise zu flirten, indem er mit ihr symbolisch-ironisch über ihren Ehering spricht, den sie auf der Baustelle abnehmen sollte. Dies fasst sie aber nur wörtlich auf (BS, 57 f.). Er versteht zu diesem Zeitpunkt selbst nicht, dass sie seine Anspielungen nicht begreift. Stattdessen geht er davon aus, dass sie seinen Flirt aufnimmt.

Trotz dieses Missverständnisses stellt sich schnell heraus, dass Grit eine ernste Person ist und dass sie sich in ihn entsprechend aufrichtig verliebt. Aufgrund seines Lebenswandels kann man sich bei Tom indes nicht so sicher sein, dass er aufrichtig ist, denn auch er bekennt, verliebt zu sein (BS, 92 f.). Sie lässt sich überzeugen. Es fehlen im Anschluss daran deutliche Signale, dass es anders sein könnte, und so ist der Leser geneigt, Tom eine Veränderung seiner Einstellung abzunehmen. Doch gilt dies nur, solange Grit in der Nähe ist. Als er getrennt von ihr ist, etwa als er sich in der zweiten Septemberhälfte für zwei Wochen in Ungarn aufhält, deuten sich Frauengeschichten an, auch wenn der Ausdruck „Budapester Geschichten“ (BS, 172) nicht eindeutig ist.<sup>19</sup> Zwar beteuert er auch später seine Liebe, sowohl sich selbst gegenüber (BS, 201) als auch ihr gegenüber (BS, 212); da er das aber als erlebendes Ich äußert, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, ob er es sich einredet. Es wird nicht widerlegt, dass er letztlich nur ein unverbesserlicher Schürzenjäger ist, der allein deshalb an seiner, nur vermeintlichen, Liebe festhält, weil sie sich ihm aus Parteiräson entzieht.<sup>20</sup>

Diese Interpretationsmöglichkeit, die sich auf die Aufbauromane berufen kann, ist in dem Roman angelegt. Demnach wäre Tom auch in persönlicher Hinsicht axiologisch unzuverlässig. Die übergeordnete Parteilichkeit des Romans

<sup>19</sup> Auch sein Freund Schibulla nimmt ihm nicht die Aufrichtigkeit seiner Gefühle ab (BS, 163).

<sup>20</sup> Literaturgeschichtlicher Hintergrund hierfür ist die für die Aufbauromane typische Synchronisierung von ideologischer und individueller Sphäre, die in den Ankunftsromanen aufgebrochen wurde. Vgl. Aumüller 2015, 192 f., u. Aumüller 2015[b].

bliebe damit gewahrt. Offensichtlicher ist jedoch, von der Aufrichtigkeit auch Toms auszugehen. Dann muss die Parteilichkeit in die Zukunft der Geschichte projiziert werden, die der Roman nicht mehr erzählt, sondern allenfalls am Ende andeutet. Diese offizielle, sozusagen optimistische Lesart fasst Christa Wolf in folgende Worte: „Ein schwerer persönlicher Konflikt bringt seine [Toms] inneren Widersprüche zum Ausbruch, stellt alles in Frage, was er gesichert glaubte: Sein gutes Ansehen als Ingenieur, sein Verhältnis zu den Mitarbeitern führt ihn bis an den Rand des Zusammenbruchs und schließlich, da er auf tragfähigem Boden steht, an den Beginn der Genesung“ (Wolf 1961, 130).

Trotzdem bleibt das offene Ende zweideutig. Das Ende wäre nicht offen, wenn es nicht auch eine andere Interpretation erlaubte. Aus der Liebesbeziehung zwischen Tom und Grit entsteht ein Problem. Die Liebe ist nicht notwendigerweise nur eine Initialzündung für seine Läuterung (ganz im Sinne Grits, die ihre Liebe mit dem Reiz begründet, den sein Widerstand auf sie ausübt).<sup>21</sup> Sie wirkt auch auf das Geschehen auf der Baustelle zurück. Dass die Liebe nicht zur Erfüllung gelangt, vereitelt, so die pessimistische Lesart, letztlich den Erfolg, den sie zwischenzeitlich gehabt hat. Wenn ihre Gefühle füreinander aufrichtig sind, dann ist der Eingriff in diese Beziehung durch die Partei heikel.

Diese Verbindung von ideologischer und individueller Ebene ist von Beginn an ein Bestandteil der Liebesgeschichte. Und es ist gerade das widersprüchliche Verhältnis, das Anlass für die Liebe Grits ist. An Tom reizt sie, dass er sie zum Widerspruch herausfordert. Die Frage der Ideologie wird hier abermals mit der Frage nach der persönlichen Anziehung verknüpft. Ihren Mann Georg empfindet sie als langweilig. Er habe „einen Fehler gemacht: Er hat alle Probleme von mir ferngehalten, hat alle Schwierigkeiten allein aus dem Weg geräumt“ (BS, 100). Diese Verknüpfung von Ideologie und Gefühl nimmt vorweg, was später die Zuspitzung des Konflikts ausmacht.

Grit muss ihren Mann darüber informieren, dass sie ihre Ehe lösen möchte. Dies wird durch äußere Umstände immer wieder verhindert, durch Feuer auf der Baustelle ebenso wie durch die arbeitsbedingte Abwesenheit Georgs. Auch die Partei reagiert nicht. Wie später einer ihrer Vertreter deutlich macht, hat sie durch ihr Versäumnis mit zu dem Problem beigetragen. „Warum haben wir uns nicht früher so um sie gekümmert?“ (BS, 198), fragt Schibulla und mahnt, dass man Tom nicht aufgeben dürfe, sondern um ihn kämpfen müsse.

Schon früh ahnt Tom, dass ihr Verhältnis den Genossen nicht gefällt. Der erwähnte Doberge lässt es ihn spüren. Dass auf Baustellen gestohlen wird, nimmt Tom hin, er kennt es nicht anders, aber die Partei kann das nicht dulden, und Doberge macht Tom dafür verantwortlich, dass dies ausgerechnet in seinem Verantwortungsbereich geschieht, denn „schlechte Beispiele verderben die

---

<sup>21</sup> So gesehen, gehorcht sie erfolgreich einem höheren parteilichen Auftrag, den die Repräsentanten der Partei selbst gar nicht sehen.

beste Moral“ (BS, 132).<sup>22</sup> Zwar wird die Vorladung von Grit aufgrund äußerer Umstände verschoben, aber bei einer regulären Parteiversammlung kommt die Angelegenheit doch zur Sprache, wie Tom nachträglich erfährt (BS, 162). Die Konsequenz ist, dass zunächst Grit eine Parteirüge erhält und von der Baustelle verwiesen wird, damit sie sich mit ihrem Mann aussöhnt. Die Frau muss büßen, weil Tom nicht in der Partei ist und zugleich ein unverzichtbarer Ingenieur, der sich auch während seines sommerlichen Verhältnisses mit Grit um seine Baustelle und seine Mitarbeiter verdient macht.

Man könnte denken, Toms Reise nach Ungarn sei ebenfalls dem Ziel geschuldet, ihn von der Baustelle fernzuhalten, aber sie ist tatsächlich als Belohnung gedacht (BS, 165). Auch dies hat gravierende Folgen, noch ehe Tom abreist. Grit fährt nicht wie vorgesehen ins heimliche Oelsnitz, sondern zu Tom in seine Berliner Wohnung, um ihn vor seiner Abreise zu verabschieden. Sie belügt die Partei, und als es herauskommt, droht ihr der Parteiausschluss. Aufgrund der Fürsprache ihrer Freundin wird sie nur zur Kandidatin zurückgestuft (BS, 177 f.).

Das erfährt der Leser aus mehreren an Tom gerichteten Briefen von Grit. Sie sieht nun ihre Fehler ein und hat die Absicht, den Entscheidungen der Partei zu folgen. Diese hat ihre Position leicht modifiziert. Grit wird nicht mehr gezwungen, bei ihrem Mann zu bleiben. Sie will sich von ihm scheiden lassen. Aber sie darf Tom bis auf weiteres nicht mehr sehen. Aus der Sicht der Partei müssen sie sich erst bewähren, bevor man ihnen einen Neustart ihrer Beziehung erlaubt.

Und noch etwas ist nun anders. Die Partei nimmt sich auch Tom vor, nachdem er aus Ungarn zurückgekehrt ist. Ausdrücklich ist nun in den Worten des Genossen Marke davon die Rede, dass nicht die Frau allein ausbaden soll, was Mann und Frau zusammen falsch gemacht haben: „Immer waren es die Frauen und Mädchen, die verachtet, die angeprangert wurden, wenn sie sich auf außereheliche Verhältnisse einließen. Den Mann traf nie was. Dies hier ist ein Päzedenzfall [sic!]: Die Ehebrecherin haben wir bestraft, jetzt bestrafen wir den Ehebrecher, weil wir es so wollen“ (BS, 196). Die erste Maßnahme, die Parteirüge, die allein Grit traf, war Ausdruck der alten patriarchalen Perspektive. Jetzt wird auch Tom bestraft, in dem er von seinem Posten suspendiert wird. Die Partei hat sich also korrigiert und nimmt nun eine progressive, geschlechtergerechte Position ein.

Das ist aller Ehren wert. Allerdings wirkt die Empörung über den Ehebruch, die den gesamten Konflikt trägt, auf heutige Leser sicherlich übertrieben. Darin drücken sich nicht nur Moralvorstellungen aus, die manche als „spießbürgerlich“ bezeichnen würden. Befremdlich wirkt in erster Linie, dass die Partei sich in

---

<sup>22</sup>Wie bei Trude Neutz fällt das Stichwort „Moral“. Das spielt auf die „Zehn Gebote der sozialistischen Moral und Ethik“ an, deren neuntes „das christliche Gebot ‚Du sollst nicht ehebrechen‘ um[deutet] in ‚Du sollst sauber und anständig leben und deine Familie achten‘“ (zit. n. Grubner 2021, 194). Was kurze Zeit später liberaler gehandhabt wurde, ist in diesem Roman noch der Anlass für den zentralen Konflikt. Der Roman kann mithin als Wegmarke hin zu einem liberaleren Eheverständnis in der DDR gelten.

diesem Maße für das Privatleben ihrer Mitglieder interessiert. Doch das ist genau der Punkt, an dem der Roman ansetzt. Auch wenn nach außen hin die Partei letztlich im Recht ist – wenn man die sozialistische Axiologie als Maßstab für die Beurteilung akzeptiert –, bleibt der tiefere Konflikt bestehen, der sich in der Frage äußert, wie viel Macht die Partei über das Private denn haben darf. Anders gefragt: Vertragen sich die Moralvorstellungen der Partei mit den wirtschaftlichen und politischen Zielen, die im Roman vom Aufbau des Chemiekombinats und dem Werben um bzw. dem Angewiesensein auf (nicht-sozialistische) Fachkräfte verkörpert werden?

Im Großen und Ganzen funktioniert Tom als Leiter seines Baustellenabschnitts bestens. Die Ungarnreise, die als Belohnung für seine Verdienste gekennzeichnet wird, ist die offizielle, d. h. parteiliche Anerkennung seiner Arbeitskraft. Dass die Konzentration vom Bau abgelenkt wird, liegt nicht an dem außerehelichen Verhältnis. Im Gegenteil, es wirkt sogar beflügelnd auf Tom, wie er selbst reflektiert. Die Arbeit in Wartha und die Liebe von Grit gehören zueinander.

„Jawohl, ich war ihr rettungslos verfallen. Und ich wußte mit einemmal, daß dies kein Zufall war. Die Erlebnisse der letzten Monate hatten mich dazu gebracht [...]; ich wußte mit einemmal, daß wir – Grit und ich – nie dazu gekommen wären, uns als unentbehrlich füreinander zu halten, wenn wir uns woanders begegnet wären.“ (BS, 201)

Das ist, psychologisch gesehen, gar nicht unwahrscheinlich. Wichtiger ist aber etwas anderes, denn hier zeigt sich wieder die Motivsprache des sozialistischen Realismus, die Synchronisierung von individueller und ideologischer Sphäre, von Liebe und Arbeit/Nutzen für die Gesellschaft. Diesen Zusammenhang missachtet die Partei durch ihre Maßnahmen gegen Grit und Tom.

Es ist nicht leicht zu sagen, ob dies in der Konzeption des Romans so vorgesehen war. Aber diese Interpretation tut ihm keine Gewalt an. Sie liegt nahe, wenn man das Literatursystem mit seiner etablierten Motivik zugrunde legt, die der Roman an mehreren Stellen aufnimmt. Im Resultat wird also die angesprochene Ambivalenz auch hier durchgehalten. Tom handelt axiologisch unzuverlässig, indem er das moralische Gebot der Partei fortgesetzt missachtet. So wie die Dinge liegen, muss er Konsequenzen gewärtigen. Ihnen ist er sich früh bewusst: „Mich beunruhigte Doberges Einladung an Grit“ (BS, 116). Aber er ändert sein Verhalten nicht. Er ist auch insofern unzuverlässig, als er nicht absieht, dass die Folgen zunächst nur Grit treffen. Andererseits ist auch die Position der Partei alles andere als sakrosankt. Vordergründig muss man sie zwar als Maßstab ansetzen. Wollte man den Roman gegen Angriffe aus der Partei verteidigen, könnte man immer auf die Reden der SED-Figuren verweisen, die die axiologisch verbindliche Position ausdrücken. Zugleich aber spricht der Ausgang der Geschichte eine andere Sprache, denn die Maßnahmen der Partei im Hinblick auf die Wiederherstellung der Moral auf der Baustelle sind nicht effektiv, was den Fortgang der Arbeit betrifft; und sie sind auch nicht effektiv, was die Persönlichkeit Toms angeht. Sie blickt gewissermaßen nur auf die Gesinnung, nicht aber auf die Folgen.

Nach Schibullas Rede muss Tom nicht nur die Relegation von der Baustelle hinnehmen, sondern auch erkennen, dass Grit sich der Partei fügt. Er will sich

mit der Trennung jedoch nicht arrangieren. Er besteht darauf, sie noch einmal zu sehen, und betrinkt sich. Offenbar ist er schon nicht mehr Herr seiner selbst. Kurz darauf stellt sich heraus, dass er an Hepatitis erkrankt ist. Seine Trunkenheit und Schwäche halten ihn von einer Vergewaltigung ab (BS, 213).<sup>23</sup> Danach liegt er mehrere Wochen im Krankenhaus. Grit hält den Kontakt zu ihm, indem sie ihm ins Krankenhaus schreibt, aber sie begegnen sich nicht mehr. Nach seiner Entlassung im Spätherbst bekommt er einen neuen Auftrag, und damit ist die Beschreibung des Sommers zu Ende. Sie schließt mit der Erinnerung an einen Sommertag mit Grit.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass kritische Rezensionen sich an diesem Ende stießen. Für die positiven Einschätzungen passte die Offenheit hingegen zu dem Ansinnen, die Schlüsse aus den erzählten Ereignissen nicht vorzuschreiben, sondern den Lesern zu überlassen. Es zeigt sich, dass die einfache Liebesgeschichte eingewickelt ist in ein Netz aus Widersprüchen, das nicht ganz so leicht zu entwirren ist. Hier die dogmatische Parteiposition, die den Anspruch hat, das Privatleben ihrer Mitglieder und letztlich aller Menschen in ihrem Einflussbereich zu kontrollieren, und die sich an der Oberfläche durchsetzt; dort die Entwicklung der Ereignisse – Chaos auf der Baustelle, unverbesserlicher Ingenieur, – die ihre Ineffizienz offenbart.

Poetologisch gesehen, zeigt sich, dass der Roman wie eine Kippfigur angelegt ist.<sup>24</sup> Je nachdem, welche Perspektive man einnimmt, verändert sich die Bedeutung. Insbesondere die zeitgenössische Lesart offizieller Kritiker, die die dogmatische Erzählliteratur der fünfziger Jahre im Blick hatten, wird dadurch bedient, dass die Partei das Heft des Handelns in der Hand behält und sich durchsetzt. Nach dieser Lesart ist Tom moralisch ziemlich verkommen, wie Trude Neutz schon zu Anfang des Romans deutlich macht. Auch Toms Zusammenbruch stützt diese Lesart. Danach wäre er ein Anti-Held, mit dem man sich nicht identifizieren soll. Und wenn man es doch tut, dann sollte man für sich die Konsequenzen ziehen, die Tom gerade nicht zieht. Gemäß der anderen Lesart hingegen, die insbesondere heutzutage näher liegt, aber vielleicht auch damals schon gerade nicht-professionellen Lesern nahe lag, „ist Tom als Sympathieträger angelegt“ (Arend 1995, 245). Danach hätte die Liebe immer recht, und die Maßnahmen der Partei erwiesen sich als unangemessen. Ein unzuverlässiger Erzähler ist Tom auch in dieser Lesart, aber seine Vergehen wiegen weit weniger schwer.

---

<sup>23</sup>Dieses Finale deutet die Möglichkeit an, den Grund für Toms Diversion in einer höheren Macht zu sehen. Das würde ihn ideologisch entlasten. Das sollte man aber nicht weiterspinnen, um zu der viel zu starken Verallgemeinerung zu kommen, dass der Roman damit ideologische Gegnerschaft zum Sozialismus gewissermaßen biologisiert und als Krankheit denunziert.

<sup>24</sup>In Wolfs Rezension zeigt sich eine Verunsicherung angesichts der Ambivalenz. Sie hätte eine vereindeutigende Tendenz lieber gesehen und findet, „daß er [der Autor] die irrtümliche Entscheidung der Genossen [wonach aufrichtige Liebe als Unmoral gewertet werde] deutlicher als Irrtum hätte zeigen sollen“, statt in die andere Richtung zu vereindeutigen, wonach er die „Entscheidung der Parteiorganisation (das Verbot an Grit, mit Tom zusammenzusein und ihre Bestrafung) sympathischer [hätte] machen sollen“ (Wolf 1961, 131).

*Beschreibung eines Sommers* markiert damit – ganz im Sinne der Ankunfts-literatur – die Veränderung des Literatursystems in der DDR. Wurde das Verfahren axiologischer Unzuverlässigkeit in *Tinko* noch im Einklang mit der sozialistischen Ideologie eingesetzt und am Ende eindeutig aufgelöst, so setzt sich dies in Jakobs' Roman zwar fort, aber die Ideologie wird mit Bezug auf das Liebesproblem, das die Sphäre des Privaten symbolisiert, problematisiert. Hier knüpft die weitere Entwicklung an. Jakobs bleibt dem Verfahren in seinem nächsten Roman treu. Wie zu Beginn des Abschnitts erwähnt, ist auch der Ich-Erzähler Paul Satie in *Ein Pyramide für mich* (1971) ein unzuverlässiger Erzähler, und zwar nicht nur in axiologischer, sondern auch in mimetischer Hinsicht. In den folgenden Jahren gibt es in der DDR-Literatur immer mehr Werke mit diesem Verfahren.

Dies zu untersuchen ist eine lohnende Aufgabe und muss einem weiteren Band vorbehalten bleiben.

**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.



# Siglenverzeichnis

- A Gabriele Wohmann: *Abschied für länger* (1965).  
AC Heinrich Böll: *Ansichten eines Clowns* (1963).  
B Günter Grass: *Die Blechtrommel* (1959).  
BA Arno Schmidt: Bargfelder Ausgabe.  
BB Joseph Breitbach: *Bericht über Bruno* (1962).  
BFJ Heinrich Böll: *Das Brot der frühen Jahre* (1955).  
BS Karl-Heinz Jakobs: *Beschreibung eines Sommers* (1961).  
DKT Heinz Risse: *Dann kam der Tag* (1953).  
DSM Robert Neumann: *Die dunkle Seite des Mondes* (1959).  
E Alfred Andersch: *Efraim* (1967).  
En Arno Schmidt: *Enthymesis oder W. I. E. H.* (1949).  
F Thomas Bernhard: *Frost* (1963).  
FK Thomas Mann: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil* (1954).  
G Arno Schmidt: *Gadir oder erkenne dich selbst* (1949).  
GA Walter Matthias Diggelmann: *Geschichten um Abel* (1960).  
Ge Brigitte Reimann: *Die Geschwister* (1963).  
GKFA Thomas Mann: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher.  
GW Alfred Andersch: *Gesammelte Werke. Bde. 1–10.* Zürich: Diogenes, 2004.  
H Martin Walser: *Halbzeit* (1960).  
Ho Peter Handke: *Die Hornissen* (1966).  
HF Max Frisch: *Homo faber. Ein Bericht* (1957).  
HT Otto F. Walter: *Herr Tourel* (1962).  
Hu Günter Grass: *Hundejahre* (1963).  
JL Jurek Becker: *Jakob der Lügner* (1969).

- KM Günter Grass: *Katz und Maus* (1961).  
KW Hermann Broch: Kommentierte Werkausgabe.  
L Robert Neumann: *Luise* (1966).  
LF Arno Schmidt: *Aus dem Leben eines Fauns* (1953).  
MNG Max Frisch: *Mein Name sei Gantenbein* (1964).  
N Christa Wolf: *Nachdenken über Christa T.* (1968).  
O Robert Neumann: *Olympia* (1961).  
öb Günter Grass: *örtlich betäubt* (1969).  
RR Hermann Lenz: *Der russische Regenbogen* (1959).  
S Max Frisch: *Stiller* (1954).  
SN Hans Erich Nossack: *Spätestens im November* (1955).  
SOJ Max Frisch: *Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle* (1944).  
T Anna Seghers: *Transit* (1944/47).  
Ta Marlen Haushofer: *Die Tapetentür* (1957).  
Ti Erwin Strittmatter: *Tinko* (1954).  
VHW Walter Matthias Diggelmann: *Das Verhör des Harry Wind* (1962).  
VW Walter Vogt: Werkausgabe.  
W Walter Vogt: *Wüthrich. Selbstgespräch eines sterbenden Arztes* (1966).  
WEB Heinz Risse: *Wenn die Erde bebt* (1950).

# Literatur

## Primärliteratur (deutschsprachig)

- Alfred Andersch: Die Kirschen der Freiheit [1952]. In: GW, 5, 327–413.
- Alfred Andersch: Sansibar oder der letzte Grund [1957]. In: GW, 1, 7–183.
- Andersch, Alfred: Die Rote. Olten: Walter, 1960. Neufassung [1972] in: GW, 1, 185–438.
- Andersch, Alfred: Efraim. Zürich: Diogenes, 1967. (= E) Überarbeitet in: GW, 2.
- Andersch, Alfred: Gesammelte Werke. Bde. 1–10. Hg. von Dieter Lamping. Zürich: Diogenes, 2004. (= GW)
- Becker, Jurek: Jakob der Lügner [1969]. 7. Aufl. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1975.
- Bernhard, Thomas: Frost [1963]. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003 (= Werke, Bd. 1). (= F)
- Bernhard, Thomas: Verstörung [1967]. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003 (= Werke, Bd. 2).
- Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk [1970]. Hg. von Renate Langer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004 (= Werke, Bd. 3).
- Böll, Heinrich: Das Brot der frühen Jahre [1955]. In: Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 9: 1954–1956. Hg. von J. H. Reid. Kiepenheuer & Witsch, 2006, 193–275. (= BFJ)
- Böll, Heinrich: Billard um halbzehn [1959]. In: Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 11. Hg. von Frank Finley u. Markus Schäfer. Kiepenheuer & Witsch, 2002.
- Böll, Heinrich: Ansichten eines Clowns [1963]. In: Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 13. Hg. von Árpád Bernáth. Kiepenheuer & Witsch, 2004. (= AC)
- Bräunig, Werner: Rummelplatz. Hg. von Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 2007.
- Breitbach, Joseph: Bericht über Bruno. Frankfurt/M.: Fischer, 1999 [1962]. (= BB)
- Broch, Hermann: Die Verzauberung [1936–51]. In: Kommentierte Werkausgabe. Band 3. Hg. von Paul Michael Lützeler. 4. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986.
- Broch, Hermann: Der Versucher. Hg. von Felix Stössinger. Zürich: Rhein, 1953.
- Broch, Hermann: Bergroman. 4 Bde. Hg. von Frank Kress und Hans Albert Maier. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969.
- Broch, Hermann: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974–. (= KW)
- Diggelmann, Walter Matthias: Geschichten um Abel. Roman. Einsiedeln: Benziger, 1960. (= GA)

- Diggelmann, Walter Matthias: Das Verhör des Harry Wind. Roman. Einsiedeln: Benziger, 1962. (= VHW)
- Elsner, Gisela: Die Riesenzwerge. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1964.
- Frisch, Max [1944]: Die Schwierigen oder J'adore ce qui me brûle. Roman. Mit einem Nachwort von Lukas Bärfuss. München 2010. (= SOJ)
- Frisch, Max: Stiller. Roman [1954]. In: Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. III: 1949–1956. Hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 359–780. (= S)
- Frisch, Max: Homo faber. Ein Bericht [1957]. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Band IV,1: 1957–1963. Hg. von Hans Mayer unter Mitw. von Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 5–203. (= HF)
- Frisch, Max: Mein Name sei Gantenbein. Roman [1964]. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. V,1: 1964–1967. Hg. Hans Mayer unter Mitw. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976. (= MNG)
- Grass, Günter: Die Blechtrommel [1959]. In: Werkausgabe in zehn Bänden: Band II. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987. (= B)
- Grass, Günter: Katz und Maus [1961]. In: Werkausgabe in zehn Bänden: Band III. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987. (= KM)
- Grass, Günter: Hundejahre [1963]. In: Werkausgabe in zehn Bänden: Band III. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987. (= Hu)
- Grass, Günter: örtlich betäubt [1969]. In: Werkausgabe in zehn Bänden: Band IV. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987. (= öb)
- Handke, Peter: Die Hornissen. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966. (= Ho)
- Handke, Peter: Der Hausierer. Roman. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1967.
- Handke, Peter: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.
- Haushofer, Marlen: Die Tapetentür [1957]. M. e. Nachw. v. Manuela Reichart. Wien: Zsolnay, 2000. (= Ta).
- Haushofer, Marlen: Wir töten Stella [1958]. Düsseldorf: Claassen, 1985.
- Haushofer, Marlen: Die Wand [1963]. Stuttgart: Klett, 1990.
- Hermlin, Stephan: Der Leutnant Yorck von Wartenburg [1945]. In: Stephan Hermlin: Entscheidungen. Sämtliche Erzählungen. Berlin: Wagenbach, 1995, 9–34.
- Jakobs, Karl-Heinz: „Wohin, Tom und Grit?“ In: *Neue Deutsche Literatur* 9: 5 (1961), 94–130. [Nicht als solcher gekennzeichnete Teilvorabdruck von BS.]
- Jakobs, Karl-Heinz: Beschreibung eines Sommers [1961]. Berlin: Neues Leben, 1962. (= BS)
- Jakobs, Karl-Heinz: Eine Pyramide für mich. Berlin: Neues Leben, 1971.
- Johnson, Uwe: Mutmassungen über Jakob [1959]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Kempowski, Walter: Tadellöser & Wolff. Ein bürgerlicher Roman [1971]. München: dtv, 1975.
- Kolbenhoff, Walter: Von unserem Fleisch und Blut. München: Nymphenburger, 1947.
- Kreuder, Ernst: Die Gesellschaft vom Dachboden. Stuttgart: Rowohlt, 1946.
- Lenz, Hermann: Der russische Regenbogen [1959]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. (= RR)
- Lenz, Hermann: Andere Tage [1968]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978.
- Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde [1947]. Hg. u. textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2007.
- Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Roman [1954]. Hg. u. textkritisch durchgesehen von Thomas Sprecher und Monica Bussmann in Zusammenarbeit mit Eckhard Heftrich. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2012. (= FK)
- Neumann, Robert: Die dunkle Seite des Mondes. Roman. München: Desch, 1959.
- Neumann, Robert: Olympia. Roman. München: Desch, 1961a[a].
- Neumann, Robert: Olympia. Roman. 2. [als solche nicht ausgewiesene] Aufl. München: Desch, 1962. (= O)
- Neumann, Robert: Festival. Roman. München: Desch, 1962.
- Neumann, Robert: Luise. In: R. N.: Karrieren. München: Desch, 1966, 301–394. (= L)

- Neutsch, Erik: *Spur der Steine*. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag, 1964.
- Nossack, Hans Erich: *Spätestens im November*. Roman. Berlin: Suhrkamp, 1955. (= SN)
- Pitschmann, Siegfried: *Erziehung eines Helden* [ca. 1959]. Hg. von Kristin Stella. Bielefeld: Aisthesis, 2015.
- Reimann, Brigitte: *Ankunft im Alltag* [1961]. Berlin: Wagenbach, 2008.
- Reimann, Brigitte: *Die Geschwister* [1963]. 6. Aufl. Berlin. Aufbau, 2007. (= Ge)
- Risse, Heinz: *Wenn die Erde bebt*. Roman. München: List, 1950. (= WEB)
- Risse, Heinz: *Dann kam der Tag*. Roman. München: List, 1953. (= DKT)
- Schmidt, Arno: *Enthymesis oder W. I. E. H.* [1949]. In: BA I, 1. Zürich/Bargfeld: Haffmanns, 1987, 7–31. (= En)
- Schmidt, Arno: *Gadir oder erkenne dich selbst* [1949]. In: BA I, 1. Zürich/Bargfeld: Haffmanns, 1987, 55–75. (= G)
- Schmidt, Arno: *Brand's Haide* [1951]. In: BA I, 1. Zürich/Bargfeld: Haffmanns, 1987, 115–197.
- Schmidt, Arno: *Aus dem Leben eines Fauns* [1953]. In: BA I, 1. Zürich/Bargfeld: Haffmanns, 1987, 299–390. (= LF).
- Schnurre, Wolfdietrich: *Als Vaters Bart noch rot war. Ein Roman in Geschichten* [1958]. Frankfurt/M.: Ullstein, 1980.
- Seghers, Anna: *Transit* [1944/47]. Berlin: Aufbau, 2001 (= Werkausgabe I/5). (= T).
- Seghers, Anna: *Der Ausflug der toten Mädchen* [1946]. Dies.: *Erzählungen*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1974, 171–202.
- Strittmatter, Erwin: *Tinko* [1954]. Berlin: Aufbau, 1960. (= Ti)
- Strittmatter, Erwin: *Ole Bienkopp* [1963]. Berlin: Aufbau, 2009.
- Vogt, Walter: *Wüthrich. Selbstgespräch eines sterbenden Arztes* [1966]. In: Werkausgabe, Bd. 1: *Romane I*. Zürich: Nagel & Kimche, 1991, 11–144. (= W)
- Vogt, Walter: *Werkausgabe*. 10 Bde. Zürich: Nagel & Kimche, 1991–1997. (= VW)
- Walser, Martin: *Ehen in Philippsburg*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1957.
- Walser, Martin: *Halbzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1960. (= H)
- Walser, Martin: *Das Einhorn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966.
- Walter, Otto F.: *Der Stumme*. München: Kösel, 1959.
- Walter, Otto F.: *Herr Tourel*. München: Kösel, 1962. (= HT)
- Weiss, Peter: *Das Gespräch der drei Gehenden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963.
- Wied, Martina: *Die Geschichte des reichen Jünglings*. Innsbruck: Österreichische Verlagsanstalt, 1952.
- Wohmann, Gabriele: *Abschied für länger*. Roman. Olten/Freiburg i. Br.: Walter, 1965. (= A)
- Wolf, Christa: *Der geteilte Himmel* [1963]. Mit einem Kommentar von Sonja Hilzinger. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Wolf, Christa: *Nachdenken über Christa T.* [1969]. 4. Aufl. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1970. (= N)

## Weitere erwähnte deutschsprachige Primärliteratur

- Artmann, Hans Carl: *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. eintragung eines bizarren liebhaber*. Olten: Walter, 1964.
- Bichsel, Peter: *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Olten: Walter, 1964.
- Bernhard, Thomas: *Gehen* [1971]. In: *Werke*, Bd. 12: *Erzählungen II*. Hg. von Hans Höller und Manfred Mittermayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2006, 141–226.
- Bernhard, Thomas: *Korrektur* [1975]. Hg. von Martin Huber und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005 (= *Werke*, Bd. 4).
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von: *Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*. Hg. von Klaus Haberkamm u. Günther Weydt. Stuttgart: Reclam, 1971.
- Jandl, Ernst: *Laut und Luise*. Olten: Walter, 1966.

- Jakobs, Karl-Heinz: *Die Interviewer*. Berlin: Neues Leben, 1973.
- Jakobs, Karl-Heinz: *Das endlose Jahr. Begegnungen mit Mäd.* Düsseldorf: Claassen, 1983.
- Kafka, Franz: Forschungen eines Hundes [1922]. In: Ders.: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1986, 180–215.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1986.
- Kleist, Heinrich von: Michael Kohlhaas [1810]. In: Ders.: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 2. 4., revidierte Aufl. München: Hanser, 1965, 9–103.
- Lenz, Hermann: *Der Fremdling*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988 [1983].
- Neumann, Robert: *Hochstaplernovelle*. Stuttgart: Engelhorn, 1930.
- Neumann, Robert: *Die Macht*. Berlin: Zsolnay, 1932.
- Neumann, Robert: *An den Wassern von Babylon* [1945]. München: Desch, 1954.
- Neumann, Robert: *Die Kinder von Wien* [1948]. München: Piper, 1974.
- Perutz, Leo: *Zwischen neun und neun* [1918]. M. e. Nachw. hg. von Hans-Harald Müller. München: dtv, 2004.
- Perutz, Leo: *Nur ein Druck auf den Knopf* [1930]. In: Ders.: *Herr, erbarme dich meiner*. Erzählungen. Reinbek: Rowohlt, 1989, 151–160.
- Perutz, Leo: *Nachts unter der steinernen Brücke* [1953]. München: dtv, 2003.
- Raabe, Wilhelm: *Holunderblüte* [1863]. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Raabe, Wilhelm: *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* [1891]. O. O.: Rowohlt, 1956.
- Schnitzler, Arthur: *Leutnant Gustl* [1900]. In: Ders.: *Das erzählerische Werk*, Bd. 2. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1981, 207–236.
- Schnitzler, Arthur: *Andreas Thameyers letzter Brief* [1902]. In: Ders.: *Das erzählerische Werk*, Bd. 2. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1981, 66–72.
- Schnitzler, Arthur: *Die Weissagung* [1905]. In: Ders.: *Das erzählerische Werk*, Bd. 3. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1981, 63–57.
- Schnitzler, Arthur: *Dämmerseelen*. Berlin: S. Fischer, 1907.
- Schnitzler, Arthur: *Das Tagebuch der Redegonda* [1911]. In: Ders.: *Das erzählerische Werk*, Bd. 3. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1981, 152–158.
- Walser, Martin: *Der Sturz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- Wassermann, Jakob: *Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens*. 5. Aufl. Stuttgart/Leipzig: DVA, 1908.
- Weiß, Ernst: *Der arme Verschwender* [1936]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999.
- Weiß, Ernst: *Ich, der Augenzeuge* [1940]. Icking: Kreißelmeier, 1963.
- Werfel, Franz: *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* [1920]. In: Ders.: *Erzählungen*. Berlin/Weimar: Aufbau, 1966, 5–133.
- Zweig, Stefan: *Sommernovelle* [1911]. In: Ders.: *Phantastische Nacht*. Hg. von Knut Beck. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1983, 7–19.
- Zweig, Stefan: *Die Frau und die Landschaft* [1922]. In: Ders.: *Phantastische Nacht*. Hg. von Knut Beck. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1983, 145–171.
- Zweig, Stefan: *Amok. Novellen einer Leidenschaft*. Leipzig: Insel, 1922.

## Weitere erwähnte Primärliteratur (nicht deutschsprachig)

- Beckett, Samuel: *Comment c'est*. Paris: Éditions de Minuit, 1961.
- Bierce, Ambrose: *An Occurrence at Owl Creek Bridge* [1890]. In: *The Short Fiction of Ambrose Bierce. A Comprehensive Edition*, vol. 2. Knoxville: University of Tennessee Press, 2006, 725–733.
- Christie, Agatha: *The Murder of Roger Ackroyd* [1926]. London: Collins, 1965.
- Dostoevskij, Fëdor M.: *Dvojniki* [Der Doppelgänger (1846)]. *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, t. 1. Leningrad 1972.

- Dostoevskij, Fëdor M.: Zapiski iz podpol'ja [Aufzeichnungen aus einem Kellerloch (1864)]. Sobranie sočinenij v 12 tomach, t. 2. Moskau 1982, 400–504.
- Érenburg, Il'ja G.: Den' vtoroj [Der zweite Tag (1933)]. Moskau: Sovetskij pisatel', 1935.
- Gogol', Nikolaj V.: Zapiski sumasšedšego [Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen (1835)]. Sobranie sočinenij v 6 tomach, t. 3. Moskau 1949, 166–185.
- Gogol', Nikolaj V.: Mertvye duši [Die toten Seelen (1842)]. Sobranie sočinenij v 6 tomach, t. 5. Moskau 1949.
- McEwan, Ian: Enduring Love [1997]. Dt.: Liebeswahn. Zürich: Diogenes, 2000.
- Neumann, Robert: Blind Man's Buff. London: Hutchinson International, 1949.
- Poe, Edgar Allan: The Tell-Tale Heart. In: The Pioneer 1:1 (1843), 29–31. <https://archive.org/details/pioneerliteraryc01lowe/page/30/mode/2up?view=theater> (25.07.2022).
- Twain, Mark: Adventures of Huckleberry Finn (Tom Sawyer's Comrade). New York: Charles L. Webster and Company, 1885 [1884] (<https://archive.org/stream/adventureshuckle00twaiiall-a#page/n13/mode/2up> [20.03.2019]).

## Selbstzeugnisse/Essays von Autoren

- Améry, Jean: Werke, Bd. 2. Hg. von Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002.
- Andersch, Alfred: Die deutsche Literatur in der Entscheidung [1948]. In: GW, Bd. 8: Essayistische Schriften 1. Zürich: Diogenes, 2004, 187–218.
- Andersch, Alfred: Giorgio Bassani oder vom Sinn des Erzählens. In: GW, Bd. 9: Essayistische Schriften 2. Zürich: Diogenes, 2004, 443–456.
- Andersch, Alfred: Über *Efracim* [1974]. In: Gerd Haffmanns (Hg.): Über Alfred Andersch. 3., vermehrte Neuausgabe. Zürich 1987, 117–118.
- Andersch, Alfred/Bienek, Horst: Interview. In: Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser, 1962, 113–124.
- Andersch, Alfred/Frisch, Max: Briefwechsel. Hg. von Jan Bürger. Zürich: Diogenes, 2014.
- Bernhard, Thomas: Mit der Klarheit nimmt die Kälte zu [1965]. In: Thomas Bernhard: Journalistisches Reden. Interviews. Hg. von Wolfram Beyer, Martin Huber und Manfred Mittermayer. Berlin: Suhrkamp, 2015, 20–22 (= Werke, Bd. 22/2).
- Böll, Heinrich: Zweite Wuppertaler Rede (1959). In: Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 12: 1959–1963. Hg. von Robert C. Conard. Kiepenheuer & Witsch, 2008, 41–45.
- Böll, Heinrich: Frankfurter Vorlesungen (1964). In: Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 14: 1963–1965. Hg. von Jochen Schubert. Kiepenheuer & Witsch, 2002, 139–201.
- Böll, Heinrich: Nachwort von 1985 zu „Ansichten eines Clowns“. In: Werke. Kölner Ausgabe, Bd. 23: 1984–1985. Hg. von Hans Joachim Bernhard u. Klaus-Peter Bernhard. Kiepenheuer & Witsch, 2007, 486–490.
- Breitbach, Joseph/Durzak, Manfred: Ich habe mich immer in die Welt projiziert. Gespräch mit Joseph Breitbach. In: Manfred Durzak: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 50–70.
- Breitbach, Joseph/Kramberg, K. H.: „Ich kann mir einen Roman ohne Tendenz nicht denken“. Interview mit Joseph Breitbach. In: Das Inselschiff, N. F., H. 4 (1962). Online: [https://www.joseph-breitbach.de/wp-content/uploads/pdf/Interview\\_Inselschiff.pdf](https://www.joseph-breitbach.de/wp-content/uploads/pdf/Interview_Inselschiff.pdf) (04.05.2020).
- Breitbach, Joseph/Schlumberger, Jean: Man hätte es von allen Dächern rufen sollen. Briefwechsel 1940–1968. Hg. und aus dem Franz. Übersetzt von Alexandra Plettenberg und Wolfgang Mettmann. Berlin: Matthes & Seitz, 2018.
- Diggelmann, Walter M.: Versuch, ein Selbstporträt zu schreiben. In: Ders.: Das Verhör des Harry Wind. Roman. Zürich: edition 8, 2002 (= Werkausgabe, Bd. 3), 13–17. [Zuerst in: Weltwoche vom 31.12.1965.]

- Diggelmann, Walter M.: „Um sich innerhalb der Gesellschaft zu äußern“. In: Werner Bucher/Georges Ammann: Schweizer Schriftsteller im Gespräch, Bd. 2. Basel: Reinhardt, 1971, 47–84.
- Dürrenmatt, Friedrich, „Stiller“, Roman von Max Frisch. Fragment einer Kritik [um 1954]. In: Thomas Beckermann (Hg.): Über Max Frisch, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971, 7–15.
- Frisch, Max: Tagebuch 1946–1949 [1950]. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. II,2: 1944–1949. Hg. von Hans Mayer. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 347–755.
- Frisch, Max: Konfrontation mit Julika. Aus dem Roman „Stiller, Aufzeichnungen im Gefängnis“ [1954]. In: Walter Schmitz (Hg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, 35–36.
- Frisch, Max: Unsere Gier nach Geschichten [1960]. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. IV,1: 1957–1963. Hg. v. Hans Mayer unter Mitw. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 262–264.
- Frisch, Max: Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen [1964]. In: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, Bd. V,2: 1964–1967. Hg. v. Hans Mayer unter Mitw. Walter Schmitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 321–334.
- Frisch, Max: Noch einmal anfangen können [1967]. In: Max Frisch: „Wie sie mir auf den Leib rücken!“ Interviews und Gespräche. Ausgew. u. hg. v. Thomas Strässle. Berlin: Suhrkamp, 2017, 76–78.
- Frisch, Max: Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen [1981]. Hg. von Daniel de Vin unter Mitarb. v. Walter Obschlager m. e. Nachw. v. Peter Bichsel. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2008.
- Frisch, Max: Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente. 1943–1963. Hg. u. m. e. Nachw. versehen v. Julian Schütt. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1998.
- Frisch, Max/Bienek, Horst: Werkstattgespräch [1961]. In: Max Frisch: „Wie sie mir auf den Leib rücken!“ Interviews und Gespräche. Ausgew. u. hg. v. Thomas Strässle. Berlin: Suhrkamp, 2017, 31–47.
- Frisch, Max/Filippini, Enrico: [Jede Zeit hat ihre ideologischen Klischees (1959)]. Unveröffentl. Interview von Enrico Filippini. In: Max Frisch: „Wie Sie mir auf den Leib rücken!“ Interviews und Gespräche. Ausgewählt und herausgegeben von Thomas Strässle. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2017, 23–28.
- Grass, Günter: Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum 10. Todestag Döblins [1967]. In: Werkausgabe in zehn Bänden: Band IX: Essays. Reden. Briefe. Kommentare. Hg. von Daniela Hermes. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987, 236–255.
- Grass, Günter: Gespräche mit Günter Grass [1970]. In: Text + Kritik 1: Günter Grass. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl. München 1978, 1–50.
- Grass, Günter: Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache [1973]. In: Werkausgabe in zehn Bänden: Band IX: Essays. Reden. Briefe. Kommentare. Hg. von Daniela Hermes. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987, 624–633.
- Handke, Peter: Über meinen neuen Roman „Der Hausierer“. In: Dichten und Trachten 29 (1967), 27–29. [Zit. nach: Raimund Fellinger (Hg.): Peter Handke. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985, 36–37.]
- Handke, Peter: Tage wie ausgeblasene Eier. Einladung, Hermann Lenz zu lesen. In: Süddeutsche Zeitung, 22./23. Dezember 1973.
- Handke, Peter/Durzak, Manfred: Für mich ist Literatur auch eine Lebenshaltung. Gespräch mit Peter Handke. In: Manfred Durzak: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, 314–343.
- Jakobs, Karl Heinz: Lob der Zensur [1986]. In: Richard Zipser (Hg.): Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR. Leipzig: Reclam, 1995, 184–200.
- Kreuder, Ernst: „Man schreibt nicht mehr wie früher“. Briefe an Horst Lange. In: Nicolas Born/Jürgen Manthey (Hg.): Nachkriegsliteratur. Reinbek: Rowohlt (= Literaturmagazin, Bd. 7), 1977, 209–231.

- Neumann, Robert: Ionesco und Beckett auf dem Klavier. Ein literarisches Streitgespräch zwischen Alfred Andersch und Robert Neumann, geschildert von Robert Neumann [1959]. In: Franz Stadler (Hg.): Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien. Innsbruck: Studien, 2013, 249–252. Online: <http://www.doabooks.org/doab?func=fulltext&rid=15513> (12. April 2019).
- Neumann, Robert: Ein Skandal, der keiner war. Der Fall Olympia und der Fall Mathilde Walewska – Die Dokumente [1961b]. In: Franz Stadler (Hg.): Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien. Innsbruck: Studien, 2013, 268–276. Online: <http://www.doabooks.org/doab?func=fulltext&rid=15513> (12. April 2019).
- Neumann Robert: Ein leichtes Leben. Bericht über mich selbst und Zeitgenossen. München: Desch, 1963.
- Neumann, Robert: Einiges über Impersonation. In: Robert Neumann: Karrieren. München: Desch, 1966, 397–402.
- Neumann, Robert: Spezis: Gruppe 47 in Berlin [1966b]. In: Franz Stadler (Hg.): Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien. Innsbruck: Studien, 2013, 332–340. Online: <http://www.doabooks.org/doab?func=fulltext&rid=15513> (12. April 2019).
- Neumann, Robert: [Leserbrief]. In: Die Zeit, 17.11.1967, 30.
- Neumann, Robert: Vielleicht das Heitere. Tagebuch aus einem andern Jahr. München: Desch, 1968.
- Neumann, Robert: Briefe (und Lebensdokumente). In: Franz Stadler (Hg.): Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien. Innsbruck: Studien, 2013, 421–891. Online: <http://www.doabooks.org/doab?func=fulltext&rid=15513> (12. April 2019).
- Neumann, Robert/Bienek, Horst: [Gespräch]. In: Horst Bienek: Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hanser, 1962, 57–70.
- Nossack, Hans Erich: Eine Apologie des Menschen. Versuch über Heinz Risse. In: Neue Literarische Welt, Nr. 17, 10. September 1952, 3. Online: <https://web.archive.org/web/20060524145640/http://www2.adwmainz.de/nossack/nori.htm> (25. Juli 2019).
- Nossack, Hans Erich: Geben Sie bald wieder ein Lebenszeichen. Briefwechsel 1943–1956. Hg. von Gabriele Söhling. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Reimann, Brigitte: Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955–1963. Hg. von Angela Drescher. Berlin: Aufbau, 1997.
- Risse, Heinz: Denken statt sehen. Ein Selbstporträt. In: Welt und Wort 6 (1951), 269f.
- Risse, Heinz: Horror Vacui. Ein Fragment. In: Merkur 6 (1952), H. 9 (Sept.), 842–851.
- Risse, Heinz: Feiner Unfug auf Staatskosten. 12 Essays. Hamburg: Merlin, 1963.
- Risse, Heinz: Jahrgang 1898. In: Jahr und Jahrgang. 1898. Hg. von Joachim Karsten. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1968, 133–180.
- Walser, Martin: Imitation oder Realismus [1964]. In: Ders.: Erfahrungen und Leseerfahrungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1965, 66–93.
- Walser, Martin: Nachruf auf einen Verstummtten. In: Klaus Siblewski (Hg.): Martin Walser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, 254–257.
- Walser, Martin/Totten, Monika: Ein Gespräch mit Martin Walser in Neuengland. Aufgezeichnet von Monika Totten [1980]. In: Klaus Siblewski (Hg.): Martin Walser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, 25–56.
- Walser, Martin/Kaes, Anton: Porträt Martin Walser: Ein Gespräch mit Anton Kaes. In: The German Quarterly 57:3 (1984), 432–449.
- Walter, Otto F.: Notiz zu Hugo von Hofmannsthal's „Brief des Philipp Lord Chandos an Francis Bacon“. In: Wirkendes Wort [Sendereihe d. Schweizer Radio]. Hg. von der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft, ausgewählt von Daniel Bodmer. Zürich 1964, 41–43.
- Wohmann, Gabriele/Siblewski, Klaus: Ein Dach über dem Kopf. Die Schriftstellerin Gabriele Wohmann im Gespräch mit Klaus Siblewski. In: Klaus Siblewski (Hg.): Gabriele Wohmann: Auskunft für Leser. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1982, 22–46.

Wolf, Christa: Brief anlässlich der Ausstellung „Zensur in der DDR“. In: Angela Drescher (Hg.): Dokumentation zu Christa Wolf „Nachdenken über Christa T. Hamburg/Zürich: Luchterhand, 1991, 25–28.

## Forschung (mit Literaturkritik)

- Ächtler, Norman (Hg.): Alfred Andersch. Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik. Stuttgart: Metzler, 2016.
- Ächtler, Norman: Zwischen Existenzialismus und Strukturalismus, Engagement und Degagement – Alfred Anderschs Poetik des Beschreibens. In: ders. (Hg.): Alfred Andersch. Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik. Stuttgart: Metzler, 2016, 111–131.
- Albarella, Paola: Roman des Übergangs. Max Frischs „Stiller“ und die Romankunst um die Jahrhundertwende. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Allrath, Gaby: (En)Gendering Unreliable Narration. A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels. Trier: WVT, 2005.
- Anonym: Der Elefant Olympia als Mücke. In: Die Zeit, Nr. 16 (1962). Online: <https://www.zeit.de/1962/16/der-elefant-olympia-als-muecke/komplettansicht> (07. Mai 2019).
- Arend, Thorsten: Nachwort. In: Karl-Heinz Jakobs: Beschreibung eines Sommers. Roman. Leipzig: Faber & Faber, 1995, 235–253.
- Aumüller, Matthias: Ankunftsliteratur – Explikation eines literarhistorischen Begriffs. In: Wirkendes Wort 61:2 (2011), 293–311.
- Aumüller, Matthias: Minimalistische Poetik. Zur Ausdifferenzierung des Aufbausystems in der Romanliteratur der frühen DDR. Münster: mentis, 2015.
- Aumüller, Matthias: Liebe in Zeiten des Sozialismus. Funktionalisierungen des Liebesdiskurses in der DDR-Literatur. In: Filippo Smerilli/Christof Hamann (Hg.), Sprachen der Liebe in Literatur, Film und Musik. Von Platons Symposion bis zu zeitgenössischen TV-Serien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015[b], 241–256.
- Aumüller, Matthias: „Von allen ist gesprochen, nur von ihm nicht, der mir die Sprache gab und in dessen Atem ich rede“. Stefan Zweigs unzuverlässige Erzähler und die Poetik der Moderne. In: Euphorion 110:4 (2016), 497–516.
- Aumüller, Matthias: Offenheit und Geschlossenheit als interpretationstheoretische Funktionen des unzuverlässigen Erzählens. In: Journal of Literary Theory 12:1 (2018), 127–150.
- Aumüller, Matthias: „Entstörung durch Erzählen? Die unausgesprochene Traumatisierung des Erzählerprotagonisten durch die Judenvernichtung in Alfred Anderschs ‚Efraim‘“. In: Carsten Gansel (Hg.): Traumaerfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020, 229–242.
- Aumüller, Matthias: Textinterferenzen und unzuverlässiges Erzählen. Zum Polyphonie-Konzept in der literaturwissenschaftlichen Narratologie. In: Julia Genz/Paul Gévaudan (Hg.): Polyphonie in literarischen, medizinischen und pflegewissenschaftlichen Textsorten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021[a], 83–95.
- Aumüller, Matthias: „Gegen den Zufall anschreiben: Alfred Anderschs *Efraim*“. In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 2021[b], 169–185.
- Aumüller, Matthias: *Displaced persons* in Hermann Lenz' *Der russische Regenbogen* (1959). In: Matthias Aumüller/Carolin Reimann/Johanna Wildenauer (Hg.): Zwischen Dokument und Fiktion. Kriegserfahrungen und literarische Formen im 20. Jahrhundert. Berlin: Steffen, 2021[c] (= Hans-Fallada-Jahrbuch, Bd. 8.), 269–287.
- Aumüller, Matthias: Unzuverlässigkeit und Literarizität. Am Beispiel von Martin Walsers *Halbzeit* (1960). In: Andreas Ohme (Hg.): Literarisches Erzählen. Zur Spezifik narrativer Verfahren in der Literatur. Im Druck.

- Aurnhammer, Achim: Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013.
- Bachtin, Michail (1929): Problemy tvorčestva Dostoevskogo [Probleme des Werks von Dostoevskij]. In: Id.: *Sobranie sočinenij* 2, Moskau 2000, 5–175.
- Baier, Lothar: Mutmaßungen über Einzelgänger. Beim Wiederlesen von *Der Stumme* und *Herr Tourel*. In: Martin Lüdtke (Hg.): *Der Ort einer verlorenen Utopie. Essays zum Werk von Otto F. Walter*. Reinbek: Rowohlt, 1993, 103–113.
- Balzer, Bernd: *Das literarische Werk Heinrich Bölls. Einführung und Kommentare*. München: dtv, 1997.
- Balzer, Friedrich-Martin: Persönliches und Politisches: Erinnerungen an Robert Neumann, 1961–1975. In: Anne Maximiliane Jäger (Hg.): *Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975)*. München: edition text + kritik, 2006, 16–40.
- Bance, A. F.: The Enigma of Oskar in Grass's *Blechtrommel*. In: *Seminar* 3:2 (1967), 147–156.
- Bance, Alan: *The German Novel 1945–1960*. Stuttgart: Heinz, 1980.
- Barkhoff, Jürgen: Erzählung als Erfahrungsrettung. Zur Ich-Perspektive in Anna Seghers' Exilroman *Transit*. In: *Exilforschung* 9 (1991), 218–235.
- Barner, Wilfried (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. München: Beck, 2006.
- Baron, Ulrich: Was geschah, als gar nichts geschah? Zur Rekonstruktion und Konstruktion von Wirklichkeit in Leo Perutz' Roman *Sankt Petri-Schnee*. In: Tom Kindt/Jan Christoph Meister (Hg.): *Leo Perutz' Romane. Von der Struktur zur Bedeutung*. Tübingen: Niemeyer, 2007, 95–106.
- Barthes, Roland: Introduction à l'analyse structurale des récits. In: *Communications* 8 (1966), 1–27.
- Barthes, Roland: L'Effet de Réel. In: *Communications* 11 (1968), 84–89.
- Baßler, Moritz: *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*. Berlin: Erich Schmidt, 2015.
- Batt, Kurt: Die Exekution des Erzählers. Westdeutsche Romane zwischen 1968 und 1972. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1974 [zuerst in: *Sinn und Form* H. 6, 1972, und H. 2, 1973].
- Batt, Kurt: Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke. Frankfurt/M.: Röderberg, 1973.
- Beck, Evelyn T.: Ein Kommentar aus feministischer Sicht zu Bölls ‚Ansichten eines Clowns‘. In: Anna Maria dell' Agli (Hg.): *Zu Heinrich Böll*. Stuttgart: Klett, 1984, 59–64.
- Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman. In: Dies./Christoph Weiss (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart: Metzler, 1995, 7–26.
- Beckermann, Thomas: Martin Walser oder Die Zerstörung eines Musters. Literatursoziologischer Versuch über „Halbzeit“. Bonn: Bouvier, 1972.
- Beer, Johannes: [Art.] Dann kam der Tag. In: *Der Romanführer*, Bd. V, Teil III: NABL–ZWEIG. Hg. von Johannes Beer unter Mitwirkung von Wilhelm Olbrich und Karl Weitzel. Stuttgart: Hiersemann, 1954, 716f.
- Beise, Arnd: „... aber es könnte ebensogut anders sein“. Modernistisches Erzählen um 1960, zum Beispiel Peter Weiss. In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 2021, 133–145.
- Bernhard, Hans Joachim: Zu poetischen Grundpositionen Heinrich Böll. In: Manfred Jurgensen (Hg.): *Böll. Untersuchungen zum Werk*. Bern/München: Francke, 1975, 77–92.
- Beutin, Wolfgang et al.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 7., erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler, 2008.
- Beyersdorf, H. E.: The Narrator as Artful Deceiver: Aspects of Narrative Perspective in *Die Blechtrommel*. In: *The Germanic Review* 55:4 (1980), 129–138.
- Blamberger, Günter: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart: Metzler, 1985.

- Blamberger, Günter: *Ansichten eines Clowns*. In: Werner Bellmann (Hg.): Heinrich Böll. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 2000, 200–221.
- Bock, Stephan: Literatur, Gesellschaft, Nation. Materielle und ideelle Rahmenbedingungen der frühen DDR-Literatur (1949–1956). Stuttgart: Metzler, 1980.
- Bode, Christoph: *Der Roman*. Eine Einführung. 2., erw. Aufl. Tübingen: Francke, 2011 [2005].
- Boge, Birgit: *Die Anfänge von Kiepenheuer & Witsch*. Joseph Caspar Witsch und die Etablierung des Verlags (1948–1959). Wiesbaden: Harrassowitz, 2009.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: UP, 1961.
- Botheroyd, Paul F.: *Ich und Er*. First and Third Person Self-Reference and Problems of Identity in Three Contemporary German-Language Novels. The Hague: Mouton, 1976.
- Böttiger, Helmut: *Die Gruppe 47*. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: DVA, 2012.
- Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs, Band 9. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1884. Online: <http://www.zeno.org/nid/2000797079X> (25.10.2019).
- Braun, Karlheinz: *Der Erzähler in Max Frischs „Stiller“* [1959]. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 83–94.
- Bubner, Nedialka: *Das Ich der Geschichten und der Raum der Möglichkeiten im Werk von Max Frisch*. Hamburg: Dr. Kovač, 2005 (= *Poetica*. Schriften zur Literaturwissenschaft 84).
- Bucheli, Roman: *Die Verbesserung des Ich*. Max Frischs biografische und ästhetische Metamorphosen. In: *Text + Kritik*: Max Frisch. Hg. von Hermann Korte. München: Edition Text + Kritik 4, 2013, 3–21.
- Bucher, Werner/Ammann, Georges: *Schweizer Schriftsteller im Gespräch*, Bd. 2. Reinhardt: Basel, 1971.
- Bull, Reimer: *Bauformen des Erzählens bei Arno Schmidt*. Ein Beitrag zur Poetik der Erzählkunst. Bonn: Bouvier, 1970.
- Butler, Michael: *Die Funktion von Stillers Geschichten: Isidor* [1976]. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch „Stiller“*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 140–144.
- Clark, Katerina: *The Soviet Novel. History as Ritual*. 3. Aufl. Bloomington: Indiana UP, 2000 [1981].
- Cohn, Dorrit: *Discordant Narration*. In: *Style* 34:2 (2000), 307–316.
- Danneberg, Lutz: *Weder Tränen noch Logik*. Über die Zugänglichkeit fiktionaler Welten. In: Uta Klein, Katja Mellmann und Steffanie Metzger (Hg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: mentis, 2006, 35–83.
- Danneberg, Lutz/Müller, Hans-Harald: *Probleme der Textinterpretation*. Analytische Rekonstruktion und Versuch einer konzeptionellen Lösung. In: *Kodikas/Code* 3:2 (1981), 133–168.
- Darby, David: *The Narrative Text as Palimpsest: Levels of Discourse in Peter Handke's Die Hornissen*. In: *Seminar* 23:3 (1987), 251–264.
- De Medeiros, Pilar: *Rollenästhetik und Rollensoziologie*. Zum Transfer rollensoziologischer Kategorien auf die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia* [1641]. Lateinisch-Deutsch. Hg. von Lüder Gäbe. Hamburg: Meiner, 1992.
- Descher, Stefan: *Relativismus in der Literaturwissenschaft*. Studien zu relativistischen Theorien der Interpretation literarischer Texte. Berlin: Erich Schmidt, 2017.
- D'hoker, Elke/Martens, Gunther (Hg.): *Narrative Unreliability in the 20th Century First-Person Novel*. Berlin/New York: 2008.
- Diederichs, Rainer: *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman*. Eine Untersuchung an den Romanen von Thomas Mann „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ und Günter Grass „Die Blechtrommel“. Düsseldorf: Diederichs, 1971.
- Diller, Franziska: *Einheit in der Differenz – Die innere Struktur des Erzähler-Ichs*. Hamburg: Dr. Kovač, 2015.
- Doane, Heike: *Gesellschaftspolitische Aspekte in Martin Walsers Kristlein-Trilogie*. Bonn: Bouvier, 1978.

- Döring, Jörg/Joch, Markus (Hg.): Alfred Andersch Revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin: de Gruyter, 2011.
- Dove, Richard: Ein schweres Leben. Robert Neumann in England 1939–1945. In: Anne Maximiliane Jäger (Hg.): Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975). München: edition text + kritik, 2006, 82–101.
- Drescher, Angela: „Aber die Träume, die haben doch Namen“. Der Fall Werner Bräunig. In: Werner Bräunig: Rummelplatz. Berlin: Aufbau, 2007, 625–674.
- Drewitz, Ingeborg: Sie drückt ganz schön fest zu aber sie lächelt ja. Die Prosa der Gabriele Wohmann. In: Merkur 28:10 (1974), 989–992.
- Durst, Uwe: Der Perspektive-Handlungskonflikt in Perutz' Roman *Zwischen neun und neun*. In: Sprachkunst 42 (2011), 2. Halbbd., 301–320.
- Durzak, Manfred: Der deutsche Roman der Gegenwart. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 1973.
- Durzak, Manfred: Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976.
- Durzak, Manfred: Hermann Broch: Dichtung und Erkenntnis. Studien zum dichterischen Werk. Stuttgart: Kohlhammer, 1978.
- Durzak, Manfred: Das Amerika-Bild in der deutschen Gegenwartsliteratur. Historische Voraussetzungen und aktuelle Beispiele. Stuttgart: Kohlhammer, 1979.
- Durzak, Manfred: Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen. 3., erw. u. veränd. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer, 1979 [1971].
- Durzak, Manfred: Nach der Studentenbewegung. In: Wilfried Barner (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: Beck, 2006 [1994], 602–658.
- Ebert, Günter: Das neue Leben auf dem Dorfe. Seine Darstellung in unserer Literatur. In: Neues Deutschland, Nr. 237 (9. Oktober 1955), Beilage Kunst und Literatur, 1f.
- Ebert, Günter: Schwedter Kreidekreis. In: Neues Deutschland, Beilage, Nr. 35 (2. September 1961), 2.
- Eggenschwiler, Georg: Vom Schreiben schreiben. Selbstthematization in den frühen Romanen Martin Walsers. Bern: Lang, 2000.
- Eidukevičienė, Rūta: Jenseits des Geschlechterkampfes. Traditionelle Aspekte des Frauenbildes in der Prosa von Marie Luise Kaschnitz, Gabriele Wohmann und Brigitte Kronauer. St. Ingbert: Röhrig, 2003.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuauflage [1996]. 3. Aufl. Berlin: Aufbau, 2007.
- Esselborn, Karl: Neubeginn als Programm. In: Ludwig Fischer (Hg.): Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967. München: dtv, 1986, 230–243.
- Ewen, Jens: Deutungsangebote durch Sympathiepunkte. Zur Strategie der narrativen Unzuverlässigkeit in Thomas Mann Roman Doktor Faustus. In: Claudia Hillebrandt/Elisabeth Kampmann (Hg.): Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzepts für die Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 2014, 270–283.
- Ferenz, Volker: Don't Believe His Lies. The Unreliable Narrator in Contemporary American Cinema. Trier: WVT, 2008.
- Fetz, Gerald A.: Martin Walsers. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Feuchert, Sascha: Realitätsreferenzen, inadäquate Erzähler und verantwortungsfreie Zonen: Zu Alfred Anderschs Roman *Efraim* im Kontext des Diskurses der Holocaust- und Lagerliteratur. In: Norman Ächtler (Hg.): Alfred Andersch. Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik. Stuttgart: Metzler, 2016, 163–177.
- Fischer, André: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München: Fink, 1992.
- 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.
- Fonioková, Zuzana: Kazuo Ishiguro and Max Frisch: Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration. Frankfurt/M.: Lang, 2015.
- Fränzel, Marius: Düring, Schmidt, Ich und andere. Erzähler des Frühwerks. In: Zettelkasten 7 (1989), 116–133.
- Fränzel, Marius: „Dies wundersame Gemisch“. Eine Einführung in das erzählerische Werk Arno Schmidts. Kiel: Ludwig, 2002.
- Frankena, William K.: Ethics. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963. [Dt.: Analytische Ethik. Eine Einführung. Hg. u. übers. v. Norbert Hoerster. München: dtv, 1972.]
- Freundlich, Elisabeth: Die Welt Robert Neumanns. In: Robert Neumann. Stimmen der Freunde. Der Romancier und sein Werk. Zum 60. Geburtstag am 22. Mai 1957. Überreicht vom Verlag Kurt Desch. München 1957, 63–131.
- Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: Beck, 1981.
- Frisen, Werner: „Die Blechtrommel“ – ein schwarzer Roman. Grass und die Literatur des Absurden. In: Arcadia 21:2 (1986), 166–189.
- Frühwald, Wolfgang: Parodie der Tradition. Das Problem der Originalität in Max Frischs Roman „Stiller“ [1977]. In: Walter Schmitz (Hg.): Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 256–268.
- Futterknecht, Franz: Nachkriegspositionen des ästhetischen Bewußtseins. Hans Werner Richter: *Die Geschlagenen* (1949) und *Sie fielen aus Gottes Hand* (1951). In: Hans Wagener (Hg.): Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945. Amsterdam: Rodopi, 1997, 111–131.
- Gansel, Carsten: Störungen und Entstörungsversuche im Literatursystem DDR. DDR-Schriftstellerverband, „harte Schreibweise“ und literarische Vorgriffe. In: Ulrich von Bülow/Sabine Wolf (Hg.): DDR-Literatur. Eine Archivexpedition. Berlin: Links, 2014, 62–80.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 2. Aufl. München: Fink, 1998 [1972].
- Gerstenberg, Renate: Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg: Carl Winter, 1980.
- Gockel, Heinz: Max Frisch: Gantenbein, das offen-artistische Erzählen. Bonn: Bouvier, 1977.
- Göbbling, Andreas: Thomas Bernhards frühe Prosaakunst. Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen *Frost – Verstörung – Korrektur*. Berlin: de Gruyter, 1987.
- Göbbling, Andreas: Frost. In: Martin Huber/Manfred Mittermayer (Hg.): Bernhard Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Bernhard Judex. Stuttgart: Metzler, 2018, 37–46.
- Gontrum, Peter: Die Sage von Rip van Winkle in Max Frischs „Stiller“ [1971]. In: Walter Schmitz (Hg.): Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 158–165.
- Gottschlich-Kempf, Simone: Identitätsbalance im Roman der Moderne. Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Robert Musil, Max Frisch und Botho Strauß. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Gräfe, Florian: Eine Frage der Identität. Identitätskonzepte bei Luigi Pirandello und Max Frisch. Marburg: Tectum, 2010.
- Graf, Jürgen: Die Möglichkeit einer Geschichte. Konjunktivisches Erzählen und poetologische Selbstreflexivität in Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein*. Konstanz 2007. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-37688> (21.07.2022).
- Greiner, Bernd: Die Kuba-Krise. Die Welt an der Schwelle zum Atomkrieg. München: Beck, 2010.
- Groddeck, Wolfram: Stiller werden. Eine Annäherung an Stillers ersten großen Romanerfolg. In: Daniel Müller Nielaba/Yves Schumacher/Christoph Steier (Hg.): „Man will werden, nicht gewesen sein“. Zur Aktualität Max Frischs. Zürich: Chronos, 2012, 185–197.
- Gröger, Anita: ‚Erzählte Zweifel an der Erinnerung‘. Eine Erzählfigur im deutschsprachigen Roman der Nachkriegszeit (1954–1976). Würzburg: Ergon, 2016.

- Grözinger, Wolfgang: Panorama des internationalen Gegenwartsromans. Gesammelte „Hochland“-Kritiken 1952–1965. Hg. und eingeleitet von Erwin Rotermund und Heidrun Ehrke-Rotermund. Paderborn: Schöningh, 2004.
- Grubner, Bernadette: „Es gibt eine Art moralischen Handelns, bei der die Moral in die Binsen geht!“ Zur Axiologie in Günter de Bruyns *Buridans Esel* (1968). In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 2021, 187–204.
- Grünzweig, Walter/Solbach, Andreas (Hg.): Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context. Tübingen: Narr, 1999.
- Gschwandtner, Harald: Peter Handkes epitextuelle Werkpolitik. In: Martin Gerstenbräun/Nadja Reinhard (Hg.): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Böhlau: Wien, 2018, 271–292.
- Häntzschel, Günter/Benz, Jürgen Michael/Bolz, Rüdiger/Ulbricht, Dagmar: Gabriele Wohmann. München: Beck, 1982.
- Hage, Volker: Max Frisch. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2011.
- Hahn, Hans-Joachim: Andersch, Klüger, Sebald: Moral und Literaturgeschichte nach dem Holocaust – Moral im Diskurs. In: Jörg Döring/Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin: de Gruyter, 2011, 357–379.
- Hajdu, Marcus: „Du hast einen anderen Geist als wir!“ Die „große Kontroverse“ um Thomas Mann. 1945–1949. Diss. Gießen 2002. Online: urn:nbn:de:hebis:26-opus-20562 (21. März 2019).
- Hamacher, Bernd: *Amok* (1922). In: Arturo Larcati/Klemens Renoldner/Martina Wörgötter (Hg.), Stefan-Zweig-Handbuch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018, 198–207.
- Hanhart, Tildy: Max Frisch: Zufall, Rolle und literarische Form. Interpretationen zu seinem neueren Werk. Kronberg/Ts.: Scriptor, 1976.
- Hansen, Per Krogh: Reconsidering the Unreliable Narrator. In: *Semiotica* 165 (2007), 227–246.
- Hanuschek, Sven: „Du bist der Letzte gewesen“. Brand's Haide <kursiv> (1951): Arno Schmidt erzählt Arno Schmidt? In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 2021, 65–78.
- Harris, Kathleen: Stiller (Max Frisch): Ich oder Nicht-Ich? In: *The German Quarterly* 41:4 (1968), 689–697.
- Harscheidt, Michael: Günter Grass. Wort, Zahl, Gott. Der ‚phantastische Realismus‘ in den *Hundjahren*. Bonn: Bouvier, 1976.
- Haslinger, Adolf: „Achtung, Hornissen!“ Zu Peter Handkes früher Prosa. In: Gerhard Fuchs/Gerhard Melzer (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Graz/Wien: Droschl, 1993, 95–113.
- Head-König, Anne-Lise: [Art.] Konkubinat. In: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 10.09.2007, übersetzt aus dem Französischen. Online: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/016107/2007-09-10/> (26. Oktober 2020).
- Heidelberger-Leonard, Irene: Schein und Sein in „Efraim“. Eine Auseinandersetzung von Alfred Andersch mit Jean Améry. In: *Études germaniques* 36:2 (1981), 188–197.
- 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: Irene Heidelberger-Leonard/Volker Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk. Opladen: VS, 1994, 51–61.
- Heidelberger-Leonard, Irene: Zur Dramaturgie einer Abwesenheit – Alfred Andersch und die Gruppe 47. In: Stephan Braese (Hg.): Bestandsaufnahme. Studien zur Gruppe 47. Berlin: Erich Schmidt, 1999, 87–101.

- Heidelberger-Leonard, Irene/Wehdeking, Volker (Hg.): Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk. Opladen: VS, 1994.
- Heinz Risse. 70 Jahre. Krefeld: Scherpe, 1968.
- Hesse, Michael: Kunst als fraktales Spiel. Potentiale der Kommunikation in den Romanen Alfred Anderschs. Frankfurt/M.: Lang, 2004.
- Heyd, Theresa: Understanding and Handling Unreliable Narratives: A Pragmatic Model and Method. In: *Semiotica* 162 (2006), 217–243.
- Hilgart, Johannes: Hans Erich Nossacks Erzählung *Nekyia* (1947). Versuch einer autobiographischen Inventur. In: Günter Dammann (Hg.): Hans Erich Nossack. Leben – Werk – Kontext. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 135–148.
- Hilgart, Johannes: Parallele Linien — Hans Erich Nossack und Heinz Risse [2000b]. Online: <https://web.archive.org/web/20100106225454/http://www2.adwmainz.de/nossack/para.htm> (12. Juni 2020).
- Hilgart, Johannes: „Die Erde und das Paradies“. Dualistische Weltansichten in der deutschen Nachkriegsliteratur. St. Augustin: Gardez!, 2002.
- Hinckh, Walter: Bölls „Ansichten eines Clowns“ – heute. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Böll. Untersuchungen zum Werk. Bern/München: Francke, 1975, 11–29.
- Hof, Renate: Das Spiel des »unreliable narrator«. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov. München: Fink, 1984.
- Hoffmann, Torsten: Hans Erich Nossack: *Spätstens im November*. In: Kindlers Literatur Lexikon. Bd. 12. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2009, 187 f.
- Huber, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Lang, 1992.
- Hubbs, Valentine C.: The Worlds of Heinz Risse. In: *Books Abroad* 37:2 (1963), 138–143.
- Hummel, Christine: *Das Brot der frühen Jahre*. In: Werner Bellmann (Hg.): Heinrich Böll. Romane und Erzählungen. Stuttgart: Reclam, 2000, 137–148.
- Huntemann, Willi: Artistik und Rollenspiel. Das System Thomas Bernhard. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- Jacke, Janina: Interpreting Unreliable Interpreting. In: *Scientia Poetica* 21:1 (2017), 236–265.
- Jacke, Janina: Systematik unzuverlässigen Erzählens. Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020 (= *Narratologia*, 66).
- Jäger-Gogoll, Anne Maximiliane: Zwischen Exil und Remigration. Robert Neumann: Die dunkle Seite des Mondes. In: *treibhaus* 5 (2009), 347–364.
- Jäger-Gogoll, Anne Maximiliane: Umschrift und Einmischung. Robert Neumanns Schreiben zwischen Selbst(er)findung, Parodie und Engagement. Heidelberg: Winter, 2015.
- Jahn, Manfred: *Package Deals*, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration*. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1998, 81–106.
- Jendrowiak, Silke: Günter Grass und die „Hybris“ des Kleinbürgers. „Die Blechtrommel“ – Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation. Heidelberg: Winter, 1979.
- Jens, Walter (1961): Erzählungen des Anatol Ludwig Stiller. In: Thomas Beckermann (Hg.): Über Max Frisch I. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, 16–23.
- Joch, Markus: Erzählen als Kompensieren. Andersch revisited und ein Seitenblick auf die Sebald-Effekte. In: Jörg Döring/Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch Revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin: de Gruyter, 2011, 253–296.
- Joch, Markus: Vom Existenzialismus light zur verdeckten Selbstkritik. Biografie, Diskurs und Ästhetik bei Alfred Andersch. In: Norman Ächtler (Hg.): Alfred Andersch. Engagierte Autorschaft im Literatursystem der Bundesrepublik. Stuttgart: Metzler, 2016, 212–230.
- Jordan, Stefan: Wer bin ich und wenn ja: wieviele? Die Erzählhaltung als Schlüssel zum Verständnis von Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein*. In: Susanne Knoche/Lennart Koch/Ralph Köhnen (Hg.): Lust am Kanon. Denkbilder in Literatur und Unterricht. Frankfurt/M.: Lang, 2003, 303–313.

- Judex, Bernhard: Thomas Bernhard. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck, 2010.
- Jurgensen, Manfred: Max Frisch. Die Romane [1972]. Bern: Francke, 2. Aufl. 1976.
- Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bern: Francke, 1983.
- Kablitz, Andreas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull: Der unreliable narrator und die Struktur der Fiktion. In: *Comparatio* 1 (2009), 113–144.
- Kern, Stefan Helge: Die Kunst der Täuschung. Hochstapler, Lügner und Betrüger im deutschsprachigen Roman seit 1945 am Beispiel der Romane *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, *Mein Name sei Gantenbein* und *Jakob der Lügner*. Diss. Hannover 2004. <http://edok01.tib.uni-hannover.de/edoks/e01dh04/39193788X.pdf> (26.03.2019).
- Kiesel, Helmuth: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933. München: Beck, 2017 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 10).
- Kilcher, Andreas B.: Max Frisch. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- Kindt, Tom: Werfel, Weiss and Co. Unreliability in the Austrian Novel of the Interwar Period. In: Elke D’hoker/Gunther Martens (Hg.): *Narrative Unreliability in the 20th Century First-Person Novel*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008 [b] (= *Narratologia*, 14), 129–146.
- Kindt, Tom: Deskription und Interpretation. Handlungstheoretische und praxeologische Reflexionen zu einer grundlegenden Unterscheidung. In: Marie Lessing-Sattari et al. (Hg.): *Interpretationskulturen. Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft im Dialog über Theorie und Praxis des Interpretierens*. Frankfurt/M.: Lang, 2015, 93–112.
- Kindt, Tom: „Ein Zahnrad greift nicht mehr ins andere...“. Zu Erzählstrategie und Wirkungskonzeption von Christian Krachts Roman *Imperium*. In: Matthias Lorenz/Christine Riniker (Hg.): *Christian Kracht Revisited – Irritation und Rezeption*. Berlin: Frank & Timme, 2018, 453–468.
- Kindt, Tom: Brecht und die Folgen. Stuttgart: Metzler, 2018[b].
- Kindt, Tom: ‚Fieberhafte Steigerung‘. Zur Zuverlässigkeit des Erzählers in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 2021, 49–63.
- 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/New York: de Gruyter, 2003, 286–304.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: The Implied Author. Concept and Controversy. Berlin/New York: de Gruyter, 2006 (= *Narratologia*, 9).
- Klug, Christian: Thomas Bernhards Roman ‚Frost‘ (1963): Problemgehalt, Erzähltechnik und literaturgeschichtlicher Standort. In: Manfred Brauneck (Hg.): *Der deutsche Roman nach 1945*. Bamberg: C. C. Buchner, 1993, 119–135.
- Klüger, Ruth: Gibt es ein „Judenproblem“ in der deutschen Nachkriegsliteratur? In: dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein, 1994, 9–38 [engl. zuerst 1985, dt. 1986].
- Klüger, Ruth: Thomas Manns jüdische Gestalten. In: Dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen: Wallstein, 1994, 39–58.
- Klüger, Ruth: Zeugensprache: Koeppen und Andersch. In: Stephan Braese et al. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt/M.: Campus, 1998, 173–181.
- Knapp, Gerhard P./Knapp, Mona: Gabriele Wohmann. Königstein/Ts.: Athenäum, 1981.
- Koch, Jonas: Erklären und Verstehen fiktionaler Filme. Semantische und ontologische Aspekte. Münster: mentis, 2015.
- Kohlenbach, Margarete: Das Ende der Vollkommenheit. Zum Verständnis von Thomas Bernhards „Korrektur“. Tübingen: Narr, 1986.
- Köhn, Lothar: Von der Formalismus-Debatte zum ‚Bitterfelder Weg‘. In: Wilfried Barner (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2., aktual. u. erw. Aufl. München: Beck, 2006 [1994], 287–306.

- König, Marc: Die Spiegelung in Otto F. Walters Werk. Untersuchung eines Strukturmerkmals des modernen Romans. Bern: Lang, 1991.
- Köppe, Tilmann: Prinzipien der Interpretation – Prinzipien der Rationalität. Oder: Wie erkundet man fiktionale Welten? In: *Scientia Poetica* 9 (2005), 310–329.
- Köppe, Tilmann: Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman *Wäldchestag* und die Theorie der Metafiktionalität. In: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: Kadmos, 2010, 115–134.
- Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl.* Stuttgart: Metzler, 2013.
- Körber, Thomas: *Arno Schmidts Romantik-Rezeption*. Heidelberg: Winter, 1998.
- Korolnik Marcel/Andersch-Korolnik, Annette (Hg.): *Sansibar ist überall. Alfred Andersch. Seine Welt – in Texten, Bildern, Dokumenten*. München: edition text + kritik, 2008.
- Kortländer, Bernd: *Der Karl-Immernann-Preis der Stadt Düsseldorf in den Jahren 1947–1967*. In: Ders. (Hg.): *Literaturpreise. Literaturpolitik und Literatur am Beispiel der Region Rheinland/Westfalen*. Stuttgart: Metzler, 1998, 175–192.
- Krauss, Marita: *Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945*. München: Beck, 2001.
- Kröll, Friedhelm: Anverwandlung der ‚Klassischen Moderne‘. In: Ludwig Fischer (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München: dtv, 1986, 244–262.
- Krüger, Wolf-Dieter: Bruch mit Brockes, Cooper und Co. ... über Ungereimtheiten im Frühwerk Arno Schmidts. In: *Zettelkasten* 6 (1988), 94–117.
- Krumbholz, Martin: *Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman*. Grass – Walser – Böll. München: Fink, 1980.
- Kühlmann, Wilhelm: *Prekäre Positionen: Zu Arno Schmidts ‚Leviathan oder Die Beste der Welten‘ (1949)*. In: *Der Deutschunterricht* 33:3 (1981), 62–71.
- Kuhn, Dieter: *Kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Roman „Aus dem Leben eines Fauns“*. München: Text+Kritik, 1986.
- Kuhn, Dieter: Erläuterungen zu Schmidts „Gadir“. In: *Bargfelder Bote* 149/150 (1990), 15–33.
- Kurella, Alfred: O. T. [Beitrag]. In: *V. Deutscher Schriftstellerkongreß vom 25. bis 27. Mai 1961. Referate und Diskussionsbeiträge*. Berlin 1961, 248–273.
- Laass, Eva: *Broken Taboos, Subjective Truths. Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema*. Trier: WVT, 2008.
- Laaths, Erwin/Risse, Heinz: *Immermanpreis. Reden 1957*. München: Langen/Müller, 1957.
- Lachner, Juliane: *Homo faber. Interpretation*. O. O.: Stark, 2018.
- Lahn, Silke: „In Wirklichkeit war das alles vielleicht ganz anders, als ich es erzähle.“ Zum ‚unreliable narrator‘ im Werk Hans Erich Nossacks am Beispiel des Romans *Spätestens im November*. In: Günter Dammann (Hg.): *Hans Erich Nossack. Leben – Werk – Kontext*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, 175–194.
- Lambrecht, Tobias: *Das Gutachten als Evasionsmanöver. Hugo Loetschers unzuverlässig erzählter Roman *Abwässer* (1963) und die schweizerische Neutralitätspolitik*. In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 2021, 147–167.
- Lamping, Dieter: *Kommentar*. In: Alfred Andersch: *Gesammelte Werke*, Bd. 2. Zürich: Diogenes, 2004, 393–442.
- Lang, Simone E.: *„Zumindest hätte er sich all das gewünscht.“ Unzuverlässigkeit in der Heterodiegese*. Diss. Bremen 2016.
- Langermann, Martina: *Diskussionen um die „harte Schreibweise“*. Eine Reaktion auf die Entdeckung junger Autoren? In: *Weimarer Beiträge* 35:9 (1990), 1419–1429.
- Larsson, Kristian: *Masken des Erzählens. Studien zur Theorie narrativer Unzuverlässigkeit und ihrer Praxis im Frühwerk Thomas Manns*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Lauckner, Nancy A.: *The Jew in Post-War German Novels. A Survey*. In: *Leo Baeck Institute Yearbook* 20 (1975), 275–291.

- Lehmann, Jürgen: Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Lehnick, Ingo: Der Erzähler Heinrich Böll. Änderungen seiner narrativen Strategie und ihre Hintergründe. Frankfurt/M.: Lang, 1997.
- Lengl, Szilvia: Malina vs. Gantenbein? In: Walter Schmitz/Klaus Schuhmacher (Hg.): Max Frisch. Konstellationen und Perspektiven. Dresden: Thelem, 2018 (= Arbeiten zur Neueren deutschen Literatur 32), 303–333.
- Lennartz, Franz: Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts im Spiegel der Kritik. Bd. 3. Stuttgart: Kröner, 1984.
- Lenzen, Arnulf: Das Problem der Isolation in Gabriele Wohmanns Roman: „Abschied für länger“. In: Literatur für Leser 3 (1980), 184–190.
- Leonhardt, Rudolf Walter: Vielleicht das Heitere. In: Die Zeit, Nr. 3 (1975). Online: <https://www.zeit.de/1975/03/vielleicht-das-heitere/komplettansicht> (12. April 2019).
- Le Rider, Jacques: Stefan Zweig zwischen Tradition und Moderne. In: Arturo Larcati/Klemens Renoldner/Martina Wörgötter (Hg.), Stefan-Zweig-Handbuch. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018, 43–52.
- Liebe, Matthias: Alfred Andersch und sein „Radio-Essay“. Frankfurt/M.: Lang, 1990.
- Lindblom, Victor: Wer bin ich – und was kann ich dagegen tun? Fiktionale Wahrheit und mimetisch unzuverlässiges Erzählen in Max Frischs „Stiller“ (1954). In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 2021, 95–109.
- Links, Roland: Ein Leben in Geschichten. Anmerkungen zu den Romanen und Erzählungen von Walter Matthias Diggelmann. In: Walter Matthias Diggelmann: Geschichten um Abel und ausgewählte frühe Erzählungen. Zürich: edition 8, 2000 (= Werkausgabe, Bd. 1), 261–287.
- Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Ed. Text + Kritik, 2005.
- Lorenz, Matthias N.: „Auschwitz drängt uns auf einen Fleck“. Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser. Stuttgart: Metzler, 2005.
- Lorenz, Matthias N.: Walser, Martin: Anselm-Kristlein-Trilogie. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. 3. Aufl. Stuttgart: Metzler, 2009 [<http://kll-online.de> (31.07.2018)].
- Lowsky, Martin: Prometheus, Faunus, Christus oder vom armen Heinrich Düring. Eine Einführung in Arno Schmidts „Faun“-Erzählung. In: Michael Matthias Schardt (Hg.): Arno Schmidt. Das Frühwerk II: Romane. Interpretationen von „Brand’s Haide“ bis „Gelehrtenrepublik“. Aachen: Alano, 1988, 99–132.
- Lundius, Wiebke: Die Frauen in der Gruppe 47. Zur Bedeutung der Frauen für die Positionierung der Gruppe 47 im literarischen Feld. Basel/Berlin: Schwabe, 2017.
- Lusser-Mertelsmann, Gunda: Die Höhlengeschichte als symbolische Deutung der Wiedergeburt. In: Walter Schmitz (Hg.): Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, 165–172.
- Lutz-Hilgarth, Dorothea: Literaturkritik in Zeitungen. Dargestellt am Beispiel Gabriele Wohmann. Frankfurt/M.: Lang, 1984.
- Maier, Andreas: Die Verführung. Thomas Bernhards Prosa. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Maier, Andreas: Rhetorik der Bedeutung. Thomas Bernhard in seiner Prosa. Mattighofen: Korrektur, 2015.
- Mann, Thomas: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Kommentar. Hg. u. textkritisch durchgesehen von Thomas Sprecher und Monica Bussmann in Zusammenarbeit mit Eckhard Heftrich. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2012. (= GKFA 12.2)
- Manns, Sophia: *Unreliable narration* in der russischen Literatur: F. M. Dostoevskijs *Zapiski iz podpol’ja* und V. V. Erofeevs *Moskva-Petuški* im Vergleich. Frankfurt/M.: Lang, 2005.
- Marquardt, Eva: Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 5. Aufl. München: Beck, 2003 [1999].

- Mathäs, Alexander: Love, Narcissm, and History in Heinrich Böll's *Das Brot der frühen Jahre* and *Ansichten ein Clowns*. In: Seminar 33:2 (1997), 149–163.
- Mattes, Marcel Robert: Das Bild des Menschen im Werk Otto F. Walters. Bern/Frankfurt a. M.: Lang, 1973.
- Matzkowski, Bernd: Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns. Hollfeld: Bange, 2003 (= Königs Erläuterungen und Materialien, Bd. 301).
- Max, Katrin: Bürgerlichkeit und bürgerliche Kultur in der Literatur der DDR. Paderborn: Fink, 2018.
- Mayer, Hans: Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1969.
- Mayer, Hans: Anmerkungen zu „Stiller“ [1963]. In: Thomas Beckermann (Hg.): Über Max Frisch. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1971, 24–42.
- Merrifield, Doris Fulda: Max Frischs „Mein Name sei Gantenbein“: Versuch einer Strukturanalyse. In: Monatshefte 60:2 (1968), 155–166.
- Mettmann, Wolfgang: [www.joseph-breitbach.de](http://www.joseph-breitbach.de) [o. J.] (04.05.2020).
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Mixner, Manfred: Peter Handke. Kronberg: Athenäum, 1977.
- Mixner, Manfred: „Wie das Gehirn plötzlich nur mehr Maschine ist ...“. Der Roman *Frost* von Thomas Bernhard. In: Kurt Bartsch/Dietmar Goltschnigg/Gerhard Melzer (Hg.): In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983, 42–68.
- Moser, Sabine: Günter Grass. Romane und Erzählungen. Berlin: Erich Schmidt, 2000.
- Müller, Gernot: Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists. In: Studia Neophilologica 77:1 (2005), 41–70.
- Müller, Hans-Harald: Zur Funktion und Bedeutung des ‚unzuverlässigen Ich-Erzählers‘ im Werk von Ernst Weiß. In: Peter Engel/Hans-Harald Müller (Hg.): Ernst Weiß – Seelenanalytiker und Erzähler von europäischem Rang. Beiträge zum Ersten Internationalen Ernst-Weiß-Symposium aus Anlaß des 50. Todestages. Bern: Lang, 1992, 186–196.
- Müller, Hans-Harald: Leo Perutz. Biographie. Wien: Zsolnay, 2007.
- Müller, Hans-Harald: Rätselhafte Artefakte. Leo Perutz und das unzuverlässige Erzählen. In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 2021, 17–28.
- Müller, Joachim: Glücksspiel und Göttermythe. Zu Thomas Manns „Krull“. In: Georg Wenzel (Hg.): Vollendung und Größe Thomas Mann. Beiträge zur Werk und Persönlichkeit des Dichters. Halle/S.: VEB Verlag Sprache und Literatur, 1962, 233–249.
- Müller-Salget, Klaus: Max Frisch. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Mundt, Hannelore: *Doktor Faustus* und die Folgen. Kunstkritik als Gesellschaftskritik im deutschen Roman sei 1947. Bonn: Bouvier, 1989.
- Nägele, Rainer: Heinrich Böll. Einführung in das Werk und in die Forschung. Frankfurt/M.: Athenäum Fischer, 1976.
- Naumann, Barbara: „Ich ziehe Geschichten an wie Kleider“. Max Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein*. In: Daniel Müller Niellaba/Yves Schumacher/Christoph Steiner (Hg.): „Man will werden, nicht gewesen sein“. Zur Aktualität Max Frischs. Zürich: Chronos, 2012, 211–228.
- Neuhaus, Volker: Günter Grass. Blechtrommel. Interpretation. 2. Aufl. München: Oldenbourg, 1988.
- Neuhaus, Volker: Günter Grass. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Neumann, Friedrich: [Art.] Wenn die Erder beb't [und] So frei von Schuld. In: Der Romanführer, Bd. V, Teil III: NABL–ZWEIG. Hg. von Johannes Beer unter Mitwirkung von Wilhelm Olbrich und Karl Weitzel. Stuttgart: Hiersemann, 1954, 714–716.
- Neumann, Uwe: Uwe Johnson und der *Nouveau Roman*. Komparatistische Untersuchungen zur Stellung von Uwe Johnsons Erzählwerk zur Theorie und Praxis des *Nouveau Roman*. Frankfurt: Lang, 1992.

- Noble, C. A. M.: Die Ansichten eines Clowns und ihre Stellung in Bölls epischer Entwicklung. In: Manfred Jurgensen (Hg.): Böll. Untersuchungen zum Werk. Bern/München: Francke, 1975, 153–164.
- Noll, Alfred J.: „Bericht an den obersten Zuschauer“. Zu Robert Neumanns Roman Die Macht (1932). In: Anne Maximiliane Jäger (Hg.): Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975). München: edition text + kritik, 2006, 61–81.
- Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Ders. (Hg.): Nünning, Ansgar (Hg.): Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Unter Mitw. von Carola Surkamp und Bruno Zerweck. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, 3–39.
- Nünning, Ansgar: Reconceptualizing Unreliable Narration. Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. In: James Phelan/Peter Rabinowitz (Hg.): A Companion to Narrative Theory. Malden, MA: Blackwell, 2008, 89–107.
- Nünning, Vera (Hg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015.
- Obermüller, Klara: Der Wahrheit auf die Spur kommen. Gedanken zum Werk von W. M. Diggelmann. In: Walter Matthias Diggelmann: Der Tag erzählt seine eigene Geschichte. Ein Lesebuch. Hg. u. m. e. Nachw. von Klara Obermüller. Zürich: Benziger, 1992, 285–296.
- Obermüller, Klara: Vorwort der Herausgeberin. In: Walter Matthias Diggelmann: Das Verhör des Harry Wind. Roman. Zürich: edition 8, 2002 (= Werkausgabe, Bd. 3), 7–11.
- Oesterle, Kurt: Phantasie ohne Heimathafen. Zur Modernität der frühen Romane. In: Martin Lüdke (Hg.): Der Ort einer verlorenen Utopie. Essays zum Werk von Otto F. Walter. Reinbek: Rowohlt, 1993, 113–136.
- Ohme, Andreas: *Skaz* und *Unreliable Narration*. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015 (= Narratologia, 45).
- Olsen, Stein Haugom: The „Meaning“ of a Literary Work. In: *New Literary History* 14 (1982), 13–32. Gek. dt. Übersetzung von Tilmann Köppe unter dem Titel „Über die ‚Bedeutung‘ literarischer Werke“ in: Tom Kindt/Tilmann Köppe (Hg.): *Moderne Interpretationstheorien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, 163–171.
- Onasch, Paul: „nicht mehr zu erzählen gewusst als unzuverlässige unsichere Gerüchte“. Zu den Grenzen unzuverlässigen Erzählens in Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* (1959). In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): *Der deutschsprachige Nachkriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 2021, 111–132.
- Oswald Jr., Victor A.: Thomas Mann's Doktor Faustus. The Enigma of Frau von Tolna. In: *Germanic Review* 23 (1948), 249–253.
- Peitsch, Helmut: Vom ‚Realismus‘ eines Kriegsromans – ‚unmittelbar‘, ‚magisch‘ oder ‚tendenzios‘? Walter Kolbenhoff: *Von unserem Fleisch und Blut* (1947). In: Hans Wagener (Hg.): *Von Böll bis Buchheim: Deutsche Kriegsprosa nach 1945*. Amsterdam: Rodopi, 1997, 63–90.
- Peitsch, Helmut: *Nachkriegsliteratur 1945–1989*. Göttingen: V & R unipress, 2009.
- Perram, Garvin H. C.: Peter Handke. The Dynamics of the Poetics and the Early Narrative Prose. Frankfurt/M.: Lang, 1992.
- Petersen, Jürgen H.: Max Frisch, Stuttgart: Metzler, 3. Aufl. 2002.
- Petraschka, Thomas: Interpretation und Rationalität. Billigkeitsprinzipien in der philologischen Hermeneutik. Berlin/Boston: de Gruyter, 2014.
- Petraschka, Thomas: Der Schluss auf die beste Erklärung im Kontext der Literaturinterpretation. In: *Journal of Literary Theory* 10:1 (2016), 139–169.
- Petraschka, Thomas: Warum die Aussage „Text T ist unzuverlässig erzählt“ nicht immer interpretationsabhängig ist. Zwei Argumente. In: *Journal of Literary Theory* 12:1 (2018), 113–126.
- Pezold, Klaus: Martin Walser. Seine schriftstellerische Entwicklung. Berlin: Rütten & Loening, 1971.

- Pezold, Klaus: Die Jahrzehnte des Aufschwungs. Literatur und literarisches Leben in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren. In: Ders. (Hg.): Schweizer Literaturgeschichte. Die deutschsprachige Literatur im 20. Jahrhundert. Leipzig: Militzke, 2007, 218–282.
- Pfabigan, Alfred: Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment. Wien: Zsolnay, 1999.
- Pflanz, Elisabeth: Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass' Roman „Die Blechtrommel“. München: UNI-Druck, 1976.
- Phelan, James/Martin, Mary P.: 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.
- Phelan, James: Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Ithaca: Cornell UP, 2005.
- Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. In: Narrative 15:2 (2007), 222–238.
- Phelan, James: Reliable, Unreliable, and Deficient Narration. A Rhetorical Account. In: Narrative Culture 4 (2017), 89–103.
- Pickar, Gertrud B.: Narrative Perspective in the Novels of Martin Walser. In: The German Quarterly 44:1 (1971), 48–57.
- Pickar, Gertrud B.: The Impact of Narrative Perspective on Character Portrayal in Three Novels of Heinrich Böll: *Billard um halb zehn*, *Ansichten eines Clowns*, and *Gruppenbild mit Dame*. In: University of Dayton Review 11:2 (1974), 25–40.
- Pieper, Vincenz: Narratologie und Interpretation. Ein Beitrag zum besseren Verständnis von Kleists Erzählungen. In: Kleist-Jahrbuch 2014, 172–187.
- Pieper, Vincenz: Was heißt es, eine fiktionale Erzählung zu verstehen? Überlegungen am Beispiel von *Der Tod in Venedig*, *Der Erwählte* und *Felix Krull*. In: Regine Zeller/Jens Ewen/Tim Lörke (Hg.): Der Geist der Erzählung. Narratologische Studien zu Thomas Mann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, 25–63.
- Pils, Holger: Parodie, Plagiat oder nur PR? Robert Neumanns *Olympia* (1961) und der Rechtsstreit mit Thomas Manns Erben. In: Anne Maximiliane Jäger (Hg.): Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975). München: edition text + kritik, 2006, 204–230.
- Raabe, Anne: „Das Wort stammt von Kierkegaard“. Alfred Andersch und Sören Kierkegaard. Frankfurt/M.: Lang, 1999.
- Rademacher, Felix: Unzuverlässiges Erzählen in Grimmels Hausens Roman ‚Lebensbeschreibung der Courasche‘. Magisterarbeit. Wuppertal 2011. Online: [https://germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Bergischer\\_Grimm/Magisterarbeit\\_Rademacher.pdf](https://germanistik.uni-wuppertal.de/fileadmin/germanistik/Bergischer_Grimm/Magisterarbeit_Rademacher.pdf) (18.05.2020).
- Reddick, John: The ‘Danzig Trilogy’ of Günter Grass. A Study of *The Tin Drum*, *Cat and Mouse* and *Dog Years*. London: Secker & Warburg, 1975.
- Reich-Ranicki, Marcel: Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945. München: Piper, 1963.
- Reich-Ranicki, Marcel: Deutsche Literatur *heute*. Gütersloh: Bertelsmann, o. J. [1969].
- Reich-Ranicki, Marcel: Lauter Verrisse. München: Piper, 1970.
- Reichenbach, Hans: Experience and Prediction. An Analysis of the Foundations and the Structure of Knowledge. Chicago: UP, 1938.
- Reidy, Julian: Der unzuverlässige Erzähler im Bergwerk: Zu zwei Aspekten der Faschismusanalyse in Hermann Brochs *Verzauberung*. In: Journal of Austrian Studies 45 (2012), 1–29.
- Reinhardt, Stephan: Alfred Andersch. Eine Biographie. Zürich: Diogenes, 1990.
- Reinhardt, Stephan: Eine „wohlgeordnet freie Gesellschaft“. „Richtung“: „radikale Humanität“. In: Martin Lüdke (Hg.): Der Ort einer verlorenen Utopie. Essays zum Werk von Otto F. Walter. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1993, 42–51.
- Rempe-Thiemann, Norbert: Günter Grass und seine Erzählweise. Zum Verhältnis von Mythos und literarischer Struktur. Bochum: Universitätsverlag Dr. Brockmeyer, 1992.
- Rhodes, Richard: The Making of the Atomic Bomb. New York: Simon and Schuster, 1986.

- Richter, Frank: Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass. Bonn: Bouvier, 1977.
- Riggan, William: Picasos, Madmen, Naifs, and Clowns. The Unreliable First Person Narrator. Norman: Oklahoma UP, 1981.
- Ritter, Alexander: Eine Skandalinszenierung ohne Skandalfolge. Zur Kontroverse um Alfred Andersch in den neunziger Jahren. In: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.): Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, 469–479.
- Ritter, Alexander: Zur Causa Andersch: Symptome einer verschwiegenen Adaption. Alfred Anderschs *Sansibar oder der letzte Grund* (1957) und die intertextuellen Bezüge zum NS-Roman *Mein Freund Sansibar* ([1938] 1939) von Kuni Tremel-Eggert. Mit einem kurzen Hinweis auf Bodo Uhse's Roman *Leutnant Bertram* (1943). In: Jörg Döring/Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch Revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin 2011, 189–252.
- Roche, Mark W.: Die Rolle des Erzählers in Brochs *Verzauberung*. In: Paul Michael Lützelzer (Hg.): Brochs ‚Verzauberung‘. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1983, 131–146.
- Rohlf, Jochen: Erzählen aus unzuverlässiger Sicht. Zur Erzählstruktur bei Günter Grass. In: Text + Kritik 1: Günter Grass. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl. München 1978, 51–59.
- Rohner, Melanie: Farbbekenntnisse: Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs „Stiller“ und „Homo faber“. Bielefeld: Aisthesis, 2015.
- Rohwer-Happe, Gisliind: Unreliable Narration im dramatischen Monolog des Viktorianismus. Konzepte und Funktionen. Göttingen: V&R unipress, 2011.
- Römer, Felix: Literarische Vergangenheitsbewältigung Alfred Andersch und seine Gesinnungsgenossen im amerikanischen Vernehmungslager Fort Hunt. In: Jörg Döring/Markus Joch (Hg.): Alfred Andersch Revisited. Werkbiographische Studien im Zeichen der Sebald-Debatte. Berlin: de Gruyter, 2011, 153–188.
- Rühle, Arnd: Risse, Heinz. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes, Bd. 9: Os–Roq. Hg. von Wilhelm Kühlmann. 2., vollständig überarbeitete Aufl. Berlin/New York: de Gruyter, 2010, 667.
- Rutschky, Michael: Vergessene Dichter: Heinz Risse. In: Merkur 68 (2014), H. 5 (Mai), 449–452.
- Ryan, Marie-Laure: The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction. In: Poetics 10 (1981), 517–539.
- Sachs, Heinz: Auf den Bauplätzen der Republik. In: Berliner Zeitung, Nr. 303 (3. November 1961), 6.
- Sanader, Flavio V.: Das Prosaschaffen Walter Matthias Diggelmanns. Untersuchungen zur Bauform und Struktur, Fiktivität – Realität und Thematik. Berikon: FS Media, 2017.
- Sandberg, Beatrice: „Writing in order to be a stranger to oneself“: Max Frischs „Stiller“. In: Olaf Berwald (Hg.): A Companion to the Works of Max Frisch. Rochester, NY: Camden House, 2013, 125–139.
- Schardt, Michael Matthias (Hg.): Arno Schmidt. Das Frühwerk. 3 Bde. Aachen: Alano, 1987–89.
- Scheck, Ulrich: Die Prosa Robert Neumanns. M. e. bibliogr. Anhang. New York: Lang, 1985.
- Scheffel, Michael: Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung. Tübingen: Stauffenburg, 1990.
- Scheffel, Michael: [Art.] Magischer Realismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2: H–O. Hg. von Harald Fricke. Berlin: de Gruyter, 2000, 526 f.
- Scherrer, Paul: Vornehmheit, Illusion und Wirklichkeit. Belege zu drei Grundmotiven des „Felix Krull“ aus den Materialien des Zürcher Thomas Mann-Archivs. In: Blätter der Thomas Mann-Gesellschaft 1 (1958), 2–11.
- Schild-Dürr, Elsbeth: Otto F. Walter. Sperrzone und Wunschland. Eine Werkbiographie. Bern: Benteli, 1992.
- Schirmacher, Beate: Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten der Zwiebel. In: Marion Gymnich et al.

- (Hg.): *Points of Arrival: Travels in Time, Space, and Self*. Tübingen: Narr/Francke, 2008, 119–128.
- Schlant, Ernestine: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust. Deutsch von Holger Fliessbach*. München: Beck, 2001.
- Schmelzkopf, Christiane: *Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Hildesheim: Olms, 1983.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erweiterte und überarbeitete Aufl. Berlin/Boston: de Gruyter, 2014 [2005].
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Hermann Brochs Roman *Die Verzauberung* (1935). In: Paul Michael Lützel (Hg.): *Hermann Broch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986, 148–165.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. 2. Aufl. Salzburg: Residenz, 1996 [1995].
- Schmitz, Walter: *Die Wirklichkeit der Literatur: Über den Roman „Stiller“ von Max Frisch*. In: Walter Schmitz (Hg.): *Materialien zu Max Frisch ‚Stiller‘*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978, 11–25.
- Schmitz, Walter: *Max Frisch: Das Spätwerk (1962–1982). Eine Einführung*. Tübingen: Francke, 1985 (= Uni-Taschenbücher 1351).
- Schneider, Michael: *Bilanzen des Scheiterns. Raum, Wirklichkeit und Subjekt in Arno Schmidts Werken*. Frankfurt/M.: Bangert & Metzler, 1984.
- Schneider, Ronald: *Realismustradition und literarische Moderne: Überlegungen zu einem Epochenkonzept „Nachkriegsliteratur“*. In: *Der Deutschunterricht* 33:3 (1981[a]), 3–22.
- Schneider, Ronald: *Ästhetische Opposition gegen die „Restaurationsgesellschaft“*. Günter Grass' ‚Die Blechtrommel‘ und Martin Walsers ‚Halbzeit‘ als Paradigmen westdeutscher Nachkriegsliteratur. In: *Der Deutschunterricht* 33:3 (1981[b]), 82–95.
- Schöffler, Heinz: *„Meisterin der Indiskretion. Die Erzählerin Gabriele Wohmann“* [1970]. In: H. Schöffler: *Über Dichter – Über Dichter*. Mainz: von Hase & Koehler, 1975, 118–123.
- Schöbler, Franziska/Schwab, Eva: *Max Frisch, Stiller. Ein Roman*. München: Oldenbourg, 2004.
- Scholl, Joachim: *In der Gemeinschaft des Erzählers. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartroman*. Heidelberg: Winter, 1990.
- Schröder, Susanne: *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass' „Danziger Trilogie“*. Frankfurt/M.: Lang, 1986.
- Schütz, Erhard: *Alfred Andersch*. München: Beck, 1980.
- Schütz, Erhard: *Von Kafka zu Kristlein. Zu Martin Walsers früher Prosa*. In: Klaus Siblewski (Hg.): *Martin Walser*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981, 59–73.
- Schwab, Hans-Rüdiger: *Der Beteiligte. Walter Matthias Diggelmanns literarischer Rang*. In: *Schweizer Monatshefte* 86:05/06 (2006), 53–55.
- Schwartz-Köhler, Hannelore: *„Die Blechtrommel“ von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte. Strukturanalysen eines Bestsellers der literarischen Moderne*. Berlin: Frank & Timme, 2009.
- Schweikert, Uwe: *„Im Grunde ist alles, was gesagt wird, zitiert“*. Zum Problem von Identifikation und Distanz in der Rollenprosa Thomas Bernhards. In: *Text + Kritik* 43 (1974), 1–8.
- Sebald, W.G.: *Der Schriftsteller Alfred Andersch*. In: Ders.: *Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser, 1999, 121–160 [zuerst in *Lettre International* 20 (1993)].
- Seiler, Bernd W.: *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983. [Benutzte Ausgabe [2008] online: <https://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/seiler/drucke/tatsachen/0.luebersicht.html> (16.06.2020).]
- Söhling, Gabriele: *Hans Erich Nossack*. Hamburg: Ellert & Richter, 2003.
- Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*. München: C. H. Beck/edition text + kritik, 1977 (= Autorenbücher, 7).
- Spörl, Uwe: *Zuverlässiges und unzuverlässiges Erzählen in Friedrich Dürrenmatts Kriminalromanen (1952–1958)*. In: Matthias Aumüller/Tom Kindt (Hg.): *Der deutschsprachige Nach-*

- kriegsroman und die Tradition des unzuverlässigen Erzählens. Stuttgart: Metzler, 2021, 79–94.
- Sprecher, Thomas: Felix Krull und Goethe. Thomas Manns „Bekenntnisse“ als Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“. Bern: Lang, 1985.
- Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im Roman der Gegenwart. Stuttgart: Metzler, 1999.
- Stadler, Franz (Hg.): Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien. Innsbruck: Studien, 2013[a]. Online: <http://www.doabooks.org/doab?func=full-text&rid=15513> (12. April 2019).
- Stadler, Franz: Einladung zu Robert Neumann. In: Robert Neumann. Mit eigener Feder. Aufsätze. Briefe. Nachlassmaterialien. Innsbruck: Studien, 2013[b], 21–67.
- Steinhausen, Erika: Heinz Risse. In: Internetportal Rheinische Geschichte. Online: <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/Persoenlichkeiten/heinz-risse/DE-2086/lido/57cd205c6941a8.50270161> (25.07.2019).
- Steinwender, Ernst-Dieter: Arno Schmidts „Enthymesis“, ein Phantasiestück in Hoffmanns Manier. In: Michael Matthias Schardt (Hg.): Arno Schmidt. Das Frühwerk I: Erzählungen. Interpretationen von „Gadir“ bis „Kosmas“. Aachen: Alano, 1987, 56–75.
- Stella, Kristina: Nachwort. In: Siegfried Pitschmann: Erziehung eines Helden. Bielefeld: Aisthesis, 2015, 203–227.
- Stephan, Alexander: Max Frisch. München: Beck, 1983.
- Strowick, Elisabeth: Unzuverlässiges Erzählen der Existenz. Thomas Bernhards Spaziergänge mit Kierkegaard. In: Cornelia Blasberg/Franz-Josef Deiters (Hg.): Denken/Schreiben (in) der Krise – Existentialismus und Literatur. St. Ingbert: Röhrig, 2004, 453–481.
- Strube, Werner: Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft. Untersuchungen zur literaturwissenschaftlichen Definition, Klassifikation, Interpretation und Textbewertung. Paderborn: Schöningh, 1993.
- Stühning, Jan: Unreliability, Deception, and Fictional Facts. In: *Journal of Literary Theory* 5:1 (2011), 95–108.
- Sudhoff, Dieter: „Denn ich bin ein großer Zauberer!“ Die Etüden, Eskapaden und Eskapismen des jungen Arno Schmidt. In: Michael Matthias Schardt/Hartmut Vollmer (Hg.): Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung. Reinbek: Rowohlt, 1990, 65–88.
- Szabó, János: Zur literaturhistorischen Bedeutung Walter Matthias Diggelmanns. In: *Germanistisches Jahrbuch. DDR – UVR. Bd. 6* (1987), 146–155.
- Szabó, János: Erzieher und Verweigerer. Zur deutschsprachigen Gegenwartsprosa der Schweiz. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989.
- Taschner, Winfried: Tradition und Experiment. Erzählstrukturen und -funktionen des Bildungsromans in der DDR-Aufbauliteratur. Stuttgart: Heinz, 1981.
- Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Königshausen & Neumann: Würzburg, 2007.
- Textor, Mark: States of Affairs. In: Edward N. Zalta (Hg.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2016 [2012]). <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/states-of-affairs/> (19.01.2018).
- Thome, Ewald: Das Neue auf dem Dorfe. Zu Erwin Strittmatters Roman „Tinko“. In: *Neues Deutschland*, Nr. 51 (2. März 1955), 4.
- Thomé, Horst: Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts. München: Edition Text + Kritik, 1981.
- Tomaševskij, Boris V.: Theorie der Literatur, Poetik. Nach dem Text der 6. Aufl. (Moskau, Leningrad 1931). Wiesbaden: Harrassowitz, 1985.
- Trommler, Frank: Emigration und Nachkriegsliteratur. Zum Problem der geschichtlichen Kontinuität. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand: *Exil und Innere Emigration. Third Wisconsin Workshop*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1972, 173–198.

- Tuchel, Johannes: Alfred Andersch im Nationalsozialismus. In: Marcel Korolnik/Annette Andersch-Korolnik (Hg.): *Sansibar ist überall. Alfred Andersch. Seine Welt – in Texten, Bildern, Dokumenten*. München: edition text + kritik, 2008, 30–41.
- Tucholsky, Kurt: Gesamtausgabe, Bd. 19: Briefe 1928–1932. Hg. von Sabina Becker in Zusammenarbeit m. Dirk Baldes. Reinbek: Rowohlt, 2005.
- Uecker, Matthias: ‚Das Verhältnis dieser Leute zu uns hat ja auch wirklich etwas Obszönes angenommen.‘ Juden und Deutsche in Alfred Anderschs Roman *Efraim*. In: Pól O’Dochartaigh (Hg.): *Jews in German Literature since 1945*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000, 491–505.
- Ullrich, Helmut: Aus der Verlorenheit zur Hoffnung. In: *Neue Zeit*, Nr. 235 (7. Oktober 1961), 10.
- Urzidil, Johannes: Unerbetene Rezension. In: Heinz Risse. *70 Jahre. Krefeld: Scherpe*, 1968, 9–13.
- Vaget, Hans Rudolf: *Doktor Faustus* (1947). In: Andreas Blödorn/Friedhelm Marx (Hg.): *Thomas Mann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2015, 66–75.
- Victor, Walther: Zur Frage der Meisterschaft. Diskussionsbeitrag zur Vorbereitung des Schriftstellerkongresses. In: *Neues Deutschland*, Nr. 223 (23. September 1955), 4.
- Vogt, Robert: *Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzählliteratur*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018.
- Vološinov, Valentin (1975 [1929]): *Marxismus und Sprachphilosophie*. Übers. d. 2. Aufl. Leningrad 1930. Frankfurt/M.: Ullstein, 1975.
- von Matt, Peter: Nachwort. In: Otto F. Walter: *Herr Tourel*. Zürich: Nagel & Kimche, 2008, 291–302.
- von Schilling, Klaus: *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass’ ‚Danziger Trilogie‘*. Bielefeld: Aisthesis, 2002.
- Wagener, Hans: *Gabriele Wohmann*. Berlin: Colloquium, 1986.
- Wagener, Hans: Zwischen Fakten und Fiktionen. Robert Neumanns Autobiographien. In: Anne Maximiliane Jäger (Hg.): *Einmal Emigrant – immer Emigrant? Der Schriftsteller und Publizist Robert Neumann (1897–1975)*. München: edition text + kritik, 2006, 150–171.
- Wagener, Hans: *Robert Neumann. Biographie*. München: Fink, 2007.
- Wagner, Frank: ‚... der Kurs auf die Realität‘. Das epische Werk von Anna Seghers (1935–1943). Berlin: Akademie, 1975.
- Waine, Anthony: *Martin Walser*. München: Beck, 1980 (= Autorenbücher, 18).
- Walter, Hans-Albert: *Anna Seghers’ Metamorphosen. Transit – Erkundungsversuche in einem Labyrinth*. Frankfurt/M.: Büchergilde Gutenberg, 1984.
- Walton, Kendall: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge/Mass.: Harvard UP, 1990.
- Wehdeking, Volker (Hg.): *Zu Alfred Andersch*. Stuttgart: Klett, 1983.
- Wehdeking, Volker: *Alfred Andersch*. Stuttgart 1983[b].
- Weidemann, Volker: *Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.
- Wellek, René: The Concept of Realism in Literary Scholarship. In: *Neophilologus* 45 (1961), 1–20.
- Welzig, Werner: *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart: Kröner, 1970.
- Werner, Olaf: Der Fall Bierce, oder: Von den Vorbildern. In: *Bargfelder Bote*, Lfg. 95–96 (1985), 19–23.
- Werth, Wolfgang: Die zweite Anselmiade. In: Thomas Beckermann (Hg.): *Martin Walser*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970, 242–254 [zuerst in: *Monatshefte* 216 (1966), 81–87].
- Westphal, Bärbel: Unzuverlässiges Erzählen als Inszenierung der Normabweichung. Eine gender-orientierte Erzähltextanalyse am Beispiel von Marlen Haushofers *Die Tapetentür* (1957), Doris Dörries *Mitten ins Herz* (1987) und Karen Duves *Im tiefen Schnee ein stilles Heim* (1999). In: Elisabeth Wåghäll Nivre et al. (Hg.): *Begegnungen. Das VIII. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Sigtuna vom 11. bis zum 13.6.2009*. Stockholm: Stockholm University, 2011 (= *Stockholmer Germanistische Forschungen*, 74), 561–573.

- White, Alfred D.: Reality and Imagination in *Mein Name Sei Gantenbein*. In: Oxford German Studies 18:1 (1989), 150–164.
- Wieczorek, John P.: *Irreführung durch Erzählperspektive?* The East German Novels of Jurek Becker. In: The Modern Language Review 85 (1990), 640–652.
- Williams, Rhys W.: Andersch, *Efraim* und England. In: Irene Heidelberger-Leonard/Volker Wehdeking (Hg.): Alfred Andersch. Perspektiven zu Leben und Werk. Opladen: VS, 1994, 122–130.
- Winko, Simone: Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren. Braunschweig: Vieweg, 1991.
- Wittgenstein, Ludwig: Werkausgabe, Bd. 1: Tractatus logico philosophicus [...]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- Wittmann, Livia Z.: Alfred Andersch. Stuttgart: Kohlhammer, 1971.
- Wohlfarth, Paul: Stil und Sprache in Thomas Manns Hochstaplernovelle. In: Muttersprache 65 (1955), 202–207.
- Wolf, Christa: Menschliche Konflikte in unserer Zeit. In: Neue Deutsche Literatur 3:7 (1955), 139–144.
- Wolf, Christa: Ein Erzähler gehört dazu. In: Neue Deutsche Literatur 9:10 (1961), 129–133.
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own* [1929]. Annotated and with an introduction by Susan Gubar. Orlando: Harcourt, 2005.
- Wünsch, Marianne: „Stiller“: Versuch einer strukturalen Analyse. In: Walter Schmitz (Hg.): Materialien zu Max Frisch „Stiller“. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1978, 541–593.
- Wysling, Hans: Otto F. Walter: *Der Stumme* (1959). Die Verletzungen der Kindheit als Schreibimpuls. In: Ders.: Streifzüge. Literatur aus der deutschen Schweiz 1945–1991. Hrsg. von Hans-Rudolf Schärer und Jean-Pierre Bünter. Zürich: Schulthess, 1996, 83–94. [Zuerst in: Hannelore Mundt et al. (Hg.): Horizonte. FS für Herbert Lehnert zum 65. Geburtstag. Tübingen: Niemeyer, 1990, 283–293.]
- Yacobi, Tamar: Fictional Reliability as a Communicative Problem. In: Poetics Today 2:2 (1981), 113–126.
- Yacobi, Tamar: Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction. In: Journal of Literary Studies 3:2 (1987), 18–41.
- Zeller, Rosemarie: Der Neue Roman in der Schweiz. Die Unerzählbarkeit der modernen Welt. Freiburg/CH: Universitätsverlag, 1992.
- Zerweck, Bruno: Historicizing Unreliable Narration. Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. In: Style 35:1 (2001), 151–178.
- Ziolkowski, Theodore: Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge [engl. 1969]. München: List, 1972.
- Zipfel, Frank: Unreliable Narration and Fictional Truth. In: Journal of Literary Theory 5:1 (2011), 109–130.
- Zuschlag, Christoph: „Entartete Kunst“. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms: Werner, 1995.
- Zymner, Rüdiger: Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt. Paderborn: Schöningh, 1995.
- Zymner, Rüdiger: Funktionen der Lyrik. Münster: mentis, 2013.