



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„(Verdacht auf) Geisteskrankheit
und unzuverlässiges Erzählen in Kurzepik“

verfasst von

Lisa Blocher, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter, Privatdoz. M.A.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	- 1 -
Forschungsvorhaben	- 3 -
Teil I: Grundlagen	- 5 -
1. Wahn	- 5 -
1.1. Vorbemerkung	- 5 -
1.2. Definition von Wahn	- 6 -
1.3. Inhalte des Wahns.....	- 8 -
1.4. Wahn im 19. Jahrhundert.....	- 11 -
2. Unzuverlässiges Erzählen	- 13 -
2.1. Allgemeines	- 13 -
2.2. Implied Author	- 15 -
2.3. „Diagnose unzuverlässiges Erzählen“ als Naturalisierungsstrategie.....	- 18 -
2.4. Die fiktive Realität als Folie für unzuverlässiges Erzählen.....	- 20 -
2.5. Nichtdiegetisches unzuverlässiges Erzählen	- 26 -
2.6. Die Wirkung unzuverlässiger „Wahnsinnserzählungen“	- 33 -
2.6.1. Vorbemerkung	- 33 -
2.6.2. Vergnügen	- 34 -
2.6.3. Das Unheimliche.....	- 36 -
2.6.4. Epistemologische Skepsis.....	- 38 -
2.7. Ambiguität und der Zweifel in der Phantastik	- 40 -
Teil II: Analyse der Beispieltex t e	- 45 -
3. Paratextuelle und biographische Signale	- 45 -
4. Stilistische Signale	- 49 -
5. Inhaltliche Signale	- 57 -
5.1. Selbstcharakterisierung des Erzählers	- 57 -
5.2. Verhältnis zu anderen Personen	- 60 -
5.3. Labilität.....	- 67 -
5.4. Auffallende Informationslücken, mangelnde Begründung, Unerklärlichkeit	- 70 -
5.5. Rätselhafte Erlebnisse und „Visionen“.....	- 76 -
5.6. Widersprüche	- 81 -
Fazit und Ausblick.....	- 84 -

Literaturverzeichnis.....	- 86 -
Anhang	- 93 -
Auflistung typischer Signale für wahnbedingt unzuverlässiges Erzählen	- 93 -
CAPOTE, Truman: Miriam.....	- 93 -
CHAMBERS, Robert W.: The Repairer of Reputations	- 96 -
DOSTOJEWSKI, Fjodor Michailowitsch: Der Doppelgänger	- 99 -
EVENSON, Brian: A Pursuit	- 103 -
GOGOL, Nikolaj Wassiljewitsch: Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen	- 107 -
JAMES, Henry: The Turn of the Screw.....	- 110 -
KING, Stephen: Nona.....	- 113 -
KING, Stephen: Suffer the Little Children.....	- 117 -
MAUPASSANT, Guy de: Le Horla	- 120 -
MAUPASSANT, Guy de: Qui sait?	- 123 -
MCEWAN, Ian: Dead As They Come.....	- 126 -
PERKINS GILMAN, Charlotte: The Yellow Wallpaper	- 129 -
POE, Edgar Allan: The Tell-Tale Heart	- 132 -
Akademischer Werdegang	- 135 -
Abstract	- 136 -

Einleitung

*Ai-je perdu la raison?*¹,

fragt der Ich-Erzähler in Guy de MAUPASSANTS „Le Horla“ – und stürzt den Leser damit in ein ebenso faszinierendes wie beunruhigendes Dilemma. Der Erzähler, dem sich der Rezipient eines Textes von allen fiktiven Charakteren am nächsten fühlt, der ihn gewissermaßen an die Hand nimmt, um ihn sicher durch die Handlung zu geleiten – diese Identifikationsfigur beginnt sich selbst und ihre Geschichte in Zweifel zu ziehen? Woran soll sich der Leser denn orientieren, um die aufgeworfene Frage zu beantworten, wenn alles bisher Erfahrene sich als Hirngespinnst zu entpuppen droht?

Der *unreliable narrator*, der im Jahre 1961 von Wayne C. BOOTH seinen Namen erhielt², existiert in den unterschiedlichsten Ausprägungen, wobei die Bandbreite sowohl willentlich täuschende Bösewichte als auch naive, ihre Umgebung falsch einschätzende Kinder umfasst. Obschon in dieser Arbeit der unzuverlässige Erzähler auch generell betrachtet werden soll, richtet sich das Hauptaugenmerk auf einen Typus, der wegen seines eingeschränkten Urteilsvermögens und seiner Tendenz zur Verübung von Verbrechen als Mischung aus den beiden oben genannten „Endpunkten“ der Skala bezeichnet werden könnte: der geistesranke Erzähler.

Die Faszination, welche von der Wahnsinnsdarstellung in der Literatur ausgeht, ist seit der Antike ungebrochen:

*Fast alle großen literarischen Schöpfungen, die die westlichen Kulturen als prototypische Urbilder der menschlichen Existenz ausgelegt haben [...] – Ödipus, Hamlet, Don Juan, Don Quixote, Faust – tragen Züge des Pathologischen und sind in gleichem Maße Angebote zur Identifikation wie zur Abgrenzung.*³

¹ MAUPASSANT, Guy de: Le Horla [erstmal 1887]. Kindle Edition. Les Éditions de Londres 2012, Pos. 264

² Vgl. BOOTH, Wayne C.: The rhetoric of fiction. Univ. of Chicago Press, Chicago/London 1983, S. 159

³ REINHART, Werner: Literarischer Wahn. Studien zum Irrsinnsmotiv in der amerikanischen Erzählliteratur 1821 – 1850. Narr, Tübingen 1997, S. 9

Jene „unbequeme“ Identifikation, zu der (Anti)-Helden dieser Art verleiten, wird durch die Kombination des Wahnsinnsmotivs mit der Ich-Erzählung oder der internen Fokalisierung⁴ zusätzlich gefördert.

Die Werke, welche in dieser Arbeit untersucht werden sollen, stammen allesamt aus dem Bereich der Kurzepik und bieten aufgrund ihrer ähnlichen Struktur gute Vergleichsmöglichkeiten. Das unzuverlässige Erzählen weist zudem – obwohl es auch in Romanen zu finden ist – eine besondere Affinität zur literarischen Kurzform auf: In Novellen und *short stories* lässt sich die Verunsicherung des Lesers über einen Großteil der Geschichte hinweg aufrechterhalten, und der gattungstypische Wendepunkt wird häufig durch die Offenlegung der Täuschung erzielt.

Bei den Protagonisten der Beispieltex te handelt es sich oberflächlich betrachtet um Durchschnittscharaktere – eine junge Mutter (PERKINS GILMAN: „The Yellow Wallpaper“, 1892), eine Gouvernante (JAMES: „The Turn of the Screw“, 1892), eine Lehrerin (KING: „Suffer the Little Children“, 1978) etc. –, die sich zunehmend von übernatürlichen Erscheinungen bedrängt fühlen oder von fixen Ideen eingenommen werden, bis Panik und daraus resultierende Skrupellosigkeit ihr zu Beginn scheinbar unauffälliges Wesen erfassen. An diesem Punkt erhärtet sich oftmals der Verdacht auf unzuverlässiges Erzählen; die hier zu behandelnden Werke sind allerdings darauf ausgerichtet, schon früh Zweifel im Rezipienten zu wecken, während in anderen Fällen der Leser bis zur Schlusspointe in trügerischer Sicherheit gewiegt wird (ein Beispiel hierfür wäre Ambrose BIERCES „An Occurrence at Owl Creek Bridge“ aus dem Jahre 1891, worin sich erst am Ende ein Großteil der Handlung als bloße Wunschfantasie entpuppt). Strenggenommen handelt es sich bei jener Form von *unreliable narration*, die für diese Arbeit von Interesse ist, also nicht bloß um unzuverlässiges, sondern um (zunehmend) *unglaubliches* Erzählen⁵; der Einfachheit halber soll hier aber weiterhin die wörtliche Übersetzung des von BOOTH geprägten Terminus verwendet werden.

⁴ Vgl. GENETTE, Gérard: Die Erzählung. Wilhelm Fink, München 1994, S. 135

⁵ Vgl. BAUER, Matthias: Unzuverlässige Verführungsszenen in Atom Egoyans *Exotica* oder warum die Narratologie keine Freudlose Angelegenheit sein kann. In: LIPTAY, Fabienne/WOLF, Yvonne (Hrsg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Richard Boorberg, München 2005, S. 111

Forschungsvorhaben

Obwohl der *unreliable narrator* ein modernes „Werkzeug“ zur Verunsicherung des Lesers zu sein scheint, handelt es sich dabei um einen uralten Kunstgriff. Schon in den Märchen von „Tausendundeine Nacht“ finden sich Erzähler, denen nicht rückhaltlos vertraut werden kann – umso erstaunlicher ist es, dass heutzutage immer noch ein Mangel an erschöpfenden Untersuchungen und treffenden Definitionen des unglaublichen Erzählens besteht: Ansgar NÜNNING konstatierte in dem 1998 erschienenen Sammelband „Unreliable narration“ einerseits „die weitreichende Bedeutung, die der Frage nach der Verlässlichkeit bzw. Unglaubwürdigkeit des Erzählers allgemein zugeschrieben wird“⁶, andererseits aber ein Vorhandensein von „zahlreichen terminologischen, theoretischen und methodischen Problemen, die mit dieser Kategorie verbunden sind und die auf Booths unklaren Begriffsgebrauch zurückgehen“⁷. Zwar seien die meisten Leser dazu in der Lage, die Unglaubwürdigkeit eines Erzählers früher oder später intuitiv zu erkennen, doch fehle es an „theoretischer und analytischer Durchdringung des Phänomens“⁸.

Ziel dieser Arbeit ist es daher, den Rezeptionsakt wahnbedingt unzuverlässiger Erzählungen bewusst zu machen, um Erkenntnisse über die Funktionsweise dieser besonderen Vermittlungsform zu gewinnen. Dies erfordert es, einleitend Definitionsversuche sowohl des Wahns (1) als auch des unzuverlässigen Erzählens (2) anzustellen, was durch die Kontextabhängigkeit beider Kategorien erschwert wird. Dazu gehört auch die Diskussion von in der Erzähltheorie kontrovers behandelten Sujets wie jenem des impliziten Autors (2.2.) und der Rolle des Lesers bei der Klassifizierung eines Textes als *unreliable narration* (2.3.). Zu untersuchen ist ferner die Erschaffung fiktiver Realität und deren Bedeutung als Folie für die unglaublichen Äußerungen der Vermittlerfigur (2.4.); zudem soll die viel diskutierte Frage erörtert werden, ob und auf welche Weise nichtdiegetisches unzuverlässiges Erzählen möglich ist (2.5.). Weitere Überle-

⁶ NÜNNING, Ansgar: Einführung. In: ders. (Hrsg.): *Unreliable narration*. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Wiss. Verl. Trier 1998, S. 3

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

gungen richten sich auf das bislang eher weniger beachtete Forschungsgebiet der Wirkung von *unreliable narration* auf den Rezipienten (2.6).

Nachdem in Teil I eine Theorie des unzuverlässigen Erzählens – sowohl im Allgemeinen als auch in Kombination mit literarischer Wahnsinnsdarstellung – formuliert wurde, soll diese in der zweiten Hälfte der vorliegenden Abhandlung an dreizehn Beispieltex-ten erprobt werden. Im Zentrum steht dabei die Herausarbeitung der bedeutendsten paratextuellen (3), stilistischen (4) und inhaltlichen (5) Merkmale, die das Misstrauen des Lesers wecken und ihn zur „Diagnose“ von aus Geisteskrankheit resultierender Unzuverlässigkeit bewegen. Die im Anhang wiedergegebenen Tabellen bieten einen Überblick über das Auftreten dieser typischen Signale in den analysierten Erzähltexten.

Teil I: Grundlagen

1. Wahn

1.1. Vorbemerkung

Viele Autoren der hier zu behandelnden Texte hatten ein besonderes Interesse an psychischen Erkrankungen, und einige ihrer Wahnsinnsdarstellungen sind derart treffend, dass sogar Fachleute diese für realistisch erklärten.⁹ Trotz des großen Werts, den literarische Werke für die Psychologie haben können und der insbesondere von Sigmund FREUD herausgestrichen wurde¹⁰, soll bei der Analyse der ausgewählten Primärliteratur davon Abstand genommen werden, „fiktiven Wahn“ mit realem vollkommen gleichzusetzen und ihn streng unter dem Gesichtspunkt der damaligen oder heutigen Medizin zu untersuchen. Um die Faszination der Leserschaft zu erhöhen, wurden im 19. Jahrhundert selbst in Magazinen, welche Sachtexte zu diesem Thema boten, die Ursachen von Geisteskrankheit stark vereinfacht und die Symptome übertrieben. Die Erwartungshaltung der Rezipienten wurde also auf eine Weise geformt, die von Verfassern fiktionaler Wahnsinnsdarstellungen erst recht Schilderungen unheimlicher Entwicklungen und Horrorszenarien erforderte.¹¹ Aber auch von den Beispieltexten aus dem 20. Jahrhundert darf keine absolut korrekte Schilderung von Wahn erwartet werden, obwohl zu ihrer Entstehungszeit Geisteskrankheiten kein so großes Mysterium mehr darstellten; der Leser hat es schließlich dabei nicht mit einer naturwissenschaftlichen Studie, sondern mit einem literarischen Motiv zu tun, das in eine ganz eigene Tradition einzuordnen ist.

⁹ Z. B. über DOSTOJEWSKIS „Der Doppelgänger“: vgl. RANK, Otto: Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie. Turia & Kant, Wien 1993; Nachdruck der Ausgabe Internat. Psychoanalytischer Verl., Wien (u. a.) 1925 sowie REBER, Natalie: Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E. T. A. Hoffmann. Wilhelm Schmitz, Gießen 1964, S. 51

¹⁰ FREUD, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva* (1907 [1906]). In: Studienausgabe X. Bildende Kunst und Literatur. Fischer, Frankfurt am Main 1969, S. 43: „*Die Schilderung des menschlichen Seelenlebens ist ja seine [des Dichters, Anm.] eigentlichste Domäne; er war jederzeit der Vorläufer der Wissenschaft und so auch der wissenschaftlichen Psychologie. [...] So kann der Dichter dem Psychiater, der Psychiater dem Dichter nicht ausweichen, und die poetische Behandlung eines psychiatrischen Themas darf ohne Einbuße an Schönheit korrekt ausfallen.*“

¹¹ Vgl. REINHART (1997), S. 19

Dementsprechend wäre es ein sinnloses Unterfangen, ein bestimmtes „Etikett“ für die Verrücktheit der Erzähl- oder Reflektorfiguren zu suchen, sie beispielsweise als schizophren oder manisch-depressiv zu klassifizieren und eine definitive Ursache für ihre Erkrankung finden zu wollen, zumal ihre biographische Vorgeschichte in den meisten Fällen im Dunkeln bleibt. Wahn soll hier in erster Linie als Abweichung von der Norm betrachtet werden, die sich durch eine Reihe stilistischer und inhaltlicher Merkmale äußert und den Rezipienten dazu verleitet, die Schilderungen des Erzählers in Frage zu stellen. Dennoch erscheint die Beschäftigung mit grundlegenden Forschungen zu diesem Thema hilfreich, um das vom uninformierten Leser in der Regel instinktiv Erfasste durch eine wissenschaftliche Basis zu stützen.

1.2. Definition von Wahn

In der Umgangssprache wird das Wort „Wahnsinn“ mitunter als Synonym für Geisteskrankheit verwendet, und auch diese Arbeit bedenkt aus Gründen der leichten Verständlichkeit die Erzähler und Reflektorfiguren der Beispieltex te mit dem Adjektiv „wahnsinnig“¹². Die Psychiatrie gebraucht jedoch den Terminus „Wahn“, und dieser gilt nicht als Krankheitsbezeichnung, sondern steht für ein Symptom, welches bei verschiedenen psychischen Erkrankungen auftreten kann.¹³ Angesichts seiner Bedeutsamkeit ist es umso erstaunlicher, dass bis heute dafür keine knappe, treffende Definition formuliert werden konnte; der französische Philosoph Michel FOUCAULT lehnt es in „Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique“ (1961; „Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft“) überhaupt ab, Wahn als objektiv klassifizierbares Phänomen zu betrachten, und stellt ihn als gesellschaftliches Konstrukt und Instrument zur Machtausübung dar, welches sich lediglich in Abgrenzung zur herrschenden Vorstellung von Vernunft beschreiben lasse. Fest steht, dass die Bedeutung des Begriffes „Wahn“ nur diskursiv durch eine Gegenüberstellung mit dem, was für wahr und wirklich gehalten wird, erläutert werden kann, und diese

¹² Vgl. hierzu TÖLLE, Rainer: Wahn. Schattauer, Stuttgart 2008, S. 16: „Zu dem Begriff Wahn gibt es die Adjektive *paranoid* und *paranoisch*, die *gleichsinnig* verwendet werden. Hingegen ist *wahnhaft* nicht das Adjektiv zu Wahn, sondern [...] die Bezeichnung für eine bestimmte Wahnkrankheit.“

¹³ Vgl. ebd.

Einsicht schlägt sich auch in einem Erklärungsversuch des Psychiaters Rainer TÖLLE nieder:

[...] die Patientin nimmt etwas als gegeben an, was nicht der Realität entspricht, genauer gesagt: was ihre Umgebung übereinstimmend nicht für realistisch hält.¹⁴

Um den Wahn allerdings von Irrtümern und nicht-pathologischen Vorgängen im Seelenleben zu differenzieren, ist es nötig, diese Definition durch eine Auflistung bestimmter Merkmale zu ergänzen: Zum primären Signum, dass der Inhalt des Wahns mehr oder weniger offensichtlich nicht der Realität entspricht, also falsch oder gar unmöglich ist, gesellt sich bei den Patienten typischerweise die vollkommene Überzeugung von ihren wirklichkeitsfernen Ansichten, von denen sie sich durch keinerlei Gegenbeispiele abbringen lassen.¹⁵ Auffällig ist außerdem, dass sie einen Großteil der Vorgänge in ihrer Umgebung auf sich beziehen, sich also gewissermaßen als „Nabel der Welt“ fühlen und auch harmlose Ereignisse für bedeutsam erachten: Beginnt ein Mensch in der Nähe zu lachen, ist es also eine charakteristische Reaktion, wenn sich der Erkrankte sogleich für die Zielscheibe von Gespött hält.¹⁶

Es gilt jedoch zu beachten, dass diese Liste von Eigenschaften für eine Diagnose keinesfalls hinreicht; schließlich kann sich auch ein unsicherer, aber psychisch völlig gesunder Mensch wie im oben angeführten Beispiel verhalten. Da es sich bei Wahn um eine höchst subjektive Befindlichkeit handelt, sind für Feststellung oder Ausschließung dieses Symptoms tiefere Einblicke ins (Seelen-)Leben des Patienten erforderlich.

In der Psychiatrie unterscheidet man „Wahnwahrnehmungen“ und „Wahneinfälle“, welche sich mit evaluativ und faktisch unglaublichem Erzählen (vgl. Abschnitt 2.1.) in Beziehung setzen lassen. Bei der Wahnwahrnehmung werden Aspekte der Umwelt völlig korrekt erkannt, der Kranke schreibt ihnen jedoch eine unrealistische Bedeutung zu, die üblicherweise ihn betrifft: Gegenstände oder Personen können etwa eine be-

¹⁴ Ebd., S. 5

¹⁵ Vgl. ebd., S. 15

¹⁶ Vgl. ebd., S. 142

drohliche Wirkung auf den Patienten haben, ohne dass dies einem Außenstehenden rational oder emotional plausibel erschiene.¹⁷

Die andere Form, in der Fachliteratur „Wahnvorstellung“¹⁸ oder „Wahneinfall“¹⁹ genannt, äußert sich nicht als abnorme Interpretation eines realen Vorgangs; stattdessen fallen in diese Kategorie Überzeugungen, die sich meist ohne Zusammenhang mit Wirklichkeitswahrnehmungen im Kranken manifestieren. Dazu gehören beispielsweise der Glaube des Größenwahnsinnigen, zum Herrscher geboren zu sein, oder die Einbildungen im Liebeswahn.

Wahneinfälle und Wahnwahrnehmungen treten oft gemeinsam auf und können zu einem Wahnsystem verbunden werden, das in sich schlüssig erscheint und so gewissermaßen eine „eigene Realität“ für den Kranken bildet.²⁰ Die häufig mit Wahn einhergehenden Halluzinationen lassen sich in dieses Wahngebäude perfekt integrieren, so dass der Betroffene keine Veranlassung sieht, an ihnen zu zweifeln.

Die Ursache des Wahns erschöpft sich in der Regel nicht in einem einzelnen Faktor; meist ist es auf ein Zusammenspiel „von *abnormer Persönlichkeitsentwicklung, ungünstigen Umgebungsbedingungen und konflikthafter Auslösung*“²¹ zurückzuführen, wenn sich der Blick auf die Wirklichkeit trübt.

1.3. Inhalte des Wahns

Wahn kann sich mit jedem Aspekt des menschlichen Lebens beschäftigen, weshalb es ausgeschlossen ist, eine vollständige Liste seiner möglichen Inhalte zu erstellen. Es gibt jedoch einige typische Themenbereiche, von denen hier jene angeführt werden sollen, die auch in den Beispieltexten aufscheinen. Sie alle legen die Vermutung nahe, dass sie aus dem Versuch des Kranken entstehen, sich unerträglichen emotionalen Belastungen zu entziehen: So „trösten“ die Einbildungen des Größenwahnsinnigen über erlittene Demütigungen hinweg, und wer unbequeme Wünsche und Fantasien von sich auf ande-

¹⁷ Vgl. SCHNEIDER, Kurt: Über den Wahn. Georg Thieme, Stuttgart 1952, S. 7 f.

¹⁸ Z. B. TÖLLE (2008)

¹⁹ Z. B. SCHNEIDER (1952)

²⁰ Vgl. ebd., S. 19

²¹ TÖLLE (2008), S. 159

re verschiebt – die daraufhin als übelmeinend gefürchtet werden –, muss sich deshalb nicht mehr schuldig fühlen.²²

In Abschnitt 1.2. wurde als typisches allgemeines Kennzeichen des Wahns genannt, sich für die Ursache vieler Ereignisse im eigenen Umfeld zu halten: Der flüchtige Blick eines Kollegen kann beispielsweise auf einen Wahnkranken bedeutungsschwer wirken, und da dieser **Beziehungswahn** meist aus Unsicherheit und Selbstzweifeln resultiert, nährt sich eine solche Interpretation oft aus dem Glauben, verachtet oder verspottet zu werden. Nehmen die Empfindungen an Intensität zu, kann sich daraus ein **Beeinträchtigungswahn** entwickeln, der mit der Überzeugung des Kranken einhergeht, seine Mitmenschen hätten die Absicht, ihn zu erniedrigen oder ihm auf andere Weise zu schaden. Eine weitere Steigerung führt schließlich zum **Verfolgungswahn** und damit zu der Einbildung, das Opfer übler, im Geheimen geplanter Machenschaften zu sein.²³ Paranoia ist häufig das Ergebnis von *„Schuldgefühlen, Angst vor Strafe und Straferwartung [...], aber auch [...] der Projektion der eigenen Wut. Wenn man meint, daß man durch andere schlecht behandelt wird, dann kann man an der Fiktion festhalten, selbst keine bösen Absichten zu haben.“*²⁴

Eine besonders treffende literarische Darstellung von Paranoia bietet Brian EVENSONS „A Pursuit“ (2009): Der Protagonist dieser Kurzgeschichte ist davon überzeugt, von seinen drei Exfrauen verfolgt zu werden, weswegen er wochenlang in seinem Auto auf der Flucht ist und jeden Wagen in seiner Nähe für verdächtig hält. Erst gegen Ende des Textes stellt sich heraus, dass diese Vorstellung aus der Unfähigkeit des Mannes erwachsen ist, mit seinen Schuldgefühlen für den Mord an den drei Frauen fertigzuwerden.

Beeinträchtigungs- und Verfolgungswahn sind in der Literatur häufig aufgegriffene Themen. Bei genauerer Betrachtung lässt sich eine Variante davon in nahezu jeder der in dieser Arbeit vorgestellten Kurzgeschichten und Novellen ausmachen: Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist Edgar Allan POES „The Tell-Tale Heart“ (1843), in dem sich der Erzähler durch ein irrationales Gefühl von Bedrohung zu einem Mord verleiten lässt;

²² Vgl. KUIPER, P. C.: Psychoanalytische Betrachtungen über Wahnbildung. In: SCHULTE, Walter/TÖLLE, Rainer (Hrsg.): Wahn. Georg Thieme, Stuttgart 1972, S. 27

²³ Vgl. TÖLLE (2008), S. 9 f.

²⁴ KUIPER (1972), S. 22

doch die Hauptpersonen aus „The Repairer of Reputations“ (CHAMBERS, 1895) und „Suffer the Little Children“ (KING, 1978) stehen ihm diesbezüglich in nichts nach.

Ein weiteres beliebtes Motiv in der Literatur ist der **Doppelgängerwahn**, welcher sich aus dem Verfolgungswahn bilden kann:

*Die Angst, genährt von den Mächten des Schuldbewußtseins und der Gewissensqual, bringt nämlich den Doppelgänger hervor, in welchem sich alle die dumpf gehaltenen Verfolgungsideen zur unentrinnbaren Gewißheit steigern.*²⁵

Die Einbildung, von einer Person bedroht oder verdrängt zu werden, die einem täuschend ähnlich sieht, wird auch als Heautoskopie bezeichnet und tritt real nur äußerst selten auf.²⁶ Dementsprechend spielt diese Form des Wahns in der Forschung eine eher geringe Rolle, erreichte aber unter anderem durch DOSTOJEWSKIS literarische Verarbeitung des Themas einen hohen Bekanntheitsgrad: Der Autor schildert in „Der Doppelgänger“ (1846), wie Herr Goljadkin, ein von Natur aus unsicherer Mann, nach einigen demütigenden Erlebnissen damit beginnt, die Schuld für diese Blamagen bei seinen Mitmenschen zu suchen. In der Folge verstrickt sich der Protagonist immer mehr in einen Verfolgungswahn, welcher schließlich in der Halluzination eines böartigen, verleumderischen Ebenbilds gipfelt. Auffallend ist hierbei Goljadkins Beteuerung seiner eigenen Redlichkeit und Tugend, was den Doppelgänger als „*abgespaltene Personifikation der einmal als verwerflich empfundenen Triebe*“²⁷ entlarvt. In diesem Sinne lassen sich auch drei andere in der vorliegenden Arbeit analysierten Texte als Beispiele für die Darstellung von Doppelgängerwahn heranziehen, auch wenn es sich dabei wohl eher um Vorstufen zur voll entwickelten Heautoskopie handelt:²⁸ In „Le Horla“ (MAUPASSANT, 1887), „The Yellow Wallpaper“ (PERKINS GILMAN, 1892)²⁹ und „Miriam“ (CAPOTE, 1945) sehen sich die Protagonisten jeweils mit einem Trugbild konfrontiert, das eine unheimliche, in Bedrohung umschlagende Faszination auf sie ausübt. Obgleich in diesen Fällen

²⁵ REBER (1964), S. 56

²⁶ Vgl. ARENZ, D.: Heautoskopie. Doppelgängerphänomen und seltene Halluzination der eigenen Gestalt. In: Der Nervenarzt, Jg. 72 (2001), H. 5, S. 376

²⁷ REBER (1964), S. 56

²⁸ Vgl. RANK (1925), S. 29

²⁹ Vgl. hierzu MONNET, Agnieszka Soltysik: The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-century American Literature. Ashgate Publishing, Farnham/Burlington 2010, S. 135: „[...] the obvious purpose of this doppelganger relationship is to represent her intense loneliness and growing lunacy [...]“

nur geringe bis gar keine äußerliche Ähnlichkeit zwischen Halluzinationen und Halluzinierenden besteht, so können als Ursachen der Erscheinungen doch abgespaltene, zuvor unterdrückte Teile des Seelenlebens der Protagonisten vermutet werden.

Der **Größenwahn**, der sich in der grotesken Überschätzung der eigenen Position und Fähigkeiten äußert, findet sich als literarisches Motiv beispielsweise in GOGOLS „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ (1835) sowie in „The Repairer of Reputations“ (1895) von CHAMBERS: Die Protagonisten beider Texte flüchten sich aus ihrem unbefriedigenden Leben in die zur Besessenheit anwachsende Fantasie, Anrecht auf einen Königsthron zu haben. Auch der Erzähler von „The Tell-Tale Heart“, der sich einbildet, mit seinen übernatürlich scharfen Sinnen „*all things in the heaven and in the earth*“³⁰ wahrnehmen zu können, weist Züge des Größenwahns auf. Gerade am Beispiel von POES Kurzgeschichte wird deutlich, dass sich mehrere Themen im Wahn einer einzelnen Person miteinander verbinden können, und dies gilt nicht nur für die literarische Wahnsinnsdarstellung, sondern trifft auch in der Realität zu.

1.4. Wahn im 19. Jahrhundert

Das für diese Arbeit zusammengestellte Korpus enthält sowohl Kurzgeschichten aus der jüngeren Vergangenheit als auch Werke aus dem 19. Jahrhundert. Während für die Interpretation der erstgenannten Texte die Perspektive des heutigen Lesers angemessen ist, erscheint zumindest eine kurze Erwähnung³¹ des historischen Kontextes sinnvoll, in welchem beispielsweise POES, GOGOLS oder DOSTOJEWSKIS Wahnsinnsdarstellungen entstanden sind.

³⁰ POE, Edgar Allan: The Tell-Tale Heart [erstmals 1843]. In: KENNEDY, Gerald J. (Hrsg.): The Portable Edgar Allan Poe. Penguin Books, London, New York (u. a.) 2006, S. 187

³¹ Eine ausführlichere Beschäftigung mit der „Geschichte des Wahns“ würde sich für die Untersuchung literarischer Darstellungen von Geisteskrankheit sicherlich als hilfreich erweisen, muss hier aber entfallen, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen. Obwohl die Interpretation eines Erzählers als *unreliable narrator* vom historischen Hintergrund des Lesers abhängt (vgl. hierzu NÜNNING, Vera: Unreliable narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung. In: NÜNNING (Hrsg.) (1998), S. 257 – 285), wurden die meisten Erzähltexte, die heutzutage als Wahndarstellungen gelesen werden, auch zu ihrer Entstehungszeit auf diese Weise betrachtet. Bei jenen Werken, deren Protagonisten diesbezüglich Grund zur Diskussion lieferten, ist die Ambiguität Teil der Textstrategie und bleibt bis heute bestehen. Dies gilt vornehmlich für die Vertreter der literarischen Phantastik: „The Turn of the Screw“ (JAMES, 1898), „Le Horla“ (MAUPASSANT, 1887) und „Qui sait?“ (ders., 1890); siehe dazu Abschnitt 2.7.

Zu dieser Zeit begann die Psychiatrie allmählich an die Öffentlichkeit zu drängen, und obwohl sie zunächst noch mit großer Skepsis betrachtet wurde, sorgte diese Entwicklung für ein gesteigertes und verändertes Interesse an der Geisteskrankheit. Psychiater erhielten erstmals die Möglichkeit, an Universitäten und in Irrenanstalten tätig zu werden, und begannen die verschiedenen Formen des Wahns zu untersuchen.³² Den Grundstein hierfür legte um die Jahrhundertwende der französische Psychiater und Philanthrop Philippe PINEL, der nicht nur einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung psychischer Erkrankungen leistete, sondern außerdem eine Reform der Behandlung Betroffener durchsetzte.³³

Irrsinn wurde nicht mehr automatisch mit Kriminalität gekoppelt und dementsprechend als Strafe für den menschlichen Sündenfall betrachtet, sondern zunehmend als Ergebnis großen Drucks von außen oder „*unerfüllbare[r] innere[r] Ansprüche und Setzungen*“³⁴, die von der Gesellschaft verstärkt werden. Nachdem die Erkrankten während des 17. und 18. Jahrhunderts in Zuchthäusern wie Schwerverbrecher behandelt und der Folter unterzogen worden waren, betrachtete man sie nun erstmals als Patienten, deren Leiden Aussicht auf Heilung gewährten.³⁵

Die Entstehung literarischer Texte mit wahnsinnigen Erzählern oder Reflektorfiguren könnten als symptomatisch für diese Umbruchszeit betrachtet werden: Der „Verrückte“ wird bei der Lektüre dieser Werke nicht mit emotionaler Distanz oder als typischer Bösewicht wie jene aus den Schauerromanen erlebt; stattdessen erhält der Leser tiefe Einblicke in die gestörte Psyche und beginnt sogar, sich mit dem Wahnkranken bis zu einem gewissen Grad zu identifizieren (vgl. Abschnitt 2.6.4.).

³² Vgl. PORTER, Roy: Wahnsinn. Eine kleine Kulturgeschichte. Fischer, Frankfurt am Main 2007, S. 149

³³ Vgl. SCHOTT, Heinz: Zur Kulturgeschichte der Psychiatrie. In: Bundesgesundheitsblatt - Gesundheitsforschung - Gesundheitsschutz, Jg. 47 (2004), H. 8, S. 721

³⁴ REINHART (1997), S. 14

³⁵ Vgl. SHEN, Dan: Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of "The Tell-Tale Heart". In: Nineteenth-Century Literature, 63. Jg. (2008), H. 3, S. 341

2. Unzuverlässiges Erzählen

2.1. Allgemeines

Die Bezeichnung „unzuverlässiger Erzähler“ ist eigentlich selbsterklärend: Auf die Äußerungen eines solchen Erzählers ist kein Verlass, sie geben Grund zum Misstrauen oder führen den Rezipienten in die Irre. Dabei muss die Erzählfigur nicht in jedem Fall lügen oder die Handlung unbewusst falsch wiedergeben, sondern kann das korrekt beschriebene Geschehen auch lediglich falsch deuten; etwa aufgrund von Naivität oder Geisteskrankheit. Wenn sich der Erzähler als moralisch verkommen, emotional stark involviert oder auf eine andere Art voreingenommen erweist, ist es außerdem möglich, dass seine Urteile über Vorgänge, andere Personen und auch sich selbst fragwürdig ausfallen.

Zu unterscheiden sind also folgende Formen von Unzuverlässigkeit (die getrennt, aber auch in einem Text vereint auftreten können):³⁶

³⁶ In verschiedenen Variationen findet sich diese Differenzierung in zahlreichen Werken der Narratologie und einschlägigen Texten zum unzuverlässigen Erzählen. Häufig wird ein zweigliedriges Modell präsentiert; vgl. zum Beispiel NÜNNING, Ansgar: Reliability. In: HERMAN, David/JAHN, Manfred/RYAN, Marie-Laure: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Routledge, London/New York 2005, S. 496: „*One can therefore distinguish between ‘factual’ unreliability associated with a fallible narrator (a narrator whose rendering of the story the reader has reason to suspect), and ‘normative’ unreliability characterizing an untrustworthy narrator whose judgements and comments do not accord with conventional notions of sound judgement.*“

MARTÍNEZ/SCHEFFEL stützen sich bei der Formulierung ihrer Theorie auf die Gegenüberstellung zweier Aussagearten, welche von erzählerischer Unzuverlässigkeit betroffen sein können: „*Während der erste Satz eine kommentierende Stellungnahme des Erzählers über die Welt überhaupt enthält, vermitteln die folgenden Sätze elementare Informationen über die konkrete Beschaffenheit und das Geschehen in der erzählten Welt. Wir wollen Behauptungen des ersten Typs theoretische Sätze und solche des zweiten Typs mimetische Sätze nennen.*“ (MARTÍNEZ, Matías/SCHEFFEL, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. C. H. Beck, München 1999, S. 103).

Obwohl solche zweigliedrigen Schemata im Grunde dieselben Formen von *unreliable narration* abdecken wie dreiteilige Modelle, orientiert sich die vorliegende Arbeit wegen deren besseren Ausdifferenzierung an den letztgenannten Theorien:

Monika FLUDERNIK unterscheidet „*erstens die falsche Darstellung von Fakten, ob bewusst oder unbewusst, zweitens einen Mangel an Objektivität und drittens die ideologische Verfremdung des Geschehens*“ (FLUDERNIK, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: LIPTAY/WOLF (Hrsg.) (2005), S. 43.)

LAHN/MEISTER fügen der theoretischen und mimetischen Unzuverlässigkeit nach MARTÍNEZ/SCHEFFEL die „*evaluative Unzuverlässigkeit*“ (LAHN, Silke/MEISTER, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Metzler, Stuttgart 2008, S. 183) hinzu.

In dieser Arbeit werden die Kategorien der „objektiven“ und „ideologischen“ bzw. „evaluativen“ und „theoretischen“ Unzuverlässigkeit unter dem Begriff „evaluativ“ subsummiert und durch eine etwas anders geartete dritte Form – die interpretatorische Unzuverlässigkeit – ergänzt.

- a) *Faktische Unzuverlässigkeit*: Die erzählte Handlung entspricht nicht oder nur teilweise der fiktiven Realität. Ein Beispiel hierfür ist die Behauptung des Tagebuchschreibers aus GOGOLS „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“, zwei Hunde bei ihrer Konversation belauscht und sogar Briefe von ihnen gefunden zu haben. Im weiteren Sinne fällt in diese Kategorie auch das Verschweigen wichtiger Handlungselemente durch den Erzähler, sodass dem Rezipienten ein irreführender Eindruck von dem Geschehen vermittelt wird.
- b) *Interpretatorische Unzuverlässigkeit*: Als der Erzähler der „Aufzeichnungen“ schließlich ins Irrenhaus eingeliefert wird, berichtet er zwar wahrheitsgetreu von den Zuständen dort, doch da er sich einbildet, als Thronfolger in Spanien zu sein, deutet er die geschorenen Mitinsassen als Soldaten und die Prügel durch den Aufseher als Ritterbrauch. Diese Form von Unzuverlässigkeit ist typisch für Geschichten mit wahnsinnigen Erzählern und tritt in den Beispieltexten auch häufig dann auf, wenn die Protagonisten die Reaktionen ihrer Mitmenschen auf ihr Verhalten völlig missverstehen oder Sachverhalte fälschlich als Beweise für ihre realitätsfernen Theorien interpretieren.
- c) *Evaluative Unzuverlässigkeit* kann mitunter schwer von der interpretatorischen Unzuverlässigkeit zu unterscheiden sein; es geht hierbei allerdings nicht darum, dass der Erzähler bestimmten Ereignissen eine falsche Bedeutung zuschreibt, sondern dass er Aspekte seiner Umgebung zweifelhaft bewertet: Das Misstrauen des Lesers wird rasch geweckt, wenn der Erzähler aus POES „The Tell-Tale Heart“ das erblindete Auge eines alten Mannes als „böse“ beurteilt und den damit begründeten Mord ohne jegliche Skrupel, aber mit viel Stolz auf seine geschickte Vorgangsweise beschreibt. Unglaublich sind aber auch die Schilderungen der Gouvernante aus „The Turn of the Screw“, mit denen sie ihre Schüler als engelsgleiche Wesen darstellt, oder das Lob der Erzählerin aus „The Yellow Wallpaper“ für ihren eigentlich rücksichtslosen und allzu dominanten Ehemann.

Beim Auftreten der letzten beiden Fälle schöpft ein aufmerksamer Leser schnell Verdacht, und sofern die faktische Unzuverlässigkeit nicht erst durch eine überraschende

Schlusspointe enthüllt wird, lassen sich auch dafür gewisse Indizien ausmachen. Obwohl also ein Rezipient ohne jegliches Vorwissen über Narratologie Argwohn gegen einen Erzähler entwickeln kann – so wie er auch die Erzählung eines Freundes hinterfragen würde, wenn darin gewisse Auffälligkeiten enthalten sind –, ist es immer noch eine viel diskutierte Frage in der Literaturwissenschaft, wodurch genau sich unzuverlässiges Erzählen bemerkbar macht.³⁷

2.2. Implied Author

Selten kommt es in der Literaturwissenschaft vor, dass die Bestimmung und Diskussion eines markanten literarischen Phänomens durch einen einzigen Beitrag auf Jahrzehnte hinaus verstellt und erschwert wird, wie es der Fall ist mit Wayne C. Booths Ausführungen zum unzuverlässigen Erzählen in seinem einflussreichen Standardwerk The Rhetoric of Fiction³⁸,

klagt Christoph BODE in seiner Monographie „Der Roman“ und richtet dabei seine Kritik in erster Linie darauf, dass BOOTH den *implied author* zur Erklärung des unzuverlässigen Erzählens heranzog. Dass seine Definition keineswegs der Weisheit letzter Schluss sei, gesteht BOOTH allerdings freimütig ein:

Our terminology for this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate. 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.³⁹

BOOTH erklärt, dass es für einen Autor trotz aller Bemühungen unmöglich sei, völlig objektiv zu schreiben, da er sich in jeder gesetzten Metapher, in Stil, Symbolik und Struktur seines Werks widerspiegle.⁴⁰ Der Schriftsteller – oder vielmehr ein von ihm kreiertes „zweites Selbst“, also der *implied author* – und sein Wertesystem seien im Text allgegenwärtig. Solange dieses Wertesystem mit jenem des Erzählers übereinstimmt, tritt der *implied author* nicht in Erscheinung; sobald sich jedoch deutliche Unterschiede zwischen den Ansichten des *implied author* und jenen der berichtenden fiktiven Figur ausmachen lassen, wird im Leser der Verdacht geweckt, es mit einem

³⁷ Vgl. CURRIE, Gregory: Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 53. Jg. (1995), H. 1, S. 19

³⁸ BODE, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Francke, Tübingen (u. a.) 2005, S. 261

³⁹ BOOTH (1983), S. 158 f.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 18 f.

unzuverlässigen Erzähler zu tun zu haben. Um welchen Typus es sich dabei handelt, hängt BOOTH zufolge von der Größe der Differenzen zwischen *implied author* und Erzähler ab und davon, ob sie moralischer, intellektueller oder anderer Natur sind.⁴¹

An diesem Punkt setzen nun unter anderem Christoph BODE und Ansgar NÜNNING mit ihrer Kritik an, indem sie die Frage stellen, welche BOOTH in seinen Erläuterungen mehr oder weniger elegant umschiff: Woran genau lassen sich die Ansichten und Werte des impliziten Autors erkennen und festmachen? Birgt dieses Konzept aufgrund seiner Vagheit nicht die Gefahr in sich, von jenen instrumentalisiert zu werden, die ihre persönlichen Interpretationen eines Textes auf eine Weise untermauern wollen, die keinen Widerspruch zulässt – denn man gehe schließlich konform mit dem „zweiten Selbst“ des Autors? In Übereinstimmung mit NÜNNING bemerkt BODE spöttisch, man könne *„sowohl den ‚implizierten Autor‘ als auch die ‚Autorenintention‘ als narratologische Entsprechung der Lehre vom Gottesgnadentum im Politischen bezeichnen.“*⁴²

Im Gegensatz zu NÜNNING und BODE haben viele andere Erzähltheoretiker BOOTH'S These – trotz des Vorbehalts, mit dem er sie formuliert hat – anstandslos übernommen und gegen Kritik verteidigt: Es etablierte sich die Vorstellung vom *implied author* als einer Instanz, die *„hinter dem Rücken des Erzählers“*⁴³ dem Leser Hinweise zukommen lässt, um diesem das Verständnis eines Textes zu erleichtern bzw. überhaupt zu ermöglichen, wenn der Erzähler zu einer wahrheitsgetreuen Darstellung der Ereignisse nicht willens oder fähig ist. Problematisch ist dieses Bild hauptsächlich deshalb, weil darin der *implied author* personifiziert wird, um als Akteur im Kommunikationsprozess gelten zu können. Tatsächlich ist es aber – so banal diese Feststellung auch klingen mag – der reale Autor, der diese Hinweise mehr oder weniger bewusst in sein Werk setzt.⁴⁴ Bei dem *implied author* handelt es sich hingegen nicht um eine (fiktive) Person, die in der Lage ist, irgendwelche Botschaften zu übermitteln; vielmehr ist er selbst eine Botschaft, abgeleitet von den als Signale gewerteten Auffälligkeiten im Text: In gewisser Weise ist die Bezeichnung des *implied author* als „zweites Selbst des Autors“ gar

⁴¹ Vgl. ebd., S. 158

⁴² BODE (2005), S. 265

⁴³ Ebd., S. 15

⁴⁴ Vgl. LAHN/MEISTER (2008), S. 183

nicht so verkehrt, da er aus den Bemühungen des Lesers entspringt, die Absicht des realen Autors zu rekonstruieren und somit eine treffende Interpretation zu erarbeiten.⁴⁵

Unter diesem Blickwinkel zeigt sich, was in den hitzigen Diskussionen um den *implied author* meist übersehen wurde: dass nämlich BOOTH'S und NÜNNING'S Erklärungsmodelle nicht konträr sind, sondern einander in ihren Grundzügen ähneln. Diese Sichtweise wurde im Jahr 2003 von Greta OLSON in ihrem Aufsatz „Reconsidering Unreliability“ vertreten:

*Nünning, I argue, overstates his case and ignores the structural similarities between his and Booth's models. Both models have a tripartite structure that consists of (1) a reader who recognizes a dichotomy between (2) the personalized narrator's perceptions and expressions and (3) those of the implied author (or the textual signals).*⁴⁶

In BOOTH'S Erklärung geriet die Leser-Seite allerdings in den Hintergrund, wohingegen sie von NÜNNING wieder hervorgeholt wurde: Wenn *unreliable narration* eine Interpretationsweise ist, dann obliegt es – wie bei jeder Interpretation – dem Leser und seinem Wissenshintergrund, wie er mit den Auffälligkeiten im Text umgeht, ob er diese überhaupt als Hinweise aufgreift und wie er sie auslegt. NÜNNING leugnet aber keineswegs die Rolle des Autors und gibt sogar eine Liste von textuellen Signalen an, die allerdings, wie er betont, alleine nicht ausreichen, um über die Glaubwürdigkeit des Erzählers ein Urteil zu fällen. Es müsse außerdem ein Normensystem existieren, das als Bezugsrahmen für die Theorien dienen könne, zu denen der Leser aufgrund textimmanenter Hinweise gelangt:

In the end it is both the structure and norms established by the respective work itself and designed by an authorial agency, and the reader's knowledge, psycho-

⁴⁵ Vgl. FLUDERNIK, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006, S. 37;

RIMMON-KENAN, Shlomith: Narrative fiction. Gedruckte Ausgabe: Methuen, London/New York 1983; Kindle E-Book: Taylor & Francis e-Library 2001, Pos. 1332 f. sowie

SCHMID, Wolf: Elemente der Narratologie. Walter de Gruyter, Berlin 2008, S. 60

⁴⁶ OLSON, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: Narrative, Jg. 11 (2003), H. 1, S. 93

*logical disposition, and system of norms and values that provide the ultimate guidelines for deciding whether a narrator is judged to be reliable or not.*⁴⁷

Erst durch ein Zusammenspiel der Textinformationen und des Weltwissens, welches an das Werk herangetragen wird, vermag der Rezipient aus den Aussagen des Erzählers zusätzliche Bedeutungen herauszulesen, die diesem gar nicht bewusst sind:⁴⁸ Mit dieser These, bei deren Formulierung sich NÜNNING am Konzept der dramatischen Ironie orientierte, gelang es ihm, einen Teil der Verantwortung für die Interpretation dem schwer fassbaren „zweiten Selbst“ des Autors zu entziehen und in die Hände des Lesers zu legen. Dadurch verliert BOOTH'S Theorie, welche in den 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts den Weg für weitere erzähltheoretische Untersuchungen von *unreliable narration* bereitet hat, nicht vollends seine Berechtigung; vielmehr erfährt sie durch die Verschiebung des Fokus eine wichtige Ergänzung.

2.3. „Diagnose unzuverlässiges Erzählen“ als Naturalisierungsstrategie

Seit sich in jüngerer Vergangenheit Kritiker wie Ansgar NÜNNING, Christoph BODE oder auch Tamar YACOBI darum bemüht haben, die Definition von *unreliable narration* verstärkt auf eine Diskrepanz zwischen der Erzählung und den Erfahrungen des Lesers zu stützen, wird narrative Unzuverlässigkeit häufig als Interpretationsweise des Rezipienten betrachtet, die „es erlaubt, Unstimmigkeiten auf ‚natürliche‘ Weise, d.h. unter Rückgriff auf verbreitete kulturelle Modelle, aufzulösen und subjektiv befriedigend zu erklären“⁴⁹.

Der Leser strebt nach der intellektuellen Beherrschung eines Textes, er sucht nach einem Blickwinkel, unter dem sich das Werk wie ein einheitliches Ganzes betrachten lässt, ohne dass Lücken oder Widersprüche das Bild stören. Ungereimtheiten können als Signale für eine bestimmte Textstrategie aufgefasst werden und regen einen Inter-

⁴⁷ NÜNNING, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: D'HOKER, Elke/MARTENS, Gunther (Hrsg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Walter de Gruyter, Berlin 2003, S. 65; vgl. auch:

HANSEN, Per Krogh: Reconsidering the unreliable narrator. In: Semiotica (2007), H. 165, S. 240 sowie HEYD, Theresa: Understanding and handling unreliable narratives: A pragmatic model and method. In: Semiotica (2006), H. 162, S. 220

⁴⁸ Vgl. NÜNNING (2003), S. 18

⁴⁹ NÜNNING (1998), S. 30

pretationsprozess an, an dessen Ende idealiter eine Erklärung steht, mit der sich alle Diskrepanzen zufriedenstellend auflösen lassen. Dabei greift der Leser auf seine Erfahrungen mit dem Genre, auf allgemeine Vorstellungen von Moral und Logik sowie auf kulturelles, psychologisches und anderes Hintergrundwissen zurück, welches ihm dabei hilft, Besonderheiten des Stils und der Handlung des Werks in ein bestimmtes Schema einzuordnen:

*The process of reverting to such holistic cognitive schemata in order to bring textual information into accord with real world models is a cognitive process known, since it was introduced by Jonathan Culler in 1975, as naturalization.*⁵⁰

Stolpert der Rezipient nun während der Lektüre über irritierende Aspekte der Geschichte, bleibt ihm in manchen Fällen die Möglichkeit, diese der ungenauen Arbeitsweise des Autors zuzuschreiben; andere rätselhafte Stellen werden hingegen in die fiktive Welt integriert: So könnten die Erscheinungen der Gouvernante aus JAMES' „The Turn of the Screw“ als Geister aufgefasst werden, die tatsächlich existieren und nicht nur Wahnvorstellungen einer Verrückten sind. Wenn die Meinungsäußerungen und Urteile des Erzählers fragwürdig erscheinen, muss dadurch auch nicht immer eine Irreführung des Lesers bezweckt werden; stattdessen lässt sich dies in manchen Fällen auf die ironische Einstellung des Erzählers zur Handlung zurückführen. Ferner gilt es zu bedenken, dass in allegorischen und postmodernen Texten Verzerrungen der fiktiven Wirklichkeit eine andere Rolle spielen als in Werken, in denen eine Realität entworfen wird, die der unseren sehr ähnelt.⁵¹

Die „Diagnose“ eines Erzählers als unzuverlässig ist also nur eine von vielen Strategien zur Naturalisierung von Widersprüchen und irritierenden Textmerkmalen. Tamar YACOBI unterscheidet fünf „*mechanisms of integration*“: „(1) *the genetic*; (2) *the generic*; (3) *the existential*; (4) *the functional*; (5) *the perspectival*.“⁵² Jene Signale, welche verstärkt zu „*the perspectival mechanism of integration, or the unreliability hypothesis*“⁵³ anregen, können sowohl textueller als auch kontextueller Natur sein und werden in

⁵⁰ ZERWECK, Bruno: Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. In: *Style*, 2001 Spring, Vol.35 (1), S. 153

⁵¹ Vgl. FLUDERNIK (2005), S. 52

⁵² YACOBI, Tamar: Fictional Reliability as Communicative Problem. In: *Poetics Today*, Jg. 2 (1981), H. 2, S. 114

⁵³ Dies.: Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis. In: *Poetics Today*, Jg. 21 (2000), H. 4, S. 714

Teil II dieser Arbeit mit besonderem Bezug auf wahnsinnige unzuverlässige Erzähler näher erläutert.

2.4. Die fiktive Realität als Folie für unzuverlässiges Erzählen

Eine wichtige Aufgabe, welche bei der Lektüre unzuverlässiger Erzählungen eher intuitiv gelöst wird und deshalb im Folgenden einer theoretischen Durchleuchtung unterzogen werden soll, ist die Beantwortung der Frage: Wie ist die Realität beschaffen, von der die Schilderungen eines unzuverlässigen Erzählers abweichen? Insbesondere bei der Entscheidung, ob ein Protagonist als „verrückt“ betrachtet werden muss, ist es nötig zu wissen, was in der fiktiven Welt als wahr gelten kann; schließlich lässt sich Wahn grob mit dem folgenden Satz Michel FOUCAULTS definieren:

*Der Wahnsinn beginnt dort, wo sich die Beziehung des Menschen zur Wahrheit trübt und verdunkelt.*⁵⁴

Selbstverständlich kann bei der Auseinandersetzung mit fiktionaler Literatur der Begriff „Wahrheit“ kaum oder nur mit großer Vorsicht verwendet werden⁵⁵, da ein gravierender Unterschied zwischen Lüge und Fiktion besteht und man einem Erzähler nicht bloß deshalb misstrauen darf, weil dieser von Dingen oder Vorgängen berichtet, die es so in der realen Welt nicht gibt. Für die zufriedenstellende Rezeption einer fiktiven Geschichte ist es erforderlich, dass der Leser vor der Lektüre einen „Fiktionsvertrag“ mit dem Autor eingeht; anknüpfend an Samuel Taylor COLERIDGES im Jahre 1817 formulierte Theorie der willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit (engl. „*willing suspension of disbelief*“⁵⁶) beschreibt Umberto ECO diese Übereinkunft in seinem Aufsatz „Mögliche Wälder“ folgendermaßen:

Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt. Wie John Searle es ausgedrückt hat, der Autor tut einfach so, als oh [sic!] er die Wahrheit

⁵⁴ FOUCAULT, Michel. Wahnsinn und Gesellschaft. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 1969, S. 244

⁵⁵ Vgl. FRICKE; Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. C. H. Beck, München 1981, S. 49 f.

⁵⁶ COLERIDGE, Samuel Taylor: Biographia Literaria. Band II. Clarendon Press, Oxford 1907, S. 6

*sagt, und wir akzeptieren den Fiktionsvertrag und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen.*⁵⁷

Bestandteil des „Fiktionsvertrags“ scheint eine gewisse Toleranz selbst gegenüber unwahrscheinlichen Handlungselementen zu sein, die sich nicht durch eine bestimmte Gattungszugehörigkeit rechtfertigen lassen. Uwe DURST zufolge müsste man andernfalls nahezu jedes literarische Werk als „wunderbar“ (bzw. als unglaublich) einstufen, da sogar in realitätsnahen Texten Zeitsprünge, Zufallsketten, meteorologische Unmöglichkeiten wie von der Stimmung des Protagonisten abhängiges Wetter und Ähnliches auftreten.⁵⁸ Auch durch die Darstellung eines Helden als allzu perfekt wirkt eine Erzählung möglicherweise wenig überzeugend, ist deshalb jedoch mitnichten unzuverlässig. Was zu einem solchen Urteil berechtigt, sind vielmehr grobe Verstöße gegen Naturgesetze und Logik, bei denen der Leser keinerlei Veranlassung sieht, sie in die fiktive Realität zu integrieren. Diese Widersprüche betreffen also nicht das, was mit Blick auf die wirkliche Welt *wahr* ist, sondern was innerhalb des in der Erzählung geschaffenen Realitätssystems plausibel erscheint. Es ist Aufgabe des Lesers, mithilfe von Hinweisen, die im Text enthalten sind, diesen Bereich des Möglichen abzustecken. In Märchen genügen dafür die drei Worte „Es war einmal“, und schon ist der Rezipient nicht nur in der Lage, das Werk sofort einer Gattung zuzuordnen, sondern er ist von da an auch bereit, sprechende Tiere, Zauberer und Drachen in der Handlung zu akzeptieren. Deutlich schwieriger gestaltet sich dieses Unterfangen, wenn sich keine klaren Gattungsmerkmale finden lassen und der Leser somit nicht auf sein Wissen über ähnliche Texte zurückgreifen kann.

Unabhängig davon, welcher Gattung ein Werk angehört, setzt die „Überführung“ eines unzuverlässigen Erzählers allerdings voraus, dass das jeweilige fiktive Realitätssystem stabil ist und gewisse Parallelen zur wirklichen Welt aufweist. Nur *„wenn der Text zunächst eine Realität suggeriert, die als Fortsetzung der Realität des Lesers verstanden werden kann“*⁵⁹, vermag der Leser unwahrscheinliche Darstellungen des Erzählers zu

⁵⁷ ECO, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Carl Hanser, München/Wien 1994 (Orig.: Six Walks in the Fictional Woods. Harvard University Press, Cambridge 1994), S. 96

⁵⁸ Vgl. DURST, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. LIT, Berlin 2007, S. 86

⁵⁹ BODE (2005), S. 275

entlarven. Ein Text muss jedoch keineswegs frei von übernatürlichen Elementen sein, damit darin ein unzuverlässiger Erzähler zum Einsatz kommen bzw. vom Leser als solcher interpretiert werden kann: Auch im Märchen treten schließlich bisweilen Figuren auf, deren Aussagen man aufgrund bestimmter Konventionsverstöße als Lügen erkennt; und wenn in einer fiktiven Welt, in der es vor Gespenstern nur so wimmelt, ein Erzähler behauptet, diese Spukgestalten tapfer zu bekämpfen, obwohl er sich im Umgang mit anderen Figuren als Feigling entpuppt, wird man ihn rasch mit dem Etikett der Unzuverlässigkeit versehen. Obgleich also etwa in Werken der Science Fiction oder der Fantasy das Übernatürliche derart mit dem Natürlichen verwoben ist, dass sein Auftreten beim Leser allenfalls für Staunen, nicht aber für Misstrauen sorgt, existieren darin doch Regeln und Systeme, deren Übereinstimmung mit jenen der realen Welt stillschweigend vorausgesetzt wird. Dazu gehören beispielsweise die „*psychologische Schlüssigkeit*“⁶⁰ sowie Naturgesetze, die der Erzähler nicht explizit als Abweichung von unserer Wirklichkeit präsentiert. Solche Leerstellen werden vom Leser mit Rückgriff auf sein Weltwissen gefüllt⁶¹, wobei sich nicht nur eine Erwartungshaltung in Bezug auf das bildet, was in der fiktiven Welt möglich ist, sondern zugleich eben auch auf das, was mit großer Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden kann.⁶² Wenn es zum Beispiel heißt, dass Rotkäppchen in den Wald kommt, wird der Leser sich weder vorstellen, dass es mit dem Motorrad dorthin gefahren ist – dies widerspräche unter anderem seinem Wissen um das historische Setting des Märchens –, noch dass dem Mädchen plötzlich Flügel gewachsen und es dorthin geflogen ist. Der sprechende Wolf ruft zwar aufgrund unseres Vorverständnisses über die Gattung im Gegensatz zu den sprechenden Hunden aus GOGOLS „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ kein Misstrauen hervor, doch weil in der Geschichte nichts über sein besonderes Erscheinungsbild ausgesagt wird, ergänzen wir diesen Informationsmangel in Übereinstimmung mit der wirklichen Welt. Auch beim Wolf werden wir also keine Flügel vermuten, und eine derartige Enttäuschung unserer Erwartungshaltung würde selbst bei der Lektüre eines Mär-

⁶⁰ RAINER, Karin Angela: Die phantastische Literatur. Versuch einer aktuellen Analyse. Univ. Diss., Universität Wien 2003, S. 73

⁶¹ Vgl. ECO (1994), S. 105

⁶² Vgl. MARTÍNEZ/SCHÉFFEL (1999), S. 126

chens, das uns bezüglich übernatürlicher Ereignisse allgemein große Flexibilität abverlangt, zu Irritation führen:

*Wie es scheint, suspendieren wir unsere Ungläubigkeit, wenn wir fiktive Geschichten lesen, nur in bezug auf einige Dinge und nicht auf andere.*⁶³

Je nach Art des Verstoßes kann dadurch unser Glaube an ein stabiles Realitätssystem innerhalb dieser fiktiven Welt zerstört werden, sodass wir den Text von da an als absurde Geschichte ohne verlässliche Regeln rezipieren, oder diese Ungereimtheit drängt zur Auswahl einer anderen Naturalisierungsstrategie, wobei sich möglicherweise die Annahme von erzählerischer Unzuverlässigkeit anbietet (vgl. Abschnitt 2.3.).

Obwohl also durchaus auch Erzähler verdächtig erscheinen können, deren Welt von Übernatürlichem geprägt ist, fällt es dem Leser dennoch deutlich leichter, Unzuverlässigkeit zu entlarven, wenn sie sich von einem wirklichkeitsnah gestalteten Realitätssystem abhebt. Dies ist auch ein Grund dafür, dass unzuverlässiges Erzählen zwar bereits im Mittelalter bekannt war, Autoren aber erst ab dem Aufkommen des realistischen Romans im späten 18. Jahrhundert verstärkt damit begannen, ihre Leser auf diese Weise in die Irre zu führen.⁶⁴

Nun stellt sich natürlich die Frage, woraus sich die Vermutung des Lesers nährt, dass es sich bei dem betreffenden Text um eine Geschichte mit wirklichkeitsnahem Setting handelt: Schließlich bleibt gerade in den Werken der Kurzepik, die im zweiten Teil dieser Arbeit ausführlich analysiert werden sollen, für die Etablierung eines Realitätssystems nur sehr wenig Raum. Da der typische Leser jedoch danach strebt, sich rasch in der fiktiven Welt zurechtzufinden, werden bereits spärliche Anleihen an die außerliterarische Wirklichkeit bereitwillig aufgegriffen und als Grundpfeiler des Realitätssystems interpretiert. Der „Rest“ der Welt wird dann vom Leser mithilfe dieser Anhaltspunkte und seiner eigenen Erfahrungen vervollständigt. MARTÍNEZ/SCHÉFFEL beschreiben diesen Vorgang als *„komplexes Zusammenspiel von ‚top-down‘- und ‚bottom-up‘-Prozessen: Einerseits zieht der Leser Informationen aus dem Text, aufgrund derer er die erzählte Welt aufbaut (‚bottom-up‘), andererseits wird sein Textver-*

⁶³ ECO (1994), S. 99

⁶⁴ Vgl. ZERWECK (2001), S. 159

*ständnis aber auch von abstrakten Schemata gesteuert, die dem Informationsmaterial relativ einfache, kulturell standardisierte Formen aufprägen und es dementsprechend ergänzen und umformen („top-down“).*⁶⁵

Um die Erwartungshaltung des Lesers möglichst schnell in die gewünschten Bahnen zu lenken, werden die Anhaltspunkte zum Realitätssystem in vielen Werken an den Anfang der Geschichte platziert.⁶⁶ Die am frühesten eingegangenen Informationen verankern sich besser im Gedächtnis als die folgenden, was in der Lernpsychologie als „Primäreffekt“ bezeichnet wird;⁶⁷ daher haben die ersten aufgrund von textuellen Hinweisen gebildeten *frames of reference* für den Rezipienten am meisten Gewicht. Wenn später Handlungselemente auftauchen, die sich darin nicht einfügen lassen, neigt der Leser dazu, an den früher konstruierten Bezugsrahmen festzuhalten und die jüngsten Informationen zu hinterfragen.⁶⁸

Typische Referenzen auf die wirkliche Welt – von Uwe DURST als „*Appelle des Realismus*“⁶⁹ bezeichnet – sind beispielsweise die Nennung real existierender Orte oder die Spezifizierung des Settings durch genaue Daten und Jahreszahlen. Außerdem fällt in mehreren der analysierten Erzähltexte der kurze, sachliche Blick auf Biographie und Lebensumstände der Hauptcharaktere auf, der in der Exposition geboten wird und dem Werk zumindest für einen Moment den Anschein eines wirklichkeitsgetreuen Berichts verleiht. Als Beispiel hierfür soll der Beginn von Truman CAPOTES „Miriam“ dienen:

*For several years, Mrs. H. T. Miller had lived alone in a pleasant apartment (two rooms with kitchenette) in a remodelled brownstone near the East River. She was a widow: Mr. H. T. Miller had left a reasonable amount of insurance.*⁷⁰

⁶⁵ MARTÍNEZ/SCHEFFEL (1999), S. 150

⁶⁶ Vgl. DURST (2007), S. 94 sowie

KOEBNER, Thomas: Was stimmt denn jetzt? „Unzuverlässiges Erzählen“ im Film. In: LIPTAY/WOLF (Hrsg.) (2005), S. 25

⁶⁷ Vgl. HARTMANN, Britta: Von der Macht erster Eindrücke. Falsche Fährten als textpragmatisches Krisenexperiment. In: LIPTAY/WOLF (Hrsg.) (2005), S. 159 f.

⁶⁸ Vgl. BUSCH, Dagmar: *Unreliable Narration* aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: NÜNNING (Hrsg.) (1998), S. 42

⁶⁹ DURST (2007), S. 182

⁷⁰ CAPOTE, Truman: Miriam [erstmalig 1945]. In: The Complete Stories of Truman Capote. Penguin Books, London, New York (u. a.) 2005, S. 37

Neben dem generell betont nüchternen Stil fallen vor allem die Worte „*kitchenette*“ und „*insurance*“ ins Auge, die durch ihre Profanität die Erwartung einer phantastischen Handlung dämpfen; dasselbe gilt etwa für „*Titularrat*“⁷¹ im ersten Satz von DOSTOJEWSKIS „Der Doppelgänger“ oder „*Department*“ und „*Abteilungsleiter*“⁷² gleich zu Beginn der Kurzgeschichte „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ von GOGOL. Viele der Beispieltex te enthalten auch Erwähnungen banaler Umstände oder alltäglicher Vorgänge, die keine andere Funktion zu haben scheinen, als die Illusion zu vermitteln, dass es sich bei der fiktionalen Welt um ein Abbild der Wirklichkeit handelt.⁷³ Beinahe ironisch überspitzt mutet in diesem Zusammenhang der folgende Satz aus dem „Doppelgänger“ an, der gleich mehrere der zuvor aufgezählten Realitätsappelle aufweist:

*Und dann schaute auch der graue, trübe, schmutzige Herbsttag so verdrießlich und mit so saurer Miene durch die ungeputzten Fenster zu ihm ins Zimmer, daß Herr Goljadkin in keiner Weise mehr daran zweifeln konnte, daß er sich nicht in einem schönen Märchenlande, sondern in der Residenzstadt Petersburg, in der Schestilawotschnaja-Straße, in der vierten Etage einer sehr großen Mietskaserne, in seiner eigenen Wohnung befand.*⁷⁴

Als Indiz für ein realistisches Setting kann außerdem die Nennung von historischen Persönlichkeiten gewertet werden („Napoleon“ in CHAMBERS „The Repairer of Reputations“ und „Puškin“ in GOGOLS „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“); außerdem die Erwähnung physikalischer Theorien („*Schrödinger's famous and long-suffering cat*“⁷⁵ in EVENSONS „A Pursuit“), real existierender Marken („Schrafft's“ in CAPOTES „Miriam“), Popsongs (Merle Haggards „Okie from Muskogee“ in KINGS „Nona“) oder Ähnlichem.

⁷¹ DOSTOJEWSKI, Fjodor Michailowitsch: Der Doppelgänger [erstmals 1846]. Kindle Edition 2011, Pos. 6

⁷² GOGOL, Nikolaj Wassiljewitsch: Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen [erstmals 1835]. Hrsg. und Übers.: URBAN, Peter. Friedenauer Presse, Berlin 2009, S. 5

⁷³ Vgl. MARZIN, Florian F.: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Peter Lang, Frankfurt am Main 1982, S. 118 sowie

SCHNAAS, Ulrike: Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen. Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2004, S. 18

⁷⁴ DOSTOJEWSKI (2011), Pos. 6

⁷⁵ EVENSON, Brian: A Pursuit. In: Fugue State. Coffee House Press, Minneapolis 2009, S. 14

Zuletzt sei betont, dass all diese Merkmale die Wendung einer Geschichte ins Wunderbare keineswegs ausschließen⁷⁶, aber die generell vorhandene Neigung des Rezipienten bestärken, die Handlung in einem wirklichkeitsnahen Realitätssystem zu verorten.

2.5. Nichtdiegetisches unzuverlässiges Erzählen

Ein Punkt, der in dieser Arbeit bisher unerwähnt blieb, aber aufgrund seiner kontroversen Diskussion in der Narratologie auf jeden Fall nach einer genauen Betrachtung verlangt, ist die Teilhabe des unzuverlässigen Erzählers an der Diegese, also an der erzählten Welt. Es herrscht allgemeiner Konsens darüber, dass der diegetische⁷⁷ Erzähler prädestiniert für Unzuverlässigkeit ist: Schließlich ist seine Sicht auf die Handlung natürlicherweise eingeschränkt, und da er als Person auftritt, besteht wie bei jeder anderen realen oder fiktiven Figur zweifelsohne die Möglichkeit, ihm zu misstrauen. Der Narratologe Franz Karl STANZEL ging sogar so weit, ausnahmslos alle Ich-Erzähler als „*per definitionem parteilich*“⁷⁸ zu bezeichnen. Ob die typische Einschränkung des Blickwinkels bereits ausreicht, um einen Ich-Erzähler als unzuverlässig zu kategorisieren, sei dahingestellt; zu bedenken ist allerdings, dass in vielen dieser Fälle die „Diagnose unzuverlässiges Erzählen“ als Naturalisierungsstrategie für das Textverständnis gar nicht nötig ist. Nichtsdestotrotz bleiben diegetisches und unzuverlässiges Erzählen eng miteinander verknüpft, während die Existenz von unzuverlässigem nichtdiegetischem Erzählen heftig umstritten ist. Auf welche Weise eine solche Präsentation einer Geschichte doch möglich sein könnte, soll im Folgenden erörtert werden; die Analyse konzentriert sich – in Ermangelung eines Textbeispiels für auktoriales unzuverlässiges Erzählen – ausschließlich auf die personale Erzählperspektive:

Dabei bindet der Erzähler sich und somit auch den Rezipienten eng an eine der handelnden Figuren, er vermittelt, was diese denkt und fühlt, und er erlebt die Geschichte gewissermaßen durch ihre Augen. In Abgrenzung zur auktorialen, „unfokalisierten“ Erzählung und jener mit „externer Fokalisierung“, bei welcher dem Leser ein Einblick in

⁷⁶ Vgl. DURST (2007), S. 182

⁷⁷ Zum besseren Verständnis werden hier in Übereinstimmung mit Wolf SCHMID (2008) die von Gérard GENETTE (1994) eingeführten Termini „homodiegetisch“ und „heterodiegetisch“ in „diegetisch“ und „nichtdiegetisch“ abgewandelt.

⁷⁸ STANZEL, Franz K.: Theorie des Erzählens. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1982, S. 200

das Innere des Protagonisten gänzlich verwehrt bleibt, bezeichnete GENETTE diese Form als „interne Fokalisierung“.⁷⁹ Die Person, aus deren Blickwinkel der Erzähler die Handlung betrachtet, wurde von STANZEL „Reflektorfigur“ genannt und folgendermaßen definiert:

Eine Reflektorfigur reflektiert, d. h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wieder, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie „erzählt“ nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet.⁸⁰

In dieser Beschreibung wird bereits angesprochen, was den Kern der Diskussionen um das unzuverlässige nichtdiegetische Erzählen bildet: Wenn die Reflektorfigur nicht an der Kommunikation mit dem Leser teilhat, kommt sie als Erzähler jedweder Art nicht infrage, ganz unabhängig davon, ob ihre Sicht auf die Dinge verzerrt oder klar ist. Dennoch betont Wayne C. BOOTH in seinem Werk „The Rhetoric of Fiction“ die Ähnlichkeit oder geradezu Verschmelzung von Erzähler und Reflektorfigur und ist folglich bereit, seine Unzuverlässigkeitstheorie auf beide Instanzen gleichermaßen anzuwenden:

We should remind ourselves that any sustained inside view [...] temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator. [...] [I]nside views are thus subject to variations in all the qualities we have described above, and most importantly in the degree of unreliability.⁸¹

Unstrittig ist BOOTHs These in dem Punkt, dass die Wahrnehmung einer Reflektorfigur aus verschiedenen Gründen von der fiktiven Realität abweichen kann. Ihre Sicht der Dinge mag also durchaus unzuverlässig sein, nicht aber ihre Erzählung, da diese Figur nichts davon wissen kann, dass ihre Bewusstseinsvorgänge Inhalt eines Kommunikationsakts sind, und in keiner Weise zu dieser Vermittlung beiträgt. Aus diesem Grund handelt es sich bei wahnsinnigen internen Fokalisierungsinstanzen auch nicht um unzuverlässige Erzähler, sondern, wie Seymour CHATMAN sie bezeichnet, um „fallible filters“⁸² bzw. – nach STANZEL – um „trübe [...] Reflektorfiguren“⁸³.

⁷⁹ Vgl. GENETTE (1994), S. 134 f.

⁸⁰ STANZEL (1982), S. 194

⁸¹ BOOTH (1983), S. 164

⁸² CHATMAN, Seymour Benjamin: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Cornell University, New York 1990, S. 194

⁸³ STANZEL (1982), S. 203

Diese Erkenntnis bildet bedauerlicherweise in vielen erzähltheoretischen Werken den Schlusspunkt der Erörterungen über das unzuverlässige nichtdiegetische Erzählen: Weiterführende Überlegungen werden offenbar durch die verbreitete Überzeugung gehemmt, bei einem unzuverlässigen Erzähler müsse es sich um eine explizit in Erscheinung tretende und somit angreifbare Figur handeln.⁸⁴ Noch problematischer ist die von CHATMAN vermittelte Vorstellung: „*there may or may not be a narrator*“⁸⁵, oder STANZELS Ansicht, dass in der personalen Erzählsituation der Platz des Erzählers von der Reflektorfigur völlig eingenommen werde:

*Weil nicht ‚erzählt‘ wird, entsteht in diesem Fall der Eindruck der Unmittelbarkeit der Darstellung.*⁸⁶

Es mag zwar tatsächlich so wirken, als ob der personale Erzähler hinter dem Reflektor geradezu verschwände, bis er scheinbar nicht mehr existiert; dennoch zeigen die soeben angestellten Überlegungen, dass – wenn die Reflektorfigur nicht am Kommunikationsprozess teilhat – eine andere Instanz für die Vermittlung der Geschichte zuständig sein muss und ein Erzähler somit obligat ist.⁸⁷ Natürlich ist es für den Leser deutlich einfacher, den Inhalt eines literarischen Werks kritisch zu betrachten, wenn der Erzähler die Illusion weckt, dass es sich bei ihm um eine reale Persönlichkeit handelt, die selbstverständlich lügen oder sich irren kann; aber auch der implizite, nichtdiegetische Erzähler ist durchaus in der Lage, in seinem Bericht einen falschen Eindruck von der fiktiven Realität zu liefern.

Einen wichtigen Beitrag zu diesem Thema erbrachte Dorrit COHN mit ihrem Aufsatz „Discordant narration“, in welchem sie die Fähigkeit zur titelgebenden Form des unzuverlässigen Erzählens auch nichtdiegetischen Erzählern zuschrieb: Diese hätten die Möglichkeit, die Handlung einer Geschichte ideologisch verzerrt widerzugeben, nicht aber, wie COHN betont, falsche Fakten zu präsentieren.⁸⁸ Von Ereignissen zu berichten,

⁸⁴ Vgl. JAHN, Manfred: Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen. In: NÜNNING (Hrsg.) (1998), S. 94 sowie BUSCH (1998), S. 55 und

ZERWECK (2001), S. 155

⁸⁵ CHATMAN, Seymour Benjamin: Story and Discourse. Cornell University Press, New York 1978, S. 150

⁸⁶ STANZEL (1982), S. 16

⁸⁷ Vgl. RIMMON-KENAN (2001), Pos. 1348

⁸⁸ Vgl. COHN, Dorrit: Discordant narration. In: Style, Jg. 34 (2000), H. 2, S. 311

die sich gemäß der fiktiven Realität niemals zugetragen haben, bleibe nach wie vor den Ich-Erzählern vorbehalten, denn, wie ANDERSON in Übereinstimmung mit COHN meint, „[...] *what a heterodiegetic narrator says automatically becomes true.*“⁸⁹ Dass diese Ansicht nicht für sämtliche Erzählungen in dritter Person uneingeschränkte Gültigkeit besitzt, lässt sich allerdings an drei der für diese Arbeit ausgewählten literarischen Werke demonstrieren: „Der Doppelgänger“ von Fjodor M. DOSTOJEWSKI, „Miriam“ von Truman CAPOTE und „Suffer the Little Children“ von Stephen KING.

Zu Beginn erwecken diese Geschichten den Anschein völlig „konventioneller“ personaler Erzählungen, bei denen Einblick in die Gedanken der Hauptpersonen geboten wird, ohne dass sich jedoch der Erzähler sklavisch an diesen narrativen Modus hält: Interne Fokalisierung wird, wie auch GENETTE einräumt, kaum jemals ohne Unterbrechung durchgeführt; dies würde schließlich erfordern, „*daß die fokale Figur ungenannt bleibt, nie von außen beschrieben wird, und daß der Erzähler ihre Gedanken oder Wahrnehmungen nie objektiv analysiert*“⁹⁰. Charakterisierungen der Reflektorfigur sowie Kommentare zu deren äußeren Erscheinung – wie sie in den drei Beispieltexten ebenfalls auftreten –, erinnern daran, dass die Wahrnehmung des Erzählers nicht absolut deckungsgleich mit jener der internen Fokalisierungsinstanz sein muss, sondern dass er sich bei seinen Schilderungen lediglich auf den Wissensstand und die Gefühls- und Gedankenwelt des Reflektors beschränkt, während andere Personen nur „von außen“ betrachtet werden.

Der Verdacht, dass es sich bei den in den Fokus genommenen Protagonisten um trübe Reflektorfiguren handeln könnte, wird durch verschiedene Arten normwidrigen Verhaltens ihrerseits erregt, kann sich jedoch über eine längere Strecke der Handlung nicht endgültig erhärten. Dieser Umstand ist vor allem deshalb so erstaunlich, weil den Protagonisten Dinge zustoßen, die bei einer anderen Form der Präsentation starkes Misstrauen beim Leser hervorrufen müssten: So macht Herr Goljadkin die Bekanntschaft eines Konkurrenten, der nicht nur sein vollkommenes Ebenbild, sondern auch noch sein Namensvetter ist; Mrs. Miller begegnet einem geheimnisvollen Mädchen mit

⁸⁹ ANDERSON, Emily R.: Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club, and the Cinematic Narrator. In: Journal of Narrative Theory, Jg. 40 (2010), H. 1, S. 83

⁹⁰ GENETTE (1994), S. 136

hüftlangem weißem Haar, das ebenfalls behauptet, denselben Namen wie die alte Frau zu tragen, und sich prompt bei dieser einquartiert; und die Lehrerin Miss Sidley glaubt zu sehen, wie sich die Gesichter ihrer Schüler in Dämonenfratzen verwandeln. Der Grund dafür, dass der Leser möglicherweise bis gegen Ende der Lektüre zögert, die Protagonisten für verrückt zu erklären, liegt auf der Hand: Der nichtdiegetische Erzähler liefert eine unzuverlässige Version der Geschichte und führt den Rezipienten somit in die Irre. Erreicht wird diese Verwirrung dadurch, dass in den drei Beispieltexten ununterscheidbar gemacht wird, wo es sich um die fiktive Realität und wo um Wahnvorstellungen der Protagonisten handelt: Das kleine, höchstwahrscheinlich fantasierte Mädchen Miriam aus der gleichnamigen Kurzgeschichte wird dem Leser von Anfang an genau so präsentiert wie die zweifellos real existierenden anderen Personen, und auch die Schilderungen von Herrn Goljadjkins Doppelgänger sind meist frei von Zusätzen wie: „Es kam Herrn Goljadjkin vor, als ob ...“ oder „Herr Goljadjkin bildete sich ein, dass ...“. Besonders gut lässt sich der Unterschied zwischen der Darstellungsform, wie sie von einer typischen personalen Erzählung zu erwarten wäre, und der völligen Verschmelzung von Erzähler- und Figurensicht anhand zweier Zitate aus „Suffer the Little Children“ verdeutlichen; hier distanziert sich der Erzähler nämlich anfangs noch von Miss Sidleys Halluzinationen, indem er sie ganz klar als bloße Eindrücke der Protagonistin beschreibt:

*That was when the shadows changed. They seemed to elongate, to flow like dripping tallow, taking on strange hunched shapes that made Miss Sidley cringe back against the porcelain washstands, her heart swelling in her chest.*⁹¹

Später fallen jedoch sämtliche Einschränkungen weg und die Verwandlung eines Schülers vollzieht sich (scheinbar) direkt vor Miss Sidleys Augen, anstatt wie zuvor bloß als Schatten und Spiegelung erkennbar zu sein:

*Robert changed. His face suddenly ran together like melting wax, the eyes flattening and spreading like knife-struck egg yolks, nose widening and yawning, mouth disappearing. The head elongated, and the hair was suddenly not hair but straggling, twitching growths.*⁹²

⁹¹ KING, Stephen: *Suffer the Little Children* (1978). In: *Nightmares and Dreamscapes*. Kindle Edition. Hodder & Stoughton, London 2010, Pos. 1506

⁹² Ebd., Pos. 1545

Hier ist es für den Leser unmöglich festzustellen, ob ein tatsächlicher Sachverhalt vermittelt wird oder nicht, und er kann nur mithilfe gewisser Hinweise (wie etwa der Reaktion anderer Personen auf Verhalten und Äußerungen der Lehrerin) versuchen zu ergründen, ob die „Verwandlung“ der Schüler bloß das Produkt von Miss Sidleys Irrsinn oder ein Zeichen wirklicher dämonischer Bedrohung ist. Nun ließe sich zwar argumentieren, dass die getreue Wiedergabe aller Wahrnehmungen der Reflektorfigur eher für die Zuverlässigkeit des Erzählers spricht, doch diese Wahrnehmungen fälschlicherweise als Teil der fiktiven Realität darzustellen, ist strenggenommen doch als eine Form von *unreliable narration* zu werten. Ein bewusst simpel gestaltetes Beispiel soll dabei helfen, diese Ansicht zu untermauern:

Würde der personale, nichtdiegetische Erzähler uns mit dem Satz konfrontieren: „Das Fenster schien geschlossen zu sein“, wäre uns bewusst, dass er hierbei nur den Eindruck der Reflektorfigur wiedergibt, der durchaus falsch sein kann. Hieße es aber in der Erzählung: „Das Fenster stand offen“, so würden wir das keinesfalls hinterfragen und es als verwirrende Dissonanz empfinden, wenn wenig später eine Person aus der Geschichte das Fenster öffnen müsste – eine Dissonanz, die entweder zu der Annahme verleiten würde, dem Autor sei ein Fehler unterlaufen, oder aber zu einer anderen Naturalisierungsstrategie wie der „Diagnose unzuverlässiges Erzählen“.

Hilfreich mag auch die Vorstellung sein, die drei Kurzgeschichten von einer realen Person am Kaminfeuer erzählt zu bekommen. Dadurch wird der „im Hintergrund verborgene“ nichtdiegetische Erzähler ins Gedächtnis zurückgerufen, und es wird klar, wie das Publikum in einer realen Kommunikationssituation auf eine solche Darstellung reagieren würde: Ab einem gewissen Punkt würde wohl die Mehrheit der Zuhörer hellhörig werden und das, was der Erzähler ihr weismachen möchte, zu hinterfragen beginnen. Man empfände seinen Bericht also nicht mehr als vertrauenswürdig und würde sich auch dann an der Nase herumgeführt fühlen, wenn von vornherein klar wäre, dass es sich bei der Geschichte um reine Fiktion handelt.

Bis zu einem gewissen Grad ist dieses Zusammenfallen von Erzähler- und Figuresicht mit der erlebten Rede vergleichbar, welche von LAHN/MEISTER in die Diskussion um das unzuverlässige Erzählen eingebracht wurde:

[Es] kann im Fall der erlebten Rede eine Variante der von Bachtin geschilderten Zweistimmigkeit festgestellt werden, da hier Erzählerrede und Figurenrede miteinander verschmelzen und es so zu einer ironischen Akzentuierung der Figur durch den Erzähler kommen kann [...]. Unzuverlässig wäre dann aber auch in diesem Fall nicht die Darstellung, sondern die Auffassungen und Bewertungen der Figur.⁹³

Im Unterschied zur erlebten Rede werden in „Der Doppelgänger“, „Miriam“ und „Suffer the Little Children“ jedoch nicht bloß Gedanken und Meinungen ohne Verweis auf ihren Ursprung widergegeben, sondern auch das, was die Hauptfiguren irrtümlich als Fakten der fiktiven Realität erachten. Dadurch, dass die Eindrücke der Fokalisierungsinstanz und die Darstellung des Erzählers völlig kongruent sind, überträgt sich gewissermaßen die Wahrnehmungsstörung von dem Protagonisten auf den Erzähler, der infolgedessen keinen wirklichkeitsgetreuen Bericht mehr liefert. Das Hauptkriterium unzuverlässigen Erzählens, also die Unfähigkeit oder absichtliche Verweigerung, die Handlung getreu der fiktiven Realität zu präsentieren, wird folglich in den drei genannten Beispieltexten erfüllt.

Neben der erlebten Rede erinnert diese besondere Form des nichtdiegetischen Erzählens außerdem an das Verfahren im Film, bei dem nur jene Begebenheiten gezeigt werden, die sich in Anwesenheit der fokalisierten Person ereignen, und sich später herausstellt, dass die Sicht dieses Protagonisten verzerrt ist: Auch hier gibt es gewissermaßen einen nicht in Erscheinung tretenden Erzähler, und auch hier wird das Publikum mit der Frage zurückgelassen, welche der Szenen sich nun tatsächlich so zugetragen haben. Obwohl ANDERSON in ihrem Artikel über filmische Unzuverlässigkeit die Meinung vertritt, dieser besondere Kunstgriff könne unmöglich in der Literatur angewandt werden, passt ihre Definition des „unreliable cinematic narrator“ ausgezeichnet auf das hier untersuchte Phänomen:

The cinematic narrator is unreliable, then, in that it adopts an unreliable focalizer's point of view as if it were accurate, and it is therefore the cinematic narrator whom we must blame for misreporting.⁹⁴

⁹³ LAHN/MEISTER (2008), S. 184

⁹⁴ ANDERSON (2010), S. 89

2.6. Die Wirkung unzuverlässiger „Wahnsinnserzählungen“

2.6.1. Vorbemerkung

Im Anschluss an die Erörterung der Funktionsweise von *unreliable narration* stellt sich nun die Frage nach den Gründen, die für die Verwendung des unzuverlässigen Erzählens im Allgemeinen und eines geisteskranken unzuverlässigen Erzählers im Besonderen sprechen: Welche Wirkung hat dieses Verwirrspiel, das der Autor mit dem Leser treibt, und worin besteht seine besondere Faszination?

Die Autorin Charlotte PERKINS GILMAN verfasste ihre Kurzgeschichte „The Yellow Wallpaper“ mit dem erklärten Ziel, auf die Gefahren der *rest cure* aufmerksam zu machen, der sie aufgrund ihrer Depressionen selbst eine Zeit lang ausgesetzt gewesen war. Ungeachtet ihrer Absicht wurde PERKINS GILMAN bisweilen jedoch vorgeworfen, mit ihrer Erzählung dem Wahnsinn weniger vorzubeugen als ihn vielmehr zu evozieren, und ein Bostoner Arzt verlieh seiner Sorge öffentlich Ausdruck, als er in der Zeitung *The Transcript* über „The Yellow Wallpaper“ schrieb:

*The story can hardly, it would seem, give pleasure to any reader, and to many whose lives have been touched through the nearest ties by this dread disease, it must bring the keenest pain. To others, whose lives have become a struggle against an [sic!] heredity of mental derangement, such literature contains deadly peril. Should such stories be allowed to pass without protest, without severest censure?*⁹⁵

Auch BOOTH, Pionier der Erforschung von *unreliable narration*, stand dem von ihm benannten Phänomen eher kritisch gegenüber und betrachtete es in erster Linie als eine Methode zur Verwirrung des Rezipienten.⁹⁶ Tatsächlich aber macht gerade diese Irritation eine besondere Qualität des unzuverlässigen Erzählens aus: Die meisten Leser sind durch ihre früheren Lektüreerfahrungen (insbesondere jene aus ihrer Kindheit und Jugend) an absolut glaubwürdige, „*einbödige*“⁹⁷ Erzählinstanzen gewöhnt, und die Erkenntnis, von dieser vertrauenerweckenden Stimme in die Irre geführt worden zu

⁹⁵ M. D.: Perilous Stuff. In: Boston Evening Transcript, 8. April 1892, S. 6. Zitiert nach: GOLDEN, Catherine J. (Hrsg.): Charlotte Perkins Gilman's The Yellow Wall-Paper. A Sourcebook and Critical Edition. Routledge, New York (u. a.) 2008, S. 82

⁹⁶ Vgl. BOOTH (1983), S. 378

⁹⁷ LÖFFLER, Henner: Unzuverlässige und psychopathische Ich-Erzähler. In: DREWS, Jörg/ PAHNKE, Gabi (Hrsg.): „Weimar ist ja unser Athen.“ Aisthesis Verlag, Bielefeld 2010, S. 40

sein, sorgt für ein besonders intensives Leseerlebnis. Dass dabei Vergnügen und Schrecken sehr nahe beieinanderliegen können, soll die folgende Untersuchung zeigen.

2.6.2. Vergnügen

Die Empfindungen, welche durch die Lektüre unzuverlässiger „Wahnsinnserzählungen“ hervorgerufen werden, hängen wie bei jedem Rezeptionsakt zu einem Gutteil von der individuellen Disposition des Lesers ab: Während sich manch einer über die absurden Gedankengänge verrückter Erzähler – wie etwa jene des Titularrats aus GOGOLS „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ – zu amüsieren vermag, wird der zunehmende Kontrollverlust der Protagonisten von anderen als beklemmend oder unheimlich wahrgenommen (siehe Abschnitt 2.6.3.). Das besondere Lesevergnügen, das Texte dieser Art bereiten, gründet sich allerdings gar nicht in erster Linie auf Belustigung, sondern vielmehr auf die an den Leser gestellten Anforderungen:⁹⁸

Die Entlarvung eines unzuverlässigen Erzählers verlangt nach einer fast „detektivischen“ Rezeptionshaltung, und diese aktive Rolle in der Sinnkonstitution sowie das damit verbundene Sammeln von „Indizien“ und Formulieren von Hypothesen fesseln den Leser an die Geschichte. Mit Blick auf die Spannungsforschung erweist sich *unreliable narration* sogar als die spannungserzeugende Erzählweise schlechthin: Die Grundlage für die Erregung von erhöhter Aufmerksamkeit und Faszination beim Leser besteht nämlich „in einem vom Text [...] hervorgerufenen Mangel an Informationen bzw. einer Ungewissheit oder auch Unsicherheit [...] auf Seiten des Lesers“⁹⁹. Letzteres wird durch Dissonanzen hervorgerufen, seien dies nun Konflikte zwischen den Charakteren oder eben, wie im Fall des unzuverlässigen Erzählens, Handlungs- und Stilelemente, die sich auf den ersten Blick nicht harmonisch in das Textganze integrieren lassen. Da in den Beispieltexten sowohl Informationslücken als auch Widersprüchlichkeiten enthalten sind, eignen sie sich folglich besonders gut dazu, den Leser in einen Zustand ge-

⁹⁸ Vgl. SIMS, Dagmar: Die Darstellung grotesker Welten aus der Perspektive verrückter Monologen: Eine Analyse erzählerischer und mentalstilistischer Merkmale des Erzählertypus *mad monologist* bei Edgar Allan Poe, Patrick McGrath, Ambrose Bierce und James Hogg. In: NÜNNING (Hrsg.) (1998), S. 126

⁹⁹ LANGER, Daniela: Literarische Spannung/en. Spannungsformen in erzählenden Texten und Möglichkeiten ihrer Analyse. In: IRSIGLER, Ingo et al. (Hrsg.): Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. Richard Boorberg, München 2008, S. 13

spannter Erwartung dessen zu versetzen, was sich als Auflösung der Unklarheiten präsentieren wird.

Neben der Auslassung von Informationen erfüllen unzuverlässige Erzählungen üblicherweise noch ein weiteres Kriterium für die Spannungserzeugung:¹⁰⁰ Anstatt den Leser völlig im Dunkeln tappen zu lassen, weckt der Autor in ihm zumeist mittels geschickt dosierter Andeutungen den Ehrgeiz, schon frühzeitig hinter die verwirrende Fassade der Erzählung zu blicken.

*In Poes Kurzgeschichte beteuert beispielsweise der Erzähler gleich zu Beginn, nicht wahnsinnig zu sein. Diese Andeutung reicht aus, dass der Leser im Folgenden nach Indizien sucht, um die Behauptung zu bestätigen oder zu widerlegen.*¹⁰¹

Da solche Hinweise – wie schon das Beispiel aus „The Tell-Tale Heart“ belegt – den Leser auch auf eine falsche Fährte locken können, gibt es in vielen unzuverlässigen Erzählungen einen überraschenden Wendepunkt, der die Handlung in einem völlig neuen Licht erscheinen lässt. Dadurch wird rückblickend *„die Rekonstruktion eines alternativen Diskurses“* erforderlich, *„was der Leser wiederum als potenziell angenehme Aktivität empfindet.“*¹⁰²

Doch nicht nur an der Sinnstiftung ist der Rezipient aktiv beteiligt; auch emotional wird er durch die Verwendung eines wahnsinnigen unzuverlässigen Erzählers möglicherweise stärker in die Geschichte involviert, als dies bei einer anderen Form der Vermittlung der Fall wäre: Abhängig von der Auswirkung auf die Beziehung zwischen Leser und Erzähler unterscheidet James PHELAN *enstranging unreliability* und *bonding unreliability*¹⁰³, wobei Ersteres üblicherweise dann auftritt, wenn der Erzähler sein Publikum belügt oder ihm mit augenscheinlicher Absicht entscheidende Informationen unterschlägt. Eine solche Figur wird den Leser kaum für sich einnehmen können, während allerdings ein Protagonist, dessen Wahnsinn durch seine verzerrte Darstellung der Ereignisse offensichtlich und sogar nachfühlbar wird, vermutlich Mitleid und Sympathie

¹⁰⁰ Vgl. LAHN/MEISTER (2008), S. 163

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² BLÄSS, Ronny: Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens. In: LIP-TAY/WOLF (Hrsg.) (2005), S. 200

¹⁰³ Vgl. PHELAN, James: Enstranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. In: D'HOKER/MARTENS (Hrsg.) (2003), S. 7 – 28.

zu wecken vermag. Insbesondere die Erzähler aus „The Repairer of Reputations“, „A Pursuit“, „Nona“ und „The Tell-Tale Heart“ sowie die Reflektorfigur aus „Suffer the Little Children“ müssten den Leser aufgrund der von ihnen verübten Verbrechen eigentlich abstoßen; doch dadurch, dass die Sichtweise des Rezipienten während der Lektüre mit den Wahnfantasien übereinstimmt, fühlt er sich den Protagonisten trotzdem nahe und fiebert mit ihnen mit, was die Spannung noch zusätzlich erhöht.

Neben der fesselnden Wirkung auf den Leser ist abschließend auch das Vergnügen des Autors als Zweck des unzuverlässigen Erzählens zu nennen: Oftmals ist die Wahl von *unreliable narration* wohl nicht allein durch „*künstlerische Notwendigkeit*“¹⁰⁴ begründet, sondern außerdem durch den Spaß, den es dem Schriftsteller bereitet, den Rezipienten „*an der Nase herum[zu]führen*“¹⁰⁵.

2.6.3. Das Unheimliche

Damit „The Yellow Wallpaper“ als eindringliche Warnung vor den möglichen Folgen einer falschen Behandlung von Depressionen fungieren konnte, gestaltete Charlotte PERKINS GILMAN die Geschichte bewusst als eine Art „Schocktherapie“ für ihr Publikum. Der erste Versuch der Autorin, ihr Werk zu veröffentlichen, schlug allerdings fehl, als der Herausgeber der Zeitschrift *Atlantic Monthly* den Text als „zu unerfreulich“ ablehnte. PERKINS GILMAN kommentierte diesen Vorwurf später mit verständlicher Irritation:

*This was funny. The story was meant to be dreadful, and succeeded. I suppose he would have sent back one of Poe's on the same ground.*¹⁰⁶

Treffend ist dieser Vergleich mit POE nicht nur deshalb, weil die Kurzgeschichten dieses Autors oft wie „The Yellow Wallpaper“ Wahn als zentrales Thema haben, sondern weil POE außerdem aufgrund seiner Favorisierung unzuverlässiger Erzähler als Vorbild für PERKINS GILMAN betrachtet werden kann. Die unheimliche Wirkung, die durch Texte dieser Art häufig auf den Leser ausgeübt wird, ist einerseits auf den Inhalt, andererseits aber auch auf die besondere Form der Erzählung zurückzuführen:

¹⁰⁴ LÖFFLER (2010), S. 52

¹⁰⁵ Ebd., S. 51

¹⁰⁶ PERKINS GILMAN, Charlotte: *The Living of Charlotte Perkins Gilman*. The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 1990, S. 119.

Wie in Abschnitt 2.4. erörtert, wird in *unreliable narrations* ebenso wie in der literarischen Phantastik, der diese Texte häufig angehören, üblicherweise zunächst ein Realitätssystem etabliert, das dem Leser vertraut ist und seine Erwartungshaltung in sehr konventionelle Bahnen lenkt. Wenn sich dieser erste Eindruck als trügerisch herausstellt, da der Leser zunehmend mit unerwarteten Stil- und Handlungselementen konfrontiert wird, sorgt dies für Überraschung und darüber hinaus für ein Gefühl von Ungewissheit, das sich bis zur Furcht steigern kann. Als unheimlich wird also das empfunden, was sich vom „Heimlichen“ – im Sinne von: Althergebrachtem, Wohlbekanntem – abhebt, sodass dem Leser die intellektuelle Beherrschung über den Text abhandenzukommen droht.¹⁰⁷

Obwohl der Strukturalist Tzvetan TODOROV betonte, dass Angst zwar häufig, jedoch nicht zwingend mit dem Phantastischen verbunden sei¹⁰⁸, und laut Florian MARZIN keinesfalls „*die Nervenstärke des Einzelnen zur Grundlage einer literarischen Begriffsbildung*“¹⁰⁹ gemacht werden dürfe, ist es doch nicht von der Hand zu weisen, dass der typische Zweifel der Phantastik den Rezipienten mit nervöser Aufmerksamkeit auf weitere (falsche) Fährten lauern lässt (vgl. Abschnitt 2.7.). Dies kann sich leicht zu einem Gefühl des „Gruselns“ steigern; schließlich beruht Schauerliteratur im Allgemeinen auf einem mehr oder weniger nebulösen Setting und der – vom Rezipienten mitempfundenen – Unsicherheit des Protagonisten.

Fest steht also, dass *unreliable narration* generell dafür prädestiniert ist, eine unheimliche Wirkung auszuüben; unzuverlässige „Wahnsinnserzählungen“ sind für die Erzeugung dieses Effekts allerdings besonders gut geeignet, da in den meisten gesunden Menschen die Scheu vor dem Wahn tief verwurzelt ist. In der ersten ausführlichen Untersuchung des Unheimlichen erklärte Ernst JENTSCH, bei der Begegnung mit Geisteskranken dämmere „*auch in dem ungeschultesten Beobachter die dunkle Erkenntnis auf, dass in dem, was er bisher als einheitliche Psyche anzusehen gewohnt war, mechani-*

¹⁰⁷ Vgl. PROULX, Travis et al.: When is the Unfamiliar the Uncanny? Meaning Affirmation After Exposure to Absurdist Literature, Humor, and Art. In: *Personality and Social Psychology Bulletin*, Jg. 36 (2010), S. 818

¹⁰⁸ Vgl. TODOROV, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1992; Erstausgabe: Carl Hanser, München 1972, S. 35

¹⁰⁹ MARZIN (1982), S. 45

sche Prozesse sich abspielen“¹¹⁰. Der Zweifel an der Beseeltheit eines Lebewesens bzw. an der Unbeseeltheit eines Gegenstandes (wie etwa einer lebensecht gestalteten Puppe) ist JENTSCH zufolge der wichtigste Nährboden der Furcht vor dem Wahn; diese Überlegung wurde von FREUD in seinem berühmten Essay zu dem Thema übernommen und durch einen wichtigen Zusatz ergänzt:

*Der Laie sieht hier die Äußerung von Kräften vor sich, die er im Nebenmenschen nicht vermutet hat, deren Regung er aber in entlegenen Winkeln der eigenen Persönlichkeit dunkel zu spüren vermag.*¹¹¹

Dadurch wird deutlich, dass der gesunde Beobachter eines „Verrückten“ sich nicht nur vor der fehlenden Zurechnungsfähigkeit des Erkrankten fürchtet, sondern auch vor der Unberechenbarkeit seines eigenen Geistes.¹¹² Das Unheimliche am Wahn ist also in erster Linie darin begründet, dass einem die Möglichkeit vor Augen geführt wird, man könnte ebenfalls die Kontrolle über sein Denken verlieren. Zur Erweckung dieser „Unsicherheit über die Stabilität des eigenen Ich“¹¹³ ist wohl keine Erzählform besser in der Lage als *unreliable narration*: Hier verleitet der Autor sein Publikum schließlich dazu, sich mit der geisteskranken Figur zu identifizieren und ihre Wahnvorstellungen gewissermaßen durch die eigenen Augen wahrzunehmen. Wenn darüber hinaus nicht einmal ausdrücklich geklärt wird, ob und in welchem Ausmaß man als Rezipient einer fehlerhaften Darstellung der Ereignisse aufgesessen ist, sondern der Autor Elemente beimeingt, die eine solche „bequeme“ Naturalisierungstechnik nur eingeschränkt funktionieren lassen, ist die hervorgerufene Unsicherheit sogar noch stärker und spiegelt die Verwirrung des (möglicherweise!) geisteskranken Protagonisten wider.

2.6.4. Epistemologische Skepsis

*Man teilt uns nicht mit, daß der Erzähler lügt, und die Möglichkeit, daß er lügen könnte, schockiert uns irgendwie von der Struktur her*¹¹⁴,

¹¹⁰ JENTSCH, Ernst: Zur Psychologie des Unheimlichen. In: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift Nr. 22, Carl Marhold, Halle 1906, S. 204

¹¹¹ FREUD, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: Studienausgabe IV. Psychologische Schriften. Fischer, Frankfurt am Main 1970, S. 266

¹¹² Vgl. PUNTER, David: The Uncanny. In: SPOONER, Catherine/MCEVOY, Emma (Hrsg.): The Routledge Companion to Gothic. Routledge, London and New York 2007, S. 139

¹¹³ KOEBNER (2005), S. 24

¹¹⁴ TODOROV (1992), S. 78

schildert Tzvetan TODOROV den ersten Eindruck, der den Verdacht auf *unreliable narration* begleitet. Dieser „Schock“ hat jedoch nicht nur (wie im vorigen Abschnitt beschrieben) eine unheimliche Wirkung, sondern stößt auch einen Denkprozess an, der in der Bewusstmachung der Erzählsituation seinen Ausgang nimmt:

Der Leser muss erkennen, dass er vom Erzähler – und in höherer Instanz vom Autor – in die Irre geführt wurde, und dass die ihm vertrauten Strategien zur verstandesmäßigen Durchdringung eines Textes zumindest zeitweise versagt haben. Um die Lücken der Erzählung zu füllen und Fehler aufzudecken, sieht er sich gezwungen, sich von der Perspektive der Erzähl- oder Reflektorfigur zu lösen und anstelle der gewohnten, bloß konsumierenden Rezeptionsweise eine aktive Lesehaltung einzunehmen. Diese „*aufklärerische Absicht*“¹¹⁵ narrativer Unzuverlässigkeit kann dazu führen, dass nicht nur die fiktive Realität kritisch betrachtet wird, sondern in weiterer Folge auch die außerliterarische Welt: Durch die stark eingeschränkte oder verzerrte Sicht des Erzählers wird dem Rezipienten die Unmöglichkeit vor Augen geführt, einen objektiven Eindruck von der Realität zu erlangen, und insbesondere ambige Texte motivieren dazu, die Relativität von Wirklichkeitskonzepten zu reflektieren.¹¹⁶

Diese beim Leser hervorgerufene Skepsis erstreckt sich im Fall unzuverlässiger „Wahnsinnserzählungen“ auch auf gängige Vorstellungen von Geisteskrankheit, die lediglich auf dem Blickwinkel des Unbeteiligten, Gesunden beruhen. Käme ein auktorialer Erzähler zum Einsatz, der die Protagonisten distanziert betrachtet und von Anfang an klar als psychisch gestört präsentiert, würden dadurch sofort konventionelle *frames of reference* aktiviert und ein unvoreingenommenes, tieferes Verständnis der geschilderten Situation unmöglich machen. Die konsequente Innensicht und die Sympathie lenkung mittels *bonding unreliability* verhindern jedoch den Rückgriff auf solche standardisierten Kategorien, und der Leser erhält Einblick in die Gedankenwelt von Personen, die er sonst als unzurechnungsfähig und kriminell von vornherein ablehnen würde.¹¹⁷ Mehr

¹¹⁵ LAHN/MEISTER (2008), S. 186

¹¹⁶ Vgl. BERNAERTS, Lars: Fight Club and the Embedding of Delirium in Narrative. In: Style, Jg. 43 (2009), H. 3, S. 384 sowie

BLÄSS (2005), S. 198

¹¹⁷ Vgl. BLÄSS (2005), S. 196

noch: Die paranoide Logik verrückter Erzähler erscheint dem Rezipienten bis zu einem gewissen Grad sogar nachvollziehbar, wodurch die von FOUCAULT monierte strikte Trennung von „Vernunftsmenschen“¹¹⁸ und den als wahnsinnig Kategorisierten zumindest für die Dauer der Lektüre aufgehoben wird. Auf diese Weise legt der geisteskranke unzuverlässige Erzähler den Konstruktcharakter dessen offen, was „die Allgemeinheit“ als Vernunft und Moral betrachtet:

*In sum, the delirium clears the way for epistemological and ontological doubt.*¹¹⁹

2.7. Ambiguität und der Zweifel in der Phantastik

Bevor im zweiten Teil dieser Arbeit mit der genauen Analyse der Beispieltex-te begonnen werden kann, sind zunächst einige einschränkende Bemerkungen zur Interpretation dieser Kurzgeschichten als Wahnsinnsdarstellungen angebracht. In mehreren Fällen lässt eine solche Auslegung nämlich noch Raum für Zweifel; dies gilt insbesondere für die Werke Edgar Allan POES, Guy de MAUPASSANTS und Henry JAMES', die typische Vertreter der literarischen Phantastik sind:

Folgt man der Definition Tzvetan TODOROVs, zeichnet sich dieses Genre nicht nur durch den Verstoß des Plots gegen Naturgesetze aus – eine solche Beschreibung wäre aufgrund des ausufernd großen Textkorpus, auf den sie passt, wenig sinnvoll –, sondern vor allem durch den Zweifel und die Unschlüssigkeit, die dadurch im Leser hervorgerufen werden. In Werken der Phantastik wird zunächst eine Welt dargeboten, die im Wesentlichen mit der unseren übereinstimmt (vgl. Abschnitt 2.4.) und deren Ordnung unerwartet durch das Eintreten eines paranormalen Ereignisses gestört wird. Um die Stabilität des fiktiven Realitätssystems wiederherzustellen, sieht sich der Leser gezwungen, eine von zwei möglichen Auflösungen dieser Diskrepanz zu akzeptieren: Entweder seine bisherigen Annahmen über die Gesetzmäßigkeiten dieser Welt müssen abgeändert werden, um mit dem Wunderbaren zu harmonieren, oder er hält an der Gültigkeit der Naturgesetze fest und findet eine logische Erklärung für das scheinbar übernatürliche Ereignis. Je nachdem, auf welche der beiden Alternativen die Wahl des

¹¹⁸ FOUCAULT (1969), S. 8

¹¹⁹ BERNAERTS (2009), S. 384

Lesers fällt, rezipiert er den Text anschließend als Vertreter des Wunderbaren oder aber des Unheimlichen, bei welchem die natürliche Ordnung trotz der außergewöhnlichen Vorgänge unangetastet bleibt. Für Letzteres ergeben sich zur Naturalisierung des unmöglich wirkenden Handlungselements *„zwei Gruppen von ‚Ausflüchten‘, die den Gegensätzen real-imaginär und real-illusorisch entsprechen. In der ersten Gruppe geschieht nichts Übernatürliches, denn es geschieht überhaupt nichts: was man zu sehen glaubte, war nur die Frucht einer entgleisten Einbildungskraft (Traum, Wahnsinn, Drogenrausch). In der zweiten hingegen haben die Ereignisse wohl stattgefunden, lassen sich jedoch rational (als Zufälle, Betrug, Täuschungen) erklären.“*¹²⁰

Das Phantastische besteht in dem Schwanken zwischen den Kategorien „wunderbar“ und „unheimlich“ sowie in der Tatsache, dass sich der Text in beide gleichermaßen – wenn auch vielleicht niemals völlig zufriedenstellend – einsortieren ließe.¹²¹

TODOROV'S Definition veranlasste andere Narratologen zu dem Einwand, das Phantastische sei demzufolge strenggenommen *„gar keine Gattung, sondern lediglich eine Spielart von zwei anderen Gattungen“*¹²² – gewissermaßen eine literarische Version von Schrödingers Katze, da die beiden Möglichkeiten nur so lange Bestand hätten, bis „die Kammer geöffnet“, also der Text zu Ende gelesen wird. Tatsächlich gibt es aber durchaus Werke, in denen der Zweifel der Phantastik über den Ausgang der Geschichte hinaus erhalten bleibt: Als typisches Beispiel hierfür gilt die Novelle „The Turn of the Screw“, die offenbar bewusst ambig gestaltet wurde. Obwohl viele Hinweise (vgl. Teil II dieser Arbeit) dafür sprechen, die Protagonistin als verrückt einzustufen, gibt es doch eine berühmte Szene, welche sich zahlreichen Lösungsversuchen zum Trotz erfolgreich dagegen sperrt, dem Wunderbaren entrissen zu werden: Darin schildert die Gouvernante das Aussehen einer ihrer Geistererscheinungen, und es stellt sich heraus, dass diese Beschreibung genau auf einen verstorbenen Freund ihres Arbeitgebers passt, den die Protagonistin jedoch nie kennen gelernt hat. Es ist zwar möglich, dass sie von jemand anderem etwas über den Herrn erfahren hat, da dieser offenbar als Frauen-

¹²⁰ TODOROV (1992), S. 44

¹²¹ Vgl. ebd., S. 26

¹²² MARZIN (1982), S. 58

held berühmt war; dennoch fehlt ein expliziter Fingerzeig, der dem Leser dabei helfen würde, die „Irrsinnstheorie“ lückenlos zu untermauern.

Ähnliche Unsicherheitsmomente finden sich auch in manchen anderen der ausgewählten Texte: So liegt es beispielsweise nahe, den nächtlichen Besucher des Erzählers aus MAUPASSANTS „Le Horla“ als Inhalt einer Wahnvorstellung oder eines luziden Traums¹²³ zu interpretieren; doch wie ist es möglich, dass der Protagonist schlafwandelnd eine mit Ruß geschwärzte Karaffe leert, ohne sich dabei die Finger zu beschmutzen? Sind in „Qui sait?“ – einer anderen Kurzgeschichte desselben Autors – die Möbel des Erzählers tatsächlich lebendig geworden und davongelaufen, hat er sie eigenhändig aus dem Haus geschafft oder die gesamte Geschichte um das Verschwinden seiner Einrichtung nur halluziniert? Und wie ist das Ende von „Suffer the Little Children“ zu verstehen, in dem ein Psychologe plötzlich dieselbe unheimliche Verwandlung von Kindern beobachten kann wie zuvor die Lehrerin Miss Sidley – leidet er lediglich an derselben Wahnvorstellung, oder greift die dämonische Bedrohung um sich?

Es ist ausgeschlossen, auf diese Fragen eine hieb- und stichfeste Antwort zu finden, da der Leser hier mit „*nichtaufgelöster Unzuverlässigkeit*“¹²⁴ konfrontiert wird: Einerseits scheinen viele Auffälligkeiten nur in den Text gepflanzt worden zu sein, um die Möglichkeit seiner Auslegung als Wahnsinnsdarstellung zu eröffnen; andererseits lässt das Ende (etwa im Gegensatz zu EVENSONS „A Pursuit“) eine unzweifelhafte Entlarvung des Erzählers vermissen. Insbesondere seit den 60er-Jahren, also der Hochphase des Strukturalismus, bemühte man sich deshalb in der Literaturwissenschaft verstärkt darum, mehrere Lesarten „koexistieren“ zu lassen, anstatt eine davon rigoros auszuschließen¹²⁵; man konzentrierte sich also darauf zu beschreiben, auf welche Weise die Zweideutigkeit erzeugt wird, anstatt diese aufzulösen. Die Tatsache, dass seit der Veröffentlichung von Texten wie „The Turn of the Screw“ oder „Le Horla“ die Debatten über die alleingültige Interpretation dieser Werke nicht abreißen, lässt allerdings auf

¹²³ Vgl. RAINER (2003), S. 292

¹²⁴ LAHN/MEISTER (2008), S. 185

¹²⁵ Vgl. PARKINSON, Edward J.: The Turn of the Screw. A History of Its Critical Interpretations 1898 – 1979 (1991), <http://www.turnofthescrew.com/> (20. September 2012), Introduction

die Tendenz der meisten Leser schließen, sich dennoch für eine Erklärung zu entscheiden¹²⁶ – und das zur Not auch mit Biegen und Brechen:

*Was ist hier Sache? fragen wir uns und geben uns, auf Grundlage eines Textes, dem nicht ganz zu trauen ist, eine Antwort, je eine Antwort, denn die Rezeption muss streuen, gerade bei solchen Texten, die die Provokation von Erwartungen, von kognitiven und kulturellen Rahmungen und Dekodierungsverfahren zum Ziel haben.*¹²⁷

Wenn unzuverlässiges Erzählen nicht als fester Bestandteil eines Textes, sondern als Strategie zur Naturalisierung von Diskrepanzen und Auffälligkeiten betrachtet wird (vgl. Abschnitt 2.3.), ist es selbstverständlich, dass Werke wie die Beispieltexte zwangsläufig voneinander abweichende Interpretationen hervorrufen: Die Entscheidung, gewisse Handlungselemente – etwa die Geistererscheinungen in „The Turn of the Screw“ – einfach zu akzeptieren, ohne sie zu hinterfragen, oder sie als Signal für eine besondere Textstrategie zu rezipieren, hängt schließlich vom Hintergrundwissen des Lesers ab, sowie von seinen persönlichen Erfahrungen und Vorlieben. Die gleichfalls relevanten moralischen Werte und Normvorstellungen wandeln sich nicht nur im Laufe der Zeit, was den Umgang mit unzuverlässigem Erzählen vom historischen und kulturellen Kontext des Rezipienten abhängig macht¹²⁸; sie können außerdem von Person zu Person verschieden sein. Ansgar NÜNNING kommentiert das Fehlen eines allgemeingültigen Normensystems und dessen Auswirkung auf die Variabilität von Unzuverlässigkeitsurteilen absichtlich provokant:

*Ein Päderast würde an dem Erzähler in Vladimir Nabokovs Skandalroman Lolita (1959) nichts Anstößiges finden; ein männlicher Chauvinist und Fetischist, der eine sexuelle Vorliebe für Gummipuppen hat, würde wohl kaum irgendeine Distanz zwischen seinen eigenen Werten und Normen und denen des verrückten Monologen aus Ian McEwans bizarrer Kurzgeschichte „Dead As They Come“ (1978) feststellen [...]*¹²⁹

Zwar sind derartige, nur theoretisch mögliche oder allenfalls extrem vereinzelt auftretende Interpretationen vernachlässigbar, und in den genannten Texten lassen sich

¹²⁶ Vgl. LIGENSA, Annemone: Perverse suspense. Spannung und unzuverlässiges Erzählen an Beispielen angloamerikanischer Literatur. In: IRSIGLER et al. (Hrsg.) (2008), S. 65

¹²⁷ BODE (2005), S. 277

¹²⁸ Vgl. NÜNNING, Vera (1998), S. 257 – 285.

¹²⁹ NÜNNING (1998), S. 25

durchaus noch andere Signale für *unreliable narration* finden als die abnormen Neigungen der Protagonisten¹³⁰; dennoch veranschaulicht NÜNNINGS Überlegung recht gut die Schwierigkeit, das Phänomen „unzuverlässiges Erzählen“ definitiv festzustellen. Es wäre also vermessen, etwa das Rätsel um die Geistererscheinungen auf Bly („The Turn of the Screw“) lösen zu wollen, nachdem dies im Laufe von mehr als 100 Jahren keinem Kritiker völlig überzeugend geglückt ist; doch in dieser Arbeit geht es weniger um das Ausräumen von Ungereimtheiten und die unumstößliche Entscheidung zwischen Wahrheit und Täuschung, sondern vielmehr um die Frage, wie diese Ambiguitäten überhaupt zustande kommen: Welche stilistischen und inhaltlichen Merkmale sind es, die den Leser in seinem Glauben an einen aufrichtigen, zuverlässigen Erzähler erschüttern, und inwiefern könnte dem Weltwissen des Rezipienten widersprochen werden, bis er sogar einem Ich-Erzähler, dieser Identifikationsfigur schlechthin, zu misstrauen beginnt? Ziel der Analyse ist also die Offenlegung der Signale, die für die Betrachtung des Protagonisten als wahnsinnig und somit für die „Diagnose unzuverlässiges Erzählen“ mitverantwortlich sind, ohne dass dadurch andere Interpretationsmöglichkeiten strikt ausgeschlossen werden.

¹³⁰ Vgl. HANSEN (2007), S. 236

Teil II: Analyse der Beispieltexte

3. Paratextuelle und biographische Signale

Die Indizien für *unreliable narration* können – grob unterteilt – aus zwei direkt mit der Erzählung verbundenen Quellen stammen: Zum einen motivieren stilistische Auffälligkeiten zu einer kritischen Betrachtung des Diskurses, zum anderen entzündet sich der Argwohn des Lesers an inhaltlichen Diskrepanzen und gegen die Erwartungshaltung verstoßenden Handlungselementen.

Es gibt allerdings noch eine dritte Kategorie von Hinweisen, welche die Interpretation des Erzählers als wahnsinnig und somit als unzuverlässig nahelegen: Darunter fallen all jene Informationen, die der Leser außerhalb der Geschichte sammeln kann und die seine Erwartung in eine bestimmte Richtung weisen. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Paratext, der von Gérard GENETTE seinen Namen erhielt und im Vorwort zu dessen ausführlicher Untersuchung folgendermaßen definiert wird:

*[Mit ‚Paratext‘ sind] alle jene Begleittexte gemeint, die einem literarischen Werk auf seinem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite gehen: Titel und Zwischentitel, Vorworte und Nachworte, Widmungen und Motti und natürlich alle Arten von Anmerkungen – schließlich aber auch jene ‚Epitexte‘ im Umfeld eines literarischen Werkes, mit denen ein Autor, beispielsweise in Form von Selbstzeugnissen und Interviews, ein Werk aus seiner Sicht erläutert.*¹³¹

Wenn bereits im **Titel** einer unzuverlässigen Erzählung auf die verzerrte Wahrnehmung des Protagonisten angespielt wird, obliegt es zwar noch dem Leser, ausgehend von der fehlerhaften Darstellung den „wahren“ Handlungsablauf zu rekonstruieren, doch die Aufgabe, den Erzähler überhaupt erst zu entlarven, entfällt. Da aber gerade die Unsicherheit der Interpretation den besonderen Reiz unzuverlässiger Erzählungen ausmacht, gibt es derart klare Hinweise nur selten: Von den ausgewählten Werken lenkt einzig GOGOLS Kurzgeschichte „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ den Rezipienten gleich zu Beginn der Lektüre auf die richtige Fährte; bei EVENSONS „A Pursuit“ liefert lediglich der Titel des Sammelbands, in dem der Text enthalten ist, einen vagen Fingerzeig („Fugue State“, dt. „Dissoziative Fugue“; eine Form des Identitäts- und Gedächtnisverlusts).

¹³¹ WEINRICH, Harald: Vorwort. In: GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers.: HORNIG, Dieter. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2001, S. 7

nisverlusts) und bei CAPOTES „Miriam“ legt der – erst nachträglich hinzugefügte – Untertitel „A Classic Story of Loneliness“ nahe, dass die Erzählerin das geheimnisvolle kleine Mädchen nur halluziniert hat.

Neben paratextuellen Hinweisen könnte auch das Wissen über das Leben des Autors und somit über den Entstehungshintergrund eines Werks bei der Interpretation hilfreich sein. Die Frage, ob und inwieweit solche Informationen bei der Textauslegung eine Rolle spielen dürfen, ist in der Literaturwissenschaft zu heftig umstritten, als dass eine zufriedenstellende Erörterung dieses Problems in der vorliegenden Arbeit Platz fände. Keineswegs soll hier suggeriert werden, dass sich die Interpretation einer Erzählung als unzuverlässig ausschließlich auf biographische Fakten gründen könne; allerdings vermag die **Betroffenheit des Autors bzw. sein bekanntes Interesse an diesem Thema** die Möglichkeit eines wahnsinnigen Erzählers zumindest ins Blickfeld des Lesers zu rücken oder eine bereits gefasste dahin gehende Meinung zu bestärken.

Obwohl psychische Störungen unter Schriftstellern wahrhaftig keine Seltenheit sind, ist es doch bemerkenswert, wie viele Autoren der Beispieltex te selbst erkrankt waren. Dass Charlotte PERKINS GILMAN ihre eigenen Erfahrungen mit Depressionen in „The Yellow Wallpaper“ einfließen ließ, wurde bereits erwähnt; in diesem Punkt ähnelt die Autorin abermals ihrem Vorbild Edgar Allan POE, dessen häufige Behandlung der Wahn-Thematik in seinen Werken vermutlich auch dadurch beeinflusst wurde, dass er nach jahrelangem exzessivem Alkoholkonsum unter Delirium tremens sowie unter „Angstvorstellungen (besonders vor dem Lebendigbegrabenwerden) und zwangsneurotische[r] Grübelsucht“¹³² litt. Die beiden letztgenannten Eigenschaften teilte er mit Fjodor DOSTOJEWSKI, der – auch von seiner Epilepsieerkrankung abgesehen – psychische und charakterliche Auffälligkeiten an den Tag legte:

*Er war schon frühzeitig ein Sonderling, lebte scheu und zurückgezogen. [...] [Außerdem] war er äußerst mißtrauisch und erblickte in allem, was man ihm gegenüber tat, eine Beleidigung und die Absicht, ihn zu kränken und zu ärgern.*¹³³

¹³² RANK (1993), S. 52

¹³³ Ebd., S. 63

Anhand dieser Beschreibung werden die Parallelen zwischen DOSTOJEWSKI und dem Paranoiker Goljadkin aus „Der Doppelgänger“ offensichtlich; der Autor soll die Novelle sogar selbst „wiederholt als ‚Bekenntnis‘“¹³⁴ bezeichnet haben.

Auch hinter den Erzählungen „Qui sait?“ und „Le Horla“ steht vermutlich der Wunsch des Autors, die Furcht vor dem eigenen psychischen Kontrollverlust künstlerisch zu verarbeiten: Guy de MAUPASSANT legte schon im frühen Erwachsenenalter eine starke emotionale Unausgeglichenheit an den Tag¹³⁵ und litt später infolge einer Syphilitiserkrankung unter Angstzuständen, Schlafstörungen und Halluzinationen, die durch seinen Drogenkonsum noch intensiviert wurden.¹³⁶ Insbesondere in „Le Horla“ werden genau diese Leiden und der fortschreitende geistige Verfall eindringlich beschrieben, was den Psychoanalytiker Otto RANK dazu veranlasste, den Text „eine ergreifende Selbstschilderung“¹³⁷ zu nennen. Obwohl eine solche Bezeichnung vermutlich zu eng gefasst ist und die wirkungsvolle Rätselhaftigkeit der phantastischen Geschichte im Keim erstickt, gibt es doch eine Episode aus MAUPASSANTS Leben, die sich speziell als Anknüpfungspunkt für die Interpretation von „Le Horla“ eignet. Der französische Neurologe und Psychologe Paul SOLLIER schrieb in einem Aufsatz über Halluzinationen, ein enger Freund MAUPASSANTS habe ihm von einer Doppelgänger-Erscheinung erzählt, die dem Autor im Jahre 1889 widerfahren sei:

*Étant à sa table de travail dans son cabinet, où son domestique avait ordre de ne jamais entrer pendant qu’il écrivait, il lui sembla entendre sa porte s’ouvrir. Il se retourna et ne fut pas peu surpris de voir entrer sa propre personne qui vint s’asseoir en face de lui, la tête dans la main, et se mit à dicter tout ce qu’il écrivait. Quand il eut fini et se leva, l’hallucination disparut.*¹³⁸

Die Ähnlichkeit zwischen diesem Erlebnis und den schaurigen Vorgängen in MAUPASSANTS Novelle ist so auffällig, dass sie für manchen Leser bei der Entscheidung zwischen der Rezeption von „Le Horla“ als Geistergeschichte oder als Wahnsinnsdarstellung den Ausschlag geben könnte. Zu erwähnen ist ferner, dass MAUPASSANT – eben-

¹³⁴ Ebd., S. 66

¹³⁵ Vgl. RAINER (2003), S. 273 f.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 289

¹³⁷ RANK (1993), S. 54

¹³⁸ SOLLIER, Paul: Les hallucinations autoscopiques. In: L’année psychologique, Jg. 2 (1902), H. 1, S. 476. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/psy_0003-5033_1902_num_9_1_3516, (5. Oktober 2012)

so wie die Autoren einiger anderer Beispieltex te – eine besondere Faszination für die Psychiatrie an den Tag legte und neue Erkenntnisse, die während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert auf diesem Gebiet vermehrt gewonnen wurden, in seine Arbeiten einfließen ließ.¹³⁹ Die Tatsache, dass ein Text von jemandem verfasst wurde, der in seinem Leben viele Informationen über Geisteskrankheiten sammeln konnte und sich eventuell auch in anderen Werken diesem Thema gewidmet hat, verleiht dem Verdacht auf unzuverlässiges, „wahnbeeinflusstes“ Erzählen mehr Gewicht; allerdings kann sich der Blick auf die Interessensgebiete von Autoren mitunter auch als zweischneidiges Schwert erweisen:

Über Henry JAMES – dessen Schwester Alice neurotisch und dessen Bruder William Psychologe war – ist bekannt, dass sich seine Aufmerksamkeit gleichermaßen auf Geisteskrankheiten wie auf Paranormales richtete¹⁴⁰, und Ähnliches gilt beispielsweise für Stephen KING, der für die Erschaffung wahnsinniger Figuren ebenso berühmt ist wie für das Heraufbeschwören übernatürlicher Horrorszenarien. In solchen Fällen hilft ein Heranziehen der Autorenbiographie nicht weiter, sodass für die endgültige Festigung einer Interpretation die stilistischen und inhaltlichen Auffälligkeiten des Textes umso genauer unter die Lupe genommen werden müssen.

¹³⁹ Vgl. RAINPRECHT, Eva-Maria: „Le Horla“ von Guy de Maupassant. Dipl., Universität Wien 1991, S. 50

¹⁴⁰ Vgl. PARKINSON (1991), Introduction

4. Stilistische Signale

*Would it help if I were to swear to you [...] that I had nothing to do with my first ex-wife's demise, assuming she is in fact dead?*¹⁴¹,

versucht der Erzähler aus EVENSONS „A Pursuit“, den Leser von seiner Unschuld zu überzeugen, nachdem er in der Wohnung seiner Exfrau (angeblich völlig überraschend) ein Blutbad vorgefunden und überstürzt die Flucht ergriffen hat. Durch diesen Rechtfertigungsversuch erreicht er allerdings das genaue Gegenteil: Indem er sich bemüht, seinen Bericht mit **persönlichen Kommentaren** dieser Art zu untermauern, und indem er durch die **direkte Adressierung des Lesers** eine reale Gesprächssituation imitiert, präsentiert er sich dem Rezipienten wie eine Person des wirklichen Lebens, deren Äußerungen natürlich nicht vorbehaltlos akzeptiert werden müssen. Auch Ansgar NÜNNING nannte als Hinweis auf *unreliable narration* die „*Häufung von Leseranreden und bewußten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler*“¹⁴²; es sei jedoch angemerkt, dass diese stilistischen Besonderheiten keineswegs erforderlich sind, wie in Kapitel 2.5. dieser Arbeit am Beispiel nichtdiegetischer unzuverlässiger Erzählungen gezeigt wurde. Außerdem sagt das Vorhandensein solcher Anhaltspunkte für Subjektivität noch nichts über den Geisteszustand des Erzählers aus; Indizien für abnorme Vorgänge im Seelenleben eines Erzählers sind hingegen „**syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z. B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen)**“¹⁴³ sowie eine **Dissonanz zwischen den Gefühlen, die in einer Aussage mitzuschwingen scheinen, und dem vermittelten Inhalt**. Zur Demonstration dieser Signale soll nun exemplarisch der Erzählstil in PERKINS GILMANS „The Yellow Wallpaper“ einer genauen Betrachtung unterzogen und mit Passagen aus anderen Werken der Kurzepik verglichen werden:

Die Ich-Erzählerin dieser Geschichte wird von (Wochenbett-)Depressionen geplagt, welche durch die Ignoranz ihres bevormundenden Gatten und die von ihm veranlasste *rest cure* bis zum Wahnsinn gesteigert werden.¹⁴⁴ Zu völliger Untätigkeit verdammt,

¹⁴¹ EVENSON (2009), S. 14

¹⁴² NÜNNING (1998), S. 28

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Bei der Bemerkung, die Depressionen der Erzählerin würden sich im Laufe der Geschichte bis zum Wahnsinn steigern, handelt es sich im Grunde nicht um eine objektive Inhaltsangabe, sondern um eine

sucht die junge Frau Zuflucht im heimlichen Führen eines Tagebuchs; doch ihre dauerhafte geistige Unterforderung hat schließlich zur Folge, dass sich ihre Aufmerksamkeit auf einen scheinbar harmlosen und uninteressanten Gegenstand richtet: die gelbe Tapete in ihrem Schlafzimmer. Was anfänglich nur wie eine etwas exzentrische Faszination anmutet, verwandelt sich rasch in Besessenheit, und die – angesichts des banalen Sujets – mehr als auffällige Wortwahl bei der Schilderung des Musters zeugt von der starken gefühlsmäßigen Ergriffenheit der Erzählerin:

*[...] when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide – plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard of contradictions.*¹⁴⁵

Die Metapher des Selbstmords muss selbst dem arglosesten Leser als möglicher Ausdruck der verborgenen Wünsche dieser Frau erscheinen, und das wird in einer späteren Beschreibung noch präzisiert:

*There is a recurrent spot where the pattern lolls like a broken neck and two bulbous eyes stare at you upside down.*¹⁴⁶

Nachträglich gewinnen diese drastischen Vergleiche eine düstere Zusatzbedeutung, da die Erzählerin gegen Ende der Geschichte zuerst mit dem Gedanken spielt, sich aus dem Fenster zu stürzen („commit suicide – plunge off“), um sich anschließend ein Seil zu besorgen, das einen Tod durch Erhängen ermöglichen würde („like a broken neck and two bulbous eyes“). So verstörend wie die Wahnvorstellungen eines unzuverlässigen Erzählers sind also oft auch die von ihm verwendeten **Vergleiche und Metaphern**¹⁴⁷, die als Projektionsfläche für fixe Ideen und Angstvorstellungen dienen. Auffallend ist dabei der häufige Zusammenhang dieser Bilder mit dem Tod: In CAPOTES „Miriam“ bezeichnet der nichtdiegetische Erzähler – in Verschmelzung mit der Reflektorfigur – Mrs. Millers leeres Wohnzimmer als „lifeless and petrified as a funeral par-

Interpretation, die sich nach beendeter Lektüre als fragwürdig herausstellt. Es ist durchaus möglich, dass die Erzählerin zu Beginn der Kurzgeschichte dem Wahnsinn bereits verfallen ist, doch diese Lesart erschließt sich nur jenen Rezipienten, die den Ausgang der Handlung bereits kennen. Einem ahnungslosen Leser erscheint die Erzählerin ihrem ersten Tagebucheintrag zufolge noch relativ zurechnungsfähig, wobei ihre Wortwahl allerdings schon früh Anlass zu Misstrauen gibt.

¹⁴⁵ PERKINS GILMAN, Charlotte: The Yellow Wallpaper [erstmals 1892]. In: The Yellow Wallpaper (and Other Stories). Dover Publications, New York (u. a.) 1997, S. 3

¹⁴⁶ Ebd., S. 5

¹⁴⁷ Vgl. SIMS (1998), S. 111

lor“¹⁴⁸, und der paranoide Protagonist aus EVENSONS „A Pursuit“ zieht einen Vergleich, der in Anbetracht des von ihm verübten und bis zum Schluss der Erzählung verdrängten dreifachen Mordes umso bedeutungsschwerer erscheint:

*Sometimes the hair on the back of my neck tingles and stands up, like an animal, as I am being pursued; sometimes the same hair lies still, like a dead animal.*¹⁴⁹

Neben einer so unangemessen „extremen“ Wortwahl zeichnen sich wahnsinnige Erzähler häufig auch durch eine **generelle Neigung zu Übertreibungen und pompösen Schilderungen** aus; hierfür kann die Tagebuchschreiberin aus „The Yellow Wallpaper“ allerdings nicht als Beispiel dienen, da die hervorstechendste Eigenschaft ihres Erzählstils die Verharmlosung (zunächst der Dominanz ihres Mannes und später ihrer geistigen Zerrüttung) ist. Zur Veranschaulichung soll daher das Ende von „Miriam“ herangezogen werden:

Nachdem die Erzählerin in Panik vor dem aufdringlichen Mädchen ihren Nachbarn um Hilfe gebeten hat, durchsucht dieser ihre Wohnung – und findet sie völlig leer vor. Als Mrs. Miller jedoch verwirrt nach Hause zurückkehrt, taucht dort erneut wie aus dem Nichts die kleine Miriam auf:

*Then gradually, the harshness of it was replaced by the murmur of a silk dress and this, delicately faint, was moving nearer and swelling in intensity till the walls trembled with the vibration and the room was caving under a wave of whispers.*¹⁵⁰

Es wird zwar nicht restlos geklärt, ob die Rückkehr Miriams vielleicht doch bedeuten könnte, dass das Mädchen tatsächlich existiert; aber die gewaltige Wirkung, die sein Erscheinen offensichtlich auf Mrs. Miller hat, legt nahe, dass die Protagonistin hier vollkommen von ihrem Wahn und den sich vermehrenden inneren Stimmen überwältigt wird.

Ein weiteres Anzeichen für die Labilität oder Besessenheit einer Erzählfigur ist die **Wiederholung emotional aufgeladener Wörter oder Phrasen**, die durch ihre leitmotivische Verwendung eine tiefere Bedeutung gewinnen und die Aufmerksamkeit des Le-

¹⁴⁸ CAPOTE (2005), S. 49

¹⁴⁹ EVENSON (2009), S. 17

¹⁵⁰ CAPOTE (2005), S. 50

sers auf einen bestimmten Aspekt der Geschichte lenken. So ergibt sich in „The Yellow Wallpaper“ durch das mehrfach auftretende Wort „creep“ ein interessanter Zusammenhang zwischen drei Passagen:

Zunächst wird damit die Fortbewegungsart der Gestalt beschrieben, welche die Erzählerin infolge ihrer zunehmenden geistigen Verwirrung hinter dem Muster der Tapete zu erkennen glaubt („a woman [...] creeping about behind that pattern“¹⁵¹); in ihrem nächsten Tagebucheintrag schildert sie das Mondlicht und bemerkt dazu: „I hate it sometimes, it creeps so slowly“¹⁵², was einen Bezug von „it“ weniger auf den Mond als auf die Erscheinung nahelegt; und kurz darauf gesteht die Erzählerin: „[...] I feel so creepy“¹⁵³. Diese Bemerkung bekräftigt die Vermutung, es handle sich bei der Frau in der Tapete um eine Art Spiegelung der Erzählerin selbst und all ihrer unterdrückten Ängste und Sehnsüchte: Bei bestimmten Lichtverhältnissen – und die Erzählerin untersucht und schildert diese auf fast wissenschaftliche Art – scheint sich das Muster der Tapete in Gitterstäbe zu verwandeln, hinter denen die Gestalt genauso gefangen ist wie die Erzählerin in ihrer Ehe.

In anderen Fällen wird durch den repetitiven Einsatz bestimmter Phrasen besonders auf Lücken in der Wahrnehmung des Erzählers hingewiesen:

*Dies kann am Beispiel des Erzählers in McEwans „Dead As They Come“ gezeigt werden, dessen verzerrte Selbstsicht und nur gering ausgebildete Reflexionsfähigkeit durch mehrmalige Wiederholungen seiner phrasenhaften Selbstbeschreibungen erst recht ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Rezipienten rücken.*¹⁵⁴

Weitere leitmotivisch verwendete Sätze sind das immer wieder auftauchende „Do you love?“ in KINGS „Nona“, wodurch sich der Fokus auf die emotionale Verkümmern und Skrupellosigkeit des Erzählers richtet, sowie das titelgebende „Qui sait?“, mit dem der Erzähler aus MAUPASSANTS Kurzgeschichte seine eigenen Äußerungen und somit seinen Geisteszustand in Frage zu stellen scheint.

Während die bisher genannten Signale in Zusammenhang mit der auffallend starken emotionalen Involviertheit des Erzählers stehen – bzw. mit der großen Bedeutung, die

¹⁵¹ PERKINS GILMAN (1997), S. 8

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ ALLRATH (1998), S. 74

er banalen Umständen, Dingen oder Gedanken zuschreibt –, so üben gerade ein Defizit an gefühlsmäßiger Ergriffenheit und **unangemessen nüchterne Schilderungen** die am stärksten beunruhigende Wirkung auf den Leser aus: Das **gleichmütige oder gar stolze Eingeständnis absonderlicher Verhaltensweisen** durch den Erzähler enthüllt dessen mangelndes Urteilsvermögen und fallweise auch den Verlust jeglicher Skrupel; außerdem wird dadurch das tiefere Abgleiten in den Wahn verdeutlicht. Auch in „The Yellow Wallpaper“ markiert der Einsatz dieses Stilmittels die Zuspitzung der Situation:

Die Tapete scheint bald einen merkwürdigen Geruch auszuströmen, „*a yellow smell*“¹⁵⁵, der die Erzählerin auf Schritt und Tritt verfolgt, sodass sie – mit der unangebrachten Beiläufigkeit einer vollkommen Verrückten – erklärt:

*It used to disturb me at first. I thought seriously of burning the house – to reach the smell.*¹⁵⁶

Die Bedrohlichkeit der Halluzination erreicht einen vorläufigen Höhepunkt, als die Erzählerin nicht mehr nur eine einzige, sondern „*a great many women*“¹⁵⁷ zu sehen glaubt, die sich ihr zufolge schließlich gar ins Freie wagen und unverhohlen im Garten umherkriechen. Als sie erwähnt: „*I always lock the door when I creep by daylight*“¹⁵⁸, klingt das ebenso nüchtern wie der Bericht von ihrem Versuch, sich so schnell im Kreis zu drehen, dass sie die Frauen durch alle Fenster gleichzeitig beobachten kann. Nicht nur die seltsame Tätigkeit an sich, sondern auch die fehlende Reflexion oder Begründung lässt die Interpretation von „The Yellow Wallpaper“ als Geistergeschichte sehr unwahrscheinlich wirken und entlarvt stattdessen die Erzählerin als psychisch krank. In MAUPASSANTS „Le Horla“ gibt es übrigens eine Szene, die der eben genannten auffallend ähnelt:

*Je fermai les yeux. Pourquoi ? Et je me mis à tourner sur un talon, très vite, comme une toupie. Je faillis tomber; je rouvris les yeux; les arbres dansaient, la terre flottait; je dus m’asseoir.*¹⁵⁹

¹⁵⁵ PERKINS GILMAN (1997), S. 11

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 12

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ MAUPASSANT (2012), Pos. 2010

Hier ist der Erzähler ebenfalls nicht fähig, sein eigenartiges Verhalten zu erklären; er scheint durch Kräfte fremdbestimmt zu sein und führt dies später auf seine Bemächtigung durch ein geheimnisvolles Wesen namens „Horla“ zurück, während für einen Außenstehenden der Kontrollverlust als Folge einer Wahnerkrankung deutlich plausibler erscheint. Ein perfektes Beispiel für das Auseinanderklaffen von Erzählstil und Handlung liefert auch Edgar Allan Poe, als er den Protagonisten aus „The Tell-Tale Heart“ nach der Zerstückelung einer Leiche in lockerem Plauderton sagen lässt:

*There was nothing to wash out – no stain of any kind – no blood-spot whatever. I had been too wary for that. A tub had caught all – ha! ha!*¹⁶⁰

Was hier allerdings noch viel mehr erschreckt als die Beiläufigkeit der Erzählerin aus „The Yellow Wallpaper“, ist die Begleitung dieser Aussage von Gefühlen, die jenen eines gesunden, „normalen“ Menschen in einer vergleichbaren Situation entgegengesetzt sind: Vor allem das Gelächter in Erinnerung der blutgefüllten Wanne ruft starke Irritation beim Leser hervor und „aktualisiert eine literarische Tradition für die Darstellung wahnsinniger Menschen“¹⁶¹.

Eine stilistische Besonderheit, die ebenfalls viele der Beispieltex te auszeichnet, ist **das häufige Auftreten von Halbsätzen, abrupten Themenwechseln und Redundanz**, also **eine sprachliche Zerrüttung**, die mit der geistigen einhergeht. In „The Yellow Wallpaper“ wird schon zu Beginn das Augenmerk des Lesers auf die Strukturierung der Tagebucheintragungen gelenkt, welche sich aus vielen kurzen Absätzen zusammenfügen: Die Erzählerin reiht dabei beziehungslose „Gedankenfetzen“ – Beschreibungen des Gartens und des Hauses, Bemerkungen über ihren Ehemann John – aneinander, um dann immer wieder unvermittelt zur Betrachtung der Tapete zurückzukehren. Die Einschätzung ihres Geisteszustandes, die der Leser aufgrund dieses Erzählstils vornimmt, wird schließlich von der Protagonistin selbst bestätigt:

*It is getting to be a great effort for me to think straight. Just this nervous weakness I suppose.*¹⁶²

¹⁶⁰ POE (2006), S. 190

¹⁶¹ DURST (2007), S. 192

¹⁶² PERKINS GILMAN (1997), S. 7

Wie sehr sich die Erzählerin mit dem harmlosen Urteil über ihre psychische Beeinträchtigung irrt, wird spätestens dann offensichtlich, wenn mit zunehmender Häufigkeit und Eindringlichkeit ihrer Wahnvorstellungen die Tagebucheintragungen immer mehr einem angsterfüllten Gestammel gleichen:

*I wonder – I begin to think – I wish John would take me away from here!*¹⁶³

Bis zum Ende der Kurzgeschichte schreitet dieser „sprachliche Zerfall“ so weit fort, dass die Erzählerin schließlich ihre Erlebnisse nicht mehr nachvollziehbar zu beschreiben vermag und der Leser über den Ausgang der Geschichte im Ungewissen bleibt: Es wird unmöglich, Wahnvorstellung von Wirklichkeit zu unterscheiden und die „wahre“ Handlung aus den wirren Fragmenten zu rekonstruieren. Das Abdriften in die Sinnlosigkeit ist typisch für Texte mit geisteskranken unzuverlässigen Erzählern; besonders eindrucksvoll wurde es von Nikolaj GOGOL in „Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen“ präsentiert, da hier die Zerrüttung nicht einmal mehr vor den einzelnen Wörtern haltmacht und der Erzähler einen seiner Tagebucheinträge schließlich mit „86. Märzober – zwischen Tag und Nacht“¹⁶⁴ überschreibt. Der Schluss liegt nahe, dass jemand, der eine Handlung nicht mehr geordnet vermitteln kann, auch zum geordneten Denken nicht mehr in der Lage ist.¹⁶⁵

Nach dieser Auflistung der wichtigsten stilistischen Hinweise auf eine Geisteskrankheit des Erzählers muss nun freilich die Bedeutung dieser besonderen Merkmale für die Textinterpretation dahingehend relativiert werden, dass nur die prinzipielle Möglichkeit besteht, sie als Grund zum Misstrauen zu begreifen.¹⁶⁶ Ein geballtes Auftreten solcher stilistischen Besonderheiten steht nicht zwingend für einen hohen Grad an Unzuverlässigkeit, und ob Leseranreden, eine unangemessen nüchterne oder emotional aufgeladene Wortwahl und eine inkohärente Erzählweise überhaupt als Signale für *unreliable narration* aufgefasst werden, hängt sowohl vom Inhalt des Textes als auch von der individuellen Disposition des Lesers ab. Generell sollte sich die Feststellung

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ GOGOL (2009), S. 31

¹⁶⁵ Vgl. DURST, S. 191

¹⁶⁶ Vgl. ALLRATH (1998), S. 61

erzählerischer Unglaubwürdigkeit nicht ausschließlich auf stilistische Kriterien stützen, da eine solche Interpretationsweise rasch zu Fehlurteilen führen kann:

Anzeichen starker gefühlsmäßiger Beteiligung und sogar eine gewisse sprachliche „Wirrheit“ müssen keineswegs Argwohn erwecken und fungieren mitunter sogar als Mittel einer möglichst authentischen Darstellung, wenn sie beispielsweise als Folge eines erschütternden Erlebnisses erkennbar sind. Stilistische Merkmale allein erlauben also kein endgültiges Urteil über die Zuverlässigkeit des Erzählers, solange nicht bestimmte Bedingungen gegeben sind, *„unter denen die [...] Unzuverlässigkeits-Signale aktiviert werden, genauer: die Bedingungen, unter denen dem Leser ihr Auftreten verdächtig scheint.“*¹⁶⁷ Worin diese Bedingungen bestehen und auf welche Weise sie erfüllt werden müssen, soll im folgenden Kapitel erörtert werden.

¹⁶⁷ BODE (2005), S. 269

5. Inhaltliche Signale

5.1. Selbstcharakterisierung des Erzählers

In erster Linie äußert sich Wahn, so könnte man verallgemeinernd sagen, als eine verzerrte Sicht des Erkrankten auf seine Umwelt und seine Mitmenschen – und in den meisten Fällen wohl auch auf die eigene Person. Ungereimtheiten in der Selbstbeschreibung des Protagonisten, augenscheinliche Unter- oder Übertreibungen nähren den Verdacht auf unzuverlässiges Erzählen, und in vielen dieser Fälle vermag der Rezipient durch ein Zusammenwirken der Textinformationen mit seinem Hintergrundwissen eine zusätzliche, „*implizite Selbstcharakterisierung*“¹⁶⁸ herauszulesen:

Zwar sprechen in einigen der Beispieltex te die Erzähler anfangs über ihre Furcht, verrückt zu werden, doch je mehr der Wahn von ihnen Besitz ergreift, desto weniger sind sie in der Lage, ihren eigenen Geisteszustand verlässlich zu beurteilen. Die objektive Feststellung einer psychischen Störung sucht man also vergeblich; stattdessen **gestehen die Erzähler ihre seelische Zerrüttung häufig in Form von Verharmlosungen und Euphemismen**. Der Tagebuchschreiber aus „Le Horla“ nennt seinen Zustand „*un énervement fiévreux*“¹⁶⁹, in „The Yellow Wallpaper“ führt die Protagonistin ihre Beschwerden auf „*this nervous weakness*“¹⁷⁰ zurück, und der Erzähler aus „Nona“ hat nur eine vage Ahnung, dass ihm sein Verstand entgleitet:

*Somehow, numbly, I knew that my intellect was about to be eclipsed by an invisible something that I had never suspected might be in me.*¹⁷¹

Natürlich muss sich nicht hinter jeder beiläufigen Erwähnung einer nervlichen Anspanntheit eine psychische Störung verbergen, doch gilt es zu bedenken, dass der Text nicht tatsächlich von einem Erzähler geschaffen wurde, der frei über sich selbst plaudert, sondern von einem Autor, der bei der Konstruktion des Werks eine bestimmte Strategie verfolgt hat. Wenn also in MAUPASSANTS „Qui sait?“ der Erzähler zu Beginn der Geschichte ausführlich erklärt, dass er die Präsenz anderer Menschen als Qual

¹⁶⁸ NÜNNING (1998), S. 27

¹⁶⁹ MAUPASSANT (2012), Pos. 173

¹⁷⁰ PERKINS GILMAN (1997), S. 7

¹⁷¹ KING, Stephen: Nona [erstmals 1978]. In: Skeleton Crew. Kindle Edition. New American Library, New York 1986, Pos. 6434

empfindet und daher stattdessen zu den Gegenständen in seinem Haus Beziehungen wie zu lebendigen Wesen aufgebaut hat, so liegt die Vermutung nahe, dass zwischen dieser abnormen psychischen Disposition und der anschließend geschilderten „Flucht“ der lebendig gewordenen Möbel einen Zusammenhang besteht. Die (unter anderem vom russischen Formalisten Boris TOMAŠEVSKIJ gestellte) „*Forderung nach lückenloser Funktionalisierung aller ‚Requisiten‘ und ‚Episoden‘*“ ist zwar „überpointiert und unterstellt eine Norm des Erzählens, die vielen literarischen Texten nicht gerecht wird“¹⁷²; schließlich gibt es wohl in jeder Erzählung Details, die zu keinem anderen Zweck in eine Geschichte eingeflochten wurden, als eine gewisse Stimmung zu erzeugen oder für die Gestaltung des fiktiven Realitätssystems zu dienen (vgl. Abschnitt 2.4.). Außerdem können blinde Motive dazu genutzt werden, den Leser auf eine falsche Fährte zu locken und seine Aufmerksamkeit besonders auf einen Handlungsstrang zu lenken, der letztendlich ins Nichts verläuft. Die Bemerkungen von Ich-Erzählern über ihre starke Müdigkeit, Nervosität oder Gereiztheit eröffnen jedoch die Möglichkeit einer Interpretation, die in den Beispieltexen bis zum Schluss erhalten bleibt und durch den weiteren Handlungsverlauf sogar noch plausibler erscheint; deshalb sollten diese – höchstwahrscheinlich untertriebenen – Hinweise auf psychische Labilität nicht bloß als „schmückendes Beiwerk“ betrachtet werden.

Eine besonders verdächtige Selbstcharakterisierung bietet der Erzähler aus „The Tell-Tale Heart“, da er schon im ersten Satz der Geschichte nicht nur seine psychische Angegriffenheit gesteht, sondern diese quasi im selben Atemzug auch noch zu relativieren versucht:

*True! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am, but why will you say that I am mad? The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them.*¹⁷³

Beteuerungen der eigenen Glaubwürdigkeit und geistigen Gesundheit sind ein weiteres potentiell Signal für *unreliable narration*, denn entgegen der Absicht des Erzählers wird dadurch die Frage nach seiner psychischen Verfassung und somit seiner Verlässlichkeit in den Vordergrund gerückt. Darüber hinaus vermittelt die immer wieder

¹⁷² MARTÍNEZ/SCHEFFEL (1999), S. 116

¹⁷³ POE (2006), S. 187

geäußerte Annahme des Protagonisten, seine Zuhörer könnten ihn für verrückt halten, dass man es hier nicht mit einem märchenhaft-wunderbaren Realitätssystem zu tun hat, in welchem etwa der laute Herzschlag eines Toten als normale Begebenheit und daher ohne weitere Erklärungen akzeptiert werden müsste.

Schon der bloße Rechtfertigungsversuch zu Beginn von „The Tell-Tale Heart“ veranlasst den Leser also dazu, die anschließenden Schilderungen mit erhöhter Aufmerksamkeit zu rezipieren und sie auf Lücken und Widersprüche zu untersuchen. Dieses Misstrauen wird allerdings noch dadurch verstärkt, dass der Erzähler sich nicht damit begnügt, seine Vertrauenswürdigkeit und psychische Normalität zu betonen, sondern **sich gar als – im positiven Sinne – außergewöhnlich und seinen Mitmenschen überlegen präsentiert**. Er ist sich durchaus bewusst, dass er Dinge wahrnimmt, die niemand sonst bemerkt:

*I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell,*¹⁷⁴

doch diese Tatsache führt der Erzähler nicht etwa darauf zurück, dass die Geräusche oder Erscheinungen Produkte seiner Fantasie sind, da eine psychische Erkrankung bei einem so besonnenen Menschen wie ihm ausgeschlossen werden könne; stattdessen redet er sich ein, dass diese „*things*“ sich nur mithilfe übernatürlich geschärfter Sinne erkennen lassen. Eine solche Theorie, die einer weitaus näherliegenden Erklärung vorgezogen wird, ist in den Beispieltexten oft die Quelle für auffallenden Stolz und die Euphorie der Erzähler, wenn sie sich mit anderen, „gewöhnlichen“ Menschen vergleichen. Dementsprechend erklärt die geistersehende Gouvernante aus „The Turn of the Screw“ der Haushälterin Mrs. Grose:

*[...] I go on, I know, as if I were crazy; and it's a wonder I'm not. What I've seen would have made you so; but it has only made me more lucid, made me get hold of still other things.*¹⁷⁵

Schilderungen dieser Art dienen als Hinweis auf das eventuelle Vorliegen von *unreliable narration*, weil sie den häufig vorangegangenen Eingeständnissen von Schwäche und psychischer Angegriffenheit widersprechen (die Gouvernante beschreibt sich an-

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ JAMES, Henry: The Turn of the Screw [erstmals 1898]. In: The Turn of the Screw & The Aspern Papers. Wordsworth Editions, Hertfordshire 2000, S. 52

fangs als leicht beeinflussbares, sensibles Mädchen) und eine inkonsistente Selbstcharakterisierung auch die restliche Erzählung in einem fragwürdigen Licht erscheinen lässt. Darüber hinaus werden solch großspurige Aussagen in den meisten Fällen durch das Verhalten des Erzählers kontrastiert: Die angeblich unerschütterliche Ruhe und Gefasstheit der Gouvernante und des Mörders aus „The Tell-Tale Heart“ schlagen letztendlich in höchsten emotionalen Aufruhr oder gar Raserei um, und Ähnliches gilt etwa für die Erzählfiguren aus „The Yellow Wallpaper“ oder „The Repairer of Reputations“. Überdies können die Reaktionen anderer Figuren aus der Geschichte als Korrektiv für das Selbsterverständnis des Protagonisten dienen, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll.

5.2. Verhältnis zu anderen Personen

Die besondere Herausforderung, die *unreliable narration* an den Rezipienten stellt, besteht vor allen Dingen darin, dass dieser bei der Lektüre sowohl diegetischer als auch fokalisierter Erzählungen (nahezu) vollkommen an eine einzige Figur, deren Gedanken und Empfindungen gebunden ist. Wenn die Darstellung auch Misstrauen erregt, so gibt es doch strenggenommen keinen Bezugspunkt außerhalb der Erzählung, der als unumstößliche Stütze für einen Verdacht dienen könnte. Es wäre ungleich einfacher, rätselhafte Aspekte der Handlung zu deuten, wenn eine auktoriale Erzählstimme auch Einblick in die Sichtweisen anderer Personen liefern würde: wenn der Leser beispielsweise erführe, was genau John am Schluss von „The Yellow Wallpaper“ gesehen hat, oder was in den Kindern Miles und Flora aus „The Turn of the Screw“ vorgeht. Da uns dies allerdings verwehrt bleibt, müssen wir versuchen, über Umwege – nämlich wiederum über die Schilderungen des Erzählers – zu erfahren, welchen Eindruck die Hauptfigur in ihren Mitmenschen hervorruft.

Beachtung verdienen hierbei insbesondere **die Aussagen und die Körpersprache anderer Personen der fiktiven Welt**¹⁷⁶, die häufig in Kontrast dazu stehen, wie der Erzähler sich selbst wahrnimmt: So beschreibt die junge Mutter aus „The Yellow Wallpaper“ ihre Stimme und ihr Auftreten am Ende der Geschichte als außerordentlich ruhig, doch

¹⁷⁶ Vgl. ALLRATH (1998), S. 63

der entsetzte Ausruf einer höchstwahrscheinlich vernünftigen Figur – namentlich des „Prüfsteins“ John – angesichts des Verhaltens seiner Frau („*For God’s sake, what are you doing?*“¹⁷⁷) kann doch als relativ zuverlässiger Fingerzeig darauf gewertet werden, dass der stetig angewachsene Argwohn des Lesers berechtigt war.

In manchen Fällen treten nicht nur Selbst- und Fremdcharakterisierung des Erzählers miteinander in Konflikt, sondern auch dessen Wahrnehmung von Fakten der realen Welt und die Darstellung derselben Um- oder Gegenstände durch eine andere Figur: In „The Repairer of Reputations“ präsentiert der Erzähler und angebliche Thronfolger seinem Cousin „*a diadem of purest gold*“¹⁷⁸, welches er in einem „*steel safe*“¹⁷⁹ aufbewahrt; sein Gegenüber bezeichnet diese Dinge jedoch als „*brass crown*“¹⁸⁰ und als „*biscuit box*“¹⁸¹, und wir sind geneigt, ihm zu glauben, weil die Behauptungen des Erzählers unser Vertrauen zuvor bereits allzu sehr strapaziert haben.

Besonders aufschlussreich sind auch Vermutungen, die andere Personen über den geistigen Gesundheitszustand des Erzählers anstellen, wenn also beispielsweise in „Qui sait?“ ein Psychiater dem Protagonisten nahelegt, eine Weile in der Irrenanstalt zu bleiben – was von diesem freilich als bloße Schutzmaßnahme gegen seine Widersacher ausgelegt wird -, oder wenn es in „Der Doppelgänger“ heißt:

*„Wissen Sie, was ich Ihnen raten möchte, Jakow Petrowitsch?“, fuhr Anton Antonowitsch fort, „Sie sollten zu einem Arzt gehen und den befragen. Wissen Sie, Sie sehen ganz krank aus. Besonders Ihre Augen ... Wissen Sie, Ihre Augen haben so einen besonderen Ausdruck.“*¹⁸²

Später wird die Wirkung, welche Jakow Goljadkin auf seinen Arbeitskollegen hat, von allen Gästen einer Abendgesellschaft bestätigt, als diese vor dem Erzähler zurückweichen und ihn mit einer „*unerklärlichen, rätselhaften Teilnahme*“¹⁸³ ansehen – wobei natürlich nur der sich offenbar wahnsinnig gebärdende Erzähler, nicht aber der Leser unfähig ist, die mitleidigen Blicke zu deuten: Die Unzuverlässigkeit betrifft an dieser

¹⁷⁷ PERKINS GILMAN (1997), S. 15

¹⁷⁸ CHAMBERS, Robert W.: The Repairer of Reputations [erstmals 1895]. Kindle Edition. Red Wheel/Weiser, San Francisco 2012, Pos. 308

¹⁷⁹ Ebd., Pos. 304

¹⁸⁰ Ebd., Pos. 439

¹⁸¹ Ebd., Pos. 445

¹⁸² DOSTOJEWSKI (2011), Pos. 992

¹⁸³ Ebd., Pos. 2986

zeigt aber immer wieder Angst vor ihrem Ehemann; und die Gouvernante aus „The Turn of the Screw“ wird vom Leser bei einer Lüge ertappt, als sie erklärt, mit einem der Geister gesprochen zu haben, was aber der Beschreibung dieser Begegnung zufolge gar nicht zutrifft. Indem Erzählfiguren durch ihr Verhalten eigene Behauptungen widerlegen, miteinander unvereinbare Aussagen tätigen oder auch im Gespräch mit anderen Personen zeigen, dass sie es mit den Fakten „nicht so genau“ nehmen, liefern sie dem Leser allen Grund dazu, ihren Schilderungen insgesamt kritisch gegenüberzustehen und die Irritation über diese Unstimmigkeiten letztendlich mithilfe der „Diagnose unzuverlässiges Erzählen“ aufzulösen.

der Mörder aus POES „The Tell-Tale Heart“ zu Beginn der Kurzgeschichte an sein Publikum richtet:

*[...] why will you say that I am mad?*²⁴⁰

²⁴⁰ POE (2006), S. 187

+	„Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen“ ²⁶¹ (sucht seine Ex-Frau auf, für die er angeblich noch Sympathie hegt, überlässt sie aber – scheinbar – ihrem Schicksal, als er Blut in ihrer Wohnung entdeckt)
---	---

²⁶¹ NÜNNING (1997), S. 27

	<i>did not introduce Helen to my friends. I introduced her to no one. She did not seem to need any company other than mine and I was content to let matters rest. [...] Brian was not made an exception of. Without making too obvious a secret of it, I did not let him enter a room if Helen was in there", S. 71.)</i>
-	Projektion eigener Gefühle und offenbar selbst angestellter Überlegungen in andere Personen
+	Verdächtigung anderer Personen, böse Absichten zu hegen, ohne für diese Unterstellungen ein überzeugendes Motiv nennen zu können (Brians Affäre mit Helen)
-	Unfähigkeit, positive und negative Eigenschaften anderer Personen miteinander in Einklang zu bringen: Mitmenschen werden als perfekt oder als abgrundtief böse wahrgenommen
	Labilität
~	Allgemeine charakterliche Disposition
+	Starke physische Begleiterscheinungen (<i>„The under-manageress led me towards the window display. She led, and I followed through a blood-red mist. Perspiration dribbled from the palms of my hands. My eloquence had drained away, my tongue glued to my teeth [...]“, S. 65; „This fact and Helen’s strangeness ... such a sickness came over me when I associated the two that I thought for a moment I was going to vomit and I hurried into the bathroom“, S. 73, „My hair began to loose itself from my scalp. My mouth filled with cankers and my breath had about it the stench of a decaying carcass“, S. 75.)</i>
+	Unangemessenheit des Erregtheitsgrads oder überhaupt der Gefühlsrichtung in der gegebenen Situation (<i>„I lived in a black valley on the verge of tears. The sight of a small child playing with her dog, the setting sun reflected in a river, a poignant line of advertising copy were enough to dissolve me“, S. 75.)</i>
+	Stimmungsschwankungen (<i>„[...] I realized that Helen was not listening at all. [...] It was such a dreadful realization that I could do nothing for the moment (I was paralysed) but carry on talking. And then I could stand it no more. [...] I was furious, too furious to talk to her. [...] By the time I went back into the room I felt considerably better. I was relaxed, a little drunk and ready to forget the whole matter“, S. 72.)</i>
-	Panik, Leugnung und die fieberhafte Energie beim Ergründen des Rätsels münden gegen Ende in Ruhe bzw. selbstbewusste Heiterkeit und völlige Akzeptanz
-	Merkwürdige Dränge oder Ahnungen, Kontrollverlust
	Auffallende Informationslücken, mangelnde Begründung, Unerklärlichkeit
+	Biographische Vorgeschichte bleibt weitgehend im Dunkeln, es werden lediglich vage Hinweise auf die Biographie geliefert, die in erster Linie dazu dienen, den Leser zu verunsichern und sein Misstrauen zu wecken (<i>„[...] matured by the ravages of three marriages“, S. 64; „I reflected on my life, my marriages, my recend desperation. All the unhappiness of the past seemed now to have been necessary to make the present possible“, S. 66; „I told her many things I had never spoken out loud before. Of my childhood, my father’s death rattle, my mother’s terror of sexuality, my own sexual initiation with an elder cousin [...]“, S. 70.)</i>
-	Erwähnung (früherer) ärztlicher Behandlung bzw. „Unpässlichkeit“, die aber nicht näher erläutert wird
+	Mangelnde Begründung für die Konzentration des Protagonisten auf einen Gedanken oder Gegenstand (diese eine bestimmte Schaufensterpuppe: <i>„But soon I loved her completely</i>

	<i>and wished to possess her, own her, absorb her, eat her</i> “, S. 63.)
-	„Eingestandene Unglaublichkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ ²⁹⁵
+	Der Protagonist präsentiert sich als allwissend und gibt z. B. vor, die Gedanken anderer Personen zu kennen („ <i>I knew she would want to rest as soon as we came in</i> “, S. 66; „ <i>I sensed immediately that Helen liked the room</i> “, S. 69.)
+	Ahnungen und Verdächtigungen werden trotz mangelnder stichhaltiger Beweise so formuliert, als handle es sich dabei um unumstößliche Tatsachen
+	Plötzliche, aus dem Nichts gegriffene „Erkenntnisse“ („ <i>[...] I sensed from the moment I stepped through the door that Brian had been there not long before me</i> “, S. 75.)
	Rätselhafte Erlebnisse und „Visionen“
+	Der Protagonist ist der Einzige, der bestimmte Phänomene wahrnimmt
~	Selbst geäußerte Zweifel an den übernatürlichen Erlebnissen („ <i>Perhaps she had never seen Brian. Could the entire matter be of my own imagining?</i> “, S. 74.)
-	Bemühungen, die rätselhaften Erlebnisse aufzuklären; zu diesem Zweck wird geradezu „naturwissenschaftlicher“ Eifer an den Tag gelegt, wobei die Methoden und die als unumstößliche Beweise interpretierten Ergebnisse nicht zu überzeugen vermögen
+	Eindrücke und Vorstellungen werden zunehmend heftiger („ <i>Once I was a man hurrying by a shop window and glancing carelessly in, now I was a man with bad breath, boils and cancers. I was coming apart</i> “, S. 76.)
~	Der Protagonist lässt sich im verzweifelten Bemühen, die Kontrolle über sein Leben zurückzugewinnen, zu einem Verbrechen oder zumindest einer extremen Tat hinreißen (Zerstörungswut)
	Widersprüche
~	Diskrepanzen moralischer Natur zwischen dem Verhalten des Protagonisten und der „Norm“
+	Diskrepanzen intellektueller Natur zwischen den Beschreibungen bzw. Interpretationen des Protagonisten und der „Norm“
-	„Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen“ ²⁹⁶

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ NÜNNING (1997), S. 27

PERKINS GILMAN, Charlotte: The Yellow Wallpaper²⁹⁷

	Paratextuelle und biographische Signale
-	Titel/Untertitel
+	Betroffenheit des Autors bzw. bekanntes Interesse an Geisteskrankheit (Gilman litt an Depressionen)
	Stilistische Signale
-	Untermauerung des Berichts durch Leseranreden und persönliche Kommentare
~	„Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z. B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen)“ ²⁹⁸
+	Vergleiche und Metaphern, die als Projektionsfläche für fixe Ideen und Angstvorstellungen dienen, sowie eine generelle Neigung zu Übertreibungen und pompösen Schilderungen (z. B. in Assoziation mit Hass, Angst, Tod – „they [the curves, Anm.] suddenly commit suicide“, S. 3)
+	Wiederholung emotional aufgeladener Wörter oder Phrasen („creep“)
+	unangemessen nüchterne Schilderungen; das gleichmütige oder gar stolze Eingeständnis absonderlicher Verhaltensweisen („I thought seriously of burning the house – to reach the smell“, S. 11; „I always lock the door when I creep by daylight“, S. 12.)
+	„sprachliche Zerrüttung“ – Halbsätze, abrupte Themenwechsel, Redundanz („I wonder – I begin to think – I wish John would take me away from here!“, S. 8.)
	Inhaltliche Signale
	Selbstcharakterisierung des Erzählers
+	Eingeständnis von psychischer Beeinträchtigung, häufig in Form von Verharmlosungen und Euphemismen („It is getting to be a great effort for me to think straight. Just this nervous weakness I suppose“, S. 7.)
~	Beteuerung der eigenen Glaubwürdigkeit und geistigen Gesundheit
+	Betonung, im Vergleich zu den Mitmenschen besonders scharfsichtig zu sein und als Einziger einen gewissen Umstand durchschaut zu haben; das positive, bis zum Stolz reichende Gefühl, außergewöhnlich zu sein („There are things in that paper that nobody knows but me, or ever will“, S. 8.)
	Verhältnis zu anderen Personen
+	„Verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv“ ²⁹⁹
+	Bemühungen, psychische und physische Auffälligkeiten sowie unerklärliche Erlebnisse vor anderen geheim zu halten, und Vermutungen darüber, wie ein Geständnis – „fälschlicherweise“ – auf die Mitmenschen wirken könnte („He laughed a little the other day, and said I seemed to be flourishing in spite of my wallpaper. [...] I had no intention of telling him it was because of the wallpaper – he would make fun of me. He might even want to take me

²⁹⁷ Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf: PERKINS GILMAN, Charlotte: The Yellow Wallpaper [erstmalig 1892]. In: The Yellow Wallpaper (and Other Stories). Dover Publications, New York (u. a.) 1997.

²⁹⁸ NÜNNING (1998), S. 28

²⁹⁹ Ebd.

	away“, S. 11.)
+	Projektion eigener Gefühle und offenbar selbst angestellter Überlegungen in andere Personen („He [John, Anm.] seems very queer sometimes, and even Jennie has an inexplicable look. [...] I’ve caught him several times looking at the paper! And Jennie too“, S. 10.)
+	Verdächtigung anderer Personen, böse Absichten zu hegen, ohne für diese Unterstellungen ein überzeugendes Motiv nennen zu können („The fact is I am getting a little afraid of John“, S. 10; „Jennie [...] – the sly thing!“, S. 13.)
+	Unfähigkeit, positive und negative Eigenschaften anderer Personen miteinander in Einklang zu bringen: Mitmenschen werden als perfekt oder als abgrundtief böse wahrgenommen (Idealisierung Johns)
	Labilität
+	Allgemeine charakterliche Disposition
~	Starke physische Begleiterscheinungen (Schlaflosigkeit)
+	Unangemessenheit des Erregtheitsgrads oder überhaupt der Gefühlsrichtung in der gegebenen Situation („I get unreasonably angry with John sometimes“, S. 2; „I take pains to control myself [...] and that makes me very tired“, ebd.)
+	Stimmungsschwankungen
+	Panik, Leugnung und die fieberhafte Energie beim Ergründen des Rätsels münden gegen Ende in Ruhe bzw. selbstbewusste Heiterkeit und völlige Akzeptanz
~	Merkwürdige Dränge oder Ahnungen, Kontrollverlust
	Auffallende Informationslücken, mangelnde Begründung, Unerklärlichkeit
+	Biographische Vorgeschichte bleibt weitgehend im Dunkeln, es werden lediglich vage Hinweise auf die Biographie geliefert, die in erster Linie dazu dienen, den Leser zu verunsichern und sein Misstrauen zu wecken (schon früher Furcht vor unbelebten Gegenständen; Hinweise auf kurz zurückliegende Geburt ihres Kindes etc.)
+	Erwähnung (früherer) ärztlicher Behandlung bzw. „Unpässlichkeit“, die aber nicht näher erläutert wird
+	Mangelnde Begründung für die Konzentration des Protagonisten auf einen Gedanken oder Gegenstand (Tapete)
-	„Eingestandene Unglaublichkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ ³⁰⁰
~	Der Protagonist präsentiert sich als allwissend und gibt z. B. vor, die Gedanken anderer Personen zu kennen („As if I couldn’t see through him! [...] It only interests me, but I feel sure John and Jennie are secretly affected by it“, S. 13.)
+	Ahnungen und Verdächtigungen werden trotz mangelnder stichhaltiger Beweise so formuliert, als handle es sich dabei um unumstößliche Tatsachen
~	Plötzliche, aus dem Nichts gegriffene „Erkenntnisse“
	Rätselhafte Erlebnisse und „Visionen“

³⁰⁰ Ebd.

+	Der Protagonist ist der Einzige, der bestimmte Phänomene wahrnimmt
-	Selbst geäußerte Zweifel an den übernatürlichen Erlebnissen
~	Bemühungen, die rätselhaften Erlebnisse aufzuklären; zu diesem Zweck wird geradezu „naturwissenschaftlicher“ Eifer an den Tag gelegt, wobei die Methoden und die als unumstößliche Beweise interpretierten Ergebnisse nicht zu überzeugen vermögen
+	Eindrücke und Vorstellungen werden zunehmend heftiger („ <i>I don't like to look out of the windows even – there are so many of those creeping women, and they creep so fast</i> “, S. 14.)
+	Der Protagonist lässt sich im verzweifelten Bemühen, die Kontrolle über sein Leben zurückzugewinnen, zu einem Verbrechen oder zumindest einer extremen Tat hinreißen (zumindest beinahe: „ <i>I am getting angry enough to do something desperate. To jump out of the window would be admirable exercise [...]</i> “, S. 14.)
	Widersprüche
~	Diskrepanzen moralischer Natur zwischen dem Verhalten des Protagonisten und der „Norm“
+	Diskrepanzen intellektueller Natur zwischen den Beschreibungen bzw. Interpretationen des Protagonisten und der „Norm“ (z. B. vergitterte Fenster, zerkratzte Wände -> „ehemaliges Kinderzimmer“?)
+	„Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen“ ³⁰¹ (z. B. Schilderung der perfekten Beziehung mit John bei gleichzeitigem ängstlichem Verhalten ihm gegenüber)

³⁰¹ NÜNNING (1997), S. 27

POE, Edgar Allan: The Tell-Tale Heart³⁰²

	Paratextuelle und biographische Signale
-	Titel/Untertitel
+	Betroffenheit des Autors bzw. bekanntes Interesse an Geisteskrankheit
	Stilistische Signale
+	Untermauerung des Berichts durch Leseradressen und persönliche Kommentare (z. B. „ <i>You fancy me mad. [...] But you should have seen me</i> “, S. 187.)
+	„Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z. B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen)“ ³⁰³ („ <i>I felt that I must scream or die! – and now – again! – hark! louder! louder! louder! louder!</i> “, S. 191.)
~	Vergleiche und Metaphern, die als Projektionsfläche für fixe Ideen und Angstvorstellungen dienen, sowie eine generelle Neigung zu Übertreibungen und pompösen Schilderungen
-	Wiederholung emotional aufgeladener Wörter oder Phrasen
+	unangemessen nüchterne Schilderungen; das gleichmütige oder gar stolze Eingeständnis absonderlicher Verhaltensweisen (z. B. „ <i>I moved it slowly – very, very slowly, so that I might not disturb the old man’s sleep. It took me an hour to place my whole head within the opening so far that I could see him as he lay upon his bed</i> “, S. 187; „ <i>He was still sitting up in the bed listening; – just as I have done, night after night, hearkening to the death watches in the wall</i> “, S. 188.)
+	„sprachliche Zerrüttung“ – Halbsätze, abrupte Themenwechsel, Redundanz
	Inhaltliche Signale
	Selbstcharakterisierung des Erzählers
+	Eingeständnis von psychischer Beeinträchtigung, häufig in Form von Verharmlosungen und Euphemismen („ <i>True! – nervous – very, very dreadfully nervous I had been and am</i> “, S. 187.)
+	Beteuerung der eigenen Glaubwürdigkeit und geistigen Gesundheit (z. B. „ <i>And now have I not told you that what you mistake for madness is but over acuteness of the senses?</i> “, S. 189; „ <i>If still you think me mad, you will think so no longer when I describe the wise precautions I took for the concealment of the body</i> “, S. 190.)
+	Betonung, im Vergleich zu den Mitmenschen besonders scharfsichtig zu sein und als Einziger einen gewissen Umstand durchschaut zu haben; das positive, bis zum Stolz reichende Gefühl, außergewöhnlich zu sein („ <i>The disease had sharpened my senses [...]</i> “, S. 187; „ <i>Never before that night had I felt the extent of my own powers – of my sagacity</i> “, S. 188.)
	Verhältnis zu anderen Personen
-	„Verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv“ ³⁰⁴

³⁰² Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf: POE, Edgar Allan: The Tell-Tale Heart [erstmalig 1843]. In: KENNEDY, Gerald J. (Hrsg.): The Portable Edgar Allan Poe. Penguin Books, London, New York (u. a.) 2006.

³⁰³ NÜNNING (1998), S. 28

³⁰⁴ Ebd.

-	Bemühungen, psychische und physische Auffälligkeiten sowie unerklärliche Erlebnisse vor anderen geheim zu halten, und Vermutungen darüber, wie ein Geständnis – „fälschlicherweise“ – auf die Mitmenschen wirken könnte
-	Projektion eigener Gefühle und offenbar selbst angestellter Überlegungen in andere Personen
-	Verdächtigung anderer Personen, böse Absichten zu hegen, ohne für diese Unterstellungen ein überzeugendes Motiv nennen zu können
~	Unfähigkeit, positive und negative Eigenschaften anderer Personen miteinander in Einklang zu bringen: Mitmenschen werden als perfekt oder als abgrundtief böse wahrgenommen (der Erzähler „liebt“ den alten Mann, aber verabscheut dessen Auge)
	Labilität
~	Allgemeine charakterliche Disposition
+	Starke physische Begleiterscheinungen („ <i>But, ere long, I felt myself getting pale and wished them gone. My head ached, and I fancied a ringing in my ears [...]</i> “, S. 191.)
+	Unangemessenheit des Erregtheitsgrads oder überhaupt der Gefühlsrichtung in der gegebenen Situation („ <i>It was the beating of the old man's heart. It increased my fury, as the beating of a drum stimulates the soldier into courage</i> “, S. 189; „ <i>I have told you that I am nervous: so I am. And now at the dead hour of the night, amid the dreadful silence of that old house, so strange a noise as this excited me to uncontrollable terror</i> “, ebd.)
+	Stimmungsschwankungen („ <i>With a loud yell, I threw open the lantern [...]. [...] In an instant I dragged him to the floor, and pulled the heavy bed over him. I then smiled gaily, to find the deed so far done</i> “, S. 190.)
-	Panik, Leugnung und die fieberhafte Energie beim Ergründen des Rätsels münden gegen Ende in Ruhe bzw. selbstbewusste Heiterkeit und völlige Akzeptanz
-	Merkwürdige Dränge oder Ahnungen, Kontrollverlust
	Auffallende Informationslücken, mangelnde Begründung, Unerklärlichkeit
~	Biographische Vorgeschichte bleibt weitgehend im Dunkeln, es werden lediglich vage Hinweise auf die Biographie geliefert, die in erster Linie dazu dienen, den Leser zu verunsichern und sein Misstrauen zu wecken („ <i>Presently I heard a slight groan, and I knew it was the groan of mortal terror. [...] I knew that sound well. Many a night, just at midnight, when all the world slept, it has welled up from my own bosom, deepening, with its dreadful echo, the terrors that distracted me</i> “, S. 188 – unklar, ob er damit nur die „Bedrohung“ durch das Auge meint; unklare Beziehung zwischen dem Erzähler und dem alten Mann)
-	Erwähnung (früherer) ärztlicher Behandlung bzw. „Unpässlichkeit“, die aber nicht näher erläutert wird
+	Mangelnde Begründung für die Konzentration des Protagonisten auf einen Gedanken oder Gegenstand („ <i>It is impossible to say how first the idea entered my brain; but once conceived, it haunted me day and night</i> “, S. 187.)
-	„Eingestandene Unglaublichkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“ ³⁰⁵

³⁰⁵ Ebd.

+	Der Protagonist präsentiert sich als allwissend und gibt z. B. vor, die Gedanken anderer Personen zu kennen („ <i>His fears had been ever since growing upon him. He had been trying to fancy them causeless, but could not. He had been saying to himself – „It is nothing but the wind in the chimney [...]‘. Yes, he had been trying to comfort him with these suppositions: but he had found all in vain“</i> “, S. 189.)
+	Ahnungen und Verdächtigungen werden trotz mangelnder stichhaltiger Beweise so formuliert, als handle es sich dabei um unumstößliche Tatsachen („[...] <i>but I found the eye always closed; and so it was impossible to do the work; for it was not the old man who vexed me, but his Evil Eye“</i> “, S. 188.)
-	Plötzliche, aus dem Nichts gegriffene „Erkenntnisse“
	Rätselhafte Erlebnisse und „Visionen“
+	Der Protagonist ist der Einzige, der bestimmte Phänomene wahrnimmt
-	Selbst geäußerte Zweifel an den übernatürlichen Erlebnissen
-	Bemühungen, die rätselhaften Erlebnisse aufzuklären; zu diesem Zweck wird geradezu „naturwissenschaftlicher“ Eifer an den Tag gelegt, wobei die Methoden und die als unumstößliche Beweise interpretierten Ergebnisse nicht zu überzeugen vermögen
~	Eindrücke und Vorstellungen werden zunehmend heftiger
+	Der Protagonist lässt sich im verzweifelten Bemühen, die Kontrolle über sein Leben zurückzugewinnen, zu einem Verbrechen oder zumindest einer extremen Tat hinreißen
	Widersprüche
+	Diskrepanzen moralischer Natur zwischen dem Verhalten des Protagonisten und der „Norm“
+	Diskrepanzen intellektueller Natur zwischen den Beschreibungen bzw. Interpretationen des Protagonisten und der „Norm“ (z. B. „ <i>And now a new anxiety seized me – the sound [des Herzschlags, Anm.] would be heard by a neighbour!“</i> “, S. 189 f.)
+	„Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen“ ³⁰⁶ („ <i>Hearken! And observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story“</i> “, S. 187; „ <i>Object there was none. Passion there was none. I loved the old man“</i> “, ebd.)

³⁰⁶ NÜNNING (1997), S. 27

Akademischer Werdegang

- Reifeprüfung am Akademischen Gymnasium Wien
- Bachelorstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
- Masterstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien

Abstract

Der *unreliable narrator*, der im Jahre 1961 von Wayne C. Booth seinen Namen erhielt, existiert in den unterschiedlichsten Ausprägungen, wobei die Bandbreite sowohl willentlich täuschende Bösewichte als auch naive, ihre Umgebung falsch einschätzende Kinder umfasst. Obschon in der vorliegenden Arbeit der unzuverlässige Erzähler auch generell betrachtet werden soll, richtet sich das Hauptaugenmerk auf einen Typus, der wegen seines eingeschränkten Urteilsvermögens und seiner Tendenz zur Verübung von Verbrechen als Mischung aus den beiden oben genannten „Endpunkten“ der Skala bezeichnet werden könnte: der geistesranke Erzähler. Ziel der Untersuchung ist es, den Rezeptionsakt wahnbedingt unzuverlässiger Erzählungen bewusst zu machen, um Aufschluss über die Funktionsweise dieser besonderen Vermittlungsform zu gewinnen. Nachdem in Teil I eine Theorie des unzuverlässigen Erzählens – sowohl im Allgemeinen als auch in Kombination mit literarischer Wahnsinnsdarstellung – formuliert wurde, soll diese in der zweiten Hälfte der Abhandlung an dreizehn Beispieltexen erprobt werden. Im Zentrum steht dabei die Herausarbeitung der bedeutendsten paratextuellen, stilistischen und inhaltlichen Merkmale, die das Misstrauen des Lesers wecken und ihn zur „Diagnose“ von aus Wahn resultierender Unzuverlässigkeit bewegen.

The term *unreliable narrator* was coined by Wayne C. Booth in 1961. It stands for a literary phenomenon that exists in different forms, ranging from deliberately misleading villains to naïve children who fail to properly evaluate their surroundings. Although a general study of unreliable narration is also part of this discussion, the main focus lies on the mad narrator: This type shows both a lack of judgement and criminal tendencies; hence it could be seen as a mixture of the two forms mentioned above. The intention of this thesis is to explore the literary portrayal of mental illness in combination with narrative untrustworthiness as well as the specifics of this kind of texts and their effect on the reader. In the first part, it is attempted to formulate a basic theoretical approach to unreliable narration, which is put to the test in the second half of this work. At the centre of interest stands the determination of paratextual information as well as features in form and content that arouse the reader's suspicion and eventually lead to the "diagnosis" of unreliable narration caused by the protagonist's madness.