



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Unzuverlässiges Erzählen bei Thomas Glavinic

Verfasserin

Andrea Stoifl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung und Methode	6
2 Erzähltheorie und Erzählforschung	8
2.2 Point of view / Perspektive	13
2.3 Modus	14
2.3.2 Fokalisierung	17
2.4 Stimme	18
2.4.1 Zeitpunkt des Erzählens	18
2.4.2 Ort des Erzählens	20
2.4.3 Stellung des Erzählers zum Geschehen	21
2.4.4 Funktionen des Erzählers	22
2.4.5 Darstellung des Erzählers	22
2.4.6 Subjekt und Adressat des Erzählens	24
3 Unzuverlässiges Erzählen	27
3.1 Implied Author / Abstrakter Autor	30
3.2 Zuverlässigkeit als Erzählziel	33
3.3 Ansgar Nünning – Frame Theory	36
3.3.1 Textuelle Signale	38
3.3.2 Kontextuelle Bezugsrahmen	40
3.4 Monika Fludernik – Insane Narrators	41
3.5 Phelan/Martin – Achsentheorie	43
3.6 James Phelan – Estranging & Bonding Unreliability	46
3.7 Tom Kindt – Axiologische und mimetische Unzuverlässigkeit	48
3.8 Unzuverlässiges Erzählen bei heterodiegetischen Erzählern	53
4 Der unzuverlässige Thomas Glavinic	58
4.1 Autor / Werk	59
4.2 „Herr Susi“ (2000)	62
4.2.1 Der Ich-Erzähler	62
4.2.2 Unzuverlässiges Erzählen in „Herr Susi“	64
4.2.2.2 Achsentheorie & Estranging Unreliability – Analyse nach Phelan	67

4.3 „Der Kameramörder“ (2001)	69
4.3.1 Der Ich-Erzähler	70
4.3.2 Unzuverlässiges Erzählen in „Der Kameramörder“	72
4.3.2.1 Underreporting & Underreading – Analyse nach Phelan/Martin.....	72
4.3.2.2 Mimetische und axiologische Unzuverlässigkeit – Analyse nach Kindt	74
4.4 „Lisa“ (2011).....	76
4.4.1 Der Ich-Erzähler	77
4.4.2 Unzuverlässiges Erzählen in „Lisa“	79
4.4.2.1 Insane Narrator – Analyse nach Fludernik.....	80
4.4.2.2 Bonding Unreliability – Analyse nach Phelan	81
4.5 Andere Werke.....	83
5 Schlussbetrachtungen.....	86
6 Literaturverzeichnis	89
6.1 Siglenverzeichnis	89
6.2 Primärliteratur	89
6.3 Sekundärliteratur.....	90
7 Abbildungsverzeichnis.....	94
8 Tabellenverzeichnis.....	94
9 Anhang.....	95
9.1 Danksagungen	95
9.2 Abstract	96
9.3 Lebenslauf	97

1 Einleitung und Methode

Das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens hat in den letzten Jahrzehnten große Aufmerksamkeit nicht nur in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft erregt. Das Besondere an diesem, ursprünglich aus der anglistischen Narratologie stammenden, Konzept ist, dass es mittlerweile zwar eine Fülle an wissenschaftlichen Texten zum Thema gibt, eine generell akzeptierte Theorie zu dessen Definition aber nach wie vor fehlt. Seit Wayne C. Booths erster Definition im Jahr 1961 – „I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not”¹ – haben sich zahlreiche Literaturwissenschaftler mit dem Thema auseinandergesetzt. Viele von ihnen sind Booth in seinem Ansatz, der sich auf die Existenz des impliziten Autors, einer ebenfalls in der Literaturwissenschaft umstrittenen Instanz, beruft, gefolgt. Andere haben Booths Definition durch eigene Korrekturen und Ergänzungen bearbeitet, einige haben sie komplett verworfen und sich um eine eigene Neudefinition des Phänomens bemüht. All dies hat dazu geführt, dass es zum heutigen Stand so viele unterschiedliche Ansätze zur Unzuverlässigkeit gibt, dass vergebens nach einer allgemein gültigen und auf jeden beliebigen fiktionalen Text anwendbaren Naturalisierungsstrategie gesucht wird.

Ziel dieser Arbeit soll es in erster Linie sein, das Konzept des unzuverlässigen Erzählens zu untersuchen und dieses in weiterer Folge auf das literarische Werk des österreichischen Gegenwartsauteurs Thomas Glavinic anzuwenden. Unzuverlässiges Erzählen wurde bis dato größtenteils auf Werke nicht-deutschsprachiger und nicht-gegenwärtiger Literatur angewandt. Mit dieser Arbeit soll der Versuch unternommen werden, ein komplexes Konzept der Erzähltheorie auf Texte der österreichischen Gegenwartsliteratur anzuwenden. Thomas Glavinics Werke eignen sich für diese Analyse, da keiner seiner Texte dem anderen in Form, Erzählweise oder Story gleicht. Dies macht es wiederum möglich, die verschiedenen theoretischen Ansätze zum unzuverlässigen Erzählen anzuwenden und zu eruieren, welche Methode bei welchem Erzählwerk am erfolgreichsten anzuwenden ist.

Die unterschiedlichen theoretischen Herangehensweisen an unzuverlässiges Erzählen sollen anhand Glavinics Romanen „Herr Susi“, „Der Kameramörder“ und „Lisa“ zu praktischer Anwendung kommen.

Das Anfangskapitel dieser Arbeit soll – wie bereits erwähnt – einen Überblick über verschiedene Bereiche der Erzähltheorie geben, auf welchen die Theorie des unzuverlässigen Erzählens aufbaut. Dazu gehören vor allem die Bereiche der Erzählsituationen, der

¹ Booth (1963), S. 158.

Erzählperspektive, des Modus und der Stimme. Eine potenziell unzuverlässige Erzählerfigur muss zuerst mithilfe dieser Kategorien naturalisiert werden, bevor die konkrete Analyse über deren „unreliability“ begonnen werden kann.

Das dritte Kapitel befasst sich mit den verschiedenen theoretischen Ansätzen zur Unzuverlässigkeit von Erzählern. Hier soll zu Beginn geklärt werden, was es mit der Instanz des impliziten Autors bzw. „implied authors“ auf sich hat und wie beziehungsweise ob diese für die Definition erzählerischer Unzuverlässigkeit prinzipiell notwendig ist. Weiters soll die binäre Opposition zuverlässig/unzuverlässig näher betrachtet werden. Schließlich setzt schon der Begriff der Unzuverlässigkeit die Existenz einer zuverlässigen Erzählweise voraus. Was diese Zuverlässigkeit ausmacht und warum sie als Erzählziel erstrebenswert erscheint, wird in diesem Kapitel erläutert. Nachfolgend werden die Theorien verschiedener Literaturwissenschaftler zum Thema präsentiert und zusammengefasst. Dies soll aufzeigen, welche unterschiedlichen Herangehensweisen es aktuell zu diesem komplexen Themenbereich gibt. Die Autorin erhebt hier keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit. Die präsentierten Ansätze wurden deshalb ausgewählt, weil deren Methoden auf die in Folge zu analysierenden Werke Thomas Glavinics als vielversprechend erscheinen.

Im vierten Kapitel wird die praktische Anwendbarkeit der vorangegangenen Theorien auf die Romane des österreichischen Autors Thomas Glavinic überprüft. Zu Beginn des Kapitels sollen der Autor und sein Werk näher vorgestellt werden, um bei der Analyse nicht mehr allzu lange auf die Inhalte der einzelnen Texte eingehen zu müssen.

In weiterer Folge werden Glavinics Texte „Herr Susi“, „Der Kameramörder“ und „Lisa“ einer genauen erzähltheoretischen Analyse mit dem Ziel der Identifikation eines unzuverlässigen Erzählers unterzogen. Dies geschieht jeweils anhand unterschiedlicher Methoden, welche auf den jeweiligen Text am besten anwendbar erscheinen. Ziel dieses Kapitels ist es, die verschiedenen Varianten unzuverlässigen Erzählens und die damit verbundenen unterschiedlichen Theorien aufzuzeigen. Diese Arbeit soll jenen Personen, die sich mit dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens beschäftigen, einen Überblick über verschiedene theoretische Ansätze bieten und ihnen dadurch eine Hilfestellung bei der Analyse bieten.

Die praktische Anwendung der Thesen auf das Werk Thomas Glavinics soll verdeutlichen, dass für gewinnbringende literaturtheoretische Analysen nicht zwingend auf literarische Größen der Vergangenheit zurückgegriffen werden muss, sondern dass auch heimische Autoren der Gegenwart ein großes Potenzial für solche Unternehmungen bieten. Die überdies spärlich bis gar nicht vorhandene Sekundärliteratur zu Autoren der Gegenwart soll mithilfe von Arbeiten wie dieser wachsen und neben dem – durchaus vorhandenen – kommerziellen Erfolg auch die wissenschaftliche Anerkennung dieser Werke unterstützen.

2 Erzähltheorie und Erzählforschung

Erzähltheorie, auch Narratologie, Erzählforschung, Narrativik:
Richtung der Literatur- und Kulturwissenschaft, die das in allen
Kulturen und Medien anzutreffende vielgestaltige Phänomen des
Erzählens wissenschaftlich zu beschreiben, zu erfassen, zu analysieren,
zu systematisieren und zu deuten versucht.²

Erzählung ist überall und allgegenwärtig. Der Moderator in Radio oder TV erzählt uns über die aktuellen Nachrichten, der Professor an der Universität erzählt uns vom Thema seiner aktuellen Lehrveranstaltung, der Partner erzählt uns beim gemeinsamen Abendessen von den Erlebnissen seines Tages.

Diese Beispiele sollen verdeutlichen, dass der Begriff „Erzählung“, den wir meist in erster Linie mit der literarischen Erzählung assoziieren, auch eine „gängige und oft unbewusste Aktivität in der mündlichen Sprache“³ beschreibt. Erzählt werden kann von realen oder erfundenen Vorgängen, sowie im Rahmen alltäglicher Rede oder dichterischer Rede.

Die Aufgabe der Erzähltheorie ist es, „eine Erklärung für das spezifisch Narrative des Erzählens“⁴ zu liefern. Der Sprechakt des Erzählens und die damit verbundene Figur des Erzählers sind – gerade in der deutschen Sprache – wichtige Assoziationen des Erzählbegriffs.

Nach der traditionellen Auffassung ist eine Erzählung eine Geschichte, die von einem Erzähler erzählt wird. Dies geht wiederum auf die Goethesche Dreiteilung von Lyrik, Epik und Dramatik zurück, nach welcher die Epik die narrative Gattung ist. Nach dieser Einteilung unterscheidet man zwischen Gattungen, denen zwar eine Geschichte zugrunde liegt, die aber nicht von einem Erzähler wiedergegeben werden (z.B. das Drama) und solchen, in denen beides vorhanden ist (z.B. der Roman, die Novelle).⁵

Des Weiteren unterscheidet sich die fiktionale Erzählung grundlegend von der Geschichtsschreibung. Während ein Autor beim Schreiben eines Romans die fiktive Welt in ihrer Gesamtheit entwirft, also gleichzeitig die Geschichte und den erzählenden Diskurs samt Erzähltext produziert, konstruiert ein Historiker aus seinen Quellen einen möglichst konsistenten Hergang der Dinge. Erzählung hingegen ist selektiv und grundlegend perspektivisch, sie verrät den Blickwinkel des Autors, des Zeitalters, in dem er lebte, und ist auf ein bestimmtes Publikum zugeschnitten.

² Literatur (2005), S. 46.

³ Fludernik (2010), S. 9.

⁴ Ebd., S. 10.

⁵ Vgl.: Ebd., S. 13.

Darüber hinaus geht es bei einer Erzählung nicht nur um die Darstellung eines oder mehrerer Ereignisse, sondern vor allem um die Personen, die in der fiktiven Welt denken, handeln und fühlen.⁶ Das Zentrum einer Erzählung ist demnach der menschliche oder zumindest menschenähnliche Protagonist⁷ und dessen Gedankenwelt – schließlich ist die Fiktion das einzige Mittel, die Gedanken anderer Personen darzustellen. Ein weiteres Kriterium für die Definition von Erzählungen ist die temporale Verankerung des narrativen Geschehens.

Monika Fludernik definiert den Begriff der Erzählung wie folgt:

Eine Erzählung (engl. Narrative, frz. Récit) ist eine Darstellung in einem sprachlichen und/oder visuellen Medium, in deren Zentrum eine oder mehrere Erzählfiguren anthropomorpher Prägung stehen, die in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert sind und (zumeist) zielgerichtete Handlungen ausführen (Handlungs- oder Plotstruktur).⁸

Eine wichtige Komponente der Erzähltheorie ist die Unterscheidung zwischen dem „Was“ und dem „Wie“ der Erzählung. Wenn wir einen narrativen Text lesen, werden wir in erster Instanz meist von den Worten, dem Stil oder den Erzählverfahren absehen, mit welchen uns die erzählte Geschichte vermittelt wird. „Die Umstände der Vermittlung treten dann in der Wahrnehmung zurück zugunsten der erzählten Welt, die der Text beschreibt.“⁹ Bei einer solchen Lesehaltung konzentrieren wir uns also auf das, „was“ uns erzählt wird, und nicht auf die Art und Weise der Vermittlung der Geschichte. Trotz allem wird die subjektive Leseerfahrung auch unbewusst von der Präsentationsweise des Erzählten beeinflusst.

Ein und dieselbe Geschichte kann demnach auf unzählige verschiedene Arten präsentiert werden, weshalb es unbedingt notwendig ist, die erzählte Geschichte und ihre Welt von der Art und Weise der Präsentation, dem „Wie“ des Erzählens, zu unterscheiden. Erst dadurch wird die Analyse der dargestellten Handlung als eigenständige Schicht von Erzähltexten ermöglicht.

Die Unterscheidung vom „Wie“ und „Was“ wurde häufig mit dem aus dem Russischen Formalismus stammenden Gegensatz von „fabula“ und „sjuzet“ in Zusammenhang gebracht. Ein weiteres synonymes Begriffspaar – „histoire“ und „discours“ – beschreibt dasselbe Phänomen.

⁶ Die Darstellung besonders des „Fühlens“ wird in der späteren Analyse des Romans „Der Kameramörder“ noch von großer Bedeutung sein.

⁷ Protagonist kann – wie z.B. in der Fabel – auch ein Tier sein.

⁸ Fludernik (2010), S. 15.

⁹ Martinez/Scheffel (2007), S. 20.

Zum Zweck der Konkretisierung der verschiedenen Ebenen des Erzählens hat Gérard Genette diese Unterscheidung noch weiter ausdifferenziert:

1. discours – die narrative Aussage, der mündliche oder schriftliche Diskurs, der von einem oder mehreren Ereignissen berichtet,
2. narration – der Akt der Narration,
3. histoire – die Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand der Rede ausmachen; also die Geschichte, die erzählt wird.¹⁰

Die literaturwissenschaftliche Terminologie ist in diesem Zusammenhang nach wie vor keineswegs einheitlich. Nach Martinez/Scheffel setzen sich Handlung und Darstellung eines Erzähltextes aus folgenden Elementen zusammen:

Handlung	Darstellung
1. <i>Ereignis (Motiv):</i> Elementare Einheit eines narrativen Textes im Bereich der Handlung.	1. <i>Erzählung:</i> Die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text. Unterscheidet sich von Handlung durch Gestaltung, zeitliche Umgruppierung von Ereignissen (Erzähltempo, Rückwendung, Vorausdeutung).
2. <i>Geschehen:</i> Auf einer ersten Integrationsstufe erscheinen Ereignisse zu einem Geschehen aneinandergereiht, indem sie chronologisch aufeinander folgen.	2. <i>Erzählen:</i> Die Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien, Darstellungsverfahren.
3. <i>Geschichte:</i> Das Geschehen als eine Reihe von Einzelereignissen wird zur Einheit einer Geschichte integriert, wenn zusätzlich chronologischer und kausaler Zusammenhang besteht.	

¹⁰ Vgl.: Genette (1994), S. 15.

4. Handlungsschema:

Aus der Gesamtheit der erzählten Ereignisse
abstrahiertes globales Schema der
Geschichte; gilt meist für ganze Textgruppen
(z.B. Gattungen), nicht nur den einzelnen
Text.

Tabelle 1: Handlung und Darstellung eines Erzähltexts.¹¹

2.1 Die Erzählsituationen nach Stanzel

Franz K. Stanzels 1955 erstmals unter dem Titel „Die typischen Erzählsituationen im Roman“ erschienenes, mittlerweile unter dem Titel „Theorie des Erzählens“ bekanntes Werk, galt zur Zeit seiner Erscheinung ein überaus revolutionäres im Bereich der Erzähltheorie. Die darin entwickelten Theorien zu den unterschiedlichen Erzählsituationen (ES) – ein Begriff der von Stanzel zur genaueren Beschreibung der verschiedenen Stufen von Mittelbarkeit in einer Erzählung konstruiert wurde – gelten auch in der heutigen Literaturwissenschaft noch als fixe Kategorien. Dies kommt nicht zuletzt daher, dass Stanzels klare – wenn auch simple – Unterscheidung zwischen Ich-ES, auktorialer ES und personaler ES lange Zeit für die Beschreibung eines Großteils epischer Texte ausreichend war.

Die Theorie der Erzählsituationen stützt sich – wie oben bereits angeführt – auf das Phänomen der Mittelbarkeit einer Erzählung. Denn überall, wo erzählt wird, begegnen wir einem Mittler oder Erzähler. Stanzels Erzählsituationen sind nun „zu allererst als grobe Beschreibung der drei grundsätzlichen Möglichkeiten, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, zu verstehen.“¹²

¹¹ Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 25.

¹² Stanzel (2001), S.15.

Dabei gilt:

Ich-ES	Mittler (= Ich-Erzähler) ist Charakter der fiktionalen Welt; volle Identität zwischen Welt der Charaktere und Welt des Erzählers.
Auktoriale ES	Erzähler steht außerhalb der Welt der Charaktere; Vermittlungsvorgang aus Außenperspektive.
Personale ES	Anstelle des vermittelnden Erzählers tritt ein Reflektor = Romanfigur, die aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht; Eindruck der Unmittelbarkeit der Darstellung.

Tabelle 2: Erzählsituationen nach Stanzel.¹³

Die Unterscheidung dieser drei Typen beruht weiters darauf, dass in jeder Erzählsituation ein anderes Element von Mittelbarkeit im Zentrum steht: „Identität der Seinsbereiche (erste Person ist Romanfigur) in der Ich-ES, Perspektive (Außenperspektive) in der auktorialen ES, und Modus (Reflektor) in der personalen ES.“¹⁴ Auf die unterschiedliche Mittelbarkeit von Erzähltexten bauen in Folge auch die meisten neueren Texte der Erzähltheorie auf. Die bewusst vom Autor gestaltete Mittelbarkeit erhöht folglich auch die Literarizität eines Romans oder Erzähltextes. Trivialromane beschränken sich meist auf ein Minimum solcher Gestaltung, wohingegen „die Autoren von epochemachenden Werken der Erzählliteratur, wie *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Ulysses* u.a. ihre Innovationskraft zu einem Gutteil der Gestaltung gerade des Erzählvorganges im Roman [...]“¹⁵ zugewandt haben. Anomalien des Erzählaktes werden häufig als Instrument für eine Verfremdung der Mittelbarkeit in Erzähltexten angewandt.¹⁶

Einer der am häufigsten erhobenen Einwände gegen die drei Typen der ES nach Stanzel betrifft die Annahme, dass „diese Typen das Erzählgeschehen auf eine Weise schematisieren, die der individuellen Besonderheit und Komplexität des einzelnen Erzählwerkes nicht angemessen sei.“¹⁷ Dieser Vorwurf entstand aus dem Wissen, dass die ES eines Romans von Kapitel zu Kapitel wechseln können. In der überarbeiteten Version von Stanzels Theorie, geht dieser deshalb in Folge von Dominanzen einer der drei ES aus.

¹³ Vgl.: Stanzel (2001), S. 15.

¹⁴ Ebd., S. 16.

¹⁵ Ebd., S. 17.

¹⁶ Als eine solche Anomalie wird in späterer Folge auch das in dieser Arbeit zentrale Thema des unzuverlässigen Erzählens zu betrachten sein.

¹⁷ Stanzel (2001), S. 69.

2.2 Point of view / Perspektive

Der englischsprachige Terminus „point of view“ (POV) bezeichnet den Standpunkt, von dem aus gesprochen beziehungsweise ein Geschehen vermittelt wird. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft gibt es für diesen Begriff keine prägnante Entsprechung, weshalb für dasselbe Phänomen die Bezeichnungen Standpunkt, Blickpunkt, Perspektive oder Erzählwinkel verwendet werden. Aber auch der englische Fachbegriff lässt Spielraum für zwei unterschiedliche Bedeutungen offen: einerseits geht es dabei um das Erzählen als Dem-Leser-etwas-in-Worten-Mitteilen, andererseits um das Erfahren und Wahrnehmen dessen, was in der fiktionalen Welt vorgeht. Um diese Doppeldeutigkeit zu eliminieren, hat sich in den 1960er Jahren die Unterscheidung zwischen „speaker of the narrative words“ und „knower of the narrative story“ etabliert.¹⁸

Gérard Genette hat für dieses Phänomen die zu unterscheidenden Begriffe „Modus“ und „Stimme“ entwickelt. Diese Termini sollen die Unterscheidung zwischen den Fragen *Welche Figur liefert den Blickwinkel?* und *Wer ist der Erzähler?* beziehungsweise *Wer sieht?* und *Wer spricht?* vereinfachen.¹⁹ Mithilfe dieser Differenzierung kommt Genette zu folgender viergliedriger Typologie:

	Von innen analysierte Ereignisse	Von außen beobachtete Ereignisse
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur vor	1. Der Held erzählt seine Geschichte	2. Ein Zeuge erzählt die Geschichte des Helden
Der Erzähler kommt in der Handlung als Figur nicht vor	4. Der allwissende Autor erzählt die Geschichte	3. Ein außenstehender Autor erzählt die Geschichte

Tabelle 3: Erzähler-Typologie nach Genette²⁰

Die vertikale Grenze dieser Typologie betrifft den POV, während die horizontale Grenze auf die Stimme, also die Person des Erzählers, bezogen ist.

¹⁸ Vgl.: Stanzel (2001), S. 22.

Diese beiden Funktionen des POV können sich aber auch überlagern. Dies geschieht vor allem in Texten, in denen auktoriale und personale Elemente in der ES in enger Verbindung stehen. Ein Beispiel für eine solche Überschneidung ist die erlebte Rede, in welcher die Gedanken einer bestimmten Person in der dritten Person Indikativ ausgedrückt werden, nicht, wie eigentlich zu erwarten wäre, im Konjunktiv der indirekten Rede oder als direkte Rede.

¹⁹ Vgl.: Genette (1994), S. 132.

²⁰ Ebd., S. 132.

Wenn man die rein modalen Bestimmungen betrachtet, dann ergibt sich für Genette in weiterer Folge folgende Gleichsetzung:

1. Erzähler > Figur – ein allwissender Erzähler ist vorhanden,
2. Erzähler = Figur – der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß,
3. Erzähler < Figur – der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß.²¹

2.3 Modus

Die Kategorie des „Modus“ behandelt diejenigen Momente des Erzählens, die den Grad der Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählens betreffen. Diese sollen im Folgenden mithilfe der beiden Parameter „Distanz“ und „Fokalisierung“ genauer erfasst werden.

2.3.1 Distanz

Die Distanz beschreibt den unterschiedlichen Grad an Mittelbarkeit in der Präsentation des Erzählten. Konkret unterscheidet man zwischen zwei Arten des Erzählens:

1. Der Erzähler spricht selbst und will dies vor dem Leser auch gar nicht verbergen.
2. Der Erzähler „verbirgt“ sich, lässt seine Figuren sprechen.

Diese Unterscheidung hat bereits Platon in seiner 380 v.Chr. verfassten „Politeia“ erkannt.²² Im ersten Fall spricht Platon von einer reinen bzw. einfachen Erzählung (diégêsis), im zweiten von Darstellung oder Nachahmung (mimêsis). Der Gegensatz zwischen diégêsis und mimêsis sagt also aus, dass die „reine Erzählung“ distanzierter ist als die „Nachahmung“. In der modernen deutsch- bzw. englischsprachigen Literaturwissenschaft haben sich in Folge die Begriffspaare *eigentliche/szenische Darstellung*, *berichtende Erzählung/szenische Darstellung*, *showing/telling* oder *simple narration/scenic representation* als Synonyme entwickelt.²³ Die Opposition von narrativem Modus (= mit Distanz) und dramatischem Modus (= ohne Distanz) kann folglich mithilfe von Differenzierung zwischen der Erzählung von Worten und der Erzählung von Ereignissen konkretisiert werden.

²¹ Genette (1994), S. 134.

²² Vgl.: Platon (um 380 v. Chr.), S. 24., (zit. nach: Martinez/Scheffel, 2007, S. 48).

²³ Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 48.

Erzählung von Ereignissen

Die Erzählung von Ereignissen ist mit dem Problem der Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches verbunden: die Mimesis ist also immer nur Mimesis-Illusion. Diese wird in erster Linie durch eine Art Selbstvergessenheit des Erzählers erzeugt, indem dieser auf jegliche Kommentare, Reflexionen und Wertungen auf der Ebene des Erzählens verzichtet. Hierdurch entsteht die Illusion der Abwesenheit einer Vermittlungsinstanz, wodurch der Leser die Perspektive einer unmittelbar am erzählten Geschehen beteiligten Figur einnimmt.

Auch ein nahezu zeitdeckendes Erzähltempo und Detailreichtum der Erzählung trägt dazu bei, dass der Eindruck einer unmittelbar greifbaren Wirklichkeit entsteht. Laut Genette kann „Zeigen [...] am Ende nur eine *Weise des Erzählens* sein, und diese Weise besteht darin, möglichst wenig zu *sprechen* und doch zugleich möglichst viel zu *sagen* [...]“. ²⁴ Der Leser soll dadurch vollkommen auf die Anwesenheit eines Erzählers vergessen und sich so möglichst nahe an den dargestellten Geschehnissen fühlen.

Ein Beispiel dafür, wie auch im Rahmen der Erzählung von nichtsprachlichen Ereignissen der Eindruck einer unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen entstehen kann, ist folgende Passage aus Thomas Glavinics Roman „Die Arbeit der Nacht“:

Schon am Südtiroler Platz, Hunderte Meter entfernt vom Südbahnhof, hörte er die Alarmanlagen. Er hatte an einer roten Ampel angehalten und den Motor abgestellt. Er setzte sich auf das Dach des Wagens. Das Gewehr hielt er in den Händen. ²⁵

Der durch den dramatischen Modus entstehende Realitätseffekt ist das angestrebte Ziel der Mimesis.

Erzählung von Worten

Mit der Erzählung von Worten ist all das gemeint, was eine Figur im Rahmen der erzählten Geschichte spricht oder denkt. Der Erzähler erzählt den Satz seines Helden also nicht, er kopiert ihn einfach. Den Extremfall der Erzählung von Worten stellt die von Genette so bezeichnete „autonome direkte Figurenrede“ ²⁶ dar, in welcher nur die Rede der erlebenden Figuren im Rahmen der Erzählung gegenwärtig ist, womöglich sogar ohne distanzierende Anführungszeichen, wodurch die Distanz zum erzählten Geschehen vollkommen reduziert und jede Vermittlungsinstanz ausgeschaltet zu sein scheint. Eine vom Erzähler kommentierte

²⁴ Genette (1994), S. 118.

²⁵ Die Arbeit der Nacht (2008), S. 57.

²⁶ Vgl.: Genette (1994), S. 229.

direkte Rede wie „Warum schaut der immer so?“, fragt Ingo. „Schaut der immer so?“²⁷ wird als direkte Figurenrede bezeichnet. Auch diese Art der Wiedergabe von mündlicher Rede erweckt jedoch den Eindruck der Unmittelbarkeit. Beide Varianten von Figurenrede im dramatischen Modus werden daher unter dem Begriff zitierte Figurenrede zusammengefasst.²⁸

Den Gegensatz zur zitierten Figurenrede bildet die erzählte Figurenrede im narrativen Modus, bei welcher die Vermittlung, und somit eine gewisse Distanz zum Erzählten, in den Vordergrund tritt. Dies kann zum Beispiel durch den Einsatz einer Raffung passieren, die den sprachlichen Akt zwar erwähnt, aber dessen Inhalt nicht genauer spezifiziert, wie zum Beispiel: „Das Telefon wird sogleich Gegenstand einer diskreten Unterhaltung einiger neu angekommener Frauen.“²⁹

Zwischen dramatischem und narrativem Modus gibt es schließlich noch die Form der transponierten Figurenrede. Diese tritt wiederum in zwei unterschiedlichen Formen auf. Die indirekte Rede („Der Mann fragte, wie das Gefühl ist, zu wissen, dass der Bruder demnächst im freien Fall zu ihnen zurückkehrt.“³⁰) kann alles Gesagte ohne jede Wörtlichkeit darstellen. Die narrative Instanz oder Erzählerfigur integriert hier die Rede eines anderen in die eigene, wodurch der individuelle Stil und Ausdruck der Figurenrede verlorengeht. In der erlebten Rede findet man mehr mimetische Nähe zur originalen Figurenrede, da es sich um eine Zwischenform von direkter und indirekter Rede handelt: „Ja, er habe es schon gehört, er habe gerade die Sendung gesehen.“³¹ Die erlebte Rede braucht kein erklärendes Verb und kann somit direkt vom reinen Erzählerbericht zur Darstellung von Figurenrede übergehen.

Die hier dargestellten Unterscheidungen zwischen gesprochener Figurenrede gelten im Wesentlichen auch für die Darstellung von Gedanken, also von unausgesprochener, innerer Rede von Figuren. Auch in diesem Bereich unterscheidet man zwischen drei Darstellungsformen mit unterschiedlichem Grad an Mittelbarkeit und Distanz:

1. Bewusstseinsbericht: alle Vorgänge im Bewusstsein von Figuren werden sprachlich wiedergegeben, auch solche, die sich jenseits von klar formulierten Gedanken bewegen.
2. Gedankenzitat: wird durch die Verwendung eines *verbum dicendi* oder *credendi* eingeleitet („er sagte zu sich“, „sie dachte“, o.ä.).

²⁷ Unterwegs im Namen des Herrn (2011), S. 29.

²⁸ Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 51.

²⁹ Unterwegs im Namen des Herrn (2011), S. 144.

³⁰ Der Kameramörder (2008), S. 63.

³¹ Ebd., S. 24.

3. Innerer Monolog: jegliche Mittelbarkeit fehlt durchgängig; Extremform: Bewusstseinsstrom (stream of consciousness).³²

2.3.2 Fokalisierung

Die literarische Darstellung eines Geschehens kann nicht nur „aus unterschiedlicher Distanz, sondern auch aus verschiedenen Blickwinkeln erfolgen und mehr oder weniger eng an die besondere, mehr oder weniger eingeschränkte Wahrnehmung einer erlebenden Figur (oder Figurengruppe) gekoppelt sein.“³³ Es geht also um die Frage des Standpunktes, von dem aus die Geschichte vermittelt wird.

Gérard Genette hat dieses Phänomen in Anlehnung an die bereits bestehende literarische Kategorie *focus of narration* mit dem Terminus Fokalisierung betitelt und zwischen drei Typen bzw. Stufen von Fokalisierung unterschieden:

1. Nullfokalisierung: Es herrscht die Perspektive eines allwissenden Erzählers vor. Der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß.
2. Interne Fokalisierung: Das Erzählen orientiert sich an der Perspektive einer erzählten Figur. Der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß.
3. Externe Fokalisierung: Es dominiert die Perspektive eines Erzählers, der keine Introspektion besitzt (oder diese nicht vermittelt). Der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß.³⁴

Genette führt darüber hinaus aber auch an, dass ein bestimmter Fokalisierungstyp sich nicht immer auf ein gesamtes Werk, sondern häufig nur über bestimmte narrative Segmente (z.B. einzelne Kapitel) eines Textes erstreckt.

Mieke Bal befasst sich mit Genettes Theorie der Fokalisierung in ihrem 1985 erschienenen Werk „Narratology“ insofern, als sie besonderen Wert legt auf die Beziehung zwischen den präsentierten Elementen der Geschichte und dem Blickwinkel, aus dem diese präsentiert werden. Fokalisierung ist für Bal „the relation between the vision and that which is ‚seen‘, perceived.“³⁵ Bal verlangt nach einer klaren Differenzierung zwischen dem Blickwinkel, aus welchem die Elemente der Geschichte präsentiert werden, und der Identität der Stimme, die diesen Blickwinkel verbalisiert. Hierfür postuliert Bal ein eigenes Subjekt, den Fokalisator, den sie zwischen dem Erzähler und der Person platziert.

³² Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 60 ff.

³³ Ebd., S. 63.

³⁴ Vgl.: Schmid (2008), S. 120. und Martinez/Scheffel (2007), S. 64.

³⁵ Bal (1985), S. 100.

The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed. That point can lie with a character (i.e. an element of the fabula) or outside it. If the focalizer coincides with the character, that character will have a technical advantage over the other characters.³⁶

Wie bereits erwähnt stellt es gemeinhin eher die Ausnahme dar, dass eine Erzählung den gleichen Fokalisierungstyp durchgängig beibehält. Im Fall einer sogenannten variablen Fokalisierung kommt es also darauf an, die jeweils vorherrschende Tendenz zu erfassen.

2.4 Stimme

Unter der Kategorie der Stimme wird all das zusammengefasst, was den Akt des Erzählens und die damit verbundene Person des Erzählers betrifft. Darunter fällt auch das Verhältnis von Erzähler zu Erzähltem, sowie von Erzähler und Leser/Hörer.³⁷ Weiters geht es um die klare Unterscheidung zwischen der Person des Autors eines Werkes und der des Erzählers einer Geschichte. Der Autor ist derjenige, der erfindet, was in der fiktiven Welt geschieht, der Erzähler erzählt uns davon. Der Autor erfindet aber auch den Erzähler und es liegt in seiner individuellen Entscheidung, welche Kompetenzen er diesem zugesteht. Wie Mieke Bal formuliert: „The identity of the narrator, the degree to which and the manner in which that identity is indicated in the text, and the choices that are implied lend the text its specific character.”³⁸

In den folgenden Kapiteln sollen nun die unterschiedlichen Möglichkeiten des historischen Autors eines Textes zur Gestaltung seiner Erzählinstanz näher betrachtet werden.

2.4.1 Zeitpunkt des Erzählens

Er knipste das Licht aus. Er schloss die Augen, obwohl er hinter den Lidern Blitze sah, gleißendes Licht. Er versuchte bis tausend zu zählen, doch seine Fantasie glitt an den Zahlen ab. Er dachte an Marie. Ans Büro, an Autowaschanlagen, an Schuhe, an Ninas Beine, an Werner. An die Kinder.³⁹

Dieser Textausschnitt aus Thomas Glavinics Roman „Das Leben der Wünsche“ soll als Beispiel für die Verwendung des epischen Präteritums in Erzähltexten dienen. Die Verwendung dieser Zeitform setzt den Akt des Erzählens in ein zeitliches Verhältnis zur erzählten Geschichte.

³⁶ Bal (1985), S. 104.

³⁷ Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 68.

³⁸ Bal (1985), S. 120.

³⁹ Das Leben der Wünsche (2009), S. 133.

Literarische Geschichten können in der Vergangenheit, der Zukunft oder der Gegenwart erzählt werden. Im Hinblick auf die zeitliche Distanz zwischen dem Akt des Erzählens und dem Erzählten kann man demnach zwischen späterem, gleichzeitigem oder früherem Zeitpunkt des Erzählens differenzieren. Darüber hinaus kann durch die Form des eingeschobenen Erzählens eine Mischform dieser Typen entstehen, welche die Zeitverhältnisse verkompliziert und die zeitlichen Abstände zwischen Erzählen und Erzähltem verschwimmen lässt. Dieser vierte Typus ist der komplexeste, da es sich bei ihm, wie Genette formuliert, „um eine Narration mit mehreren Instanzen handelt und da sich die Geschichte und die Narration hier dergestalt verwickeln können, dass letztere auf erstere reagiert [...]“. ⁴⁰ Genette führt als Beispiel für eine solche Erzählform den Briefroman mit mehreren Schreibern an, da hier der Brief gleichzeitig das Medium der Erzählung und das Element der Handlung ist. ⁴¹

Das frühere Erzählen, also das Erzählen in der Zeitform der Zukunft, findet sich in fiktionalen Erzählungen eher selten, meist nur in Form von kürzeren Binnenerzählungen. Beim gleichzeitigen Erzählen kommt es im Idealfall zu einer fast vollständigen zeitlichen Koinzidenz von Erzähltem und Erzählen. Ein Beispiel für diese Form des Erzählens findet sich in Thomas Glavinics Roman „Lisa“, in welchem der Erzähler über das Internetradio zu einer fiktiven Zuhörerschaft spricht:

Ich drehe sicher nicht durch, ich habe überhaupt keine Lust dazu. Deswegen rede ich hier hinein, damit das nicht passiert, damit ich wenigstens das Gefühl habe, noch im Kontakt mit den Menschen zu stehen. Denn ich komme hier nicht weg, das... ich will am Leben bleiben. ⁴²

Das spätere Erzählen stellt im Gegensatz zu diesen beiden Formen den Regelfall beim Zeitpunkt des Erzählens dar. Wie das Textbeispiel am Beginn dieses Kapitels zeigt, genügt bereits die Benützung des epischen Präteritums, um eine Erzählung diesem Typus zuzuschreiben, „auch wenn mit der bloßen Verwendung des Präteritums noch nichts über den genauen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten ausgesagt ist.“ ⁴³ In den meisten Fällen – wie auch in der oben zitierten Passage aus Thomas Glavinics „Leben der Wünsche“ – bleibt der Abstand zum Erzählten vollkommen unbestimmt. Ein häufiger Effekt dieser Erzählform ist jener, der den zeitlichen Abstand der Geschichte und des Erzählens nach und nach verringert, um am Ende der Erzählung vollkommen ins Präsens überzugehen. In Glavinics Roman „Der Kameramörder“ findet dies insofern statt als einzig der letzte Satz des Romans – „Ich leugne nicht.“ ⁴⁴ – im Präsens steht,

⁴⁰ Genette (1994), S. 155.

⁴¹ Vgl.: Ebd., S. 155.

⁴² Lisa (2011), S. 13.

⁴³ Martinez/Scheffel (2007), S. 71.

⁴⁴ Der Kameramörder (2008), S.157.

was den Übergang der vergangenen Erzählung in die aktuelle Gegenwart des Erzählers verdeutlicht.

2.4.2 Ort des Erzählens

Neben dem Zeitpunkt des Erzählens stellt auch der Ort des Erzählens eine wichtige Kategorie der Erzähltheorie dar. Unter dem „Ort“ versteht man die unterschiedlichen narrativen Ebenen, auf welchen eine Geschichte erzählt wird. Neben dem Rahmenerzähler in einem fiktionalen Werk, können ein bis mehrere weitere Erzähler auftreten, die eine Geschichte auf einer anderen Ebene des Werks wiedergeben. Wie Martinez/Scheffel formulieren:

Die Erzählung des Rahmenerzählers erfolgt auf einer ersten Ebene, die wir mit Genette als extradiegetisch bezeichnen; die Ereignisse von denen dieser Erzähler erzählt, liegen auf einer zweiten, intradiegetischen Ebene; die Binnenerzählung stellt also ein intradiegetisches Ereignis dar, das [...] eine dritte Ebene eröffnet, die wir metadiegetisch nennen [...].⁴⁵

Nach diesem Muster können theoretisch immer weitere Ebenen in einer Geschichte entstehen, die man dann als metametadiegetisch, metametametadiegetisch und so weiter betiteln würde. Neben der klassischen mündlichen oder schriftlichen Erzählung können aber auch Dinge wie ein vorgelesenes oder zitiertes Buch oder Manuskript, ein Traum oder sogar ein Bild eine neue Erzählebene eröffnen. Die unterschiedlichen Erzählebenen können darüber hinaus auch bestimmte Funktionen in einem Text erfüllen, wie Zerstreuung, Überbrückung einer Wartezeit und Hinauszögern. In den meisten Fällen besteht ein thematischer Bezug zwischen Rahmen- und Binnenerzählung, welchen man als konsekutive oder korrelative Form der Verknüpfung bezeichnet.

Bei der konsekutiven Form der Verknüpfung soll die Binnengeschichte erklären, wie es zur aktuellen Situation in der Geschichte gekommen ist, beziehungsweise was sie herbeigeführt hat, sie ist also eine bloße Variante der explikativen Analepse.⁴⁶ Bei der korrelativen Form liegt eine Ähnlichkeits- und/oder Kontrastbeziehung zwischen beiden Erzählungen vor.⁴⁷ Die Grenze zwischen Erzählen und Erzähltem wird in den meisten literarischen Texten eingehalten, sie kann aber auch insofern verschwimmen als sich Rahmen- und Binnenerzählung aufeinander beziehen oder zueinander Stellung nehmen. In diesen Fällen wird die Grenze zwischen den zwei Welten überschritten: „der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird.“⁴⁸ Martinez/Scheffel bezeichnen eine solche

⁴⁵ Martinez/Scheffel (2007), S. 75 f.

⁴⁶ Vgl.: Genette (1994), S. 166.

⁴⁷ Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 78 f.

⁴⁸ Ebd., S. 79.

Grenzüberschreitung als „narrative Metalepse“⁴⁹. Bei dieser Konstruktion zweier einander wechselseitig enthaltenden Erzählungen sind Erzähler und erzählte Figur meist nicht mehr klar voneinander zu trennen, was die Bestimmung des Orts des Erzählens letztlich unmöglich macht.

2.4.3 Stellung des Erzählers zum Geschehen

In diesem Kapitel geht es um die Frage, in welchem Maße der Erzähler einer Geschichte am Geschehen dieser beteiligt ist. In den meisten Erzählungen steht im Rahmen des Erzählten entweder die erste oder die dritte Person im Vordergrund. Daraus erfolgen zwei verschiedene Arten der Beziehung zwischen Erzähler und Figuren:

1. Erzählungen, in denen der Erzähler an der Geschichte als Figur beteiligt ist und somit die erste Person dominiert.
2. Erzählungen, in denen der Erzähler nicht zu den Figuren der Geschichte gehört und somit die dritte Person dominiert.⁵⁰

Im ersten Fall spricht man heute (nach Genette) von einem homodiegetischen Erzähler, im zweiten Fall von einem heterodiegetischen Erzähler. Wenn man nun die bereits erwähnten Ebenen der Erzählung, extra- und intradiegetisch, hinzuzieht, ergeben sich laut Martinez/Scheffel vier Erzähltypen:

1. extradiegetisch-heterodiegetisch: Erzähler erster Stufe, der in der von ihm erzählten Geschichte nicht vorkommt, wie etwa bei Thomas Glavinics „Arbeit der Nacht“.
2. extradiegetisch-homodiegetisch: Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt, wie etwa bei Thomas Glavinics „Kameramörder“.
3. intradiegetisch-heterodiegetisch: Erzähler zweiter Stufe, der in der von ihm erzählten Geschichte nicht vorkommt.
4. intradiegetisch-homodiegetisch: Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt.⁵¹

Ein Erzähler ist in jeder Geschichte unterschiedlich stark am erzählten Geschehen beteiligt. Diese Beteiligung kann sich zwischen heterodiegetisch (= der Erzähler erzählt in der dritten Person und ist keine Figur der erzählten Welt) bis hin zu autodiegetisch (= der Erzähler ist die Hauptfigur seiner eigenen Geschichte) erstrecken. Die Abwesenheit eines Erzählers ist

⁴⁹ Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 79.

⁵⁰ Vgl.: Ebd., S. 81.

⁵¹ Vgl.: Ebd., S. 81.

nach Genette immer absolut, die Anwesenheit aber hat ihre Grade. Daher unterscheidet man bei einem homodiegetischen Erzähler verschiedene Varianten der Anwesenheit: unbeteiligter Beobachter, beteiligter Beobachter, Nebenfigur, eine der Hauptfiguren, die Hauptfigur.⁵²

2.4.4 Funktionen des Erzählers

Auf den ersten Blick erscheint es vielleicht ungewöhnlich, einem Erzähler eine andere Rolle zuzuschreiben, als die der Narration und Vermittlung, also die, seine Geschichte zu erzählen. Tatsächlich kann eine Erzählerfigur im literarischen Text aber viele Funktionen erfüllen. Genette unterteilt diese Erzählfunktionen anhand verschiedener Aspekte der Erzählung, auf die sie sich beziehen:⁵³

So sieht er als ersten Aspekt naturgemäß die Geschichte selbst und die darauf bezügliche Funktion ist die narrative Funktion des Erzählers. Der zweite Aspekt ist der narrative Text, den der Erzähler durch Gliederung, Verbindungen und Ähnliches bewusst organisiert und die darauf bezogene Regiefunktion. Als dritten Aspekt sieht Genette die Erzählsituation selbst, deren Protagonisten der narrative Adressat (= Leser, Zuhörer) und der Erzähler sind. Diese Beziehung und Interaktion zwischen Erzähler und Adressat kann so weit gehen, dass der Erzähler seinem Publikum größere Importanz zukommen lässt, als der von ihm erzählten Geschichte. Wenn der Erzähler in seiner Ausrichtung nun vor allem auf sich selbst reflektiert, bezeichnet man dies entweder als testimoniale oder als ideologische Funktion.

Bei der testimonialen Funktion geht es in erster Linie darum, wie viel Anteil der Erzähler an seiner Geschichte nimmt und in welchem Verhältnis er zu ihr steht. Bei der ideologischen Funktion handelt es sich um einen autorisierten Kommentar der Handlung, eine Form des erklärenden und rechtfertigenden Diskurses.

Doch auch diese Kategorisierungen der Erzählerfigur dürfen keineswegs als starr und durchgängig angesehen werden. Sie können sich im Laufe des Textes abwechseln oder verändern.

2.4.5 Darstellung des Erzählers

Eine Erzählerfigur kann auf zwei verschiedene Arten dargestellt werden: im expliziten oder im impliziten Modus. Die explizite Darstellung geschieht durch die Selbstpräsentation des Erzählers, indem er zum Beispiel seinen Namen nennt, sich selbst beschreibt, die Geschichte

⁵² Vgl.: Martinez/Scheffel (2007), S. 82.

⁵³ Vgl.: Genette (1994), S. 183ff.

seines Lebens wiedergibt oder seine Weltsicht darlegt. Aber schon die Verwendung der ersten Person ist eine reduzierte Form der expliziten Selbstdarstellung des Erzählers.

Die implizite Darstellung beruht hingegen auf Symptomen oder indizialen Zeichen des Erzähltextes. Als solche Zeichen formuliert Schmid:

1. Auswahl an Momenten aus dem „Geschehen“ als narratives Material zur Bildung einer Geschichte.
2. Konkretisierung und Detaillierung dieser ausgewählten Geschehensmomente durch bestimmte Eigenschaften.
3. Komposition des Erzähltextes, also die Zusammenstellung und Anordnung ausgewählter Momente in einer bestimmten Ordnung.
4. Präsentation der Erzählung in einer lexikalisch, syntaktisch und grammatisch markierten Sprache.
5. Bewertung der ausgewählten Momente.
6. Jegliche Art von „Einmischung“ des Erzählers, sei es durch Reflexionen, Kommentare, Generalisierungen, welche auf die erzählte Geschichte, das Erzählen und/oder die eigene Person bezogen sind.⁵⁴

Das implizit von einem Erzähler gegebene Bild ist folglich das Resultat einer Wechselwirkung dieser sechs Symptome. Die Wichtigkeit der Verfahren ist in jedem Werk eine andere. Ob der Erzähler durch das Verfahren der Auswahl, der Komposition der Geschehensmomente oder durch seine expliziten und impliziten Wertungen und Kommentare dargestellt wird, ist von Werk zu Werk verschieden.

Jedoch können die im Erzählen enthaltenen Anzeiger verschiedene Züge des Erzählers erkennen lassen:

1. Modus und Form des Erzählens (Mündlichkeit oder Schriftlichkeit, Spontaneität oder von langer Hand vorbereitetes Erzählen, Umgangssprachlichkeit oder Rhetorik).
2. Narrative Kompetenz (Allwissenheit, Fähigkeit zur Introspektion in das Bewusstsein der Figuren, Ubiquität oder Fehlen solcher Kompetenzen).
3. Sozialer Status und soziale Herkunft.
4. Geografische Herkunft (Anwesenheit oder Abwesenheit von regionalen und dialektalen Sprachmerkmalen).
5. Bildung und geistiger Horizont.

⁵⁴ Vgl.: Schmid (2008), S. 73.

6. Weltanschauung.⁵⁵

Laut Schmid handelt es sich beim Erzähler in einem literarischen Werk keineswegs um eine abstrakte Funktion des Textes. Der Erzähler wird vom Leser in der Regel als eigenes Subjekt wahrgenommen, welches eine eigene Art des Sprechens und Denkens hat. Trotzdem darf der Erzähler nicht mit einer lebendigen, realen Person identifiziert werden. Er kann als übermenschliche, allwissende und allgegenwärtige Instanz konstruiert, aber auch auf bescheidene Kompetenzen reduziert sein.

2.4.6 Subjekt und Adressat des Erzählens

Um die Frage „Wer erzählt wem?“ zu behandeln, muss zunächst zwischen einer intra- und einer extradiegetischen Sprechsituation unterschieden werden. Die intradiegetische Sprechsituation ist Teil der erzählten Geschichte und insofern konkret gestaltet. Zu einem intradiegetischen Erzähler gehört, neben den raumzeitlich bestimmten Umständen, unter welchen er erzählt, auch ein intradiegetischer Hörer oder Leser. Wie Martinez/Scheffel formulieren:

Zur Freiheit der fiktionalen Erzählung gehört, dass nicht allein phantastische Wesen, Tiere oder Gegenstände als Erzähler auftreten können [...], sondern dass das extradiegetische Aussagesubjekt der Erzählrede auch mehr oder minder körperlos bleiben und scheinbar unabhängig von jeder festen Bindung an Zeit und Raum sprechen kann.⁵⁶

Diese Position gilt weiters sowohl für die Position des Sprechers als auch für die des Hörers der Erzählrede eines literarischen Textes. So sind im Fall der fiktionalen Erzählung die Begriffe „Erzähler“ beziehungsweise „Leser“ nicht notwendig an eine bestimmte Person gebunden, sondern sind vielmehr Bezeichnungen für eine bestimmte Rolle, die auf verschiedene Weise ausgefüllt werden kann.

Extradiegetische Sprechsituationen können in einer Erzählung unterschiedlich gestaltet werden oder sogar ganz unbestimmt bleiben. Doch vor allem die Person bzw. Bezeichnung des „Lesers“ ist eine komplizierte und muss weiter ausdifferenziert werden. Der Begriff des Lesers als zentrale Kategorie der Rezeptionstheorie umfasst folgende zu unterscheidende Begriffe:

1. der reale Leser – ist Teil des literarischen Publikums und existiert außerhalb des Textes.
2. der intendierte Leser – der Adressat, die „Leser-Idee“, die ein Autor vor Augen hat und auf die er sich mit seinem Text bezieht.

⁵⁵ Schmid (2008), S. 74.

⁵⁶ Martinez/Scheffel (2007), S. 84f.

3. der ideale Leser – Abstraktion eines Lesers, der bei der Lektüre des Textes alle Bedeutungsangebote vollständig realisieren könnte.
4. der fiktive Leser – der in den Text projizierte, fingierte, oft direkt angesprochene Leser, der somit als „Partner“ des Erzählers auftreten kann.
5. der implizite Leser – Bezeichnung für die im Akt des Lesens zu realisierende „Leserrolle“ eines Textes.⁵⁷

Wolf Schmid unterscheidet in „Elemente der Narratologie“ vor allem zwischen fiktivem und abstraktem Leser. Je näher der fiktive Erzähler dem abstrakten Autor⁵⁸ steht, „desto schwieriger wird es, die ideologischen Positionen von fiktivem und abstraktem Leser deutlich zu scheiden.“⁵⁹ Die Differenz dieser zwei Kategorien bezieht sich in erster Linie auf die jeweilige Rolle innerhalb des literarischen Texts: der fiktive Leser ist der Adressat des Erzählers, der abstrakte jener des Autors. Der abstrakte Leser wird häufig mit einer Rolle verglichen, in welche der konkrete Leser schlüpfen könne oder solle. Nach Schmid ist der abstrakte Leser aber vielmehr als Zuschauer oder Hörer der zwischen Erzähler und Adressat ablaufenden Kommunikation gedacht.

Der fiktive Leser wiederum kann, wie bereits der fiktive Erzähler, auf zwei verschiedene Weisen dargestellt werden: explizit und implizit.⁶⁰

Die explizite Darstellung geschieht durch den Einsatz von Pronomina und grammatischen Formen der zweiten Person oder konkreten Leseranreden wie „der geneigte Leser“ oder Ähnlichem. Dieses Leserbild kann nun vom realen Autor mit mehr oder weniger konkreten Zügen ausgestattet werden. Als Beispiel hierfür eine Passage aus Thomas Glavinics „Lisa“: „Das müsst ihr euch einmal vorstellen. Wie kaputt jemand sein muss der einem Fünfjährigen den Rucksack stiehlt. [...] Ihr könnt euch wohl vorstellen, was ich mir damals dachte.“⁶¹

Glavinics Erzähler spricht zwar im Roman mit einer fiktiven Internetradio-Hörerschaft, trotzdem werden die meisten realen Leser diese direkte Anrede auch auf sich selbst beziehen.

Die implizite Darstellung des fiktiven Lesers beruht wie schon jene des Erzählers auf denselben indizialen Zeichen. Dies kommt daher, dass die Darstellung des fiktiven Lesers generell auf jener des Erzählers aufbaut. Daher hängt auch die Markiertheit des fiktiven Lesers in entscheidendem Maße von der Markiertheit des Erzählers ab: „Je stärker der

⁵⁷ Vgl.: Literatur (2005), S. 90.

⁵⁸ Der Begriff „abstrakter Autor“ wird in Kapitel 3.1.1. Implied author / Abstrakter Autor genauer erklärt.

⁵⁹ Schmid (2008), S. 103.

⁶⁰ Vgl.: Ebd., S. 105.

⁶¹ Lisa (2011), S. 143.

Erzähler markiert ist, desto eher wird er eine bestimmte Vorstellung von dem von ihm angesprochenen Gegenüber evozieren.“⁶²

Für die Darstellung des fiktiven Lesers sind laut Schmid zwei Operationen relevant: Appell und Orientierung.⁶³ Als Appell versteht man die meist implizit ausgedrückte Aufforderung eines Textes an den Adressaten, eine bestimmte Position zu Erzähler, Geschichte, Figuren einzunehmen. Aus dem Inhalt des Appells geht hervor, welche Positionen und Haltungen der Erzähler bei seinem Adressaten voraussetzt oder anstrebt. Eine solche Appellfunktion ist auch in Aussagen mit überwiegend referentieller Funktion präsent, „und sei es in der Minimalform ‚Wisse, dass...‘ oder ‚Ich will, dass du weißt, dass...‘.“⁶⁴ Eine besondere Form des Appells bildet die Impression; hier versucht der Erzähler sein Gegenüber zu beeindrucken und eine Reaktion zu bewirken, sei es eine positive in Form der Bewunderung oder eine negative, als Verachtung.

Unter Orientierung versteht Schmid die Ausrichtung des Erzählers am Adressaten, welche sich nur in dem Maße rekonstruieren lässt, wie sie die Darstellungsweise des Erzähltextes beeinflusst. Eine solche Orientierung bezieht sich auf die beim Adressaten vermuteten Normen. Diese können sprachlicher, epistemischer, ethischer und/oder sozialer Art sein. Diese Normen und Ansichten des Adressaten braucht ein Erzähler nicht zu teilen, er muss aber eine für den Adressaten verständliche Sprache verwenden und den vermuteten Umfang seines Wissens berücksichtigen. Insofern enthält jeder literarische Text eine implizite Information darüber, wie der Erzähler die Kompetenzen und Normen seines Adressaten einschätzt.

Weiters kann die Orientierung auch am Verhalten des imaginierten Adressaten ersichtlich werden. Der Erzähler kann sich den Adressaten als „passiven Hörer und gehorsamen Vollstrecker seiner Appelle vorstellen, aber auch als aktiven Gesprächspartner, der das Erzählte selbständig bewertet, Fragen stellt, Zweifel äußert und Einwände erhebt.“⁶⁵

⁶² Schmid (2008), S. 106.

⁶³ Vgl.: Ebd., S. 106.

⁶⁴ Ebd., S. 107.

⁶⁵ Ebd., S. 107.

3 Unzuverlässiges Erzählen

For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.⁶⁶

Mit dieser Definition in seinem Werk "The Rhetoric of Fiction" hat Wayne C. Booth im Jahr 1961 den Begriff der "unreliable narration" beziehungsweise des "Unzuverlässigen Erzählens" begründet. Seither gehört dieser zwar zu den wichtigen Kategorien der Erzähltextanalyse und ist das Subjekt zahlreicher Untersuchungen, Kontroversen und Neukonzeptionalisierungen. Dennoch mangelt es immer noch an generell akzeptierten Studien zur Theorie, Praxis und Geschichte des unzuverlässigen Erzählens. Die Definition und Analyse erzählerischer Verlässlichkeit beziehungsweise Unglaubwürdigkeit wirft eine Vielzahl ungelöster Fragen auf. Seit den 1960er Jahren besteht daher – vor allem in der amerikanischen und anglistischen Narratologie – eine andauernde Diskussion um ein Instrumentarium, durch welches man dieses der dramatischen Ironie verwandte, widersprüchliche Erzählverhalten adäquat analysieren könnte. Wie Ansgar Nünning es formuliert, handelt es sich beim unzuverlässigen Erzählen um ein „extremely rich theme, involving a number of intriguing theoretical problems [...]. It combines important theoretical and interpretive enquiries, with any decision about a narrator's (un)reliability having far-reaching interpretative consequences.“⁶⁷

Die große Mehrheit der Literaturwissenschaftler, die sich in den letzten Jahrzehnten mit dem Phänomen beschäftigt haben, sind Booth insofern gefolgt, als sie beinahe idente Definitionen geliefert haben. Was viele offenbar außer Acht gelassen haben, ist, dass Booth selbst zugegeben hat, „that this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate.“⁶⁸ Es herrscht tatsächlich eine enorme Diskrepanz zwischen der Importanz, welche der Frage der Zuverlässigkeit in narrativen Texten zugestanden wird, und den ungelösten Problemen, die ebendieses Phänomen beinhaltet. Bereits im Jahr 1981 stellt Tamar Yacobi fest: „There can be little doubt about the importance of the problem of reliability in narrative and in literature as a whole. [...] And the problem is (predictably) as complex and (unfortunately) as ill-defined as it is important.“⁶⁹

⁶⁶ Booth (1963), S. 158.

⁶⁷ Nünning (2005), S.90.

⁶⁸ Booth (1963), S. 158.

⁶⁹ Yacobi (1981), S. 113.

Die bestehenden Unklarheiten zeigen sich darüber hinaus auch in der uneinheitlichen deutschen Übersetzung des im Englischen einheitlich als „unreliable narration“ bezeichneten Phänomens: von Verlässlichkeit, Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Vertrauenswürdigkeit der Erzählinstanz ist in der deutschsprachigen Narratologie die Rede. Nicht nur dies ist ein Grund dafür, dass viele deutsche Texte, die sich mit dem Thema des unzuverlässigen Erzählens auseinandersetzen, lieber auf den englischen Begriff der „unreliable narration“ zurückgreifen – das Potenzial für Verwirrung bzw. die potentielle Festlegung auf einen bestimmten Aspekt von „unreliability“ aufgrund der deutschen Wortwahl schreckt nach wie vor ab.⁷⁰ Die verschiedenen Neukonzeptionalisierungsversuche der letzten Jahrzehnte beschäftigten sich laut Nünning aber vorwiegend mit diesen vier Bereichen:

(1) the theory and definition of unreliable narration; (2) typological distinctions of different kinds of unreliability; (3) the textual clues and frames of reference involved in projections of unreliable narrators; (4) the respective roles of the reader, the text, and the (implied) author.“⁷¹

Diese Liste ergänzt Nünning 2008 um zwei weitere Faktoren: “(5) the history of unreliable narration and (6) the generic scope of unreliable narration.”⁷²

Wie man an Booth's Definition erkennen kann, wurde und wird das Phänomen „Unzuverlässiges Erzählen“ meist am sogenannten „impliziten Autor“ festgemacht. Der Erzähler in einem Werk ist dann unzuverlässig, wenn das von ihm Erzählte im Widerspruch mit den Normen dieser, ebenso von Booth entwickelten, Instanz steht. Dazu meint Nünning: „Booth's canonical definition does not really make for clarity but rather sets the fox to keep the geese, as it were, since it falls back on the ill-defined and elusive notion of the implied author, which hardly provides basis for determining a narrator's unreliability.”⁷³ Die umstrittene Kategorie des impliziten Autors wird im nachfolgenden Kapitel genauer analysiert.

Booth ergänzt seine oben zitierte Definition der Unzuverlässigkeit mit der Unterscheidung, dass ein Erzähler unzuverlässig sein kann in Bezug auf die Fakten seiner Geschichte oder die Bewertungen dieser. Weiters stellt Booth fest, dass es eine spezielle Art der Kommunikation gibt zwischen dem impliziten Autor und dem Rezipienten, die hinter dem Rücken des Erzählers stattfindet.⁷⁴

Neben der problematischen Kategorie des impliziten Autors zählt auch die Frage, ob nur ein Ich-Erzähler unzuverlässig sein kann oder ob Unzuverlässigkeit nicht auch in Erzählungen

⁷⁰ Vgl. etwa der Titel von Nünning's Text „Unreliable Narration zur Einführung.“

⁷¹ Nünning (2005), S. 90.

⁷² Ebd., S. 31.

⁷³ Ebd., S. 30.

⁷⁴ Vgl.: Booth (1963), S. 307.

mit auktorialer oder personaler Erzählsituation möglich ist, zu den strittigen Aspekten. Bislang hat sich die Forschung bei der Analyse fiktionaler Unzuverlässigkeit fast ausschließlich auf den homodiegetischen Erzähler beschränkt, welcher „selbst als Figur auf der Kommunikationsebene der Handlung am fiktiven Geschehen teilnimmt und dessen Perspektive durch einen begrenzten Informationsstand und aufgrund seiner emotionalen Involviertheit in die Ereignisse subjektiv verzerrt sein kann.“⁷⁵ Im Gegensatz dazu gelten auktoriale bzw. heterodiegetische Erzählerfiguren aufgrund ihres Einblicks in das Bewusstsein der Figuren und ihren Überblick über den gesamten Handlungsverlauf generell als vertrauenswürdig. Ansgar Nünning zitiert zu diesem Thema in „Unreliable Narration zur Einführung“ Tamar Yacobi, die die Zuschreibung beziehungsweise Aberkennung von erzählerischer Zuverlässigkeit mit den verschiedenen Typen von Erzählern verknüpft:

Accordingly, the semantic feature of plus-reliability automatically goes together with omniscience, veracity, existence outside the fictive world and (sometimes) explicit commentary. And minus-reliability as “properly” belongs with limited range of knowledge, intentional mendacity and unintentional distortion, and existence within the fictive world.⁷⁶

Dass die narratologische Kategorie des unzuverlässigen Erzählens aber durchaus nicht nur auf typische Ich-Erzähler zutreffen kann, soll in weiterer Folge dieser Arbeit noch genauer ausgeführt werden.

Als kleinsten gemeinsamen Nenner kann man laut Liptay/Wolf konstatieren, dass Unzuverlässigkeit in einem literarischen Text dann vorliegt, „wenn die von einem Erzähler vermittelte Geschichte Widersprüche und Brüche aufweist, die nicht auf Fehler des Autors oder auf Selbstironie des Erzählers zurückzuführen sind und Zweifel an dessen Kompetenz oder Glaubwürdigkeit wecken, die sich als Ironisierung des Erzählers durch den Diskurs erklären lassen.“⁷⁷

In den folgenden Kapiteln werden nun verschiedene wissenschaftliche Erkenntnisse und Analysemethoden zum Phänomen des unzuverlässigen Erzählens zusammengefasst wiedergegeben, um diese in weiterer Folge auf das literarische Werk des österreichischen Autors Thomas Glavinic anzuwenden. Einleitend werden die Kategorien des impliziten bzw. abstrakten Autors sowie der Zuverlässigkeit erläutert, die für das Verständnis der darauffolgenden Neukonzeptionalisierungen unabdingbar sind. Danach werden die wichtigsten Theorien zum Unzuverlässigen Erzählen aus den letzten circa 30 Jahren präsentiert, um die unterschiedlichen Ansätze und Herangehensweisen zu verdeutlichen.

⁷⁵ Nünning (1998), S. 9.

⁷⁶ Yacobi (1981), S. 120.

⁷⁷ Liptay/Wolf (2005), S. 13.

3.1 Implied Author / Abstrakter Autor

In der Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte ist die Kategorie „implizierter“ bzw. „impliziter“ Autor nicht nur auf Zustimmung gestoßen. Nicht die damit verbundene Autorintention solle Gegenstand der Interpretation sein, sondern allein der literarische Text, „der sich schon in seiner Entstehung vom Autor verselbständigt habe und ihm nicht mehr gehöre.“⁷⁸ Der oft postulierte „Tod des Autors“ war die Folge dieser Theorien.

Seit Beginn der 1950er Jahre wurde in weiten Kreisen der Literaturwissenschaft die totale Objektivität erzählerischer Werke gefordert. Der Autor solle seine Geschichte zeigen, nicht erzählen (showing vs. telling), und somit dem Leser jegliche Form der Beurteilung überlassen. Alle Anzeichen einer Autorintention oder –meinung sollten von den Autoren ausgespart werden. Wayne C. Booth, der – wie bereits zitiert – neben dem Begriff der „unreliable narration“ auch jenen des „implied author“ ins Leben gerufen hat, formuliert die damalige Situation folgendermaßen: „Authorial commentary is not just frequently dull; it is always a violation of true „poetic“ quality.“⁷⁹ Doch es stellt sich die Frage, ob die explizite Rhetorik eines Autors nicht selbst als wichtige artistische Kreation gewertet werden sollte. Laut Booth konstruiert ein Autor unvermeidlich eine Version von sich selbst als jemand mit bestimmten Meinungen, Überzeugungen und Werten. Diese Version beeinflusst ebenso unvermeidlich den literarischen Text, der vom realen Autor geschaffen wird. Implizite Autoren können folglich nicht absolut neutral oder absolut parteiisch sein, sie können nur über die Art und Weise bestimmen, in welcher sie ihre Parteilichkeit ausdrücken. Booths Definition schafft somit einen klaren Zusammenhang zwischen dem realen, dem „flesh-and-blood“ Autor, und dem Autor im Text, „while also insisting that flesh-and-blood and textual authors are not identical.“⁸⁰ Die Intention des realen Autors spielt für Booth zwar eine Rolle bei der Kreation des impliziten Autors, der reale Autor wählt ein für das jeweilige Projekt passendes „zweites Selbst“ aus, trotzdem bestehe der implizite Autor als Instanz, die aus dem Text heraus zu erkennen sei. Derselbe reale Autor kann also für unterschiedliche Werke auch unterschiedliche implizite Autoren kreieren.

James Phelan führt in Bezug auf den implied author folgende drei Punkte an:

- (1) The implied author is the source for the assumptions, beliefs, norms, meanings, and purposes of the text.
- (2) Every feature of that text can be understood as a stroke in the service of the implied author's portrait.
- (3) The reader's task is to reconstruct both the implied author and his or her assumptions, beliefs, norms, meanings, and purposes.⁸¹

⁷⁸ Schmid (2008), S. 52.

⁷⁹ Booth (2005), S. 75.

⁸⁰ Phelan (2005), S. 39.

⁸¹ Ebd., S. 39.

Einer der wichtigsten Literaturwissenschaftler, der sich in weiterer Folge mit dem Thema des implied author beschäftigt hat, ist Seymour Chatman, der in seinem 1978 erschienenen Werk "Story and Discourse" folgende Weiterentwicklung des Kommunikationsmodells narrativer Texte anzeigt:

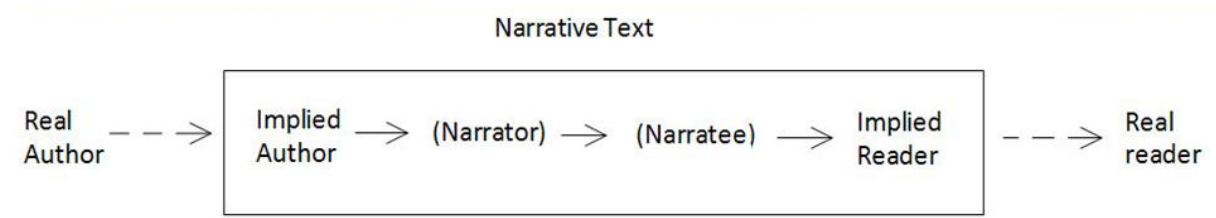


Abbildung 1: Narrative Text.⁸²

Jede dieser sechs Instanzen kann als Spiegelbild einer anderen betrachtet werden. Chatman postuliert mit diesem Modell, dass sowohl impliziter Autor, als auch impliziter Leser im Inneren des literarischen Textes lokalisiert werden. Wie man sieht wurde Booths Ansatz, der den implied author als eine Version des realen Autors darstellt, in den letzten Jahrzehnten immer weniger signifikant. Der implizite Autor wird seither als ein vom Leser abgeleitetes Konstrukt verstanden, das sich aus allen Komponenten eines literarischen Textes zusammensetzt. James Phelan stellt folglich fest: „the implied author ceases to be either implied or an author.“⁸³

Gerard Genette liefert in seinem 1983 erschienenen Werk "Narrative Discourse Revisited" ein Gegenargument zum Konzept des impliziten Autors. Seines Erachtens nach ist das Konzept nicht notwendig, da die Kategorien Autor und Erzähler ausreichen für die Beschreibung narrativer Kommunikation. Zwischen diesen beiden Instanzen eine weitere einzuführen, wäre vollkommen unnötig: „In my opinion, narratology has no need to go beyond the narrative situation, and the two agents „implied author“ and „implied reader“ are clearly situated in that „beyond“.“⁸⁴

Ein wichtiger Punkt in der Debatte um den impliziten Autor ist das Problem, dass viele Narratologen, Literaturwissenschaftler und –studenten nie gelernt haben, richtig zwischen Erzähler, implizitem Autor und „flesh-and-blood person“⁸⁵ zu unterscheiden. Folglich wird die dramatische Ironie, die Autoren oft in die Beschreibung ihrer Charaktere einfließen lassen, oft nicht wahrgenommen und Figuren oder Storylines ganz anders interpretiert, als es ein Autor (oder Text) intendiert hat.

⁸²Rhody (2012).

⁸³ Phelan (2005), S. 41.

⁸⁴ Genette (1988). S. 137.

⁸⁵ Vgl.: Booth (2005), S. 76 ff.

Oft wird die Zuschreibung eines impliziten Autors auch als eine Art der Verkleidung oder Maskierung des realen Autors betrachtet. Doch nicht nur im Bereich der literarischen Fiktion, auch im täglichen, realen Leben gibt es diese Form des Rollenspiels. „In every corner of our lives, whenever we speak or write, we imply a version of our character that we know is quite different from many other selves that are exhibited in our flesh-and-blood world.“⁸⁶ Diese Versionen von uns selbst können sowohl stärker als auch schwächer sein als jene Version, die wir tagtäglich leben. Sie stellen eine Art Maske dar, die meist viel komplexere, manchmal weniger lebenswürdige Seiten unseres Charakters verbergen. Im Falle des impliziten Autors kommt es nun, laut Booth, zu einem ebensolchen „literary masking“⁸⁷, was üblicherweise dazu führt, dass die impliziten Autoren den realen Autoren weit überlegen scheinen.

Ansgar Nünning – dessen Theorien zum Unzuverlässigen Erzählen noch ausführlich behandelt werden – entsagt der Kategorie des impliziten Autors wiederum absolut. In seinem Text „Unreliable Narration zur Einführung“⁸⁸ bezeichnet er den impliziten Autor als ein „schwer fassbare[s], opake[s] und umstrittene[s] Konzept“⁸⁹, welches ungeeignet sei zur Definition eines Phänomens wie des Unzuverlässigen Erzählens.

Der bereits oben zitierte James Phelan hat sich im Gegensatz dazu um eine Neukonzeptionalisierung des Konzepts bemüht und liefert im Jahr 2005 folgende Definition zur Instanz des implied authors: „the implied author is a streamlined version of the real author, an actual or purported subset of the real author’s capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text.“⁹⁰ Phelan versteht den impliziten Autor als bewusstes Konstrukt des realen Autors, welches diesen partiell im Werk repräsentiert. Sein Modell versteht den impliziten Autor zwar nicht als rein textimmanentes Produkt, macht die Autorintention aber auch nicht zum alleinigen und dominanten Faktor in der Interpretationsfrage literarischer Texte. Phelan will mit seinem Konzept vielmehr eine Brücke schlagen zwischen „authorial agency, textual phenomena, and reader response.“⁹¹

Als Alternative zu Booths Begriff „implied author“ kann der sogenannte „abstrakte Autor“ betrachtet werden. Wie Wolf Schmid in seinem Buch „Elemente der Narratologie“ feststellt, ist die Kommunikation zwischen Autor und Leser für jedes Erzählwerk spezifisch, da die

⁸⁶ Booth (2005), S. 77.

⁸⁷ Vgl.: Ebd., S. 78.

⁸⁸ Nünning (1998), S. 10.

⁸⁹ Ebd., S. 10.

⁹⁰ Phelan (2005), S. 45.

⁹¹ Ebd., S. 47.

beiden Instanzen in jeder sprachlichen Mitteilung in zwei Modi auftreten, als konkrete und als abstrakte Entitäten.⁹²

Der konkrete Autor, also die reale historische Persönlichkeit, existiert unabhängig von seinem Werk. Ebenso existiert auch der konkrete Leser außerhalb und unabhängig vom literarischen Werk. Doch obwohl Autor und Leser in ihrem konkreten Modus nicht zum Bestand des Werks gehören, sind sie dennoch in ihm präsent. „Jede beliebige sprachliche Äußerung enthält ein implizites Bild ihres Urhebers und auch ihres Adressaten.“⁹³ Im literarischen Werk drückt sich der Autor laut Schmid mit Hilfe von Symptomen und indizialen Zeichen aus. Dadurch entsteht ein Bild des Urhebers, wie er sich in seinem schöpferischen Akt, also dem Schreiben seines Romans, seiner Kurzgeschichte etc., zeigt. Dieses Bild, das im Werk enthalten ist und durch den Leser rekonstruiert wird, bezeichnet man als den abstrakten Autor. Dieser ist nach Schmid nun also keine „intendierte Schöpfung des konkreten Autors, sein Wort ist vielmehr der ganze Text, er ist die personifizierte Werkintention.“⁹⁴

3.2 Zuverlässigkeit als Erzählziel

In den meisten wissenschaftlichen Texten zum Thema unzuverlässiges Erzählen bis dato wurde die Frage „Unreliable, compared to what?“ zwar aufgegriffen, aber nie wirklich beantwortet. Die zu definierende Kategorie ist durch ihre Terminologie ein abgeleiteter Negativbegriff, dem das absolute Adjektiv „zuverlässig“ gegenübersteht. Wie Andreas Solbach zu diesem Thema formuliert: „Die Negation eines absoluten Begriffs muss nun ebenfalls wieder absolut sein, was aber die Unzuverlässigkeit in diesem Verständnis nicht ist.“⁹⁵ Um den Begriff der Zuverlässigkeit genau zu bestimmen, können verschiedene Ansätze zu Hilfe genommen werden: linguistische Modelle, philosophische Debatten und/oder die Disziplin der Rhetorik.

Die Rhetorik beschäftigte sich bereits vor 2500 Jahren mit der Frage der Zuverlässigkeit eines Redners und ist dabei zu durchaus fruchtbaren Ergebnissen gekommen. Aristoteles legt der Frage das klassische Kommunikationsmodell von Sprecher–Rede–Hörer zugrunde und listet in weiterer Folge drei Überzeugungsgründe (*pisteis*) innerhalb der Rede auf: *ethos*, *logos* und *pathos*. Der „logos“ umfasst den Bereich der logisch-argumentativen

⁹² Vgl.: Schmid (2008), S. 45.

⁹³ Ebd., S. 45.

⁹⁴ Kriegleder (2012), S. 2.

⁹⁵ Solbach (2005), S. 63.

Beweisführung, das „*pathos*“ beschreibt die Mittel der Beeinflussung der Zuhörer und das „*ethos*“ die Einsicht, Tugend und das Wohlwollen des Sprechers.

Es gibt nun drei Ursachen dafür, dass der Redner selbst glaubwürdig ist [...]. Es sind dies: Einsicht, Tugend und Wohlwollen; darüber nämlich, worüber wir reden oder Rat erteilen, wird Täuschung durch alle diese Gründe oder durch einen davon ausgeübt. Denn entweder sprechen sie aus Uneinsichtigkeit nicht die richtige Ansicht aus, oder aber sie sagen trotz richtiger Einsicht aufgrund ihrer Schlechtigkeit nicht das, was sie wirklich meinen, oder aber sie sind einsichtig und tugendhaft aber nicht wohlwollend, daher kommt es vor, dass sie trotz besseren Wissens nicht das Beste raten. Außer diesen gibt es keine weiteren Gründe, daher muss der, der alle diese Qualitäten zu haben scheint, bei den Zuhörern glaubwürdig sein.⁹⁶

Die drei Eigenschaften, die folglich die Zuverlässigkeit eines Redner-Erzählers ausmachen, sind: Einsicht (*phronesis*), Tugend (*arete*) und Wohlwollen (*eunoia*). Diese im Charakter des Erzählers begründeten Überzeugungsmittel machen demnach die Grundstrukturen seiner Zuverlässigkeit aus. Die Kategorien der Vernunft und der Tugend knüpfen umstandslos an viele narratologische Forderungen an, jene des Wohlwillens ist allerdings komplexer, da Aristoteles sie nicht direkt in seiner „Rhetorik“ herleitet. „Im Bereich der Rhetorik ist die *eunoia* vor allem durch die Idee der Interesselosigkeit gekennzeichnet, so dass der Erzähler nicht nur das Gute und Tugendhafte erkennt, sondern es auch ohne Beimischung von Eigeninteressen für seine Zuhörer wünscht.“⁹⁷ Es wird aber bereits bei Aristoteles deutlich, dass in der komplexen Herleitung der Kategorie der Zuverlässigkeit ein enormes problematisches Potenzial steckt. Daher entwirft Aristoteles das „*ethos*“ des Redners „als Strategie der Zuverlässigkeit, die den rechten Gebrauch der rhetorischen Überzeugungsmittel garantieren soll.“⁹⁸ Eine differenzierte Analyse des dreiteiligen Modells von Tugend, Einsicht und Wohlwollen, ergibt laut Solbach einen brauchbaren Standard, um erzählerische Zuverlässigkeit zu beschreiben. Dies wird dadurch bestärkt, dass es sich bei Zuverlässigkeit immer um eine abstrakte Forderung handelt, die sich mit jedem einzelnen Rezeptionsakt wandeln kann.

Cicero entwickelt Aristoteles' Modell der Zuverlässigkeit weiter, indem er als Überzeugungsgründe *conciliare*, *docere* und *movere* nennt.⁹⁹ „Nicht mehr das uninteressierte Wohlwollen des Redners garantiert die Überzeugungskraft der Rede, sondern der Nachweis, dass die eigene Prozesspartei ohne Eigeninteresse gehandelt hat und tugendhaft ist, während der Gegner aus persönlichen Motiven heraus handelte.“¹⁰⁰

⁹⁶ Aristoteles (1987), S. 84.

⁹⁷ Solbach (2005), S. 64.

⁹⁸ Ebd., S. 65.

⁹⁹ Vgl.: Cicero (1978), S. 319ff.

¹⁰⁰ Solbach (2005), S. 67.

Die beiden Varianten der Zuverlässigkeitsbestimmung könnte man durchaus mit der aktuellen Debatte um das Thema vergleichen: Aristoteles sieht den (impliziten) Autor als für die Zuverlässigkeit verantwortlich, wohingegen Cicero die Zuschreibung dieser Eigenschaft auf das Publikum überträgt. Aristoteles' Bestimmungen zielen primär auf Qualitäten des oratorisch-erzählerischen Diskurses ab, während Cicero den Erfolg einer Rede im „Parteisinn der überzeitlichen Überzeugungskraft, d.h. der Wahrheitsermittlung vorordnet und daraus seine Schlüsse zieht, indem er das *ethos* nun nicht mehr auf der Diskursseite, sondern auf der Rezeptionsseite verortet.“¹⁰¹ In beiden Definitionen spielt folglich das „ethos“ eine große Rolle, nur manifestieren sich diese Forderungen der Interesselosigkeit des Wohlwollens, der Tugend und der Einsichtsfähigkeit einmal in der Funktion des Erzählers/Redners und einmal in derjenigen des Publikums. Zuverlässigkeit ist demnach entweder an die Diskursvoraussetzungen oder an die Inhalte der erzählten Geschichte gebunden, was sich, laut Solbach, sinnvoll in einem Schema absoluter und relativer Zuverlässigkeit anzeigen lässt:

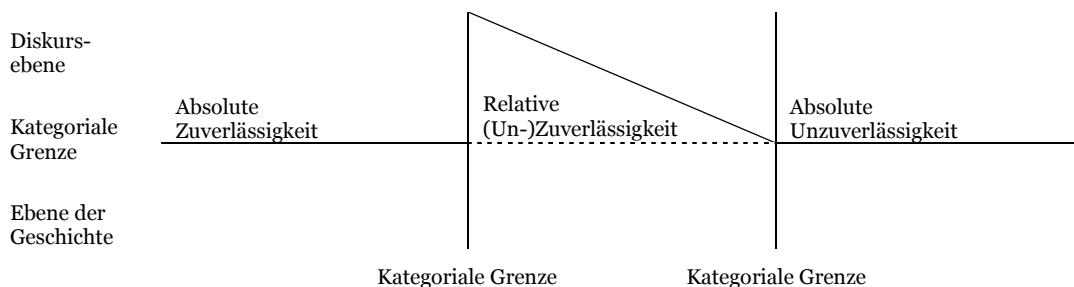


Abbildung 2: Schema absoluter und relativer Zuverlässigkeit.¹⁰²

Anhand dieser grafischen Darstellung postuliert Solbach einerseits die rein fiktionale Form der absoluten Zuverlässigkeit, andererseits die noch zu konstruierende Form der reinen und absoluten Unzuverlässigkeit. Laut Solbach lassen sich beide Punkte ausschließlich auf der Diskursebene verorten. Dazwischen findet sich das Gebiet der relativen (Un-)Zuverlässigkeit, „das sich sowohl mit diskursiven wie auch mit inhaltlichen Merkmalen der Zuverlässigkeit befasst, wobei sich beide Ebenen durchdringen können.“¹⁰³ Folglich werden für die Kategorisierung erzählerischer (Un-)Zuverlässigkeit immer sowohl diskursive als auch inhaltliche Fragen eine Rolle spielen, wobei keine von beiden jemals absolute (Un-)Zuverlässigkeit konstituieren wird. Solbach sieht in dem Bereich zwischen absoluter Unzuverlässigkeit und absoluter Zuverlässigkeit auch die Möglichkeit relativer Unzuverlässigkeit von heterodiegetischen Erzählern – ein Thema, auf das in weiterer Folge noch näher eingegangen wird.

¹⁰¹ Solbach (2005), S. 67.

¹⁰² Ebd., S. 68.

¹⁰³ Ebd., S. 68.

3.3 Ansgar Nünning – Frame Theory

Ansgar Nünning gehört zu jenen Narratologen, die sich in den letzten drei Jahrzehnten intensiv mit dem Thema des unzuverlässigen Erzählens beschäftigt haben. In seinem Neukonzeptionalisierungsversuch aus dem Jahr 2008 stellt er gleich zu Beginn fest, dass „ascriptions of unreliability involve a tripartite structure that consists of an authorial agency, textual phenomena [...], and reader response.“¹⁰⁴ In seinen wissenschaftlichen Texten zum Thema versucht Nünning darüber hinaus die oft gestellte Frage „Unreliable, compared to what?“ zu klären.

In seinem 1998 erschienen Werk „Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur“ führt er folgende fünf – generell für einen unzuverlässigen Erzähler als typisch angesehene – Merkmale an:

1. Es handelt sich um einen Ich-Erzähler, der zugleich Protagonist der von ihm erzählten Geschichte ist.
2. Es besteht ein hoher Grad an Explizitheit, mit welchem der Erzähler als konkret fassbarer, personalisierbarer Sprecher in Erscheinung tritt. Es handelt sich somit in der Regel um explizite Erzähler (overt narrators).
3. Es besteht eine Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen, Leseranreden und persönlichen Stellungnahmen des Erzählers.
4. Der Erzähler ist oft ein zwanghafter oder gar verrückter Monologist, dessen Lieblingsthema er selbst ist.
5. Es besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was der unzuverlässige Erzähler dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, die dieser unbewusst vermittelt und die sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können. Es kommt daher oft zu einer fortschreitenden Selbstentlarvung des Erzählers.¹⁰⁵

Dass jene Merkmale nicht auf jeden Text, dessen Erzähler sich als unzuverlässig beschreiben lässt, zutreffen, erkennt aber auch Nünning, wenn er feststellt, dass „in der Praxis sehr heterogene Phänomene unter ein und demselben Etikett subsumiert werden.“¹⁰⁶ Dass es viele unterschiedliche Typen von unzuverlässigen Erzählern gibt, lässt sich formal und thematisch anhand der Vielzahl von Erzähltexten manifestierten, die in Zusammenhang mit diesem Phänomen als Beispiele genannt werden. Aufgrund ebendieser undifferenzierten

¹⁰⁴ Nünning (2008), S. 31.

¹⁰⁵ Vgl.: Nünning (1998), S. 6.

¹⁰⁶ Ebd., S. 6.

Subsumierung verschiedenster Erzählerfiguren plädiert Nünning für eine typologische Differenzierung der Kategorie, um sie dadurch literaturwissenschaftlich brauchbar zu machen. Ein Erzähler kann laut Nünning beispielsweise durchaus als glaubwürdig erscheinen, obwohl seine Berichterstattung offensichtlich unzuverlässig ist. Es besteht folglich das terminologische Problem darin, „dass in vielen Fällen unklar bleibt, ob sich der Verdacht mangelnder Glaubwürdigkeit auf die erzählten Ereignisse, d.h. die fiktionalen ‚Fakten‘ auf der Ebene der Figuren, oder aber auf die Deutung des Geschehens oder die Beurteilung anderer Figuren durch den Erzähler bezieht.“¹⁰⁷ Darüber hinaus darf man bei dem Begriffspaar „reliability“ und „unreliability“ keineswegs von einer binären Opposition ausgehen – es handle sich dabei vielmehr um eine graduelle Skalierung aus verschiedenen Graden der Unzuverlässigkeit eines Erzählers. Wer bestimmt und definiert außerdem die Messlatten „Wahrheit“ und „Objektivität“? Die Idee des unzuverlässigen Erzählens geht zumeist davon aus, dass ein objektives Weltbild und ein ebenso objektives Bild von anderen und von sich selbst möglich sind. Ein solch objektives Bild der eigenen Person kann aber nur von anderen gegeben werden. Ein homodiegetischer Erzähler wäre dazu also per definitionem nicht imstande.

Auch die Frage, anhand welcher Kriterien das Problem der Zuverlässigkeit eines Erzählers methodisch geklärt werden kann, bleibt in den meisten literaturwissenschaftlichen Arbeiten zum Thema der Intuition des Einzelnen überlassen. Es mangelt also bislang „an einer umfassenden und systematischen Zusammenstellung der wichtigsten Signale mangelnder Glaubwürdigkeit.“¹⁰⁸

Nünning hat es sich nun zum Ziel gesetzt, eine Beschreibung der Textstrukturen und Wirkungsphänomene zu erstellen, die für das Phänomen Unzuverlässiges Erzählen kennzeichnend sind. Um ebendiese Mechanismen genauer zu erklären, bedarf es laut Nünning eines Rückgriffs auf das Konzept der dramatischen Ironie, ein pragmatisches Phänomen, welches nicht allein textintern zu erklären ist. Laut Nünning entsteht dramatische Ironie im Falle von unzuverlässigem Erzählen durch die Diskrepanz zwischen den Absichten und Wertvorstellungen des Erzählers auf der einen sowie den Normen und dem Wissensstand des realen Lesers auf der anderen Seite. „Hat der Leser die mangelnde Zuverlässigkeit des Erzählers anhand bestimmter textueller Signale einmal durchschaut, dann erhalten aufgrund dieses Informationsvorsprungs die Aussagen des Erzählers eine diesem nicht bewusste und von ihm nicht beabsichtigte Zusatzbedeutung.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Nünning (1998), S. 12.

¹⁰⁸ Ebd., S. 16.

¹⁰⁹ Ebd., S. 17.

Infolgedessen gelangt Nünning zu einer Definition der unreliable narration, die ohne die Instanz des „implied author“ auskommt und wie folgt aussieht: „Als unreliable narrators sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht.“¹¹⁰

Weiters ist auch die Diskrepanz, die zwischen den expliziten Äußerungen des Erzählers über sich selbst oder andere Figuren und seiner impliziten Selbstcharakterisierung besteht, von großer Bedeutung für die Normalisierung eines unzuverlässigen Erzählers. Diese Feststellung trifft nun vor allem auf die bereits erwähnten redseligen bis verrückten Monologen zu, die meist „unreliable narrators“ sind. Daraus resultierend ist die Verlagerung der Aufmerksamkeit des Rezipienten weg von der Ebene des Geschehens hin zum Sprecher. Die Perspektive und die Normabweichungen und subjektiven Äußerungen des Erzählers stehen somit plötzlich im Zentrum der Geschichte, nicht mehr die Handlung. Diese impliziten Zusatzinformationen fügen sich schließlich zu einer zweiten Geschichte in der Geschichte zusammen – der Geschichte der Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Für Nünning besteht kein Zweifel daran, dass es sich – im Gegensatz zu Booths Definition – bei unzuverlässigem Erzählen keineswegs um ein rein textimmanentes Phänomen handelt, sondern dass außertextuelle Faktoren, wie beispielsweise allgemeines Weltwissen, moralische Standards oder psychologische Konzepte, eine zentrale Rolle spielen. Ob ein Erzähler also als unglaubwürdig eingestuft wird, hängt - entgegen Booths Ansatz - nicht von der Distanz zwischen seinen Werten und Normen und jenen des implied authors ab, sondern davon, inwiefern sie sich mit dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten vereinbaren lassen. Das Phänomen erzählerischer Unzuverlässigkeit ist nach Nünningss Vorstellung allein aus dem Zusammenspiel von Texteigenschaften und Rezipientenwissen angemessen zu interpretieren. Die Pragmatik und die sogenannte „frame theory“ eröffnen folglich Möglichkeiten, um bisherige definitorische, theoretische und methodologische Probleme in Bezug auf die Unzuverlässigkeit zu überwinden.

3.3.1 Textuelle Signale

Laut Nünning ist bei einer Systematisierung der Signale für unzuverlässiges Erzählen grundsätzlich zwischen textuellen Zeichen und außertextuellen Bezugsrahmen – sogenannten „frames of reference“ – zu unterscheiden. Zu den textuellen Signalen für unreliable narration zählen alle formalen und thematischen Merkmale eines Werkes, die es ohne Rekurs auf außertextuelle Aspekte nahelegen, die Glaubwürdigkeit einer Erzählinstanz

¹¹⁰ Nünning (1998), S. 17.

in Zweifel zu ziehen.“¹¹¹ Außertextuelle Bezugsrahmen beziehen sich hingegen auf Widersprüche zwischen der in einem Text entworfenen fiktionalen Welt und dem Wirklichkeitsmodell des Lesers.

Die textuellen Signale für Unzuverlässigkeit lassen sich laut Nünning mithilfe erzähltheoretischer, textlinguistischer und mentalstilistischer Kategorien wie folgt beschreiben und einteilen:

- Explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses;
- Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen eines Erzählers;
- Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren;
- Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung;
- Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens;
- Verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv;
- Multiperspektivische Auffächerung des Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens;
- Häufung sprecherzentrierter Aussagen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität;
- Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler;
- Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit;
- Explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit;
- Eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen;
- Eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit;
- Paratextuelle Signale (z.B. Titel, Untertitel, Vorwort).¹¹²

¹¹¹ Nünning (1998), S. 27.

Textuelle Signale wie diese können den Leser dazu veranlassen, an der Glaubwürdigkeit eines Erzählers zu zweifeln. Eine tatsächliche Unzuverlässigkeit ist umso wahrscheinlicher, je mehr sich solch textuelle Signale häufen oder wenn mehrere dieser Indikatoren gleichzeitig auftreten. Laut Nünning reichen textuelle Merkmale alleine aber nicht aus, um die Frage nach der Unzuverlässigkeit zu klären – diese haben lediglich eine Signalwirkung. Letztendlich hängt es vom Rezipienten ab, textinterne Widersprüche und/oder Unstimmigkeiten zu bemerken und aufzulösen und den Text dadurch zu naturalisieren, „d.h. ihn mit kulturell vorgeprägten Modellen bzw. Schemata in Einklang zu bringen.“¹¹³

3.3.2 Kontextuelle Bezugsrahmen

Die außertextuellen Referenzrahmen unterteilt Nünning in zwei große Gruppen: in die erste Gruppe fallen jene „frames of reference“, die sich auf die Erfahrungswirklichkeit bzw. das in der Gesellschaft gängige Wirklichkeitsmodell beziehen; die zweite Gruppe besteht aus spezifisch literarischen Bezugsrahmen. Voraussetzung für die Bezugsrahmen der ersten Gruppe ist die Annahme, dass die fiktionale Welt im Großen und Ganzen mit der realen Welt des Lesers kompatibel ist. Die für Nünning wichtigsten textexternen Referenzrahmen sind folgende:

- Allgemeines Weltwissen;
- Das jeweilige historische Wirklichkeitsmodell;
- Explizite oder implizite Persönlichkeitstheorien sowie gesellschaftlich anerkannte Vorstellungen von psychologischer Normalität oder Kohärenz;
- Moralische und ethische Maßstäbe, die in ihrer Gesamtheit das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem konstituieren;
- Das individuelle Werte- und Normensystem, die Perspektive bzw. das Voraussetzungssystem des einzelnen Rezipienten.¹¹⁴

Häufig gewinnen die angeführten textuellen Signale für unreliable narration erst dadurch ihre Bedeutung zur Naturalisierung des Textes, dass sie mit kontextuellen Bezugsrahmen und dem Vorwissen des jeweiligen Rezipienten verknüpft werden. Oft werden beispielsweise widersprüchliche Hinweise im Text erst durch Rekurs auf psychologische oder moralische Standards als Hinweise auf mangelnde Glaubwürdigkeit identifiziert.

¹¹² Vgl.: Nünning (1998), S.27f.

¹¹³ Ebd., S. 29.

¹¹⁴ Vgl.: Ebd., S. 30.

Die zweite Gruppe der kontextuellen Faktoren – jene mit spezifisch literarischen Bezugsrahmen – sind nicht minder bedeutungsvoll für die Identifikation eines unzuverlässigen Erzählers. Eine Liste solch literarischer „frames of reference“, welche in ihrer Gesamtheit die literarische Kompetenz des Rezipienten widerspiegeln, kann nach Nünning folgendermaßen aussehen:

- Allgemeine literarische Konventionen;
- Konventionen einzelner Gattungen oder Genres;
- Intertextuelle Bezugsrahmen, also Referenzen auf spezifische Prätexte;
- Stereotype Modelle literarischer Figuren;
- Das vom Leser konstruierte Werte- und Normensystem des jeweiligen Textes.¹¹⁵

Diese unterschiedlichen Referenzrahmen sollen laut Nünning die Voraussetzung dafür schaffen, jene Kriterien zu erfassen und zu benennen, auf denen unzuverlässiges Erzählen tatsächlich basiert. Wenn also in einem Erzähltext Widersprüche oder Diskrepanzen zwischen der Textwelt und den angeführten kontextuellen Bezugsrahmen vorhanden sind, können Leser diese auflösen, indem sie den Text naturalisieren. Nach Nünning kann die Konstruktion eines unzuverlässigen Erzählers also als interpretatorische Strategie angesehen werden, mit deren Hilfe der Leser textuelle Ungereimtheiten naturalisiert, welche ansonsten unaufgelöst bleiben würden.¹¹⁶

In Nünnings aktuellstem Text zur unreliable narration aus dem Jahr 2008 liefert er schließlich folgende eigene Definition des Phänomens:

„Unreliable narrators are those whose perspective is in contradiction to the value and norm system of the whole text or to that of the reader. The phenomenon of unreliable narration can be seen as the result of discrepant awareness and dramatic irony.”¹¹⁷

3.4 Monika Fludernik – Insane Narrators

Im selben Sammelband wie Ansgar Nünning's Text „Unreliable, compared to what?“ findet sich auch Monika Fludernik's Abhandlung zum Thema der Unzuverlässigkeit unter dem Titel „Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of

¹¹⁵ Vgl.: Nünning (1998), S. 31.

¹¹⁶ Vgl.: Nünning (1999), S. 69.

¹¹⁷ Nünning (2008), S. 38.

Unreliability“. Fludernik nimmt darin zu Nünnings Ausführungen über die Instanz des implied authors Bezug, welche dieser als Projektion des Lesers auf den Text versteht.¹¹⁸

Unzuverlässigkeit entsteht laut Fludernik oft durch exzessive Informationen über unwesentliche Dinge und eine Vernachlässigung jener Themen, die der Leser als äußerst wichtig identifiziert. Bereits in einem ihrer früheren Texte unterscheidet Fludernik zwischen drei Kategorien von Unzuverlässigkeit, die sie wie folgt benennt: „factual contradiction, lack of objectivity, and incompatibility of worldview (ideological unreliability).“¹¹⁹

Faktische Widersprüche können in ganz unterschiedlichen Kategorien unzuverlässiger Texte stattfinden. „Inaccuracies are sometimes treated as symptoms of a pathological scenario, in other cases as straightforward speech acts of deliberate duplicity, or yet again as an inherent aspect of the narrator’s epistemological limitations as a first-person narrator.“¹²⁰ Ähnlich verhält es sich bei Fluderniks zweiter Kategorie, der mangelnden Objektivität: diese ist oft die unvermeidbare Folge der epistemologischen Einschränkungen eines homodiegetischen Erzählers.

Ideologische Unzuverlässigkeit dagegen beschreibt einen unzuverlässigen Erzähler, welcher ein Weltbild propagiert, das der Leser nicht teilen kann. Die Grenze zwischen emotionaler und ideologischer Unzuverlässigkeit ist jedoch sehr schmal, vor allem weil Leser zwar oft eine Ansicht des Erzählers nicht teilen, diesen deshalb aber nicht gleich verurteilen. Das Weltbild eines Erzählers hängt schließlich auch zu einem großen Teil davon ab, in welcher historischen Zeit der jeweilige Text entstanden ist. Dass heutige Leser beispielsweise ein anderes Weltbild haben als Grimmels Hausens „Simplicissimus“ bedeutet nicht, dass sie diesen ad hoc als unzuverlässigen Erzähler einordnen werden.

Ein anderer typischer Fall unzuverlässigen Erzählens kann aber in keine der drei Kategorien Fluderniks eingeordnet werden:

The narrator who is obviously in the grip of an overwhelming obsession but blithely unaware of the fact, and who suffers from a patent epistemological distortion regarding the fictional world, what is actually happening, what he or she is doing, and how this should be explained.¹²¹

In diesem Fall der Unzuverlässigkeit müssen die faktischen Ungenauigkeiten vom Leser erst herausgelesen werden. Die Triade factual inaccuracy/lack of objectivity/ideology erlaubt auch keine präzise Charakterisierung von Geschichten mit einem unausgesprochenen Geheimnis – beispielsweise einer nie offen thematisierten Homosexualität des Erzählers.

¹¹⁸ Vgl.: Fludernik (1999), S. 75.

¹¹⁹ Ebd., S. 75.

¹²⁰ Ebd., S. 76.

¹²¹ Ebd., S. 77.

Standardbeispiele für unzuverlässiges Erzählen drehen sich laut Fludernik zumeist um eine Diskrepanz zwischen der expliziten Wiedergabe von Geschehnissen und deren impliziter Signifikanz. Darüber hinaus scheint es in diesen Beispielen sehr häufig ein klassisches „Detektiv Szenario“ zu geben: der Leser erlebt einen Moment der Enthüllung, wenn er die Wahrheit beziehungsweise das Geheimnis über die Person des Erzählers erfährt.

Eine gänzlich andere Art unzuverlässigen Erzählens ist jene, die einen offenbar geisteskranken Erzähler als Vermittler einsetzt. Eine solche Geisteskrankheit ist in den meisten Fällen nicht vom Anfang der Geschichte klar, sondern wird erst im Laufe dieser für den Leser offensichtlich. Im Zuge dessen werden auch die Selbstdarstellung des Erzählers und die Darstellung der Ereignisse der Geschichte für den Leser zunehmend unzuverlässig. Die Erkenntnis einer Geisteskrankheit auf Seiten der Erzählerfigur entsteht oft durch die systematische Entdeckung von Ungereimtheiten zwischen dem Bestehen des Erzählers auf seiner eigenen Zurechnungsfähigkeit und seinem tatsächlichen zunehmend irrationalen Verhalten. Eine typische Eigenschaft solcher geistig abnormer Erzähler ist das Beschuldigen Anderer für Dinge, die eigentlich sie selbst tun bzw. die sie sich einbilden.

3.5 Phelan/Martin – Achsentheorie

James Phelan und Mary Patricia Martin haben mit ihrem gemeinsamen Aufsatz „The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day“ entscheidende neue Ansätze in das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens bei homodiegetischen Erzählinstanzen eingebracht. Diese werden anhand von Kazuo Ishiguros Werk „The Remains of the Day“ angewandt, in welchem ein alternder Butler namens Stevens rückblickend über die wichtigsten Ereignisse seines Lebens berichtet, was ihn sowohl zum erlebenden als auch erzählenden Ich des Textes macht.

Zu Beginn ihres Textes stellen die Autoren drei entscheidende Veränderungen ihrerseits zu den bisher vorhandenen Definitionen von unreliable narration auf:

(1) With any character narrator, the relation between the character functions and the narrator functions may not always be seamless, and thus, we cannot always infer a narrator's reliability or unreliability on the basis of what we learn about his or her character. (2) Unreliability occurs not just along the axes of facts/events and values/judgements but also along the axis of knowledge/perception. (3) By attending to unreliability along these three axes and to the kind of readerly activity unreliability evokes, we distinguish six different types.¹²²

¹²² Phelan/Martin (1999), S. 88.

Dass unzuverlässiges Erzählen entweder auf der „axis of ethics“ oder auf der „axis of events“ stattfinden kann, hat bereits Wayne C. Booth festgestellt. Phelan/Martin ergänzen diese beiden Differenzierungsachsen nun aber um eine weitere: die „axis of knowledge and perception“. Wenn ein Erzähler also unzuverlässig in Bezug auf die Fakten der Geschichte ist, dann herrscht Unzuverlässigkeit auf der „axis of events“. Ist er unzuverlässig was allgemeine Werte, Moralvorstellungen oder Ähnliches betrifft, auf der „axis of ethics“. Ist sich der Erzähler aber seiner falschen Informationen selbst nicht bewusst oder ist zumindest nicht fähig, sich die Wahrheit selbst einzugestehen, herrscht Unzuverlässigkeit auf der „axis of knowledge and perception“.¹²³ Infolgedessen verändern Phelan/Martin die klassische Definition Booths wie folgt:

„A homodiegetic narrator is „unreliable“ when he or she offers an account of some event, person, thought, thing, or other object in the narrative world that deviates from the account the implied author would offer.“¹²⁴

Phelan/Martin benutzen – im Gegensatz zu Nünning – bewusst den Terminus des impliziten Autors für ihre Definition der unreliable narration. Die Gründe hierfür werden im Text nicht genannt, können aber wohl auf James Phelans Theorien zum implied author (siehe Kapitel 3.1) zurückgeführt werden.

In weiterer Folge unterscheiden die beiden Autoren sechs unterschiedliche Typen von Unzuverlässigkeit homodiegetischer Erzählinstanzen. Diese Unterscheidungen treffen sie mithilfe einer rein rhetorischen Semantik, welche fokussiert ist auf die Beziehungen zwischen implied author, Erzähler und der „authorial audience“, genauer auf „the activities of the narrator as teller and those of the authorial audience as re-interpreter of what is told.“¹²⁵

Die grundsätzliche Aufteilung auf drei Achsen gliedert sich laut Phelan/Martin folgendermaßen:

- Unreliable reporting -> axis of facts/events,
- Unreliable evaluating -> axis of ethics/evaluation,
- Unreliable reading -> axis of knowledge/perception.¹²⁶

Um Unzuverlässigkeit auf einer oder mehrerer der genannten Achsen zu identifizieren, muss der Rezipient aber zuerst selbst agieren, wenn er Unstimmigkeiten im Bericht eines Erzählers vermutet – entweder indem er die Worte des Erzählers ablehnt und eine für sich

¹²³ Vgl.: Phelan/Martin (1999), S. 92.

¹²⁴ Ebd., S. 94.

¹²⁵ Ebd., S. 94.

¹²⁶ Vgl.: Ebd., S. 94.

einleuchtendere Wahrheit konstruiert, oder indem er den Bericht zwar akzeptiert, diesen aber um zusätzliche Informationen ergänzt.

Kombiniert man nun die Aktivitäten von Erzähler und Rezipient, entstehen für Phelan/Martin sechs Typen von Unzuverlässigkeit:

1. Misreporting
2. Misreading
3. Misevaluating
4. Underreporting
5. Underreading
6. Underregarding¹²⁷

Misreporting entsteht meist durch einen Wissensrückstand des Erzählers oder seiner falschen Wertvorstellungen und passiert zumindest auf der Achse facts/events. Misreading – zumindest auf der Achse knowledge/perception – hängt zumeist mit subjektiven Äußerungen des Erzählers zusammen, die dieser aber als allgemeine Wahrheit ansieht. Misregarding – auf der Achse ethics/evaluation – kommt dann vor, wenn der Erzähler etwas als wahr präsentiert, aber selbst über die Unwahrheit seiner Aussage Bescheid weiß.

Underreporting tritt ein, wenn der Erzähler dem Leser weniger erzählt, als er/sie weiß. Underreading, wenn fehlendes Wissen, Wahrnehmungsvermögen oder Gewandtheit des Erzählers eine unzureichende Darstellung von Ereignissen, Charakteren oder Situationen auslöst. Underregarding beschreibt schließlich einen Erzähler, dessen ethische Wertvorstellungen und Urteile zwar richtig sind, aber nicht weit genug gehen.

Mithilfe dieser Aufspaltung in verschiedene Typen unzuverlässigen Erzählens bezwecken die Autoren die Richtigstellung der Annahme, bei zuverlässigem und unzuverlässigem Erzählen handle es sich um eine binäre Opposition. Stattdessen schlagen sie vor zu erkennen, dass homodiegetische Erzähler entlang eines weiten Spektrums von Zuverlässigkeit zu Unzuverlässigkeit platziert sein können.

¹²⁷ Vgl.: Phelan/Martin (1999), S. 95.

3.6 James Phelan – Estranging & Bonding Unreliability

Im Jahr 2008 veröffentlichte James Phelan einen Artikel zum Thema Unzuverlässigkeit, der eine bis dato nicht gekannte Unterscheidung zweier Typen dieses Phänomens zum Thema hat: jene zwischen „estranging unreliability“ und „bonding unreliability“.

„Estranging unreliability“ meint jene Art unzuverlässigen Erzählens, welche die Distanz zwischen Erzähler und Rezipienten unterstreicht oder verstärkt. „Bonding unreliability“ dagegen soll ebendiese Distanz verringern und somit beim Leser ein Gefühl der Nähe zur Erzählinstanz hervorrufen.

Für Phelan ist unzuverlässiges Erzählen eine Art der indirekten Kommunikation zwischen implizitem Autor und Rezipient auf Basis eines anderen Sprechers, der sich an ein anderes Publikum wendet.¹²⁸ Es existieren folglich ein Text, zwei Sprecher – der eine explizit, der andere implizit –, zwei Empfänger und zumindest zwei Absichten. Die Beziehung zwischen implizitem Autor und Erzähler wiederum kann verschiedenster Art sein. Am einen Ende dieses weiten Spektrums an möglichen Beziehungen positioniert Phelan die sogenannte „mask narration“, „a rhetorical act in which the implied author uses the character narrator as a spokesperson for ideas that she fully endorses.“¹²⁹ Dabei benutzt der implied author die Maske des homodiegetischen Erzählers um den Appell und die Überzeugungskraft seiner Ideen zu verstärken. Am anderen Ende des Spektrums wiederum positioniert Phelan unzuverlässiges Erzählen, welches auf mehr als einer der drei Kommunikationsachsen¹³⁰ unzuverlässig ist.

Laut Phelan haben sich seit Booths Begriffsprägung 1961 die meisten Theorien mit eben diesem Ende des Spektrums befasst, was wiederum verhindert hat, dass sich mit den unzähligen anderen Formen unzuverlässigen Erzählens bei „character narration“ beschäftigt wurde. Um diesem Trend entgegenzuwirken, unterscheidet James Phelan nun – wie bereits angeführt – zwischen zwei Arten unzuverlässigen Erzählens: estranging und bonding unreliability. Estranging unreliability, oder auch ent-/befremdende Unzuverlässigkeit, führt zu einer kommunikativen Distanzierung von Erzähler und Rezipient, die durch Diskrepanzen zwischen den Berichten, Interpretationen oder Evaluationen des Erzählers und jenen des Lesers entstehen. Anders formuliert, „in estranging unreliability, the authorial audience recognizes that adopting the narrator’s perspective would mean moving far away from the implied author’s.“¹³¹

¹²⁸ Vgl.: Kapitel 3.1 – Implied author / implied reader, narrator / narratee.

¹²⁹ Phelan (2008), S. 9.

¹³⁰ Siehe letztes Kapitel.

¹³¹ Phelan (2008), S. 11.

Bei "bonding" bzw. verbindender Unzuverlässigkeit führen die Diskrepanzen in den Berichten und Bewertungen des Erzählers wiederum dazu, die Distanz zwischen Erzähler und Rezipient zu verringern. In anderen Worten, obwohl der Leser die Unzuverlässigkeit des Erzählers erkennt, erhöht diese auch den Grad an Empathie für die Figur des Erzählers. Die Unterscheidung dieser beiden Arten von Unzuverlässigkeit bei Erzählern beruht laut Phelan auf dem rhetorischen Effekt, den Unzuverlässigkeit mit sich bringt.

Phelans Unterscheidung von sechs Typen unzuverlässigen Erzählens, welche im letzten Kapitel behandelt wurde, begründet sich nun auf zwei Größen des kommunikativen Austausches zwischen implizitem Autor, Erzähler und Rezipienten: „(a) the axis of communication along which the unreliability occurs, and (b) whether the particular communication indicates that the authorial audience needs to reject the narrator's perspective or supplement it.“¹³² Folglich kann jeder der sechs Typen von Unzuverlässigkeit¹³³ als *estranging* oder *bonding unreliability* fungieren.

Weil sich die Literaturwissenschaft in der Vergangenheit großteils mit Arten der befremdenden Unzuverlässigkeit beschäftigt hat, widmet sich James Phelan dem Aspekt der „bonding unreliability“ und unterteilt diesen in sechs unterschiedliche Typen:

- **Typ 1:** „The first subtype takes advantage of the single text with two tellers, two audiences, and two purposes, by rendering the narrator's communication *literally unreliable but metaphorically reliable*.“¹³⁴ Dies geschieht normalerweise auf der Achse der facts/events und jener von understanding/perception und hat das Potenzial die wahrnehmende, ethische und emotionale Distanz zwischen Erzähler und Publikum zu reduzieren. Diese Art der Unzuverlässigkeit ist häufig ein Ergebnis psychischer Probleme, welche die Erzählinstanz zwar als unzuverlässig in Bezug auf die tatsächlichen Geschehnisse der Geschichte offenbaren, diese Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz aber nicht bewusst ist. Der Erzähler erzählt hier die für ihn als Realität empfundene Geschichte, die das Publikum durch gewisse Signale als Produkt seiner psychischen Beeinträchtigung erkennt.
- **Typ 2:** „The second subtype is what I call *playful comparison* between implied author and narrator.“¹³⁵ In dieser Technik benutzt der implizite Autor laut Phelan spielerisch das Unzuverlässige Erzählen, um dem Leser die Ähnlichkeiten oder Unterschiede zwischen sich selbst als Erzähler und der Erzählerfigur in dieser Funktion aufzuzeigen. Dieser spielerische Vergleich kann je nach der Art der Beziehung der beiden Instanzen entweder

¹³² Phelan (2008), S. 12.

¹³³ Misreporting, misreading, misregarding, underreporting, underreading, underregarding.

¹³⁴ Phelan (2008), S. 12.

¹³⁵ Ebd., S. 15.

befremdende oder verbindende Wirkung haben. Wenn der implizite Autor den Erzähler beispielsweise seine eigenen Fähigkeiten als solcher überschätzen lässt, hat dies eher einen befremdenden Effekt.

- **Typ 3:** „The third subtype of bonding unreliability is what [...] I call *naïve defamiliarization*, and it most often occurs as a kind of unreliable reading.”¹³⁶ Das unzuverlässige Lesen geschieht hierbei allerdings dem Erzähler, der beispielsweise ein Ereignis als etwas anderes interpretiert und darstellt, als es tatsächlich ist.
- **Typ 4:** „The fourth subtype is what I call *sincere but misguided self-deprecation*.“¹³⁷ Diese Art der Unzuverlässigkeit geschieht auf der Achse von ethics/evaluation und beruht auf der Koexistenz von zwei Feststellungen: der Präsenz ehrlicher Selbst-Missbilligung und Widerlegung ebendieser. Dazu kommt es, wenn ein Erzähler sich beispielsweise selbst wegen einer Untat verurteilt, der Leser aber bereits weiß, dass diese aus einem höheren ethischen Bewusstsein des Erzählers heraus begründet ist, was diesen wiederum sympathisch macht.
- **Typ 5:** „The fifth subtype of bonding unreliability is what I call *partial progress toward the norm*.“¹³⁸ Dieser Typ geschieht auf der Achse ethics/evaluation oder understanding/perception und beschreibt die Entwicklung einer Erzählerfigur von eher befremdenden Ansichten und Wertvorstellungen hin zu dem, was gemeinhin als „normal“ betrachtet wird.
- **Typ 6:** „The sixth subtype is what I call [...] *bonding through optimistic comparison*.“¹³⁹ Dieser Typ tritt ein, wenn die Erzählung offensichtlich befremdliche Unzuverlässigkeit mit weit weniger befremdlichen Dingen nebeneinander stellt. Eine generell pessimistische Ansicht des Erzählers wird hier durch einen Vergleich mit einer noch schlechteren Alternative als „bessere Unzuverlässigkeit“ dargestellt.

3.7 Tom Kindt – Axiologische und mimetische Unzuverlässigkeit

Auch Tom Kindt bemüht sich in seinem 2008 erschienenen Buch „Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne“ um die Klärung eines zwar bereits etablierten, aber dennoch vagen Konzepts der Literaturwissenschaft. Booths Idee des impliziten Autors/implicit authors bezeichnet Kindt als „Kompromissbildung [...], die eine Umsetzung des rhetorisch-ethischen

¹³⁶ Phelan (2008), S. 17.

¹³⁷ Ebd., S. 17.

¹³⁸ Ebd., S. 19.

¹³⁹ Ebd., S. 20.

Programms in Zeiten der Vorherrschaft einer fundamentalistisch betriebenen Textimmanenz erlaubte.“¹⁴⁰ Die große Popularität des Zuverlässigkeitsbegriffs in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre und Jahrzehnte erklärt sich Kindt gerade an dessen Vagheit. Dabei finden laut Kindt vor allem drei spezifische Aspekte bei der Zuschreibung erzählerischer Unzuverlässigkeit in der Literaturwissenschaft Beachtung:

Klarheit wird erstens hinsichtlich der textuellen Hinweise auf das Vorliegen eines „unzuverlässigen Erzählers“ angestrebt, zweitens hinsichtlich der interpretativen Verfahren, mit denen sich ein entsprechender Verdacht validieren lässt, und drittens hinsichtlich des theoretischen Rahmens, in dem die Prozesse der Vermutung und Prüfung situiert sind bzw. sein sollten.¹⁴¹

Laut Kindt beachten die vorliegenden Stellungnahmen zu Booths Definition aber weder die Einführung noch die Verwendung der Kategorie „Unzuverlässiges Erzählen“ genügend, sondern laufen ausnahmslos auf Vorschläge hinaus, in welchen die Mängel der ursprünglichen Begriffsbestimmung nicht bemerkt oder nicht überzeugend korrigiert werden. Die bisherigen Neukonzeptionalisierungs- und Definitionsversuche des Phänomens setzen sich nach Kindt nicht mit der Schwierigkeit auseinander, ein erzähltheoretisches Konzept für „programmatisch offenkundig divergierende Unternehmungen nutzbar machen zu wollen.“¹⁴²

Kindt kritisiert nun die, seiner Meinung nach, durchaus wohlgeformte Definition Booths insofern, als die Bezugnahme auf eine Instanz namens implied author die Reichweite des Gegenstandes erzählerischer Unzuverlässigkeit in erheblichem Maße einschränke.

Den Ausgangspunkt für Kindts Neukonzeptionalisierung bildet die Kritik an der Terminologie des Phänomens. Der Ausdruck „unzuverlässig“ beschreibt kein Merkmal eines literarischen Texts, es beschreibt eine Relation für ein zumindest zweistelliges Prädikat. Unzuverlässig kann ein Erzählerbericht also allein in Relation zu einer spezifischen Zuverlässigkeitsnorm sein, welche bis dato nie genau definiert wurde. Dass Booths Definition das Prädikat „unzuverlässig“ durch den Begriff des „impliziten Autors“ zu belegen sucht, hat zur Konsequenz, dass diesem die Eigenschaft interpretationstheoretischer Neutralität fehlt. Von Neutralität bei Interpretationstheorien lässt sich, wie Kindt formuliert, dann sprechen, „wenn Begriffe in Interpretationen verschiedener Auslegungsansätze in gleicher Weise verwendet werden können, ohne mit deren jeweiliger Bedeutungskonzeption in Konflikt zu geraten.“¹⁴³ Booths Definition legt somit den Verwender des Begriffs auf eine konkrete Bedeutung dessen und damit auf einen spezifischen Ansatz in der Deutung literarischer Texte fest. Um dies zu vermeiden, sucht Kindt den Begriff so zu reformulieren, dass diese

¹⁴⁰ Kindt (2008), S. 33.

¹⁴¹ Ebd., S. 36.

¹⁴² Ebd., S. 42.

¹⁴³ Ebd., S. 43.

Vorentscheidung auf Rezipientenseite vermieden wird. Dazu sei nur eine geringfügige Modifikation der ursprünglichen Definition vonnöten - die Tilgung von Booths beigefügter Erläuterung vom impliziten Autor. Eine solche Definition sieht dann wie folgt aus:

„Der Erzähler in einem literarischen Werk ist zuverlässig, wenn er ausdrücklich für dessen Normen eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist unzuverlässig, wenn dies nicht der Fall ist.“¹⁴⁴ Damit wird Booths Definition in eine offene Form modifiziert.

Ein weiteres Problem der bisherigen Definitionen sieht Kindt darin, dass mit dem Konzept der erzählerischen (Un-)Zuverlässigkeit angegeben wird, ob und wie weit der Erzähler im Hinblick auf das Werk axiologisch repräsentativ ist. Verwendet aber wird der Begriff meist im Kontext der Frage, ob der Narrator mimetisch adäquat erzählt. Es bedarf daher einer getrennten Verwendung zweier Formen erzählerischer (Un-)Zuverlässigkeit, die von Kindt wie folgt definiert werden:

- Der Erzähler in einem literarischen Werk *W* ist genau dann *axiologisch zuverlässig*, wenn er in seinen Äußerungen ausdrücklich für die Werte *w* eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist genau dann *axiologisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist.
- Der Erzähler in einem literarischen Werk *W* ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn seine Äußerungen in der fiktiven Welt *w* wahr sind; er ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist.¹⁴⁵

Kindt bemerkt aber bald, dass diese Typologie zu restriktiv ist. Ein Erzähler kann laut Kindt nicht als mimetisch zuverlässig gelten, wenn sich seine Äußerungen als fiktional unwahr erweisen. Ein Beispiel für eine solche Situation wäre ein Erzähler, der seinem Publikum zwar die wahren Fakten der Geschichte präsentiert, ihnen aber zugleich entscheidende Vorkommnisse verschweigt.¹⁴⁶ Aus diesem Grund kommt Kindt schließlich zu folgender finaler Definition mimetisch unzuverlässigen Erzählens:

Der Erzähler *N* in einem literarischen Werk *W* ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie *w* zu verstehen ist, dass *N*s Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt *w* ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; *N* ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie *w* zu verstehen ist, dass *N*s Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt *w* nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Kindt (2008), S. 45.

¹⁴⁵ Ebd., S. 49.

¹⁴⁶ Vgl. auch „underreporting“ bei Phelan/Martin.

¹⁴⁷ Kindt (2008), S. 51.

Dieses Konzept mimetischer (Un-)Zuverlässigkeit lässt sich laut Kindt auf personal oder unpersönlich erzählte Texte anwenden. Entscheidend ist hier nicht die Unterscheidung von subjektiver oder objektiver Berichterstattung. Laut Kindt können sowohl subjektive Erzählungen wahr und vollständig in Bezug auf die relevanten Angaben sein, als auch objektive unwahr und unvollständig sein können. Die subjektive Darstellung eines Erzählers allein reicht also nicht mehr aus, um diesen der Unzuverlässigkeit verdächtig zu machen.

Neben seiner oben angeführten eigenen Neudefinition des unzuverlässigen Erzählens widmet sich Tom Kindt auch der Frage, auf welche Typen von Erzählerfiguren oder Erzählmedien das Konzept der Unzuverlässigkeit zutreffen kann. Dass die Unterscheidung zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählern bei der Zuschreibung erzählerischer Unzuverlässigkeit in der Vergangenheit deutlich überschätzt wurde, steht für Kindt fest.

Es ist offensichtlich, dass beide Typen von Erzählern sowohl in axiologischer als auch in mimetischer Hinsicht (un-)zuverlässig sein können; die Beteiligung oder Nichtbeteiligung eines Erzählers am geschilderten Geschehen hat keine prinzipiellen Konsequenzen im Hinblick auf die Möglichkeit, dass er bestimmte Werte vertritt oder falsche Angaben macht.¹⁴⁸

Als wesentlich sinnvollere Unterscheidung empfindet Kindt jene zwischen „personal“ und „impersonal narration“. „Personal narration“ beschreibt dabei Texte, in denen es Hinweise darauf gibt, dass sie als Rede einer Erzählerfigur zu verstehen sind. „Impersonal narration“ bezeichnet Erzähler, die einzig eine Eigenschaft haben: das Vermögen eine Geschichte zu erzählen. Axiologische (Un-)Zuverlässigkeit kann folglich nur dann vorliegen, wenn „personal narration“ gegeben ist.

Mimetische (Un-)Zuverlässigkeit ist im Gegensatz dazu nicht in dieser Weise beschränkt. Dieses Konzept kann gleichermaßen in „personal“ oder „impersonal“ erzählten Texten vorkommen, „da für seine Zuschreibung lediglich erforderlich ist, dass der Erzählbericht bestimmte Charakteristika aufweist und sich diese mit Hilfe einer Kompositionsstrategie erklären lassen – beide Bedingungen können offenkundig auch durch Erzählungen erfüllt werden, die keine Indizien für einen personalisierten Narrator enthalten.“¹⁴⁹

Mimetische (Un-)Zuverlässigkeit unterliegt dennoch spezifischen Einschränkungen. Kindt führt an, dass eine Unterscheidung zwischen „reporting“ und „storytelling narrators“ in diesem Zusammenhang vonnöten ist. Ein „reporting“ Erzähler berichtet von in der fiktiven Welt realen Ereignissen oder Personen, während ein „storytelling“ Erzähler die Worte des Textes benutzt, um eine Geschichte zu erzählen, einen Roman zu schreiben oder einen Faden

¹⁴⁸ Kindt (2008), S. 53f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 54.

zu spinnen.¹⁵⁰ Der Begriff der mimetischen (Un-)Zuverlässigkeit lässt sich folglich nur dann sinnvoll anwenden, wenn eine Erzählung von einem „reporting narrator“ vermittelt wird.

Die konkrete Zuordnung axiologischer (Un-)Zuverlässigkeit wurde bis dato immer an die Wertordnung des Werkganzen gebunden. Da nun aber der Gestaltung solcher Wertordnungen in einem erzählerischen Text keine prinzipiellen Grenzen gesetzt sind, lassen sich auch keine fixierten Merkmale von Erzählungen benennen, welche anzeigen, dass ein Narrator und ein Werk moralisch nicht miteinander übereinstimmen. Ein Erzähler lässt sich laut Kindt folglich „allein auf der Grundlage des je individuellen Werks [...] ethisch einordnen.“¹⁵¹

Für die Zuschreibung mimetischer (Un-)Zuverlässigkeit bestehen aus vorangegangener Forschung bereits recht differenzierte Bedingungen für die Klassifizierung. Dabei geht es in erster Linie darum, Anzeichen dafür zu finden, dass an der Adäquatheit der Darstellungen des Erzählers zu zweifeln ist. Wenn ein Erzähler beispielsweise zwei sich widersprechende Behauptungen aufstellt, dann scheinen seine Ausführungen zumindest fragwürdig. Für mimetische (Un-)Zuverlässigkeit ist es also notwendig, „die Typen von Textmerkmalen aufzulisten oder [...] die Maßstäbe narrativer Wohlgeformtheit anzugeben, die bei der Analyse von Erzählungen beachtet werden sollten.“¹⁵²

Der zweite wichtige Aspekt der mimetischen (Un-)Zuverlässigkeit ist die Bestimmung der Kompositionsstrategie des Werks. Hierfür formuliert Kindt drei Idealtypen des Umgangs mit epischen Devianzen:

1. Motivation narrativer Anomalien auf der Ebene der Geschichte/Handlung:

Anomalien dieser Art werden als Hinweis darauf verstanden, dass sich hinter den erzählten Ereignissen eine implizite zweite Geschichte verbirgt, die von der explizit erzählten zumindest teilweise abweicht. Eine solche Normalisierung ist laut Kindt meist nur dann sinnvoll, wenn es sich bei der Erzählerfigur um eine autodiegetische handelt.

2. Rationalisierung narrativer Anomalien auf der Ebene der Erzählung/des Erzählers:

Die Normalisierung besteht in diesem Fall in einem Urteil über die Erzählerfigur oder den Akt des Erzählens, ohne konkrete Vorschläge zu liefern, was sich in der erzählten Welt tatsächlich zugetragen hat. „Sinnvoll kann eine solche Art der Motivation narrativer Abweichungen im Fall von Texten mit homodiegetischen Erzählern sein, die nur unbeteiligte Beobachter der [...] Geschehnisse sind; unumgänglich ist sie, wenn

¹⁵⁰ Vgl.: Kindt (2008), S. 54.

¹⁵¹ Ebd., S. 56.

¹⁵² Ebd., S. 59.

man es mit heterodiegetischen Erzählern zu tun hat, die gegen die Regeln kommunikativer Zusammenarbeit verstoßen.“¹⁵³

3. Normalisierung erzählerischer Devianzen auf der Ebene der Poetologie/Ästhetik:

In diesem Fall werden textinterne Anomalien nicht textintern, sondern in Bezug auf poetologische Positionen von Autoren, Epochen, Kulturen, etc. motiviert.

Um die mimetische (Un-)Zuverlässigkeit der Ausführungen eines Erzählers zu ermitteln, reicht es laut Kindt, zu prüfen, ob seine Angaben

- A) in *quantitativer* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie so informativ ausfallen, wie es das Erzählinteresse und der Äußerungskontext erfordern und die Erzählsituation erlaubt;
- B) in *qualitativer* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie innerhalb des fiktionalen Universums aufrichtig, begründet und wahr sind;
- C) in *relationaler* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie bezogen auf die Erzählabticht und den konkreten Äußerungskontext relevant sind;
- D) in *modaler* Hinsicht wohlgeformt sind, ob sie etwa auf Unklarheiten, Ungeordnetheiten, Weitschweifigkeiten und Mehrdeutigkeiten verzichten.¹⁵⁴

Tom Kindt betont, dass für diese Liste von Normverletzungen kein Vollständigkeitsanspruch erhoben wird und dass die Zuordnung nicht immer zwingend ist.

3.8 Unzuverlässiges Erzählen bei heterodiegetischen Erzählern

In seinem Text zum unzuverlässigen Erzählen aus dem Jahr 2008 widmet sich Gunther Martens der verbreiteten Annahme, heterodiegetisches Erzählen sei per definitionem zuverlässig. Es geht ihm darum, herauszufinden, ob Unzuverlässigkeit eine Eigenschaft einzig homodiegetischer Erzähler ist oder ob diese auch heterodiegetischen Erzählern zugesprochen werden kann.

Martens stellt fest, dass vorangegangene Studien zum Thema meist ähnliche Argumentationslinien für dessen Fixierung auf personifizierte, homodiegetische Erzähler anführen. Die klassische Auffassung unzuverlässigen Erzählens, die diese an ein homodiegetisches Regime von „character narration“ bindet, basiert auf der Annahme, dass Unzuverlässigkeit auf einen sogenannten „embodied speaker“, also einen ausdrücklichen Sprecher als einen Charakter mit sehr speziellem Habitus, Träumen, Erfahrungen und

¹⁵³ Kindt (2008), S. 61.

¹⁵⁴ Ebd., S. 66f.

sozialen Hintergründen schließen lässt. „Underlying this assumption is the intuition that words (discourse) can only be refuted by actions within the narrated world (story).“¹⁵⁵ In anderen Worten geht es meist darum - wie in den vorangegangenen Kapiteln wiederholt gezeigt - etwas „zwischen den Zeilen“ herauszulesen und den Erzähler dadurch der Unzuverlässigkeit zu verdächtigen. Die außerdem oft genannten Normalitätsstandards sind aber laut Martens keineswegs eine absolute Grundvoraussetzung der Leser, sondern werden faktisch oft erst durch die Geschichte des jeweiligen Texts und dessen rhetorische Strategien antizipiert.

Eine weitere Annahme ist jene, dass Unzuverlässigkeit durch die Indirektion und Inferenz einer impliziten Bedeutung agiert und dadurch eine erhöhte Aktivität des Lesers erlaubt und auslöst. „The epiphany of the „detective“ element of unreliability is located in the reader’s inference of an alternative course of events or a changed view on the identity of the speaker *qua* character.“¹⁵⁶ Heterodiegetische Narration wird generell als explizit bezeichnet und gilt folglich als irrelevant für das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens, da sie die zentrale Spannung zwischen der tatsächlichen Erzählung und der psychologischen Motivation des Erzählers und dessen „embodiment“ als Charakter der fiktiven Welt vermissen lässt. Weiters wird das unzuverlässige Erzählen oft mit dem Begriff der Fokalisierung und den genre-gebundenen erzählerischen Funktionen in Verbindung gebracht.

Doch was genau ist es nun, das heterodiegetische Erzählungen unkompatibel mit erzählerischer Unzuverlässigkeit macht, fragt sich Martens. Heterodiegetische Erzähler haben de facto totale verbale Freiheit. Sie können sagen, was sie möchten, ohne damit irgendwelche Regeln zu brechen oder ihre Glaubhaftigkeit einzubüßen. Aber auch ein heterodiegetischer Erzähler kann nach Belieben sein Wissen limitieren oder Fakten verheimlichen. Martens meint darüber hinaus, „heterodiegetic narration can (and often will) signal that it does not know specific occurrences within and aspects of the story world.“¹⁵⁷ Rhetorische und stilistische Eigenschaften können folglich die Vertrauenswürdigkeit auch eines heterodiegetischen Erzählers beeinflussen. Beachtet werden sollte laut Martens allerdings, dass diese „Modalisation der Zuverlässigkeit von Rahmendiskursen“¹⁵⁸ sich auf die Pragmatik und die Leistung der erzählerischen Äußerungen beziehen, nicht auf deren referenziellen „Wahrheits-Wert“.

Versuche Unzuverlässigkeit in Bezug auf auktoriale Erzählsituationen zu beschreiben, sind bis dato trotzdem sehr selten geblieben. „As long as one invests a heterodiegetic narrator with the primary duty or burden to generate the fictional world [...], any manifestation of the

¹⁵⁵ Martens (2008), S. 78f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 79f.

¹⁵⁷ Ebd., S. 82.

¹⁵⁸ Vgl.: Ebd., S. 84.

narratorial discourse, whatever its rhetorical or stylistic nature, will be bound to be reduced to supplying an “external corrective”.¹⁵⁹ Dorrit Cohn unterscheidet in ihrem Text „Discordant Narration“ zwischen Unzuverlässigkeit und Diskordanz, was sie wie folgt erläutert:

Recent studies have recognized with increasing clarity the need to distinguish between two different kinds of unreliable fictional narration: a factual kind of unreliability that is attributed to a mis- or disinformed narrator, unwilling or unable to tell what “actually” happened [...]; and an ideological kind that is attributed to a narrator who is biased or confused [...].¹⁶⁰

Heterodiegetische Erzähler können zwar auf der faktischen Ebene der Geschichte nicht (oder nur schwer) als unzuverlässig „ge-outet“ werden, auf der bewertenden Ebene kann dies aber durchaus vorkommen.

Heterodiegetic novels [do not allow for] factual unreliability: the fictional events presented in a novel of this type, unlike those presented by an embodied narrator in first-person novels, cannot be understood as falsified or distorted by the narrator, since the belief in their accuracy enables for the reader the existence of the imagined world. Discordance, in sum, is the only aspect of the general category of unreliability that potentially applies across the division of person to all novels told by a prominent narrator whose discourse is foregrounded in the text.¹⁶¹

Solch rhetorische Unzuverlässigkeit wird durch die Inkompatibilität von Sprechakten ausgedrückt und kann durch Signale distanzierender (Selbst-)Ironie hervortreten.

Mit dem Ausdruck der Diskordanz meint Cohn außerdem:

It suggests the reader's sense that the author intends his or her work to be understood differently from the way the narrator understands it: in a way that can only be discovered by reading the work against the grain of the narrator's discourse, providing it with a meaning that, though not explicitly spelled out, is silently signalled to the reader behind the narrator's back.¹⁶²

Bisherige Theorien zum unzuverlässigen Erzählen bei homodiegetischen Erzählern bauen auf die Unterschiede zwischen Normen, Werten, Weltbild, etc. des Erzählers und jenen entweder des (impliziten) Autors, des Werks oder meist des Lesers. Cohns Theorie zur Diskordanz bei heterodiegetischen Erzählern sieht diese dann gegeben, wenn die Ansichten des Erzählers in irgendeiner Art und Weise mit der Geschichte, die er erzählt, nicht harmonisieren. Die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit zentriert sich folglich nach Innen gerichtet auf die Leistung des Diskurses, beispielsweise markierte stilistische Inkohärenzen, und nicht auf Zusammenhangslosigkeiten zwischen Diskurs und Story.

¹⁵⁹ Martens (2008), S. 86.

¹⁶⁰ Cohn (2000), S. 307.

¹⁶¹ Ebd., S. 311.

¹⁶² Ebd., S. 307.

Es kann also laut Cohn sowohl ein Ich- als auch ein Er-Erzähler ein „discordant narrator“ sein. Cohn erkennt folglich, wie bereits Yacobi und Nünning, dass die Zuweisung von Diskordanz bei einem Erzähler eine Naturalisierungsstrategie darstellt. Cohns Thesen gelten in der Literaturwissenschaft insofern als bahnbrechend, „als sie erstmals heterodiegetische Erzähler in das Konzept der Unzuverlässigkeit mit einbezieht, allerdings [...] nur im Falle der ideologischen Unzuverlässigkeit, also von Diskordanz.“¹⁶³ Trotz allem ist Cohns These jedoch auch in mancher Hinsicht problematisch. Wie Monika Fludernik in „Unreliability vs. Discordance“ ausführt, ist die Unterscheidung von Faktualität und evaluativer Verfremdung oft nicht möglich – vor allem beim Ich-Erzähler. Für den heterodiegetischen Erzähler, der per definitionem nicht faktuell „unreliable“ sein kann jedoch, scheint die Diskordanz ein interessanter und sinnvoller Aspekt zu sein.

We must conclude, I think, that third-person novels, no less than first-person novels, allow for the separation of the narrator from the author, and that a discordant reading of such novels can have major interpretive implications. This critical move does not imply, however, that heterodiegetic novels allow for factual unreliability: the fictional events presented in a novel of this type, unlike those presented by an embodied narrator in first-person novels, cannot be understood as falsified or distorted by the narrator, since the belief in their accuracy enables for the reader the existence of the imagined world. Discordance, in sum, is the only aspect of the general category of unreliability that potentially applies across the division of person to all novels told by a prominent narrator whose discourse is foregrounded in the text.¹⁶⁴

Laut Fludernik lässt sich Diskordanz nur bei Erzählern mit eingeschränkter Perspektive feststellen, was neben Ich-Erzählern auch auf Reflektorfiguren zutreffen kann. Die konstitutive Limitierung der Reflektorperspektive kann folglich ironisiert werden und sich durch dissonante Gedankendarstellung bis hin zu einer künstlichen Diskordanz verdichten, die dann eine Art Unzuverlässigkeit darstellt.

Die sogenannte „overt narration“ (= explizite Erzählform) stellt in diesem Kontext allerdings eine Ausnahme dar. Solch offenkundige Erzählertypen thematisieren die Aktivität der Produktion während sie die Ereignisse der fiktiven Welt schildern. Der überaus gesprächige unzuverlässige Erzähler in Wolf Haas’ „Brenner“-Romanen bietet eine solche Form sich in mimetische Verkleidungen zu hüllen. Dieser Typ von Erzähler kombiniert zwei unterschiedliche Erzählarten in sich: „the heterodiegetic narrator is highly digressive and engages in judgmental, complacent commenting by means of a distinctive, semi-oral diction.“¹⁶⁵ Laut Martens wird die Unzuverlässigkeit des Erzählers in diesem Fall evident, wenn er den Protagonisten seiner Geschichte als fehlbar bezeichnet, er sich seine eigenen unaufmerksamen Wissenslücken aber weder eingesteht noch diese korrigiert. Die

¹⁶³ Fludernik (2005), S. 45.

¹⁶⁴ Cohn (2000), S. 311.

¹⁶⁵ Martens (2008), S. 93.

erzählerische Unzuverlässigkeit hängt in solchen Fällen von rhetorischen Spezifika wie „second-person address and strategic frame-breaking“¹⁶⁶ ab. Intensive Leseranreden durch einen heterodiegetischen Erzähler lassen diesen trotz der Er-Erzählform als eine Persönlichkeit erscheinen, wodurch seine Zuverlässigkeit in Bezug auf die von ihm dargestellte Geschichte potenziell verringert sein kann (z.B.: „Das musst du dir einmal vorstellen, die ist täglich mit dem Schulbus in die Schule gefahren.“¹⁶⁷). Ob sich eine solche Art der erzählerischen Unzuverlässigkeit auch in einem von Thomas Glavinics Romanen identifizieren lässt, wird das folgende Kapitel zeigen.

¹⁶⁶ Martens (2008), S. 94.

¹⁶⁷ Haas (1998), S. 28.

4 Der unzuverlässige Thomas Glavinic

Die Romane von Thomas Glavinic wirken nicht nur durch die ungewöhnlichen Geschichten, die er erfindet. Entscheidend scheint [...] vielmehr das jeweils verwendete Erzählverfahren.¹⁶⁸

Anschließend an die beiden vorhergehenden - großteils theoretischen - Kapitel dieser Arbeit, geht es nun konkret um den österreichischen Autor Thomas Glavinic und sein literarisches Werk in Bezug auf das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens. Es soll aber nicht darum gehen, nur eines der angeführten Modelle zu diesem Phänomen auf Glavinics Bücher anzuwenden und dadurch von einer vollständigen Klärung der Komplexität der Texte auszugehen. Vielmehr soll ein spezifischer Aspekt der ungemein vielfältigen und unterschiedlichen Texte dieses Autors mithilfe der präsentierten Theorien näher beleuchtet werden. Dies soll im Idealfall „einen Beitrag zur Frage leisten, wie denn diese Texte funktionieren und warum wir als Leser so reagieren, wie wir reagieren.“¹⁶⁹

Darüber hinaus soll der Titel dieses Kapitels darauf hindeuten, dass nicht nur Glavinics Erzählerfiguren oft als unzuverlässig zu charakterisieren sind, sondern dass auch der Autor selbst in Bezug auf sein literarisches Schaffen als unzuverlässig beziehungsweise unbeständig oder unberechenbar bezeichnet werden kann. Dass jedes seiner bisher erschienen Bücher einen gänzlich anderen Ton anschlägt, kommentiert Glavinic selbst 2006 wie folgt:

Ich bemühe mich allerdings, mit jedem Buch etwas anderes zu machen. Ich stelle mich mit mir selber in den Ring und schaue, ob ich es kann. Daran kann man auch scheitern, aber ich wüsste nicht, was daran reizvoll sein soll, zehnmal den Kameramörder zu schreiben. Wobei es im Buchhandel möglicherweise von Nachteil ist, so zu arbeiten.¹⁷⁰

Thomas Glavinic gilt in Literaturkreisen als großer Verwandlungskünstler, der in jedem Buch ein neues Thema oder eine besondere Erzähltechnik anwendet und sein Publikum damit immer wieder aufs Neue überrascht. Die Erzählmuster Glavinics beziehen sich großteils auf Genres der unterhaltenden Literatur: „Kriminalroman, Coming-of-age-Roman, historischer Roman, Künstler-(Auto-)Biografie usw.“¹⁷¹ Als Gemeinsamkeit dieser vielfältigen Texte kann man eine unterhaltsame und spannende Erzählweise, sowie den Einsatz stilistischer Verfremdungseffekte und stets männlicher Protagonisten erkennen, welche sich ihrer eigenen Identität nicht sicher sind. Als zentrale Motive Glavinics gelten Angst, Einsamkeit, Gewalt und existenzielle Verunsicherung.

¹⁶⁸ Kriegleder (2012), S. 20.

¹⁶⁹ Ebd., S. 1.

¹⁷⁰ Fasthuber (2006).

¹⁷¹ Schaefer (2012), S. 1.

Aber auch das Stilmittel der Unzuverlässigkeit des Erzählens in Glavinics Werk blieb bis dato nicht gänzlich unerkannt. Zu seinem 2011 erschienenen Roman „Lisa“ äußerte sich Glavinic selbst erstmals über die Anwendung unzuverlässigen Erzählens in einem Interview wie folgt:

Der Leser soll auch beginnen, am Ich-Erzähler zu zweifeln. Er ist zum Teil ein unzuverlässiger Ich-Erzähler. Das ist ein Model, das mir schon immer Spaß gemacht hat. Ich lasse einen Ich-Erzähler berichten, von dem man nicht sicher sein kann, ob das, was er mitteilt, auch wirklich glaubhaft ist.¹⁷²

Bevor ich aber nun mit der Detailanalyse von Glavinics Werken in Bezug auf unzuverlässiges Erzählen beginne, gilt es, den Autor und sein literarisches Werk kurz zu umreißen.

4.1 Autor / Werk

Der 1972 in Graz geborene Autor Thomas Glavinic veröffentlichte 1998 seinen ersten Roman, „Carl Haffners Liebe zum Unentschieden“. Davor war Glavinic unter anderem als Werbetexter, Vertreter und Taxifahrer beschäftigt. Im Alter von fünf Jahren begann er das Schachspielen und belegte 1987 den zweiten Rang der österreichischen Schachrangliste in seiner Altersklasse. Erste Veröffentlichungen Glavinics' in regionalen und steirischen Zeitungen gab es ab 1989. Seit 1991 schreibt er Essays, Erzählungen, Hörspiele und Reportagen und seit 1995 lebt er als freier Schriftsteller. Thomas Glavinic ist verheiratet und lebt mit seiner Frau und seinem Sohn in Wien.

In seinem Debütroman „Carl Haffners Liebe zum Unentschieden“ (1998) schildert Glavinic auf Basis der Biographie des österreichischen Schachspielers Karl Schlechter die Persönlichkeit eines Schachspielers, „der, aus ärmlichen Verhältnissen stammend und mit einem so ausschließlichen wie ungewöhnlichen Temperament beschenkt, 1910 zum Duell um die Weltmeisterschaft gegen seinen favorisierten Rivalen [...] antritt.“¹⁷³ In dieser auf zwei zeitlichen Ebenen angesiedelten Geschichte zeichnet Glavinic eine vordergründig schlichte, sympathische und hilflose Hauptfigur, die als Repräsentation eines ebenso tragischen wie schelmenhaften Verlierertypus gesehen werden kann.

Nach dem von der Kritik durchwegs positiv aufgenommenen Debütroman, scheint Glavinics Folgewerk „Herr Susi“ (2000) als holzschnittartige Satire auf den Aufstieg (und Fall) des intriganten, übermäßig ehrgeizigen Immobilienmaklers Georg Susacek, von allen nur Herr Susi genannt. Der Roman wurde von der Kritik verhalten aufgenommen und auch der Autor selbst betont häufig die eigene Unzufriedenheit mit diesem Werk:

¹⁷² Reiter (2011).

¹⁷³ Schaefer (2012), S. 2.

Mein zweiter Roman „Herr Susi“ beispielsweise ist ein misslungener Text. Ich habe ihn nicht sozusagen aus mir selbst heraus geschrieben, sondern versucht, ihn aus dem Nichts heraus zu konstruieren. So funktioniert das aber nicht – bei mir jedenfalls nicht, und ich habe damals Lehrgeld bezahlt.¹⁷⁴

Dass in jenem Werk Glavinics aber auch erstmals¹⁷⁵ die Technik des unzuverlässigen Erzählens zur Anwendung kommt, wurde weder in den Rezensionen, noch an anderer öffentlicher Stelle bis dato angemerkt/bemerkt. Dies wird im folgenden Kapitel näher betrachtet.

Mit dem 2001 erschienen Kriminalroman „Der Kameramörder“ erzielte Glavinic seinen bis dahin größten kommerziellen Erfolg. Das Buch wurde mit dem Friedrich-Glauser-Preis ausgezeichnet und konterkariert die „Gesetzmäßigkeiten des Krimi-Genres auf ungewöhnliche Weise [...], indem es sich eines Ich-Erzählers bedient, der zunächst durch einen verfremdend wirkenden Ton irritiert.“¹⁷⁶ Der absolut gefühllos wirkende Erzähler, der sich auf der letzten Seite des Romans als Mörder zu erkennen gibt, steht in befremdlichem Gegensatz zur Story des Romans. Glavinic spielt hier mit den Gesetzen des Genres Kriminalroman und übt darüber hinaus Kritik am Voyeurismus der Medien.

Der 2004 veröffentlichte Roman „Wie man leben soll“ stellt einen nicht minder abgründig gestalteten Protagonisten in sein Zentrum. In einem Spiel mit den Mustern des Entwicklungsromans, wird aus der „Man“-Perspektive von tragikomischen Episoden aus dem Leben des Protagonisten Karl „Charlie“ Kolostrum berichtet. Der Titel des Romans findet sich in der Handlung insofern wieder, als dass jedes Kapitel mit einem moralischen Lehrsatz darüber beschließt, „wie man leben soll“.

Mit „Die Arbeit der Nacht“ (2006) und dessen kommerziellen Erfolg bestätigte Thomas Glavinic schließlich vollends sein Schaffen als relevanter Autor. Die von einem heterodiegetischen Erzähler erzählte Geschichte des in Wien lebenden Jonas, der eines Morgens in einer komplett verlassenen Stadt erwacht, integriert Spannungselemente des Krimis, ohne diesem Genre wirklich anzugehören. Das Werk verweist darüber hinaus auf das zentrale Motiv Glavinics: „darauf, dass es dem Einzelnen nicht möglich ist, seine Identität zu begreifen, und dass jede Erzählung eine willkürliche Definition dieser Identität bedeutet.“¹⁷⁷ Auch hier steht erneut oft das Erzählen selbst und der Umgang mit traditionellen Mustern und Motiven im Vordergrund.

Im Folgeroman „Das bin doch ich“ aus dem Jahr 2007 spielt Glavinic, in seiner bis dahin leichtesten und komischsten Form des Schreibens, mit dem Genre der Autobiografie oder

¹⁷⁴ Kordic (2007).

¹⁷⁵ In einem veröffentlichten Text.

¹⁷⁶ Schaefer (2012), S. 3.

¹⁷⁷ Ebd., S. 5.

Künstlerbiografie. Der Protagonist des, mit der Genrebezeichnung „Roman“ versehenen Texts, hört auf den Namen Thomas Glavinic, ist Schriftsteller und hat gerade einen Roman namens „Die Arbeit der Nacht“ fertiggestellt. Thomas Glavinic gewährt hier vordergründig Einblick in Leben und Arbeiten eines Autors, der aber keineswegs mit seiner realen Person zu identifizieren ist. Er spielt gekonnt mit den den Autorenalltag betreffenden Klischeevorstellungen und inszeniert dadurch seinen Protagonisten „als larmoyanten und narzisstischen Künstler, der [...] den Tag mit allerlei müßiggängerischen Beschäftigungen verbringt und vornehmlich an sich und der Welt leidet [...]“. Dieses Spiel mit der eigenen Biografie ist ein weiteres Beispiel für die ungemeine Vielfalt und den großen literarischen Spieltrieb Thomas Glavinics.

„Das Leben der Wünsche“ (2009) knüpft an Glavinics Roman „Die Arbeit der Nacht“ insofern an, als dass auch hier dem Jonas benannten Protagonisten höchst seltsame Dinge widerfahren. Auf der Straße wird dieser von einem Fremden angesprochen, der ihm verspricht, all seine Wünsche zu erfüllen. Dies beschränkt sich in Jonas’ Fall aber nicht auf die, weithin aus der Märchenwelt bekannten, ausgesprochenen drei Wünsche, sondern auf jene Dinge, die sich in den Tiefen seines Unterbewusstseins abspielen, was zu einer Reihe tragischer Geschehnisse führt.

Bis „über die Grenzen literarischer Kunstformen hinaus“¹⁷⁸ geht Glavinic in seinem Roman „Lisa“ aus dem Jahr 2011. Der Autor verzichtet in diesem Text auf jede Literarizität zugunsten eines planlos wirkenden, großteils durch Drogenkonsum gelenkten, oralen Erzählens. Der Protagonist Tom, der sich nach einem Wohnungseinbruch von einer weiblichen Bestie namens „Lisa“ verfolgt glaubt, kommuniziert durch ein Internetradio mit einer fiktiven Hörerschaft. Dieser ununterbrochene Stegreifmonolog, der immer wieder mitten im Satz abbricht, reizt die Grenzen des literarisch Fassbaren so weit aus, dass es fast wirkt, als wolle der Autor einen Roman nur vortäuschen.

Glavinics bis dato letzter veröffentlichter Text, „Unterwegs im Namen des Herrn“ (2011), thematisiert die Motivkreise Religiosität und Glauben in Form eines Reiseberichtes. Auch in diesem Text heißt der Protagonist Thomas Glavinic, im Gegensatz zu „Das bin doch ich“ handelt es sich diesmal aber tatsächlich um die reale Person. Im Text schildert der Autor eine Reise zur Pilgerstätte Medjugorje, zu der er mit einem Freund aufbricht, um den Glauben seiner Mitreisenden zu beobachten, und darüber hinaus vielleicht ein wenig davon auf sich selbst zu übertragen.

In den folgenden Kapiteln sollen nun vor allem jene Texte Glavinics, welche das größte Potenzial an Unzuverlässigkeit aufweisen, literaturwissenschaftlich untersucht und auf die

¹⁷⁸ Schaefer (2012), S. 7.

zur Feststellung dieser erzähltheoretischen Kategorie notwendigen (An-)Zeichen überprüft und analysiert werden.

4.2 „Herr Susi“ (2000)

Wie im vorherigen Kapitel bereits kurz erwähnt, geht es in Thomas Glavinics 2000 erschienenem Roman „Herr Susi“ um den Aufstieg und Fall des Immobilienmaklers Georg Susacek. Neben dessen privater und beruflicher Laufbahn, spielt vor allem seine Begeisterung für Fußball, genauer gesagt für den lokalen Verein, den „FC“, eine wichtige Rolle. Herr Susi schildert in der Ich-ES seinen Aufstieg vom einfachen Versicherungsangestellten zum erfolgreichen Inhaber eines Immobilienmakler-Büros und lokal prominenten Präsidenten des Fußballclubs. Dieser Weg des Protagonisten wird vom Erzähler auf zwei verschiedenen Zeitebenen wiedergegeben, zwischen denen sich die Erzählung hin- und herbewegt: „Die Gegenwart, in der Herr Susi als erfolgreicher Macher agiert, und die Zeit seines Aufstiegs, einige Jahre zuvor.“¹⁷⁹ Die wechselnden Szenen aus Vergangenheit und Gegenwart des Erzählers sind oft motivisch verbunden und zeigen den Kontrast zwischen dem damaligen erfolglosen Außenseiter und dem gegenwärtigen ehrgeizigen Provinzprominenten.

Dass Herr Susi selbst in diesem Text nicht nur als Erzähler, sondern auch als Autor seiner eigenen „Erfolgsgeschichte“ fungiert, der seinen Werdegang in Buchform dokumentiert, stellt sich erst im letzten Absatz des Romans heraus, wenn dieser sagt: „Nein, streich das, das glaubt mir kein Mensch. Aber gedacht hab ich dran. Das genügt schon, Heidischatzi, berühmt werde ich mit diesem Buch auf alle Fälle.“ (HS 275) Was diese letzte Passage nun auch in Bezug auf die Zuverlässigkeit seines Erzählerberichts bewirkt, wird im Folgenden zu klären sein.

4.2.1 Der Ich-Erzähler

Der Ich-Erzähler in „Herr Susi“ ist auf den ersten Blick, beziehungsweise die erste Lektüre, ein unsympathischer, sich derb ausdrückender, karrieregeiler Egomane. Alles, was für ihn zählt, ist sein eigener Erfolg. Dafür ist er durchaus bereit über Leichen zu gehen, was sich im Laufe des Textes von einer bloßen Sprichwörtlichkeit in tatsächliche Realität verwandelt. Bereits auf den ersten Seiten des Romans stellt Herr Susi fest:

¹⁷⁹ Kriegleder (2012), S. 5.

Wer glaubte, dass ich schon alles erreicht hatte, was ich anstrebte, täuschte sich [...]. Den fetten Boris mochte ich sehr. Auch ihm erzählte ich nicht alles. Wenn man ein Ziel erreichen will, darf man nicht zuviel darüber reden, das hatte gerade er mir oft eingeschärft. Ich war scharmant und clever, ich würde noch viel wichtiger werden. (HS 10)

Entscheidend für den Text ist, dass Herr Susi als homodiegetischer Erzähler seine Erfolgsgeschichte in seinen eigenen Worten vermittelt. Die von Glavinic eingesetzte verarmte Sprache des Erzählers entspricht der Geschichte und dem Wesen des Erzählers; sie „korrespondiert mit seinem erbärmlichen, emotional (vielleicht nicht nur aus eigener Schuld) verarmten Charakter.“¹⁸⁰

Nach Genette lässt sich der Erzähler in „Herr Susi“ als Erzähler mit interner Fokalisierung identifizieren – er sagt nicht mehr, als die Figur weiß. Weiters lässt sich der Zeitpunkt des Erzählens durch die durchgängige Verwendung des epischen Präteritums als späteres Erzählen bestimmen. Die zwei Zeitebenen, auf denen die Geschichte des Herrn Susi erzählt wird, können nach Genette als eingeschobenes Erzählen bezeichnet werden. Die beiden Erzählebenen können aber nicht nur in Bezug auf die Zeit, sondern auch auf den Ort des Erzählens verstanden werden. Zwar ist der Erzähler auf beiden Ebenen der Geschichte die gleiche Person, trotzdem handelt es sich um zwei unterschiedliche Varianten des Herrn Susi, dessen Charakter und Entwicklung auf den beiden Ebenen unterschiedliche Facetten trägt. Diese Technik bezeichnet man als konsequente Form der Verknüpfung von Erzählebenen, da die Binnengeschichte dem Leser erklärt, wie es zur aktuellen Situation gekommen ist und was sie herbeigeführt hat.

Der homodiegetischen Erzähler Georg Susacek ist als Figur am Geschehen der Geschichte beteiligt und berichtet in der Ich-Form davon. Spezifischer handelt es sich um einen intradiegetisch-homodiegetischen Erzähler, den man, da er nicht nur ein Charakter, sondern die Hauptfigur / der „Held“ der erzählten Geschichte ist, auch als autodiegetisch bezeichnen könnte.

Die Frage nach dem Adressaten, also wem die Geschichte des Herrn Susi erzählt wird, ist nicht einfach und eindeutig zu beantworten. Den fiktiven Leser, den Herr Susi mit seiner Geschichte anspricht, gibt es in der Vorstellung des Erzählers mit Sicherheit, da sich im letzten Absatz des Buches herausstellt, dass Herr Susi selbst ein Buch über sein Leben verfasst hat. Direkte Leseransreden gibt es in der Geschichte trotzdem keine. Der fiktive Leser wird vom Erzähler aber durchaus aufgefordert, eine bestimmte Meinung oder Position zu den anderen Figuren der Geschichte zu beziehen. Dass er sich durch seine derbe Sprache und unmoralischen Handlungen weder für den fiktiven, noch den realen, Leser als

¹⁸⁰ Kriegleder (2012), S. 5.

Identifikationsfigur eignet und dieser deshalb seine Bewertungen anderer eher skeptisch auffassen wird, ist dem Erzähler zu keiner Zeit bewusst.

Je weiter sich die Geschichte in der Erzählgegenwart entwickelt, desto surrealer wird sie. Auf den letzten Seiten versucht Herr Susi schließlich während eines Urlaubs auf einer kroatischen Insel seine Ex-Frau Lori zu erwürgen und stößt sie schließlich von einer Klippe ins Meer. Danach endet der Roman abrupt mit folgenden Zeilen:

Nie hat mir deswegen jemand dumme Fragen gestellt, nix wissen, Herr Polizei. Nein, streich das, das glaubt mir kein Mensch. Aber gedacht hab ich dran. Das genügt schon, Heidischatzi, berühmt werde ich mit diesem Buch auf alle Fälle. (HS 275)

Dieses „illusionsstörende[n] Ende“¹⁸¹ stellt große Teile – wenn nicht sogar den gesamten vorangegangenen Bericht – des Textes in Frage. Dass es sich bei Heidi um die Sekretärin des erfolgreichen Herrn Susi der Erzählgegenwart handelt, haben wir schon früher erfahren. Sie war jedoch bis zum Schluss der Geschichte nicht mehr als eine stumme Nebenfigur. Der letzte Satz macht nun klar, dass Georg Susacek den Roman scheinbar seiner Sekretärin diktiert hat, „möglicherweise ist das ganze Buch also das Resultat seiner Unzufriedenheit nach dem erfolgreichen Aufstieg, ein künstlerischer Versuch wie sein Bildermalen und sein Fotografieren“¹⁸², Beschäftigungen Susaceks, über die dieser in den letzten Kapiteln des Textes immer häufiger berichtet.

4.2.2 Unzuverlässiges Erzählen in „Herr Susi“

Dass es sich bei der Erzählerfigur in „Herr Susi“ um einen unzuverlässigen Erzähler handelt, mag auf den ersten Blick nicht sofort ins Auge stechen, wird bei genauerer Analyse des Textes aber relativ schnell deutlich. Im Vergleich zu Glavinics restlichen Werken und Erzählerfiguren, handelt es sich beim Ich-Erzähler in „Herr Susi“ noch um den „klassischsten“ unzuverlässigen Erzähler, den man anhand bestimmter textimmanenter Signale als solchen identifizieren kann. Welche Art unzuverlässigen Erzählens man in „Herr Susi“ vorfindet und durch welche Methode/n diese am erfolgreichsten identifiziert werden kann, soll im Folgenden geklärt werden.

Nimmt man Wayne C. Booths kanonische Definition zur Hand¹⁸³, stößt man - meines Erachtens - bereits auf das erste Problem: Dass der Erzähler in diesem Text konform mit den Normen des Werks handelt und spricht – Herr Susi ist im Text nur einer von vielen korrupten Charakteren, die sich durch Habgierigkeit und zweifelhafte Moral auszeichnen –

¹⁸¹ Kriegleder (2012), S. 6.

¹⁸² Ebd., S. 6.

¹⁸³ Zur Erinnerung: “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not.”

scheint zwar durchaus gegeben, ob er dies aber auch in Bezug auf den impliziten Autor tut, scheint mir mehr als zweifelhaft. Vor allem durch die Selbstporträtierung des Ich-Erzählers klingt doch immer wieder eine Spur Ironie hindurch, die Aussagen wie „Ich war wirklich ein großer Mann geworden“ (HS 89) für den Leser als offensichtliche Überheblichkeit identifizieren.

Was außerdem zur Kategorie des unzuverlässigen Erzählers passt, ist, dass Herr Susi seine Geschichte selbst erzählt, was dazu führt, dass wir die Welt und die Geschichte seines sozialen Aufstiegs ausschließlich aus seiner Perspektive präsentiert bekommen. Keine übergeordnete Instanz relativiert seine Aussagen. Er demaskiert sich außerdem durch seine Sprache als Erzähler, die im Gegensatz zu seiner Sprechweise als agierende Figur überaus vulgär und roh ist. Vor allem die Art und Weise, wie er sich über Frauen – allen voran seine eigene Ehefrau – äußert, ist hierfür als Beispiel anzuführen. Aussagen und Bezeichnungen wie „die Gans“ (HS 18), „Trampel“ (HS 20), „durchgestangelt“ (HS 59), „Leck Fett“ (HS 88), „Dosenöffner spiele ich gerne“ (HS 94), oder „dem irren Nuttenweib“ (HS 136) ziehen sich wie ein roter Faden durch das Werk und machen es dem Leser fast unmöglich, Eigenschaften des Georg Susacek zu finden, die ihm Empathie erlauben. Dass diese „verbale Brutalität gelegentlich eine Verletzlichkeit überdeckt, die sich der Protagonist nicht eingesteht“¹⁸⁴, ändert daran auch nicht mehr viel. Der extreme Tunnelblick des Herrn Susi, der sich als Mittelpunkt der Welt sieht, scheint die Ereignisse der fiktiven Welt oft anders darzustellen, als diese „wirklich“ geschehen sind. Die Beziehung zu seiner späteren Ehefrau Lori zeigt aber auch die Ambivalenz seines Charakters auf. Der stets selbstbewusste Macho Susacek schreckt beispielsweise davor zurück, mit einer ihm aufgedrängten Prostituierten zu schlafen: „Ich wusste mir nicht anders zu helfen, als mit obszönen Gesten zu zeigen, dass ich eine Frau hatte, die die einzige war, die ich anfiedelte.“ (HS 137); und weiter: „Ich bat sie, niemandem zu verraten, dass wir es nicht miteinander getrieben hatten.“ (HS 137) Ein Funken Loyalität und Moral steckt also auch im Protagonisten dieses Romans, was den Leser in Folge noch mehr an dessen Authentizität und Glaubhaftigkeit zweifeln lässt.

4.2.2.1 Frame Theory - Analyse nach Nünning

Die in Kapitel 3.3. angeführten fünf typischen Merkmale eines unzuverlässigen Erzählers nach Nünning, treffen allesamt auf den Ich-Erzähler in „Herr Susi“ zu:

1. Herr Susi ist ein Ich-Erzähler und zugleich Protagonist der von ihm erzählten Geschichte.
2. Es besteht ein hoher Grad an Explizitheit; es handelt sich um einen expliziten Erzähler.

¹⁸⁴ Kriegleder (2012), S. 8.

3. Es besteht eine Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen und persönlichen Stellungnahmen des Erzählers.
4. Herr Susi ist – teilweise - ein zwanghafter Monologist, dessen Lieblingsthema er selbst ist.
5. Es besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was Herr Susi dem fiktiven Adressaten vermitteln will, und einer zweiten Version des Geschehens, die sich Leser durch implizite Zusatzinformationen erschließen können.

Die in Punkt 5 angesprochene Diskrepanz findet sich in diesem Werk vor allem durch den Einsatz dramatischer Ironie, welche Unstimmigkeiten zwischen den Absichten und Wertvorstellungen des Erzählers auf der einen und den Normen des realen Lesers auf der anderen Seite aufzeigt. Für Nünning ist außerdem die Diskrepanz zwischen expliziten Äußerungen des Erzählers über sich oder andere Figuren und seine implizite Selbstcharakterisierung von großer Bedeutung für die Normalisierung eines unzuverlässigen Erzählers. Bereits auf den ersten Seiten des Romans wird dies deutlich, wenn Herr Susi zuerst erzählt: „Und all jene, deren Gesichter ich früher nur aus der Zeitung gekannt hatte, wollten nun wissen, wie der junge Makler Susacek, ihr Herr Susi, die Sache beurteilte.“ (HS 10) und in weiterer Folge: „Ich war scharmant und clever, ich würde noch viel wichtiger werden.“ (HS 10)

Aussagen wie diese führen zu der von Nünning angeführten Verlagerung der Aufmerksamkeit des Rezipienten weg von der Ebene der Geschichte hin zum Sprecher. Das allgemeine Weltwissen sowie die moralischen Standards des Lesers werden durch solcherlei Äußerungen Susaceks zur Alarmglocke, die das Vertrauen des Lesers in den Erzähler der Geschichte immer mehr verringern. Diese Divergenzen zählen laut Nünning zu Signalen der außertextuellen Referenzrahmen bei unzuverlässigem Erzählen.

Die von Nünning aufgestellten textuellen Bezugsrahmen zur Identifikation eines unzuverlässigen Erzählers unterstreichen diese intuitiven Zweifel weiter. Nimmt man die in Kapitel 3.3.1. angeführte Liste textueller Signale zur Hand, lassen sich folgende auf „Herr Susi“ anwenden:

- Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen eines Erzählers: Trifft in diesem Fall vor allem auf getätigte Aussagen des Protagonisten anderen Charakteren gegenüber zu, z.B.: „An den folgenden Tagen ging ich nicht schöpfen. Lori erklärte ich, ich hätte Urlaub genommen.“ (HS 88)
- Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren: z.B.: „Ich hörte die Geringschätzung. Er hielt mich für einen kleinen Tschutti.“ (HS 147)

- Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens: Dies wird deutlich durch die Verhaftung Leo Rotters, an der Herr Susi offenbar die ganze Schuld trägt, was dieser aber nie wortwörtlich ausspricht:

So stellte ich mich eines Tages in eine Telefonzelle, vom Mobiltelefon aus hätte man womöglich den Anruf zurückverfolgen können, ich wählte die kurze Rufnummer, sagte mit verstellter Stimme, was ich zu sagen hatte, kehrte zu meinem Auto zurück, ohne jemanden anzusehen, ohne nachzudenken. (HS 156f.)

Die erwähnte „kurze Rufnummer“ deutet auf die dreistellige Nummer der Polizei hin. Im nächsten Absatz geschieht folgendes:

„Hast du’s schon gehört?“, fragte Boris aufgeregt. „Boris, ich habe keine Lust, Rätsel zu raten.“ „Leo soll heute morgen verhaftet worden sein!“ (HS 157)

- Häufung sprecherzentrierter Aussagen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität.
- Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit: Klar ersichtlich durch die bereits beschriebene vulgäre, rohe Sprache des Erzählers, sowie durch vereinzelte explizite Aussagen über seine Gefühlswelt; z.B.:

Doch etwas Schlimmeres, als mein Amt u verlieren, konnte ich mir nicht vorstellen. Es ist ein Scheißjob, aber es ist mein Scheißjob. Das bin ich. Und wenn ich noch mehr werden kann, willkommen. Aber weniger? Nie. (HS 274)

- Explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit: Zeigt sich vor allem durch den bereits zitierten letzten Absatz des Romans: „Nein, streich das, das glaubt mir kein Mensch. Aber gedacht hab ich dran. Das genügt schon, Heidischatzi, berühmt werde ich mit diesem Buch auf alle Fälle.“ (HS 275)

4.2.2.2 Achsentheorie & Estranging Unreliability – Analyse nach Phelan

Nach der in Kapitel 3.5 beschriebenen Theorie James Phelans und Mary Patricia Martins ist der Erzähler in „Herr Susi“ auf allen drei differenzierten Ebenen unzuverlässig: „Natürlich hinsichtlich seiner Werte und seiner Ideologie, in geringerem Ausmaß hinsichtlich seiner Perzeption des Erzählten, und durch den letzten Absatz des Romans auch ganz deutlich hinsichtlich der Faktualität des Erzählten.“¹⁸⁵

In weiterer Folge kommt es nach der Differenzierung dieser Theorie in „Herr Susi“ vor allem zu „misreading“ – durch die häufigen subjektiven Äußerungen des Erzählers, die dieser als

¹⁸⁵ Kriegleder (2012), S. 8.

Wahrheit betrachtet - , „misregarding“ – weil der Leser die Welt nur durch die Augen des Erzählers sieht – und „underreporting“ – weil Herr Susi uns offenbar öfter weniger erzählt, als er weiß.

Besonders durch die Sprache des Erzählers kommt es darüber hinaus zu „estranging unreliability“. Die Rohheit des Herrn Susi verhindert – bis auf kurze Sequenzen – jegliche Empathie des Lesers, was zu einer Verfremdung des gesamten Textes führt. Kann der Leser sich mit der Erzählerfigur nicht identifizieren, kann er ihr in weiterer Folge nicht vertrauen beziehungsweise ihre Entscheidungen und Handlungen nachvollziehen. All dies macht den Erzähler unzuverlässig und den Leser in großem Maße aufmerksam auf all das, was ihm dieser nicht direkt vermittelt. Anders formuliert, „in estranging unreliability, the authorial audience recognizes that adopting the narrator’s perspective would mean moving far away from the implied author’s.“¹⁸⁶

Wenn Herr Susi also feststellt: „Hoffentlich erfuhr Leo nie, wer sich aus moralischen und wirtschaftlichen Gründen besonders für seine Absetzung stark gemacht hatte, überhaupt war es sehr, sehr, sehr gut, wenn er vieles nicht erfuhr.“ (HS 197), stößt er den Leser ab, der ihn durch solche Äußerungen als intriganten, machtbesessenen Egomanen entlarvt.

Die Signale für befremdende Unzuverlässigkeit in „Herr Susi“ möchte ich wie folgt zusammenfassen:

- Susaceks unloyales Verhalten seinen beruflichen und privaten Förderern gegenüber,
- Sein Benehmen gegenüber seiner Ehefrau und seinen – nur in einigen Nebensätzen erwähnten – Kindern,
- Sein krankhafter Ehrgeiz, der ihn über Leichen gehen lässt,
- Seine vulgäre Sprache und Ausdrucksweise als Erzähler,
- Der letzte Absatz des Romans, der die gesamte vorherige Geschichte fraglich erscheinen lässt und der die abgründige Gedankenwelt Susaceks noch einmal betont.

¹⁸⁶ Phelan (2008), S. 11.

4.3 „Der Kameramörder“ (2001)

Thomas Glavinics Folgeroman nach „Herr Susi“, der im Jahr 2001 erschienene „Kameramörder“, brachte dem Autor seinen bis dahin größten kommerziellen Erfolg ein. Glavinic erhielt für den Roman diverse Literaturpreise, unter anderem die Auszeichnung für deutschsprachige Kriminalliteratur. Glavinic selbst sagt in einem Interview aus dem Jahr 2006 über dieses Werk: „Den Kameramörder habe ich in sechs Tagen geschrieben und großes Vergnügen dabei gehabt, dem Ich-Erzähler seine wahnsinnige Sprache unterzujubeln.“¹⁸⁷

Im „Kameramörder“ wird die Geschichte vierer Freunde erzählt, die sich zu einem gemeinsamen Osterwochenende in der Steiermark treffen. Erzählt wird dabei aus der Perspektive des Ich-Erzählers, der gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin zu Besuch bei einem befreundeten Paar ist. Parallel zum Zusammentreffen der Freunde geschieht in einem anderen Teil des Bundeslandes, nicht allzu weit entfernt vom Aufenthaltsort der Protagonisten, ein grausames Verbrechen. Ein offenbar psychisch gestörter Mann entführt drei Kinder – es handelt sich dabei um Brüder – und quält diese psychisch, während er alles mit der Kamera aufnimmt. Der Psychoterror geht schließlich so weit, dass er zwei der Brüder zwingt, sich von hohen Bäumen in die Tiefe zu stürzen – und damit selbst umzubringen – um das Leben der/des Verbleibenden zu retten. Der dritte Bruder kann schließlich fliehen.

All diese Ereignisse werden von den Medien genau dokumentiert und berichtet, was auch an den vier Freunden nicht vorüber geht. Vor allem die beiden Männer wollen immer auf dem Laufenden sein, was die Suche nach dem Mörder angeht. Ein deutscher Fernsehsender gelangt schließlich an das Mord-Video und strahlt dieses zu später Stunde im Fernsehen aus. Als sich die medial begleitete Suche nach dem Mörder immer mehr zum Aufenthaltsort der Freunde verlegt, werden auch diese von der allgemeinen Nervosität angesteckt. Am Ende des Romans stellt sich schließlich heraus, dass der Ich-Erzähler der Kameramörder ist, was dieser durch folgenden letzten Absatz selbst bestätigt: „Der kommandierende Polizist erklärte mich für verhaftet. Ich sei beschuldigt, 2 Kinder ermordet zu haben. Ich leugne nicht.“ (KM 157)

Das Romanschema ist das der Kriminalerzählung: „Am Beginn findet ein Verbrechen statt; am Ende wird die Identität des Täters enthüllt.“¹⁸⁸ Dass sich am Ende der Ich-Erzähler selbst als Mörder entpuppt, ist ein in der Kriminalliteratur eher seltenes Verfahren. Diese Auflösung in Kombination mit der Redeweise eines offenbar beziehungsunfähigen, emotionslosen Wesens ohne erkennbare Individualität, lässt den Leser schon während der

¹⁸⁷ Fasthuber (2006).

¹⁸⁸ Krieglleder (2012), S. 10.

Lektüre an der Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur zweifeln. Anhand welcher Analyseverfahren sich dieser Verdacht zur Sicherheit erhärten lässt, soll in den folgenden Kapiteln gezeigt werden.

4.3.1 Der Ich-Erzähler

Der namenlose Ich-Erzähler im „Kameramörder“ ist keineswegs ein „klassischer“ Ich-Erzähler. Er erzählt die Geschichte des besagten Osterwochenendes überaus rational. Emotionen spielen bei seinem Bericht, der in vielen Passagen an einen Schulaufsatz erinnert, keine Rolle. Seine Sprache ist knallhart, eine Auflistung von Ereignissen und Gesprächen, wobei er selbst niemals in direkter Rede spricht, als Beispiel folgende Szene:

Ob ich Lust hätte, mit ihm eine Partie Tischtennis zu spielen. Ich willigte ein. Nachdem wir die Frauen von unserem Entschluss in Kenntnis gesetzt hatten, trugen wir unsere Getränke, im Falle Heinrichs Bier, in meinem Fall Apfelsaft, in den im ersten Stock befindlichen Tischtennisraum. (KM 34)

Über den gesamten Text hinweg referiert der Ich-Erzähler in einem fast unbeholfen wirkenden Protokollstil über die Ereignisse, die er gemeinsam mit den Freunden und seiner „Lebensgefährtin Wagner Sonja“ (KM 5), die er auch in weiterer Folge nur als „meine Lebensgefährtin“ bezeichnet, erlebt.

Da die Darstellung des Geschehens auf die Perspektive der wahrnehmenden Figur des Ich-Erzählers konzentriert ist, kann man hier von interner Fokalisierung sprechen. Der Zeitpunkt des Erzählens ist dagegen relativ unklar. Der Erzähler macht darüber, wie auch über sonstige für die Geschichte nicht relevante Informationen, keine Aussagen. Der erste Satz der Erzählung „Ich wurde gebeten, alles aufzuschreiben.“ (KM 5) indiziert jedoch klar, dass die erzählte Geschichte in der Vergangenheit stattfand. Auch der Rest der Erzählung zeichnet sich durch die Verwendung des epischen Präteritums aus, es handelt sich beim „Kameramörder“ also um einen späteren Zeitpunkt des Erzählens. Abgesehen vom ersten und letzten Satz der Erzählung verfällt der Erzähler nie in Beschreibungen oder Auskünfte über die Position, Zeit oder Lage, in der er sich während des Schreibprozesses aufhält. Generell lässt einen der Erzähler immer glauben, man selbst als Leser sei über den gesamten Zeitraum der Erzählung informiert. Erst bei genauerer Analyse fällt auf, dass auf der ersten Seite der Geschichte eine Ellipse vorhanden ist, welche sich am Ende als der Zeitpunkt der grausamen Morde entpuppt:

Anlässlich dieses Treffens sprach meine Lebensgefährtin in einem übertriebenen und schadhaften Ausmaß alkoholischen Getränken zu (ca. 1l Weißwein, 6 x 2 cl Tequila, ? Bier). Spätnachts, um etwa 5 Uhr früh, hatte ich mich um die Unterkunft zu kümmern u. musste meine Lebensgefährtin zu Bett geleiten. Der Tag darauf war Karfreitag. Nachdem meine Lebensgefährtin aus ihrem Alkoholschlaf erwacht war, fuhren wir das

nicht mehr weite Stück zu unseren Freunden Heinrich und Eva Stubenrauch, wohnhaft Kaibing 6, 8537 Kaibing. Es war ca. 15 Uhr, als wir dort eintrafen. (KM 5f.)

Die Genauigkeit, mit der der Ich-Erzähler in dieser Passage, wie auch im Rest des Textes, jede Aktivität detailliert, bis hin zu Maßangaben der alkoholischen Getränke, wiedergibt, fällt dem Leser sehr schnell als sonderbar auf. Dass der Erzähler in dieser Passage mehrere Stunden, die er ohne seine schlafende Partnerin verbracht hat, komplett unkommentiert lässt, passt so gar nicht zum Rest des Textes.

Das „Wie“ des Erzählens nimmt also im Falle des „Kameramörders“ eine besondere Stellung ein. Glavinic verfasst seinen Roman im Stil einer reinen Nacherzählung. Angelehnt an den Titel und das Thema Medienpräsenz im Roman, könnte man den Schreibstil auch als Versuch auffassen, wie eine Kamera abzubilden, Bilder unkommentiert einzufangen und den Leser mit der Aufschlüsselung alleine zu lassen. Dem Leser werden Fakten der fiktionalen Welt präsentiert, fast so als würde er eine über drei Tage andauernde Dokumentation des Geschehens im Fernsehen verfolgen, wie zum Beispiel in folgender Szene: „Zurück am Tisch, steckte er sich eine Zigarette an, obwohl schon eine von ihm im Aschenbecher rauchte. Er entfaltete die Karte und sagte, eine detailliertere Übersicht von dieser Gegend sei nicht zu bekommen.“ (KM 133)

Die Stellung des Erzählers zum Geschehen und die Frage nach dessen Involviertheit gestaltet sich im „Kameramörder“ nun besonders interessant. Nach Genettes Definition handelt es sich bei dieser Erzählerfigur um einen homodiegetischen Erzähler, da er am erzählten Geschehen beteiligt ist. Handelt es sich nun aber auch um einen autodiegetischen Erzähler, also den Held seiner Geschichte? Bis zur letzten Seite des Romans scheint dies nicht der Fall zu sein; der Erzähler schildert die Geschichte eines Kurzurlaubes bei Freunden, währenddessen diese mediale Zeugen eines grausamen Verbrechens werden. Während all dieser Schilderungen lässt uns der Erzähler nie an seinen persönlichen Gefühlen oder wörtlichen Aussagen teilhaben. Die bereits zitierten letzten Sätze des Romans sprechen aber doch für eine autodiegetische Erzählung. Schließlich wird der Erzähler durch die finale Auflösung der Geschichte doch zu deren Hauptperson. Der „Kameramörder“ entspricht nun aber sicher nicht der klassischen Form autodiegetischen Erzählens, weshalb der Text als Roman mit homodiegetischem Erzähler bezeichnet werden kann.

Die Frage nach dem Adressaten der Erzählung kann im Falle dieser Geschichte nicht zu hundert Prozent geklärt werden. Der erste Satz weist darauf hin, dass jemand – konkreter „man“ – den Erzähler um diese Aufzeichnung der Ereignisse gebeten hat. Die letzten Sätze der Erzählung, die von der Festnahme des Ich-Erzählers berichten, könnten darauf hindeuten, dass dieser Jemand zum Beispiel ein Polizist oder Rechtsanwalt gewesen sein könnte. Bedenkt man die Wichtigkeit der Rolle der Medien im Text, könnte es sich wohl

genauso gut um einen Journalisten oder Reporter handeln, der den Erzähler um dessen Version der Vorkommnisse gebeten hat.

4.3.2 Unzuverlässiges Erzählen in „Der Kameramörder“

Die Frage nach der Unzuverlässigkeit der Erzählerfigur im „Kameramörder“ lässt sich keineswegs einfach beantworten, da es sich bei ihr um kein „klassisches Exemplar“ dieses Phänomens handelt. In den meisten Ich-Erzählungen, in denen man einen unzuverlässigen Erzähler ausmachen kann, erzählt die Erzählerfigur – oft am Ende ihres Lebens – von eben diesem oder einer Episode daraus. Der Erzähler teilt mit dem Leser nicht nur die Fakten und Geschehnisse, sondern auch seine Emotionen. Jene, die er zum Zeitpunkt des Geschehens hatte, und jene, die er zum Zeitpunkt des Erzählens hegt.

Im „Kameramörder“ gewährt uns der Erzähler weder Einblick in seine Gefühle während des besagten Oster-Wochenendes, noch lässt er uns erfahren, was während des Schreibprozesses in ihm vorgeht. Er lässt den Leser noch nicht einmal seinen Namen wissen. Über all diese Dinge kann der Leser also lediglich Spekulationen anstellen. Warum Glavinics Erzählerfigur sich so sehr gegen jegliche Darstellung von Gefühlen verwehrt und die Geschichte seiner Greuelthaten – beziehungsweise die Geschichte seiner Auffindung und Verhaftung – in so karger, gefühlskalter Art und Weise wiedergibt, wird an keiner Stelle des Textes erklärt. Dass im Falle des „Kameramörders“ folglich nicht nur die erzählten, sondern vor allem auch die nicht erzählten Dinge, eine sehr wichtige Rolle bei der Identifikation eines unzuverlässigen Erzählers spielen, ist offensichtlich. Dass diese Art des Erzählens beim Leser zum in Kapitel 3.6. erörterten „estranging“ führt, ist ohne Zweifel und bedarf daher keiner eigenen Analyse.

Im Folgenden soll dagegen gezeigt werden, durch welche der im vorigen Kapitel präsentierten Ansätze zum unzuverlässigen Erzählen die Erzählerfigur im „Kameramörder“ am erfolgreichsten analysiert und identifiziert werden kann.

4.3.2.1 Underreporting & Underreading – Analyse nach Phelan/Martin

Wie in Kapitel 3.5 besprochen, unterscheiden Phelan/Martin zwischen unzuverlässigem Erzählen auf drei Achsen – den Achsen facts/events, values/judgements und knowledge/perception. Ihre genaue Definition des unzuverlässigen Erzählens noch einmal zur Erinnerung:

A homodiegetic narrator is „unreliable“ when he or she offers an account of some event, person, thought, thing, or other object in the narrative world that deviates from the account the implied author would offer.¹⁸⁹

Nimmt man nun den Erzähler aus Glavinics „Der Kameramörder“ zur Hand, würde diese Definition wohl noch zu keiner sicheren Identifizierung seiner Person als unzuverlässig führen. Die entscheidende Frage ist, ob uns im Falle des zu analysierenden Romans der implizite Autor eine andere Information vermittelt, als es der Erzähler tut.

Um eine solche Differenzierung ausfindig zu machen, bedarf es bei diesem Werk bereits genaueren Lesens. Denn erst dann bemerkt man die bereits erwähnte Ellipse auf der ersten Seite in den Sätzen: „Nachdem meine Lebensgefährtin aus ihrem Alkoholschlaf erwacht war, fuhren wir das nicht mehr weite Stück zu unseren Freunden Heinrich und Eva Stubenrauch, [...]. Es war ca. 15 Uhr, als wir dort eintrafen.“ (KM 5) Der Erzähler lässt uns hier also völlig im Dunkeln darüber, was er selbst während dieser Zeit des „Alkoholschlafes“ getan hat. Diese Ellipse kann nun durchaus als intendierter Hinweis des impliziten Autors verstanden werden, die Zuverlässigkeit des Erzählers anzuzweifeln.

Welcher der sechs Typen unzuverlässigen Erzählens würde nun nach der Theorie Phelan/Martins auf den Erzähler im „Kameramörder“ zutreffen? Meines Erachtens nach kann man hier klar von einem Fall von „Underreporting“ sprechen, denn der Erzähler erzählt dem Publikum ganz eindeutig weniger, als er weiß. Und dies trifft nicht nur auf die Ellipse der ersten Romanseite zu, sondern auch auf die weiteren Auslassungen im Text. Die nicht vorhandenen Gefühlsregungen und direkten Reden im gesamten Textverlauf verhindern einen kompletten Überblick über die tatsächlichen Ereignisse. Wenn man als Leser alles – inklusive der Aussagen anderer Charaktere – nur über die Vermittlung und Umformulierung der Erzählerfigur erfährt, kann keine objektive Sicht auf die Story entstehen.

Auch „Underreading“ kann man im „Kameramörder“ ausmachen, denn der Erzähler vermag auch durch seine Gewandtheit und eigene Sprache für eine unzureichende Darstellung der Ereignisse zu sorgen. Die zeitliche Auslassung zu Beginn der Geschichte ist schließlich durchaus gewandt im Text versteckt, sodass sie den meisten Lesern wohl nicht sofort ins Auge stechen wird. Als „Underreading“ kann man das bezeichnen, was der Erzähler zwar als Wiedergabe der medialen Berichterstattung über die Kindermorde präsentiert, was aber aufgrund des Detailreichtums der Darstellungen verdächtig wird. Der Leser scheint hier fast angehalten, sich zu fragen, woher der Erzähler so genau Bescheid weiß. Als Beispiel:

Als sie bei einem einsamen, selten in Gebrauch befindlichen Heuschober vorbeikommen, der nur gering mit Heu gefüllt ist, erteilt der Kameramann den beiden den Befehl, das hölzerne Gebäude anzuzünden. Für dessen Durchführung befreit er

¹⁸⁹ Phelan/Martin (1999), S. 94.

auch den angebundenen Bruder von seinem Schweinestrick. Auf nicht näher bezeichnete Weise gelingt es dem Täter, die Kinder durch Drohungen so gefügig zu machen, dass sich das älteste nach Vollendung der Brandstiftung wieder mit dem Schweinestrick binden lässt, anstatt zusammen mit dem anderen sein Heil in der Flucht zu suchen. (KM 20)

Dass die Medien einen so detaillierten Bericht über die Vorkommnisse vor den unmittelbaren Morden geben würden, muss jedem, der die Berichterstattung in TV, Radio oder anderen Medienkanälen kennt, seltsam ausführlich erscheinen. Darüber hinaus gibt der Erzähler an, die zitierten Informationen würden von seinem Freund Heinrich berichtet, der diese angeblich „im Teletext gelesen hatte.“ (KM 19) Solcherlei Ausführungen mögen bei der ersten Lektüre nicht auffallen, was wiederum wunderbar zum Genre des Kriminalromans passt, werden nach genauerer Analyse aber durchaus auffällig und lassen somit eine Zuschreibung unzuverlässigen Erzählens nach den Bestimmungskriterien Phelan/Martins durchaus zu.

4.3.2.2 Mimetische und axiologische Unzuverlässigkeit – Analyse nach Kindt

Eine weitere Analysemethode, die sich auf Glavinics „Kameramörder“ erfolgreich anwenden lässt, ist jene von Tom Kindt¹⁹⁰. Kindts Unterscheidung zwischen zwei Arten von Unzuverlässigkeit bei Erzählern – axiologischer und mimetischer Unzuverlässigkeit – ist definitiv eine sinnvolle Herangehensweise an diesen komplexen Text.

In Bezug auf die Erzählerfigur im „Kameramörder“ lässt sich klar sagen, dass es sich um einen mimetisch unzuverlässigen Erzähler handelt. Zur Erinnerung hier noch einmal Kindts Definition:

Der Erzähler *N* in einem literarischen Werk *W* ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie *w* zu verstehen ist, dass *Ns* Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt *w* ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; *N* ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie *w* zu verstehen ist, dass *Ns* Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt *w* nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten.¹⁹¹

Durch Kindts Definition wird der bisherigen Analyse eine wichtige Komponente hinzugefügt: die Kompositionsstrategie. Kindt unterstreicht damit, dass unzuverlässiges Erzählen keineswegs ein reiner Interpretationsprozess ist, sondern viel mehr eine intendierte Strategie des Autors. Angewandt auf den Erzähler im „Kameramörder“ ist diese Erklärung durchaus erfolgreich. Der Erzähler kann klar als mimetisch unzuverlässig identifiziert werden, da seine Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt nicht alle relevanten Informationen enthalten.

¹⁹⁰ Vgl.: Kap. 3.7.

¹⁹¹ Kindt (2008), S. 51.

Die Ellipse zu Beginn der Geschichte enthält dem Leser die überaus relevante Information vor, dass es sich beim Ich-Erzähler selbst um den gesuchten Mörder handelt. Dass dies ganz klar als Kompositionsstrategie des Autors eines Kriminalromans zu verstehen ist, passt ebenso zu Kindts Definition.

In Bezug auf Kindts weitere Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen des Umgangs mit epischen Devianzen bei mimetischer Unzuverlässigkeit, kann beim „Kameramörder“ von einer Motivation narrativer Anomalien auf der Ebene der Geschichte/Handlung gesprochen werden. In diesem Fall sind die textinternen Anomalien als Hinweis darauf zu verstehen, dass sich hinter den erzählten Ereignissen eine implizite zweite Geschichte verbirgt, die von der explizit erzählten (zumindest teilweise) abweicht. Dies ist durch die nicht explizit erzählte Geschichte der Kindermorde durch den Erzähler im „Kameramörder“ gegeben.

Die Überprüfung der Erzählerangaben in Hinsicht auf deren quantitative, qualitative, relationale und modale Wohlgeformtheit¹⁹² in diesem Text, führt meines Erachtens zu folgendem Ergebnis:

- A) Sie sind zum Teil in quantitativer Hinsicht wohlgeformt, da sie so informativ sind, wie es das Erzählinteresse und der Äußerungskontext erfordern und die Erzählsituation erlaubt; einzig die Ellipse auf der ersten Seite passt nicht dazu.
- B) Sie sind zum Teil in qualitativer Hinsicht wohlgeformt, da sie innerhalb des fiktionalen Universums aufrichtig, begründet und wahr sind; die vom Erzähler gegebenen Informationen sind durchaus als wahr zu beurteilen, die nicht gegebenen Informationen lassen das Urteil der Aufrichtigkeit jedoch nicht zu.
- C) Sie sind in relationaler Hinsicht nicht wohlgeformt, da sie bezogen auf die Erzählabticht und den konkreten Äußerungskontext nicht relevant sind; dazu rechne ich die Vielzahl an nicht relevanten Randinformationen, die uns der Erzähler immer wieder vermittelt.
- D) Sie sind in modaler Hinsicht nicht wohlgeformt, da sie nicht auf Unklarheiten, Ungeordnetheiten, Weitschweifigkeiten und Mehrdeutigkeiten verzichten.

Die Zuschreibung axiologischer Unzuverlässigkeit gestaltet sich weniger eindeutig. Wie Kindt selbst betont, kann diese Art der Unzuverlässigkeit, die sich auf die Wertordnung im Werkganzen bezieht, immer nur „auf der Grundlage des je individuellen Werks“¹⁹³ zugeordnet werden. Ob der Erzähler im „Kameramörder“ nun „in seinen Äußerungen ausdrücklich für die Werte w eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt“¹⁹⁴, lässt

¹⁹² Vgl.: Kap. 3.7.

¹⁹³ Kindt (2008), S. 56.

¹⁹⁴ Ebd., S. 49.

sich nicht eindeutig feststellen. Ich persönlich würde dies eher nicht als gegeben empfinden, da uns der Erzähler erstens über das gesamte Werk hinweg mit einer schier unglaublichen Fülle an Informationen versorgt, siehe z.B.: „Heinrich blieb am Fenster stehen. Er biss an fingernagelnaher Haut und schwieg. Es dauerte ca. 8 – 10 Minuten, bis Eva wieder zu ihren Gastgeberpflichten zurückkehren konnte (Abwaschen etc.)“ (KM 18), was er in Bezug auf den Tatzeitraum der Morde aber unterlässt. Zweitens vermittelt er dem Leser eine durchaus betroffene Stimmung aller Anwesenden in Bezug auf das grausame Verbrechen, was nicht mit seiner Täterschaft zu vereinbaren ist, siehe z.B.: „Es wurde allgemein Überraschung darüber laut, dass jemand einen anderen Menschen zwingen könne, sich zu töten, und wie so etwas vor sich gehen könne.“ (HS 9).

Zumindest diese zwei Punkte deuten meines Erachtens darauf hin, dass es sich bei der Erzählerfigur im „Kameramörder“ auch um einen axiologisch unzuverlässigen Erzähler handelt.

4.4 „Lisa“ (2011)

Thomas Glavinics 2011 erschienener und als Roman bezeichneter Text „Lisa“ ist jener Text des Autors, der medial bislang als einziger mit dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens in Zusammenhang gebracht wurde. Der Grund dafür ist leicht auszumachen: es ist der einzige Text, den Glavinic selbst in einem Interview mit dem Phänomen in Zusammenhang gebracht hat. Auf die Frage, was der Leser von einem Erzähler dieser Art halten solle, antwortet Glavinic:

Ja, genau diesen Eindruck wollte ich auch erreichen. Der Leser soll auch beginnen, am Ich-Erzähler zu zweifeln. Er ist zum Teil ein unzuverlässiger Ich-Erzähler. Das ist ein Modell, das mir schon immer Spaß gemacht hat. Ich lasse einen Ich-Erzähler berichten, von dem man nicht sicher sein kann, ob das, was er mitteilt, auch wirklich glaubhaft ist.¹⁹⁵

In „Lisa“ geht es um die Geschichte des Computerspiel-Testers Tom, so stellt sich der Ich-Erzähler zumindest vor: „Nein, meinen richtigen Namen verrate ich euch nicht, ich bin ja nicht ganz blöd, nennt mich Tom. Tom, das ist eine Idee von mir. Ich bin eine Idee von Tom.“ (LI 10). Tom hat sich mit seinem achtjährigen Sohn Alexander in einem abgeschiedenen Haus irgendwo auf dem Land verschanzt, um sich vor der Massenmörderin Lisa zu verstecken, von der er glaubt, verfolgt zu werden. Nach einem Einbruch in Toms Wohnung wurde dort nämlich die DNA einer Frau gefunden, die auch an den grausamsten Mordschauplätzen weltweit gefunden wurde.

¹⁹⁵ Reiter (2011).

Der Roman, wenn man diesen Text wirklich so nennen kann, besteht aus Monologen Toms, die dieser an insgesamt acht Abenden und Nächten per Internet-Livestream-Radioprogramm in die Welt hinaus schickt, ohne zu wissen, ob er überhaupt Zuhörer hat. Die großen Mengen Alkohol und Kokain, die Tom während dieser Sitzungen konsumiert, lassen seine Monologe speziell am Ende jedes Kapitels bzw. Abends immer zusammenhangsloser werden. Tom erzählt seinem imaginären Publikum von seinem bisherigen Leben, seinem Sohn, der Trennung von seiner Frau Katha und natürlich von seiner Angst vor Lisa. Dazwischen schweift er jedoch „immer wieder weit ab und spricht unreflektiert und ungefiltert über alles, was ihm einfällt, von der gegenwärtigen Politik über Musik und Filme bis zu Alltagsphänomenen, wobei er kaum von Zweifeln angekränkelte Urteilssicherheit entwickelt.“¹⁹⁶

Darüber hinaus erzählt Tom detailliert von den Horrormorden Lisas, über die ihn der Polizist Hilgert, mit dem ihn seit dem Einbruch eine Freundschaft verbindet, informiert hat. Für Hilgert wurde die Jagd nach Lisa in den vergangenen drei Jahren, die seit dem Einbruch in Toms Wohnung vergangen sind, zu einer Obsession. Als Hilgert plötzlich spurlos verschwindet – er ist für Tom zumindest telefonisch nicht mehr erreichbar – fürchtet der Ich-Erzähler, die Mörderin habe den Polizisten in ihre Gewalt gebracht, weshalb er schließlich mit seinem Sohn auf die einsame Hütte flüchtet.

Auf den letzten Seiten des Romans erzählt der Ich-Erzähler schließlich, welche Auflösung der Fall „Lisa“ in den Medien gefunden hat: Die DNA-Spuren des Phantoms seien auf eine Verunreinigung der Wattestäbchen bei der Erzeugung zurückzuführen. Da Hilgert dieser banalen Auflösung aber keinen Glauben schenken kann, macht er sich auf eigene Faust daran, die DNA jeder weiblichen Angestellten der betreffenden Firma mit jener „Lisas“ abzugleichen. Als dies zu keinen Ergebnissen führt, unterzieht Hilgert die DNA einer besonderen Analyse, welche ergibt, dass es sich dabei um das Erbmateriale „eines Wesens, das über zweihunderttausend Jahre alt ist“ (LI 203) handelt.

4.4.1 Der Ich-Erzähler

Der Ich-Erzähler und Protagonist in „Lisa“ entzieht sich aufgrund seiner Erzählweise vielen erzähltheoretischen Konventionen und Standards. Im Gegensatz zum Ich-Erzähler im „Kameramörder“ spielen Emotionen bei dieser Erzählerfigur eine große Rolle. Diese werden durch den besagten exzessiven Konsum von Alkohol und Drogen noch verstärkt: „Ich mag nicht mal von ihr reden, ich kriege Gänsehaut, so wie ich hier sitze, dabei ist es schweineheiß! Ich muss was ziehen, sofort.“ (LI 18).

¹⁹⁶ Kriegleder (2012), S. 11.

Durch die einzigartige Erzählsituation des Monologs per Internet-Radio hat der Leser außerdem nur die direkt ausgesprochene Rede des Erzählers als Informationsquelle. Darüber hinaus gibt es im Text viele Lücken – Textstellen, in denen sich der Erzähler für kurze oder längere Zeit vom Computer-Mikrofon entfernt und die vom Autor mit den Zeichen „...“ dargestellt werden. Diese Unterbrechungen des Sprechflusses sowie der besagte Alkohol- und Drogenkonsum führen oft dazu, dass der Ich-Erzähler beim Weitersprechen nicht mehr weiß, worüber er vor der Unterbrechung eigentlich gesprochen hat: „Ich bin mir nicht sicher, ob ich darüber bereits gesprochen habe, doch meiner trüben Erinnerung zufolge wurde der Augenzeuge noch nicht erwähnt.“ (LI 91)

Nach Genettes Definition handelt es sich hier um einen homodiegetischen Erzähler, der dem Leser nicht mehr sagt, als die Figur weiß. Weiters handelt es sich bei „Lisa“ um autonome direkte Figurenrede, in welcher nur die Rede der erlebenden Figur im Rahmen der Erzählung gegenwärtig ist. In diesem Extremfall von autonomer direkter Figurenrede fehlen sogar jegliche Anführungszeichen, wodurch die Distanz zum erzählten Geschehen vollkommen reduziert ist und jede Vermittlungsinstanz ausgeschaltet zu sein scheint, was folglich zu einer totalen internen Fokalisierung des Textes führt.

Aufgrund der besagten Erzählsituation, in welcher sich der Ich-Erzähler in „Lisa“ befindet, handelt es sich um eine Mischung aus späterem und gleichzeitigem Erzählen. Der Erzähler erzählt einerseits von Geschehnissen der Vergangenheit, andererseits von jenen seiner Erzählgegenwart:

Verdammt, jetzt habe ich ein Stück Parmesan aufgeschnupft, das da lag!

...

So rund um seinen fünften Geburtstag hat mal irgendein Junkie auf dem Spielplatz Alex' Rucksack mitgehen lassen, ein altes verschlissenes Ding mit Piraten drauf, in dem sechzehnmal Marmelade und Kakao und was weiß ich was ausgelaufen war. (LI 143)

Aber wem wird im Falle von „Lisa“ erzählt? Wie angeführt spricht der Erzähler in diesem Text in ein Internet-Radio, es handelt sich also um fiktive Hörer, nicht Leser. Tom thematisiert die Frage nach seiner Hörschaft auch selbst: „Mir ging es immer darum, meinen Hörer zu finden, den, der mir zuhört, weil er versteht, was ich mache.“ (LI 8) Durch diese und weitere Leser- bzw. Höreranreden des Erzählers, kommt es zu einer expliziten Darstellung des fiktiven Lesers. Die direkte Anrede der fiktiven Leser in „Lisa“ überträgt sich in weiterer Folge auch auf die realen Leser, die sich dadurch während des Leseprozesses selbst angesprochen fühlen. Als Beispiel folgende Passage: „Das müsst ihr euch einmal vorstellen. Wie kaputt jemand sein muss, der einem Fünfjährigen den Rucksack stiehlt. [...] Ihr könnt euch wohl vorstellen, was ich mir damals dachte.“ (LI 143)

Der Ich-Erzähler in „Lisa“ stellt sich seine Zuhörerschaft also ganz klar als aktiven Gesprächspartner vor, der das Erzählte selbstständig bewertet, Fragen stellt, Zweifel äußert und auch Einwände erhebt.

4.4.2 Unzuverlässiges Erzählen in „Lisa“

Thomas Glavinics komischer wie unheimlicher Roman „Lisa“ verdankt einen großen Teil dieser Effekte der Figur des unzuverlässigen Ich-Erzählers Tom. Dessen Unzuverlässigkeit hängt ganz klar mit seiner aktuellen Gefühlslage sowie den realen und imaginierten Einflüssen zusammen, die zum Zeitpunkt des Erzählens auf sein Leben wirken.

Auf der faktualen Ebene der Geschichte entsteht nicht der Eindruck, der Erzähler verheimliche oder verschweige seinem Publikum bewusst etwas. Die Unzuverlässigkeit entsteht hingegen durch die fragwürdige Perzeption und Bewertung der Vorkommnisse in „Lisa“. Die zunehmende Panik, in die Tom während des Erzählens über sein Leben und seine Angst vor Lisa verfällt, erinnert immer mehr an Paranoia. Ist Tom in dieser Geschichte das Opfer, das sich von der Obsession Hilgerts hat anstecken lassen? Oder gibt es sie vielleicht tatsächlich – diese Frau, die seit Jahrtausenden auf der Erde mordet, ihre Spuren hinterlässt, aber niemals gefunden wird? Wie Wynfrid Kriegleder zutreffend formuliert:

Dass man sich als Leser bald mit dem Erzähler identifiziert, ihn bald belustigt von sich weist, hängt auch mit den vielen Digressionen zusammen, in denen Tom gegen jegliches Gebot politischer „correctness“ verstößt und [...] immer wieder beim Leser auch Zustimmung hervorruft.¹⁹⁷

Inwieweit die hier angesprochene Identifikation mit dem Erzähler zum Phänomen des unzuverlässigen Erzählens passt, wird im Folgenden noch zu klären sein.

Ein weiterer Punkt, der für die Unzuverlässigkeit Toms spricht, ist der bereits mehrfach erwähnte Konsum von Drogen und Alkohol. Wenn Tom feststellt: „Ich muss was ziehen, sofort“ (LI 18) oder er sich wiederholt sein Whiskyglas auffüllt, schwindet für den Leser die Glaubwürdigkeit seiner Erzählungen. Dies ist auf die von Nünning angeführte „general world knowledge“ zurückzuführen – jeder erwachsene Mensch weiß, dass sich unter Einfluss von (legalen wie illegalen) Drogen ein zunehmender Kontrollverlust einstellt. Darüber hinaus sind gerade harte Drogen, wie das von Tom konsumierte Kokain, dafür bekannt zu Wahnvorstellungen oder Verfolgungswahn zu führen.

¹⁹⁷ Kriegleder (2012), S. 12.

4.4.2.1 Insane Narrator – Analyse nach Fludernik

Diese paranoiden Züge des Ich-Erzählers lassen beim Leser den Verdacht aufkommen, der Erzähler werde zunehmend „verrückt“ und man könne ihm daher nicht vertrauen. Wie bereits in Kapitel 3.4 angeführt, definiert Monika Fludernik einen solchen Erzähler wie folgt:

The narrator who is obviously in the grip of an overwhelming obsession but blithely unaware of the fact, and who suffers from a patent epistemological distortion regarding the fictional world, what is actually happening, what he or she is doing, and how this should be explained.¹⁹⁸

Eine solche Geisteskrankheit des Erzählers kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein und unterschiedliche Gründe haben. Sie ist in den meisten Fällen aber nicht vom Anfang der Geschichte an klar, sondern wird dem Leser erst im Laufe dieser offensichtlich. Als Folge werden auch die Selbstdarstellung des Erzählers sowie die Darstellung von Ereignissen der Geschichte für den Leser zunehmend unzuverlässig.

Im Fall von „Lisa“ verhärtet sich dieser Verdacht vor allem durch die häufigen Unterbrechungen des Erzählflusses und die unzusammenhängenden Erzählungen Toms, zum Beispiel:

Ein Kind sein. Ist das nicht etwas ganz Besonderes? Ich liebe ihn so sehr.

...

Verdammt, jetzt habe ich ein Stück Parmesan aufgeschnupft, das da lag!

...

So rund um seinen fünften Geburtstag hat mal irgendein Junkie auf dem Spielplatz Alex' Rücksack mitgehen lassen [...]. (LI 143)

Oder:

Das habe ich gemeint, als ich gesagt habe, ich mochte ihre pragmatische Seite.

...

Ich bilde mir dauernd ein, ich höre etwas. Aber da ist nichts.

Musik? Und Whisky! Ich muss munter werden, ich fühle mich, als würde alle Kraft aus mir weichen. Ich muss sofort was zocken! (LI 172)

Aufgrund solcher Textstellen und dem zunehmend irrationalen Verhalten Toms, beginnt der Leser an der psychischen Gesundheit des Erzählers zu zweifeln. Schließlich ist eine weitere typische Eigenschaft solcher „insane narrators“ die Beschuldigung anderer für Dinge, die sie sich einbilden. Wenn Tom also davon ausgeht, dass Lisa Hilgert entführt haben muss, nachdem er diesen einige Tage telefonisch nicht erreicht, deutet dies auf einen möglichen zunehmenden Realitätsverlust des Erzählers hin. Die Geschichte wirkt dadurch immer

¹⁹⁸ Fludernik (1999), S. 77.

„wahnhafter, daher schwebt stets die Frage mit, ob der Ich-Erzähler seinen Verstand verloren hat.“¹⁹⁹

Auch die letzten Sätze des Romans verstärken diesen Eindruck. Nachdem Hilgert herausgefunden hat, dass die DNA Lisas zu keiner der Angestellten der Produktionsfirma passt, sondern zu einem Wesen gehört, dass älter ist als die menschliche Zeitrechnung, stellt Tom fest:

Wir wissen nur, Lisa ist über zweihunderttausend Jahre alt. Das steht fest. Irrtum ausgeschlossen. Jemand da draußen ist zweihunderttausend Jahre alt. Wir nennen sie Lisa.

...

Ich würde jetzt so gern zum Mars fliegen.

...

Ich höre schon wieder dieses blöde Glöckchengebimmel. Bin gleich zurück. (LI 204)

Ob auch das Läuten der Glocken eine Imagination des Erzählers ist oder ob dies darauf hindeutet, dass „Lisa“ nun tatsächlich gekommen ist, um den Erzähler zu holen, lässt der Roman offen. Dass die Geschichte, in welche Tom durch einen scheinbar harmlosen Wohnungseinbruch hineingeraten ist, verständlicherweise an dessen Psyche Spuren hinterlassen hat, ist eindeutig. Der Leser schließt daraus, dass er dem Erzähler dieser phantastischen Geschichte zwar durchaus nicht alles glauben kann und soll, dass er für diesen aber durchaus Sympathie empfindet. Dass auch dies in Zusammenhang mit seiner Unzuverlässigkeit stehen kann, wird im nächsten Kapitel besprochen.

4.4.2.2 Bonding Unreliability – Analyse nach Phelan

Die in den vorangegangenen Kapiteln erwähnten Charaktereigenschaften Toms und äußeren Umstände, in denen sich der Ich-Erzähler in „Lisa“ wiederfindet, laden den Leser ein, sich mit der Figur zu identifizieren und Empathie zu empfinden. Der Erzähler „mag ja ein Paranoiker sein, aber er spricht wohl die paranoische Ader in jedem Leser/jeder Leserin an.“²⁰⁰ Durch diese Art des „bondings“ wird die Distanz zur Erzählinstanz verringert und somit beim Leser ein Gefühl der Nähe zu dieser hervorgerufen. In anderen Worten: obwohl der Leser die Unzuverlässigkeit des Erzählers erkennt, erhöht diese auch den Grad an Empathie für die Figur des Erzählers.

Mithilfe der von James Phelan unterschiedenen sechs Typen von „bonding unreliability“ – siehe Kapitel 3.6 – soll die Erzählerfigur in „Lisa“ genauer analysiert werden.

¹⁹⁹ Hartl (2011), S.1.

²⁰⁰ Kriegleder (2012), S. 12.

Der erste von Phelans Untertypen der bonding unreliability „takes advantage of the single text with two tellers, two audiences, and two purposes, by rendering the narrator’s communication *literally unreliable but metaphorically reliable*.“²⁰¹ Diese Art der Unzuverlässigkeit erscheint oft als Ergebnis psychischer Probleme des Erzählers, welche diesen zwar als unzuverlässig in Bezug auf die tatsächlichen Geschehnisse der Geschichte offenbaren, diese Unzuverlässigkeit ihm selbst aber nicht bewusst ist. In Folge erzählt der Erzähler seinem fiktiven Publikum die für ihn als Realität empfundene Geschichte, die aber durch gewisse Signale als Produkt seiner psychischen Beeinträchtigung zu erkennen ist.

Im Falle von „Lisa“ trifft dies insofern zu, als uns der Erzähler zwar alle Fakten der Geschichte in scheinbar korrekter und wahrer Form präsentiert, er aber in ebendiese Fakten zu viel hinein interpretiert. Dass in Toms Wohnung die DNA einer Frau gefunden wurde, welche in der Vergangenheit immer wieder an Orten grausamer Verbrechen auftauchte, ist in der fiktiven Welt definitiv wahr. Dass diese DNA aber einer blutrünstigen Mörderin namens Lisa gehört, die nun Tom und seinen Sohn verfolgt, sodass diese in ein abgelegenes Landhaus flüchten müssen, entspringt wohl der Phantasie des Erzählers.

Auch der dritte Typ Phelans lässt sich auf „Lisa“ anwenden: „The third type of bonding unreliability ist what [...] I call naive defamiliarization, and it most often occurs as a kind of unreliable reading.“²⁰² Das unzuverlässige Lesen geschieht hier auf Seiten des Erzählers, der beispielsweise ein Ereignis als etwas anderes interpretiert und darstellt, als es tatsächlich ist.

Als Beispiel in „Lisa“ für diesen Typ sehe ich die bereits zitierten letzten Sätze der Geschichte. Für den Erzähler besteht kein Zweifel daran, dass es sich bei Lisa um ein zweihunderttausend Jahre altes Wesen handelt, das auf unserer Erde wandelt. Er sagt selbst: „Das steht fest. Irrtum ausgeschlossen.“ (LI 204) Weder Tom noch sein Freund Hilgert, der für dieses abstruse Analyse-Ergebnis verantwortlich ist, sind aber ausgebildete Wissenschaftler. Wie kann sich der Erzähler also so sicher sein, dass dieses Ergebnis der Wahrheit entspricht? Jeder andere psychisch gesunde Mensch würde bei einem solchen Ergebnis sofort an einen Fehler denken. Nicht so dieser Ich-Erzähler. Es scheint fast, als möchte Tom diese Auflösungsvariante unbedingt glauben und verhindert jegliche (Selbst-)Zweifel an deren Wahrhaftigkeit mit dem gerade zitierten Urteil. Der reale Leser hingegen wird sich schwer tun, diese Auflösung der Geschichte als möglich oder gar wahrscheinlich zu akzeptieren und dem Erzähler in Folge eine mittlerweile unabstreitbare psychische Beeinträchtigung attestieren.

²⁰¹ Phelan (2008), S. 12.

²⁰² Ebd., S. 17.

4.5 Andere Werke

In den vorherigen Kapiteln wurden jene drei Romane Thomas Glavinics behandelt, welche die auffälligsten Signale für unzuverlässiges Erzählen zeigen. Wie aber verhält es sich mit dem Rest seines literarischen Werks? Können auch in diesen Texten solche Signale ausgemacht werden, die vielleicht auf den ersten Blick nicht ins Auge stechen?

Wenn man Glavinics weitere Ich-Romane „Das bin doch ich“ (2007) und „Unterwegs im Namen des Herrn“ (2011) liest, ereilt einen erneut das Gefühl, „mit dieser Geschichte stimme etwas nicht.“²⁰³ Dieses Gefühl lässt sich aber nicht, wie bei den vorherigen Beispielen, auf textinterne Signale zurückführen. Es hängt einzig damit zusammen, dass der Autor in diesen Texten mit seiner eigenen und der Identität des Erzählers zu spielen scheint. In beiden Texten heißt dieser Thomas Glavinic, ist Schriftsteller und erzählt von Episoden seines Lebens, was wiederum die Grenze zwischen Faktualität und Fiktion in Frage stellt. Der einzige – jedoch signifikante – Unterschied der beiden Bücher ist jener, dass „Das bin doch ich“ am Umschlag mit „Roman“ betitelt ist, während „Unterwegs im Namen des Herren“ keine Gattungsbezeichnung trägt und eher den Eindruck eines Reiseberichts erzeugen will.

Die scheinbare Similarität zwischen Autor und Erzähler lässt beim Leser ein Gefühl der Unsicherheit entstehen. Handelt es sich bei den Ereignissen, Aussagen, Gefühlslagen nun um tatsächliche reale oder ist alles doch bloß „erfunden“? Wie Wynfrid Kriegleder feststellt: „Der Autor scheint uns einen autobiographischen Pakt vorzuschlagen, scheint darauf zu insistieren, dass Autor und Erzähler identisch sind [...]. Tatsächlich aber werden wir immer wieder aus dieser Gewissheit gerissen.“²⁰⁴

Wenn der Ich-Erzähler in „Das bin doch ich“ Aussagen tätigt wie: „Nachdem ich mich eine Weile selbst bemitleidet habe (noch immer kein berühmter Schriftsteller, noch immer nicht reich, noch immer kein neuer Verlag), schleppe ich mich ins *Tancredi*.“²⁰⁵, fragt sich der Leser zwangsweise, ob der Autor Thomas Glavinic tatsächlich so gedacht hat. Dieser Umstand führt folglich dazu, dass an der Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit dieser Erzählerfigur Zweifel aufkommen. Wir sind zwar gewillt, einzelne Aspekte der Erzählerfigur auf den realen Autor zu beziehen, verwehren uns aber der Idee, dass der gesamte Text autobiographisch zu lesen sei.

Der Ich-Erzähler in „Das bin doch ich“ wird als hypochondrischer, fast schon depressiver österreichischer Schriftsteller dargestellt, der „zwischen Minderwertigkeitskomplexen und

²⁰³ Kriegleder (2012), S. 12.

²⁰⁴ Ebd., S. 13.

²⁰⁵ Das bin doch ich (2007), S. 41.

Größenwahn anfallen schwankt und immer wieder allzu stark dem Alkohol zuspricht.“²⁰⁶ Darüber hinaus neidet er dem befreundeten Autor Daniel Kehlmann den Erfolg, den dieser mit seinem letzten Roman „Die Vermessung der Welt“ weltweit erreicht hat. Ob all diese Dinge mit dem Leben des realen Autors Glavinic in irgendeiner Form zusammenhängen oder so tatsächlich stattgefunden haben, können wir als Leser nicht eindeutig beantworten.

Noch schwieriger wird diese Unterscheidung bei „Unterwegs im Namen des Herrn“. Der Text erzählt die Geschichte eines Wiener Schriftstellers namens Thomas, der zusammen mit einem Freund aus Neugier eine Pilgerreise in den kroatischen Marienwallfahrtsort Medjugorje unternimmt und dem auf dieser Reise allerlei Ungewöhnliches passiert. In jenen Textpassagen beginnt der Leser erneut zu zweifeln, ob sich diese Ereignisse nun tatsächlich so zugetragen haben können oder ob es sich doch um Fiktion handelt. Dies wird auch dadurch verstärkt, dass sich der Ich-Erzähler dieses Textes gerne und ausgiebig dem Konsum von Alkohol und Tabletten hingibt, was dazu führt, dass allzu groteske Episoden vom Leser als Produkt der Fantasie der Erzählerfigur betrachtet werden können. Was die Verwirrung überdies perfekt macht, ist die fehlende Gattungsbezeichnung dieses Textes, den der Leser daher schwer identifizieren kann.

Wie die, in den vorangegangenen Kapiteln, bereits detailliert analysierten Werke Glavinics zeigen auch diese beiden Werke eines mit Sicherheit: den Ich-Erzählern Thomas Glavinics kann man als Leser nie ganz vertrauen.

Erzähltheoretisch schwieriger gestalten sich die Texte, in denen kein Ich-Erzähler die Geschichte vermittelt, sondern eine nach Genette als heterodiegetisch zu bezeichnende Erzählerfigur.

Bei Glavinics beiden von klassisch heterodiegetischen Erzählern vermittelten Texte „Die Arbeit der Nacht“ und „Das Leben der Wünsche“ ist diese Frage klar mit Nein zu beantworten. Wie in Kapitel 3.8 ausgeführt, gibt es bei dieser Erzählform nur dann die Möglichkeit für Unzuverlässigkeit, wenn sich der Erzähler durch Wertungen, Leseransprachen und ähnliches als eigenständiger Charakter zu erkennen gibt, der zwar keine Figur der erzählten Geschichte ist, diese aber gerne kommentiert. Diese Art von Diskordanz bei heterodiegetischen Erzählern findet sich in keinem dieser beiden Texte.

Für Glavinics Text „Wie man leben soll“ gestaltet sich die Analyse durchaus schwieriger. Der in der „Man“-Form erzählte Text entzieht sich den meisten Regeln der Erzähltextanalyse komplett. Die ungewöhnliche Erzählweise vermittelt den Eindruck, dass das Wort „man“

²⁰⁶ Kriegleder (2012), S. 13.

generell das Wort „ich“ ersetzt, was den Text in Richtung homodiegetische Erzählung rückt, siehe z.B.:

Sie will Kaffee kochen. Man übernimmt das selbst. Danach wäscht man das Geschirr ab. Seit einigen Wochen ist sie nicht mehr so gut zu Fuß. Das macht einen nervös. Man kann sich denken, was das zu bedeuten hat. Wahrhaben will man es nicht. Tante Ernestine zu verlieren, wäre das größte Unglück, das man sich vorstellen kann.²⁰⁷

Diese Art des Erzählens, diese Verschleierung des Ichs, macht den Erzähler des Textes verdächtig, etwas verbergen zu wollen. Warum wählt er diese Erzählform? Warum steht er nicht zu seinen eigenen Gefühlen und Handlungen?

Die einzig akzeptable Antwort auf diese Fragen ist jene, dass Thomas Glavinic bereits mit dem Titel des Romans andeutet, dass der Text als eine Art Lebenshilfe verstanden werden soll. Wie „man“ leben soll, darum geht es laut Titel in diesem Text. Dass dem Leser im Endeffekt aber keinerlei Weisheiten darüber, wie „man“ leben soll, mitgeteilt werden, sondern eher eine Reihe an abschreckenden Beispielen aus dem Leben des Protagonisten, wie „man“ es wohl lieber nicht machen sollte, ist die erste Unzuverlässigkeit des Textes. Dass man als Leser nie wirklich sicher sein kann, ob es nun Charlie Kolostrum selbst ist, der uns von seinem Leben berichtet, oder doch eine außenstehende Instanz, ist die zweite. Rein inhaltlich und formell gesehen, wird man sich schwer tun anhand der bisher erbrachten wissenschaftlichen Kriterien zur Definition unzuverlässigen Erzählens in diesem Text zu einem Ergebnis zu kommen. Im Gegensatz zu den Texten „Das bin doch ich“ und „Unterwegs im Namen des Herren“ spielt dieser nicht mit der Identität des Autors, sondern mit jener des Erzählers. Dieser Umstand lässt die Erzählerfigur aber durchaus als unzuverlässig erscheinen, vielleicht ist sie gar die unzuverlässigste aller Erzählerfiguren im Werk Thomas Glavinics.

²⁰⁷ Wie man leben soll (2010), S.101.

5 Schlussbetrachtungen

Ziel dieser Arbeit war es, die meines Erachtens wichtigsten Theorien zum Thema des unzuverlässigen Erzählens wiederzugeben und ihre Anwendbarkeit auf das Werk eines einzelnen Autors zu überprüfen. Diese Methode hat aufgezeigt, dass keine der bisher erbrachten Definitionen zu diesem Phänomen als universell anwendbar betrachtet werden kann. Die Literaturwissenschaft unterscheidet sich von anderen Disziplinen wie der Mathematik oder der Physik eben gerade dadurch, dass es oft keine fixierten Formeln gibt, mit denen man ihre Werke erklären kann. Dies gilt ganz besonders für den Bereich der Erzähltheorie und deren Analyseobjekt, den Roman. Weil kein Roman dem anderen gleicht, braucht es für eine gewinnbringende erzähltheoretische Analyse verschiedene Ansätze und Meinungen.

Das unzuverlässige Erzählen wurde in den vergangenen Jahrzehnten zu einer fixen Kategorie der Erzähltheorie. Eine Vielzahl an Literaturwissenschaftlern hat sich seit der Begriffskreierung im Jahr 1961 durch Wayne C. Booth mit dem Phänomen beschäftigt. Vor allem in den vergangenen zwei Jahrzehnten kam es zu einer Reihe an Neukonzeptionalisierungsversuchen, welche Booths Ansatz teilweise weiterführten, teilweise komplett verwarfen. Jeder dieser Wissenschaftler scheint der Überzeugung, seine Herangehensweise an das unzuverlässige Erzählen sei die einzig Richtige.

Weiters war es Ziel der vorliegenden Arbeit, aufzuzeigen, dass diese unterschiedlichen Herangehensweisen durchaus ihre Daseinsberechtigung haben. Jede dieser Theorien wurde an bestimmten literarischen Werken getestet und gewinnbringend angewandt. Wie wären diese Analysen aber verlaufen, hätte man zum Beispiel Ansgar Nünning's Theorie auf die zitierten Werke aus Tom Kindt's Aufsatz übertragen?

Für die Beantwortung dieser Frage war es notwendig, unterschiedlicher Texte desselben Autors zu überprüfen. Ein prinzipiell schwieriges Unterfangen, da viele Autoren ihrem literarischen Stil in all ihren Werken treu bleiben beziehungsweise zumindest dann treu bleiben, wenn dieser einmal zu kommerziellem Erfolg geführt hat. Der österreichische Schriftsteller Thomas Glavinic stellt hier die große Ausnahme dar. Ihm gelingt es, dass keines seiner mittlerweile neun Werke einem vorherigen auch nur ähnelt. Glavinic hat es sich zur Aufgabe gemacht, mit jedem Buch etwas völlig Neues und für ihn als Autor Herausforderndes umzusetzen. Folglich haben sich seine Texte als ideale Basis für eine Analyse beziehungsweise einen Vergleich der unterschiedlichen Theorien zum unzuverlässigen Erzählen angeboten.

Thomas Glavinics zweiter Roman, „Herr Susi“, dessen derber und erfolgshungriger Protagonist auch als Ich-Erzähler fungiert, zeigt die Anwendbarkeit der Analysemethoden Nünnings und Phelans beziehungsweise Phelan/Martins auf. Der Erzähler entlarvt sich in diesem Werk unter anderem durch die Anwendung der dramatischen Ironie, welche hier vor allem anhand seiner Sprache deutlich wird. Susaceks Sprache als Erzähler ist überaus roh und vulgär, wohingegen seine Sprechweise als handelnde Figur meist durchaus gehoben erscheint. Dies macht den Erzähler für den Leser verdächtig, da es im realen Leben meist andersherum gehandhabt wird – beim Schreiben oder Erzählen drückt man sich meist durchaus gewählter aus, als im alltäglichen Leben.

Ansgar Nünnings typische Merkmale eines unzuverlässigen Erzählers treffen allesamt auf den Protagonisten in „Herr Susi“ zu, was zu einer Verlagerung der Aufmerksamkeit vom Text hin zum Sprecher führt. Vor allem Nünnings Liste von textuellen Bezugsrahmen zur Bestimmung eines unzuverlässigen Erzählers, lässt sich auf diesen Text hervorragend anwenden und bestätigt die Identifikation eines solchen.

Auch James Phelans Theorien waren erfolgreich anwendbar. Der Erzähler in „Herr Susi“ kann in den Bereichen „misreading“, „misregarding“ und „underreporting“ als unzuverlässig identifiziert werden. Die Rohheit des Protagonisten führt darüber hinaus zur Unmöglichkeit der Empathie des Lesers, was wiederum auf „estranging unreliability“ schließen lässt.

Die Geschichte des „Kameramörders“ gestaltet sich von der Form her wie ein klassischer Kriminalroman – am Anfang steht ein grausamer Mord, am Ende die Identifikation des Mörders. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers hängt auch in diesem Text vorrangig mit seinem Sprachgebrauch zusammen. Die emotionslose, fast an einen Schulaufsatz erinnernde Erzählweise des Ich-Erzählers, macht diesen verdächtig in Bezug auf seine Glaubhaftigkeit.

James Phelans Kategorien des „underreporting“ und „underreading“ treffen auf den Erzähler voll und ganz zu, da es sich bei dieser Figur um den Mörder handelt, der diese Information erst am Ende der Geschichte preisgibt. Tom Kindts Kategorien der mimetischen und axiologischen Unzuverlässigkeit lassen sich auf den „Kameramörder“ deshalb anwenden, weil sie die Kompositionsstrategie des gesamten Textes in den Vordergrund stellen. Die textinternen Anomalien auf der Ebene der Geschichte und Handlung deuten auf eine implizite zweite Geschichte hin, welche sich hinter den erzählten Ereignissen verbirgt und von dieser abweicht.

In „Lisa“ bricht Thomas Glavinic schließlich mit fast allen Konventionen, die an die literarische Form des Romans gestellt werden. Die Unzuverlässigkeit dieses Textes beziehungsweise seines Ich-Erzählers hängt nicht mit den Fakten der fiktiven Welt zusammen, sondern mit der fragwürdigen Perzeption und Bewertung der Vorkommnisse

durch den Erzähler. Dieser verfällt, mit Sicherheit durch seinen exzessiven Konsum von Drogen und Alkohol verstärkt, in eine Art Paranoia, die an seiner Glaubwürdigkeit naturgemäß Zweifel aufkommen lässt.

Monika Fludernik beschäftigt sich in ihrem Text mit sogenannten „insane narrators“, also geisteskranken oder verrückten Erzählern. Der Erzähler in „Lisa“ wird im Laufe des Textes immer mehr zu einem solchen, was seinen Aussagen immer weniger Glaubhaftigkeit verleiht und den Leser schließlich an allem zweifeln lässt, was uns dieser präsentiert. Dass der Leser aber trotzdem eine gewisse Empathie für die Figur des Erzählers Tom entwickelt, soll nicht außer Acht gelassen werden. Gerade jene Empathie führt in Folge zu Phelans sogenannter „bonding unreliability“. Der Erzähler führt uns hier schließlich nicht bewusst in die Irre, sondern schildert die Dinge so, wie sie für ihn der Wahrheit entsprechen.

Diese drei Werke des österreichischen Autors Thomas Glavinic verdeutlichen, dass für eine gewinnbringende Analyse der Unzuverlässigkeit bei Erzählern unterschiedliche Theorien herangezogen werden müssen. Dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens sind durchaus wenige bis keine Grenzen gesetzt. Es ist zu erwarten, dass der auch heute noch sehr selten behandelte Ansatz der Unzuverlässigkeit von heterodiegetischen Erzählern in den nächsten Jahren zu einer fixen Kategorie der Erzähltheorie werden wird.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Siglenverzeichnis

HS	Glavinic, Thomas: Herr Susi. Berlin: Verlag Volk und Welt 2000.
KM	Glavinic, Thomas: Der Kameramörder. 6. Aufl. München: DTV 2008.
LI	Glavinic, Thomas: Lisa. München: Carl Hanser Verlag 2011.

6.2 Primärliteratur

Glavinic, Thomas: Herr Susi. Berlin: Verlag Volk und Welt 2000.

Glavinic, Thomas: Das bin doch ich. 2. Aufl. München: DTV 2007.

Glavinic, Thomas: Der Kameramörder. 6. Aufl. München: DTV 2008.

Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht. München: DTV 2008.

Glavinic, Thomas: Das Leben der Wünsche. München: Carl Hanser Verlag 2009.

Glavinic, Thomas: Lisa. München: Carl Hanser Verlag 2011.

Glavinic, Thomas: Unterwegs im Namen des Herrn. München: Carl Hanser Verlag 2011.

Glavinic, Thomas: Wie man leben soll. München: DTV 2010.

Haas, Wolf: Der Knochenmann. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998.

6.3 Sekundärliteratur

Aristoteles: Rhetorik. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Fanz G. Sieveke. 2. durchges. Aufl. München: Fink 1987. (= Uni-Taschenbücher, 159)

Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press 1985.

Bauer, Matthias: Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. 2. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler 2005.

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. 3. Aufl. Chicago: The University of Chicago Press 1963.

Booth, Wayne C.: Resurrection of the Implied Author: Why Bother? In: A Companion to Narrative Theory. Hrsg. V. James Phelan und Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell Publishing 2005. S. 75 – 88.

Burkert, Gertrud: Der fictive Icherzähler im Werke Th. Manns. München: Diss. 1968.

Chatman, Seymour Benjamin: Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press 1978.

Cicero, Marcus Tullius: De Oratore. Über den Redner. Übers. Und hrsg. V. Harald Merklin. 2. durchges. U. bibliographisch erg. Aufl. Stuttgart: Reclam 1978.

Cohn, Dorrit: Discordant Narration. In: Style 34.2, 2000. S. 307 – 316.

Fasthuber, Sebastian: „Ich schlafe selten ohne Licht“ [Interview mit Thomas Glavinic]. <http://derstandard.at/2551627> (17.09.2012).

Fludernik, Monika: Defining (In)Sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability. In: Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Hrsg. V. Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 75 – 95.

Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. v. Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Richard Boorberg Verlag 2005. S. 39 – 59.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2010.

Genette, Gérard: Die Erzählung. München: UTB 1994.

Genette, Gérard: Narrative Discourse Revisited. Ithaca: Cornell University Press 1988.

Hartl, Sonja: Thomas Glavinic – „Shining“, „Lisa“ und das Overlook-Hotel. <http://www.zeilenkino.de/thomas-glavinic-shining-lisa-und-das-overlook-hotel> (16.03.2011).

Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2008.

Köppe, Tilmann und Tom Kindt: Unreliable Narration With a Narrator and Without. In: Journal of Literary Theory, Volume 5, Issue 1, April 2011. S. 81 – 93.

Kordic, Martin: Thomas Glavinic. Wir dürfen lügen, das ist schön! [Interview mit Thomas Glavinic]. <http://www.bellatriste.de/bella.php?n=121&p=lesen&id=999#txt1011> (17.09.2012).

Kriegleder, Wynfrid: Thomas Glavinic – Der unzuverlässige Erzähler. Unveröffentlichter Vortrag 2012.

Literatur. Hrsg.v. Heike Gfrereis. Stuttgart: Metzler 2005.

Martens, Gunther: Revising and Extending the Scope of the Rhetorical Approach to Unreliable Narration. In: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Hrsg. V. Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008. (= Narratologia 14) S. 77 – 105.

- Martinez, Matias und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2007.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998. S. 3 – 39.
- Nünning, Ansgar: Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. In: Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext. Hrsg. V. Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 53 – 73.
- Nünning, Ansgar: Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. In: A Companion to Narrative Theory. Hrsg. V. James Phelan und Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell Publishing 2005.
- Nünning, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Hrsg. V. Elke D'hoker und Gunther Martens. Berlin: Walter de Gruyter 2008.
- Pallitsch, Johanna: Narrative Strategies in Contemporary First Person Novels. Wien: Dipl.arbeit 2005.
- Phelan, James und Mary Patricia Martin: The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. In: Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Hrsg. V. David Herman. Columbus: Ohio State University Press 1999. S. 88 – 109.
- Phelan, James: Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. New York: Cornell University Press 2005.
- Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. In: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Hrsg. V. Elke D'hoker und Gunther Martens. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008. (= Narratologia 14) S. 7 – 28.

Reiter, Eva: Humor versus Horror bei Glavinic [Interview mit Thomas Glavinic].
<http://wien.orf.at/stories/496852/> (07.02.2011).

Rhody, Jason: Emerging Genres, Progressive Readings: Games, Fiction, and Narrative Play.
<http://misc.wordherders.net/?p=567> (21.08.2012).

Schaefer, Thomas: Eintrag „Glavinic, Thomas“ in Munzinger Online/KLG – Kritisches
Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Ravensburg: Edition text + kritik
im Richard Boorberg Verlag 2012.
<http://www.munzinger.de/document/16000000756> (14.09.2012).

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008.

Solbach, Andreas: Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel.
In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. v.
Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Richard Boorberg Verlag 2005. S. 60 –
71.

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 7. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht
1979/2001.

Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. v. Fabienne
Liptay und Yvonne Wolf. München: Edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag
2005.

Yacobi, Tamar: Fictional Reliability as a Communicative Problem. In: Poetics Today, Vol. 2:2
(1981), S. 113 – 126.

7 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Narrative Text.....	31
Abbildung 2: Schema absoluter und relativer Zuverlässigkeit.	35

8 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Handlung und Darstellung eines Erzähltexts.	10
Tabelle 2: Erzählsituationen nach Stanzel.	12
Tabelle 3: Erzähler-Typologie nach Genette.	13

9 Anhang

9.1 Danksagungen

Das Verfassen einer Diplomarbeit ist nicht allein die Leistung jener Person, die unter „Verfasser“ angeführt wird. Viele Menschen leisten einen Beitrag – bei ihnen möchte ich mich hiermit bedanken.

An erster Stelle danke ich meiner Mutter, die mir das Studium ermöglicht und mich über all die Jahre hinweg unterstützt hat. Ihr habe ich es zu verdanken, dass ich nie an mir selbst zu zweifeln begann. Ihr ist diese Arbeit gewidmet.

Ich danke meinem Freund Florian Hiller, der mir immer eine mentale Stütze war und mich mit Rat und Tat zur Seite stand. Meinen Freundinnen und Freunden, die mich immer wieder motiviert haben. Im Besonderen meiner Freundin Sandra Zöchlinger, auf deren Hilfe und Unterstützung ich immer zählen konnte.

Besonderer Dank gilt meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder. Seit Beginn meines Studiums haben mich Ihre thematisch immer spannenden und menschlich immer sympathischen Seminare und Vorlesungen begleitet. Ohne Ihre Inspiration wäre mein Interesse am Thema dieser Diplomarbeit gar nicht erst erweckt worden.

9.2 Abstract

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem literaturwissenschaftlichen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens. Dieses soll anhand einer Einführung in die Erzähltheorie, auf welcher es aufbaut, sowie mithilfe ausgewählter theoretischer Texte wissenschaftlich analysiert und betrachtet werden. Die Anwendbarkeit der dargestellten Theorien wird an drei Werken des österreichischen Autors Thomas Glavinic überprüft. Bei den ausgewählten Texten handelt es sich um die Romane „Herr Susi“, „Der Kameramörder“ und „Lisa“. Diese drei überaus unterschiedlichen Werke, die alle über einen Ich-Erzähler verfügen, sollen verdeutlichen, dass es für die Analyse des unzuverlässigen Erzählens nicht nur eine Methode geben kann, die auf jedes beliebige Werk anwendbar ist. Durch die jeweiligen Analysen wird verdeutlicht, dass jede der vorgestellten Theorien zum unzuverlässigen Erzählen ihre Daseinsberechtigung hat und auf eine bestimmte Art literarischer Texte anwendbar ist. In weiterer Folge werden auch die übrigen Werke Thomas Glavinics – in komprimierter Form – in Bezug auf mögliches unzuverlässiges Erzählen betrachtet. Dies soll aufzeigen, dass die derzeitige Beschränkung des Phänomens auf bestimmte Texte mit homodiegetischen Erzählern nicht unbedingt korrekt sein beziehungsweise in naher Zukunft redigiert werden muss.

9.3 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Andrea Stoifl
Geburtsdatum	01. Juli 1986
Geburtsort	Wien

Ausbildung

seit 10/2005	Diplomstudium der Deutschen Philologie an der Universität Wien
09/2000–05/2005	Höhere Bundeslehranstalt für Tourismus und wirtschaftliche Berufe (Ausbildungsschwerpunkt: Touristisches Management) Bergheidengasse 5–19 1130 Wien
09/1996–06/2000	Bundesrealgymnasium XVI Schuhmeierplatz 7 1160 Wien
09/1992–06/1996	Volksschule Schulbrüder Währing Schopenhauerstraße 44–46 1180 Wien

Berufserfahrung

seit Oktober 2012	Key Account Manager bei Telekurier Online Medien GmbH & Co KG Lindengasse 52 1070 Wien
-------------------	---

Januar 2012 – Oktober 2012

Key Account Manager (Teilzeit) bei
Media Digital GmbH
Friedrichstraße 10
1010 Wien

Mai 2011 – Dezember 2011

Account Manager (Teilzeit) bei SKIP
Media GmbH
Grohgasse 5-7/Top 1
1050 Wien

Oktober 2007 – April 2011

Key Account Manager (Teilzeit) bei
Magazin MISS, Styria Multi Media
Ladies GmbH & Co KG
Geiselbergstraße 15
1110 Wien