



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Der Ich-Erzähler als Nebenfigur in Romanen des 20.
Jahrhunderts“

Verfasserin

Katharina Widholm, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Achim Hölter, M.A.

Inhalt

0. Einleitung	1
1. Theoretische Grundlagen	2
1.1 Der Erzähler	2
1.1.2 Typenkreis nach Stanzel	3
1.1.2.1 Der auktoriale Erzähler	3
1.1.2.2 Der Ich-Erzähler	4
1.1.2.3 Der personale Erzähler	6
1.1.3 Diegetischer Status	6
1.2 Perspektive	11
1.2.1 Fokalisierung	15
1.3 Unzuverlässiges Erzählen	17
2. Der Freund des Protagonisten als Beobachter: <i>The Great Gatsby</i> , <i>Doktor Faustus</i> und <i>The Human Stain</i>	19
2.1 <i>The Great Gatsby</i> von F. Scott Fitzgerald	19
2.1.1 Die Figur „Nick Carraway“ in <i>The Great Gatsby</i>	19
2.1.2 Carraway als Erzähler	22
2.1.3 Erzählperspektiven in <i>The Great Gatsby</i>	25
2.1.4 Motivation des Erzählers	29
2.1.5 Die Beziehung zwischen Gatsby und Carraway	30
2.2 <i>Doktor Faustus</i> von Thomas Mann	35
2.2.1 Die Figur „Serenus Zeitblom“ in <i>Doktor Faustus</i>	35
2.2.2 Serenus Zeitblom als Erzähler	38
2.2.3 Perspektiven in <i>Doktor Faustus</i>	42
2.2.4 Die Beziehung zwischen Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom	44
2.2.5 Die humoristische Funktion der Erzählfigur Serenus Zeitblom	49
2.3 <i>The Human Stain</i> von Philip Roth	52
2.3.1 Nathan Zuckerman als Figur	53
2.3.2 Die Beziehung zwischen Zuckerman und Silk	56
2.3.3 Die Erzählstruktur in <i>The Human Stain</i>	61
2.3.4 Nathan Zuckerman – Ein unzuverlässiger Erzähler?	67
3. Der Erzähler als Chronist in <i>Die Dämonen</i> und <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	72
3.1 <i>Die Dämonen</i> von Heimito von Doderer	72

3.1.1 Die Intertextualität zwischen Doderers <i>Die Dämonen</i> und Dostojewskijs <i>БЕЗЫ</i>	72
3.1.2 Der Roman als fingierte Chronik	75
3.1.3 Der Erzähler – Sektionsrat Georg Geyrenhoff.	81
3.1.4 Geyrenhoff als aktiver Handlungsträger	84
3.1.5 Die Erzählsituation in <i>Die Dämonen</i>	87
3.1.6 Heterogenität als Formprinzip – Der „totale Roman“	97
3.2 <i>Crónica de una muerte anunciada</i> von Gabriel García Márquez	100
3.2.1 Die Struktur von <i>Crónica de una muerte anunciada</i>	100
3.2.2 Der Roman als Chronik.....	101
3.2.3 Der Freund Nasars als Handlungsträger und Erzähler	102
3.2.4 Ein unzuverlässiger Erzähler?	106
4. Der periphere Ich-Erzähler in der Kriminalliteratur	109
4.1 <i>The Hound of the Baskervilles</i> von Arthur Conan Doyle.....	110
4.1.1 Dr. Watson	111
4.1.2 Watson in Dartmoor	113
4.2 <i>The Mysterious Affair at Styles</i> von Agatha Christie	119
4.2.1 Hastings vs. Poirot	120
4.2.2 Hastings auf Irrwegen	124
5. Vergleich der Romane.....	129
5.1 Stellung der Erzähler innerhalb der Diegese.....	129
5.2 Motivation der Erzähler/ Selbstreflexion des Erzählprozesses	133
5.3 Kohärenz der Erzählsituation	134
5.4 Zuverlässigkeit der Erzähler	138
6. Conclusio	140
7. Literaturverzeichnis	143
8. Lebenslauf	152
Abstract	153

0. Einleitung

Im Vergleich mit einem nichtdiegetischen Erzähler scheinen sich für den Ich-Erzähler in mancherlei Hinsicht Nachteile zu ergeben. So ist dessen Perspektive im Unterschied zum allwissenden Er-Erzähler, der das Geschehen von einem regelrecht olympisch anmutenden Standpunkt zu verfolgen scheint, stark eingeschränkt. Ein Ich-Erzähler hat keinen Einblick in die Gedankengänge anderer Figuren und auch parallele Handlungsstränge, in denen andere Figuren als die erzählende Figur involviert sind, sind aus dieser Perspektive schwer zu erzählen. Dennoch bietet die Ich-Perspektive ohne Zweifel auch viele Vorteile. So kann es etwa sein, dass man sich dem Geschehen näher oder sogar unmittelbar beteiligt fühlt, wenn der Erzähler zum Figurenarsenal gehört, oder gar der Protagonist der Geschichte ist. Interessant sind jene Ich-Erzähler, die selber nicht im Zentrum des Geschehens stehen sondern die Rolle einer Nebenfigur einnehmen, denn in diesem Falle scheint die Perspektive noch eingeschränkter zu sein, da dem Leser kein Einblick mehr in die Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten gewährt wird.

Bei der Analyse von Romanen, die aus der Sicht einer Nebenfigur geschildert werden, ergeben sich sowohl in narratologischer als auch in hermeneutischer Hinsicht einige interessante Fragen. Auf welche Art und Weise beeinflusst dieses Erzählverfahren das Rezeptionserlebnis des Lesers? Wie konsequent wird die Erzählperspektive eingehalten? Existiert ein „Nebeneinander“ von verschiedenen Erzählformen, so dass der Ich-Erzähler in manchen Passagen der Geschichte anscheinend verstummt und an seine Stelle ein auktorialer Erzähler zu treten scheint?

Auch die Rolle, die die Erzähler in der Geschichte selbst einnehmen, wird analysiert. So wird untersucht, inwieweit sie selbst am Geschehen beteiligt sind, ob sie lediglich die Position des Beobachters einnehmen, oder den Verlauf der Geschichte aktiv beeinflussen. Das führt zur Frage, ob die Kategorie der „Nebenfigur“ immer zulässig ist, denn in einigen der behandelten Bücher steht keine Einzelperson im Zentrum, sondern ein Kollektiv. Ein anderer interessanter Aspekt ist die Haltung, welche die Erzählerfigur zum Geschehen und zum Protagonisten selbst einnimmt, ob sie emotional involviert ist, oder das Geschehen eher aus einer kritischen und distanzierten Perspektive schildert, wobei hier unweigerlich die Frage auftaucht, ob es sich überhaupt um zuverlässiges Erzählen handelt, oder es der Leser gar mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun hat und so selbst eine kritische Haltung an den Tag legen sollte.

1. Theoretische Grundlagen

1.1 Der Erzähler

In der Narratologie unterscheidet man zwei Arten, mit denen eine Geschichte vermittelt werden kann: dem Darstellen und dem Erzählen, oder, wie schon Platon unterschied, „diegesis“ und „mimesis“. In einem erzählerischen Werk fallen etwa dramatisierte Szenen, wie Dialoge, oder stark beschreibende Szenen in die Kategorie der mimesis. Stanzel verwendet für diese beiden Formen den Begriff „Modus“. Die Erzählerfigur ist als Vermittlungsinstanz zuständig, sie schildert die Geschichte und kommentiert diese.¹

Genette zufolge kann der Erzähler noch andere Aufgaben übernehmen, die über die Vermittlerfunktion einer Geschichte hinausgehen. Die erste und wichtigste ist die narrative Funktion, also die Darlegung der Geschichte, die es zu erzählen gilt. Außerdem ist die Erzählinstanz für die Organisation und Strukturierung des Textes verantwortlich. In diesem Sinne übernimmt der Erzähler auch eine Regiefunktion. Er ist selbst Teil einer Erzählsituation, in der er die Rolle des Senders einnimmt. Als Empfänger fungiert der Adressat, der etwa als Figur oder Leser anwesend oder abwesend sein kann, der virtuell oder real ist. In manchen Fällen ist der Erzähler darum bemüht, einen Kontakt zum Adressaten zu knüpfen und möglicherweise einen Dialog aufzubauen und führt in diesem Falle auch eine Kommunikationsfunktion aus.

Ein sehr interessanter Punkt ist der Bezug, den der Erzähler selbst zur Geschichte hat, sowohl im emotionalen, als auch moralischen und intellektuellen Sinne. So kann er sich z.B. auf den Ursprung der Geschichte beziehen, oder den Erzählvorgang thematisieren, wie er zu den Informationen gekommen ist und sie mithilfe seiner Erinnerungen rekonstruiert, oder seine eigenen Gefühle offenbart, die er mit dem Erzählten verbindet.

Mithilfe von Kommentaren und essayistischen Einschüben kann er zudem die Absicht verfolgen, auf den Leser Einfluss zu nehmen, oder seine eigene Sicht der Dinge einzubringen. Besonders im Realismus hat sich dieser Kunstgriff großer Beliebtheit erfreut.

Diese unterschiedlichen Funktionen sind für ein erzählerisches Werk nicht unbedingt notwendig, mit Ausnahme der narrativen Funktion, da sich diese auf den Erzählakt selbst

¹ Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8. Auflage. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht GmbH, 2008: S.190-193

bezieht, der essentiell für die Erzählung ist. Zudem können zwischen den jeweiligen Komponenten durchaus auch Querverbindungen vorkommen.²

Nach Schmid ist ein wichtiger Aspekt der Erzählinstanz die „narrative Kompetenz“ die sich primär auf die Fähigkeiten bezieht, die dem Erzähler zu eigen sind, etwa ob er allwissend ist und so die geistigen Vorgänge der Protagonisten wiedergeben kann und nicht an einen Ort gebunden, sondern flexibel ist. Handelt es sich um einen expliziten Erzähler, erfährt der Leser möglicherweise auch etwas über seinen persönlichen Hintergrund, wie die soziale Herkunft und dessen Status, oder auch seine geographische Verortung (wobei er diese nicht explizit erwähnen muss, da z.B. mitunter auch Dialektausdrücke im Text derartige Rückschlüsse zulassen). Auch die Bildung und intellektuellen Fähigkeiten, sowie die Weltanschauung, sind Aspekte, über die sich der Leser ein Bild machen kann.

Zudem spielt die „Markiertheit“ eines Erzählers in einem Text eine wesentliche Rolle, so kann dieser in einem Text etwa auf die Kommentarfunktion verzichten und lediglich die Geschichte wiedergeben, ohne diese zu bewerten, wie z.B. in manchen Erzählungen Ernest Hemingways oder Henry James'. In diesem Fall ist der Erzähler für den Leser zwar unbekannt, doch trotzdem verfügt er über individuelle Eigenschaften, wenn diese in der Erzählung auch nicht thematisiert werden.³

1.1.2 Typenkreis nach Stanzel

1.1.2.1 Der auktoriale Erzähler

Der auktoriale Erzähler ist zwar Teil der Geschichte, steht jedoch außerhalb des Geschehens und ist meistens auch nicht Teil der fiktiven Wirklichkeit, in der sich die Erzählung abspielt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Er-Erzähler und dem Ich-Erzähler besteht darin, dass letzterer Teil der fiktionalen Welt ist und deswegen über einen Leib verfügt, während der auktoriale Erzähler im Gegensatz dazu körperlos ist, da er außerhalb dieser fiktionalen Welt existiert, obgleich er natürlich auch eine Persönlichkeit haben kann. Der Umstand, dass der Ich-Erzähler einen Körper hat, der Er-Erzähler jedoch

² Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010: S.166-168

³ Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., Verbesserte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: S.72-82

nicht, ist natürlich ausschlaggebend dafür, dass sein Wissens- und Erfahrungshorizont im Gegensatz zum auktorialen Erzähler, der verschiedene Perspektiven einnehmen kann, begrenzt ist.[Stanzel(2008): S.127-129]

Die vermeintliche Allwissenheit, die dem auktorialen Erzähler oft zugeschrieben wird, kann jedoch in Frage gestellt werden, denn es handelt sich in den seltensten Fällen wirklich um einen allwissenden Erzähler, da fast jedes erzählende Werk einmal an den Punkt gelangt, an dem sich auch die Erzählfigur Eingeständnisse machen muss, dass ihr Wissen in Bezug auf die fiktionale Welt begrenzt ist, wie etwa, wenn es zu Enthüllungen kommt, oder sich herausstellt, dass der Erzähler die eine oder andere Angelegenheit nicht richtig eingeschätzt hat.

Im Gegensatz zum Ich-Erzähler ist der auktoriale Erzähler in der Lage, Einblick in die Gefühls- und Gedankenwelt mehrerer Figuren einzunehmen bzw. das Geschehen aus der Perspektive dieser wahrzunehmen. Dadurch hat er die Möglichkeit, die Meinung des Lesers über die Figuren zu beeinflussen. Dieser erhält somit die Möglichkeit, die Geschichte aus mehreren Blickwinkeln zu betrachten und unterschiedliche Positionen einzunehmen, während er bei einer Erzählung, die von einem einzelnen Ich-Erzähler geschildert wird, in der Regel nur den Standpunkt einer Person einnehmen kann. [Ebda: S.170-176]

1.1.2.2 Der Ich-Erzähler

Der Ich-Erzähler, der in der fiktionalen Welt, die im Text entworfen wird, auch tatsächlich existiert, kann aktiv am Geschehen teilnehmen und ist an einen Leib gebunden. Interessanterweise ist diese „Verleiblichung“ [Ebda: S.258] nicht in jedem Ich-Erzähler gleich stark ausgeprägt. So hat sie beim Ich-Erzähler einer Rahmenerzählung eher eine geringe Bedeutung, da dieser in der Binnenerzählung entweder nicht auftritt, oder aber als auktorialer Erzähler. Auch dem peripheren Ich-Erzähler kommt eine geringer ausgeprägte Leiblichkeit als dem sogenannten „quasi-autobiographischen“ “[Ebda: S.258] Ich-Erzähler zu, da er nicht im selben Ausmaß am Geschehen beteiligt ist, wie jene Erzählerfigur, die gleichzeitig Protagonist der Erzählung ist. Dieser verfügt die am stärksten ausgeprägte Leiblichkeit, da er, wie die Bezeichnung schon andeutet, seine eigene Lebensgeschichte erzählt, dadurch auch am aktivsten am Geschehen beteiligt ist und als maßgeblicher Handlungsträger fungiert.[Ebda(2008): S.258-259]

Einen großen Stellenwert nimmt die Thematisierung der Opposition zwischen erlebendem und erzählenden Ich ein, wodurch eine Doppelperspektive entsteht, Obwohl es sich bei beiden um ein und dieselbe Figur handelt, tritt das erzählende Ich im Text zumeist als ältere und gereifte Persönlichkeit auf, die auf das Erlebte auf mehr oder weniger differenzierte Art und Weise zurückblickt. In diesem Fall spricht Stanzel vom „Ich:Ich-Schema“ “[Ebda: S.271]. Dieses kann in den Erzählungen unterschiedlich stark ausgeprägt sein; es gibt Romane, wo das erzählende Ich einen größeren Raum einnimmt als das erlebende Ich, es gibt aber auch Werke, wo beide etwa im gleichen Ausmaß vertreten sind, sowie Erzählungen, wo das erzählende Ich sich stark zurücknimmt und das erlebende Ich präsenter ist. Ausschlaggebend für diese Spannung zwischen dem Ich als Erzähler und dem Ich als Figur ist die Distanz, durch die sie sowohl in räumlicher und zeitlicher, als auch in psychologischer Hinsicht voneinander getrennt sind. Diese kommt dadurch zustande, dass zwischen dem Zeitraum, in der die Ereignisse die in der Geschichte erzählt werden und dem Erzählvorgang selbst, eine Entwicklung des Bildungs- und Erfahrungshorizontes des Ich-Erzählers stattgefunden hat. [Ebda: S.271-273]

Um die Nachteile, die für den Ich-Erzähler mit seiner Körperlichkeit verbunden sind, auszugleichen, haben Autoren Mittel und Wege gefunden, um in ihren Erzählungen auch Situationen zu schildern, über die der Ich-Erzähler eigentlich nicht Bescheid wissen kann, wie bei Szenen, die sich zwischen anderen Figuren abspielen oder deren gedankliche Vorgänge. Ein Beispiel, das sich seit jeher großer Beliebtheit erfreut ist das Lauschen an der Tür, mittels welchem der Protagonist Gespräche oder Szenen mitverfolgen kann, die sich zwischen anderen abspielen. Stanzel zufolge handelt es sich bei diesen „Lauschangriffen“ zumeist um Verlegenheitslösungen, die oft dem Umstand geschuldet sind, dass der Autor der Leiblichkeit des Ich-Erzählers eine zu große Bedeutung beimisst und deshalb keine andere Möglichkeit sieht. Eine andere Lösung wäre, dass sich der Ich-Erzähler in derartigen Situationen die Freiheit nimmt, sich mit seiner Vorstellungskraft zu begnügen. Die Grenze zwischen Erinnerung, – die im Ich-Roman einen besonderen Stellenwert einnimmt, – und Fantasie ist oft fließend und für den Leser ist nicht ersichtlich, ob das erzählende Ich seine Erinnerung oder seine Einbildungskraft bemüht. Das erzählende Ich lässt die Geschichte aus seiner Erinnerung entstehen, gibt dieser eine Struktur und schmückt sie mithilfe seiner Imagination aus. So ist es ihm auch möglich, sich an Begebenheiten zu „erinnern“, die es im Grunde nicht miterlebt hat, etwa wenn es von

Ereignissen erzählt, die noch vor seiner Geburt stattgefunden haben. Stanzel Der Prozess des Erinnerns nimmt im Erzählakt des Ich-Erzählers einen sehr wichtigen Stellenwert ein, im Unterschied zum auktorialen Erzähler, der keine Geschichte erzählt, die in seiner Vergangenheit stattfand und an die er zurückdenkt. [Ebda: S.274-279]

1.1.2.3 Der personale Erzähler

Eine besondere Stellung in Stanzels Typenkreis nimmt der sogenannte „personale Erzähler“ ein, der besonders dann auftritt, wenn die Gedanken und Gefühle einer Figur thematisiert werden. Dieser Erzählertyp wird dann eingesetzt, wenn der Autor dem Leser den Eindruck vermitteln möchte, er sei unmittelbar am Geschehen beteiligt, so Stanzel: „Eine *Reflektorfigur* reflektiert, d.h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert.“ [Ebda: S.194]

Das alles jedoch, ohne diese Schilderungen weiter zu kommentieren, sondern lediglich den Leser davon in Kenntnis zu setzen. Aus diesem Grund kann in solchen Passagen der Eindruck entstehen, dass gar eine gänzliche Abwesenheit des Erzählers stattfindet. Laut Ein personaler Erzähler bzw. Reflektor ist primär für die „szenische Darstellung“ zuständig, während der auktoriale Erzähler die „berichtende Erzählung“ übernimmt. Hier ist vor allem der Umstand interessant, dass die Unterschiede zwischen dem auktorialen und dem personalen Erzähler oft fließend sind. In vielen Texten ist nicht eindeutig feststellbar, ob es sich um den einen oder den anderen Typ handelt, aber auch bei einem Text, der von einem Ich-Erzähler geschildert wird, können Passagen aus der personalen Erzählperspektive geschildert werden. [Ebda: S.190-196]

1.1.3 Diegetischer Status

Dieser Aspekt ist einer der wichtigsten Merkmale der Erzählinstanz. Schmid unterscheidet dabei zwischen „Diegese“ und „Exegesis“, wobei sich ersteres auf die fiktionale Welt bezieht und letzteres auf die Erzählebene und die Beziehung, welche der Erzähler zu diesen beiden Ebenen hat.

Der Ich-Erzähler ist der diegetische Erzähler und operiert auf beiden Ebenen, da er einerseits Teil der Diegese ist, andererseits eine Erzählfunktion innehat und über sein früheres Ich und dessen Erlebnisse berichtet. In diesem Kontext unterscheidet Schmid

zwischen erzähltem Ich und erzählendem Ich, aus denen sich der diegetische Erzähler zusammensetzt.

Im Gegensatz dazu steht der nichtdiegetische Erzähler, der lediglich Teil der Exegese ist. Schmid lehnt die Unterscheidung zwischen Ich-Erzähler und Er-Erzähler ab, sondern betont, dass eine Erzählung grundsätzlich von einem Subjekt bzw. Ich vermittelt werde. Operiert dieses sowohl in der Exegese als auch in der Diegese, so handelt es sich um einen diegetischen Erzähler, operiert es lediglich in der Exegese, handelt es sich um einen nichtdiegetischen Erzähler.

Was den Darstellungsmodus des nichtdiegetischen Erzählers betrifft, so kann dieser zum einen auf implizite Art und Weise fungieren, das heißt, dass er zwar die Geschichte erzählt und auch kommentiert, aber dass dabei an keiner Stelle ein Selbstbezug stattfindet. Ist er jedoch explizit, so kann er durchaus über sich selbst berichten, z. B., indem er sich beim Leser vorstellt. Umgekehrt ist der diegetische Erzähler nicht notwendigerweise explizit. So kann er etwa die Absicht verfolgen, die eigene Identität bewusst zu verschleiern. [Schmid(2008): S.86-95]

Genette unterscheidet zwischen dem „homodiegetischen“, sowie dem „heterodiegetischen“ Erzähler. Ersteres bezeichnet eine Erzählerfigur, die selbst Teil der fiktionalen Welt ist, in der sich die Geschichte abspielt so auch dem Figurenarsenal angehört, während der heterodiegetische Erzähler außerhalb dieser fiktionalen Welt existiert. Konstitutiv für diese beiden Erzähltypen ist ihre Anwesenheit bzw. Abwesenheit in der fiktionalen Welt. Die Abwesenheit des heterodiegetischen Erzählers ist immer gleich, während die Anwesenheit des homodiegetischen Erzählers in Bezug auf das erzählte Geschehen graduelle Unterschiede aufweist. Ausschlaggebend dafür ist, ob er gleichzeitig der Protagonist der Geschichte, oder lediglich eine Nebenfigur ist und eher die Position eines Beobachters oder Chronisten einnimmt. Genette ist dabei der Auffassung, dass in den meisten Erzählungen der Ich-Erzähler entweder die Hauptfigur ist, die gleichzeitig als Handlungsträger fungiert, oder aber passiver Beobachter, der an der Peripherie des Geschehens steht, ohne in dieses einzugreifen: „Allem Anschein nach kann der Erzähler in seiner Erzählung nicht eine gewöhnliche Nebenfigur sein, entweder ist er Star oder bloßer Zuschauer“ [Genette(2010): S.159]). Er meint zwar, es spräche nichts dagegen, dass ein homodiegetischer Erzähler als Nebenfigur trotzdem aktiv am Geschehen beteiligt sei, kennt jedoch ein derartiges Beispiel nicht: Figuren wie Dr. Watson, Serenus Zeitblom und

Nick Carraway lenken die gesamte Aufmerksamkeit auf den Protagonisten, während sie ihr eigenes Tun gewissermaßen in einen Mantel des Schweigens hüllen und es dabei auch verabsäumen, dem Leser hinreichende Informationen über ihre eigene Person zu vermitteln, womit sie für diesen „durchsichtig-unsichtbar“ werden. So würde ihre narrative Funktion, die sie innehaben, ihre diegetische Funktion gewissermaßen „auslöschen“.

Für homodiegetische Erzähler mit dem höchsten Grad an Anwesenheit verwendet Genette den Begriff „autodiegetisch“. Ist der homodiegetische Erzähler einmal definiert, so ist seine Position die er in der fiktionalen Welt einnimmt, im Grunde invariabel. Wenn es vorkommt, dass eine andere Erzählinstanz zu übernehmen scheint, etwa in einer oder mehreren Passagen ein Er-Erzähler auftritt, oder der homodiegetische Erzähler gar vollständig verschwindet, wird es vom Leser in der Regel als Normbruch wahrgenommen.[Genette(2010): S. 137-165]

Scheffel und Martinez gehen von der Annahme aus, dass ein Erzähltext immer von der ersten Person ausgeht: „da jede Erzählung *per definitionem* von jemanden erzählt wird“[Scheffel/Martinez(2012): S.84]. Es gibt zwei unterschiedliche Beziehungen, die der Erzähler zur Geschichte einnehmen kann. So kann er selber als Figur in der Diegese auftreten, wodurch er eine Doppelrolle einnimmt, zum einen die des erlebenden und die des erzählenden Ichs und zum anderen als Erzähler, der selbst nicht Teil der Diegese ist und in keinem Bezug zum Geschehen oder dem Figurenarsenal der Erzählung steht und gewissermaßen körperlos ist, oder zumindest in dieser Hinsicht nicht für den Leser fassbar. In Anlehnung an Susan Lanser differenzieren Scheffel und Martinez zwischen fünf Typen von Ich-Erzählern: 1. Dem unbeteiligten Beobachter, worunter beispielsweise William Faulkners *A Rose for Emily* fällt, in der ein anonymer Mitbürger die Geschichte der Protagonistin erzählt. 2. Dem beteiligten Beobachter, wo als Beispiel der Rahmenerzähler in Grillparzers *Der arme Spielmann* angeführt wird 3. Der Nebenfigur, wofür ein berühmtes Beispiel etwa Dr. Watson aus Conan Doyles *Sherlock Holmes*-Geschichten ist, welcher zu den handelnden Personen gehört, dabei jedoch unbestreitbar im Schatten von Sherlock Holmes steht. Scheffel und Martinez merken dazu an, dass dieser Erzählertyp oft dazu dient, durch die bewundernde Erzählweise die Außergewöhnlichkeit des Protagonisten noch stärker hervorzuheben und zu betonen, wie es auch eindeutig in Thomas Manns *Doktor Faustus* der Fall ist 4. Einer der Hauptfiguren. Interessanterweise wird als Beispiel hierfür Nick Carraway aus *The Great Gatsby* angeführt, welcher generell

eher als Nebenfigur angesehen wird und dessen Passivität insbesondere von Genette hervorgehoben wird. Die Autoren argumentieren hier jedoch damit, dass er in engerer Beziehung zu den Hauptpersonen stehe, also Jay Gatsby, seiner Geliebten Daisy und deren Ehemann Tom Buchanan und er zudem aktiv am Geschehen beteiligt sei (was von Genette eindeutig bestritten wird[Genette(2010): S.159]).

5. Dem Protagonisten selber, welchem zudem das Attribut „autodiegetisch“ beigefügt wird. Dieser Erzählertyp kommt überaus häufig vor und so gibt es dementsprechend viele Beispiele wie etwa Goethes Wilhelm Werther oder Defoes Robinson Crusoe. Autodiegetisch ist dieser, weil er seine eigene Geschichte erzählt und nicht die eines anderen.

Dass diese unterschiedlichen Erzählertypen nicht apodiktisch sind und sich innerhalb eines Erzähltextes die Position auch ändern kann, zeigt sich bei Max Frischs Roman *Stiller*, der mit den Rollen, die ein Ich-Erzähler in Zusammenhang mit dem erzählten Geschehen einnehmen kann, gewissermaßen experimentiert.⁴

Von einer „ontologischen Vereinbarkeit“⁵, sprechen Lahn und Meister, wenn der Erzähler Teil der fiktionalen Welt ist, in der das Geschehen stattfindet. Handelt es sich jedoch um einen Erzähler, der außerhalb der fiktionalen Welt existiert, dann herrscht eine „ontologische Unvereinbarkeit“[Lahn/Meister(2008): S.67] vor. Die Unterscheidung zwischen Ich- bzw. Er-Erzähler lehnen Lahn und Meister jedoch ab, weil sie diese als zu problematisch empfinden, zumal es in der Literatur auch Beispiele gibt, bei denen zwar ein Er-Erzähler die Geschichte erzählt, dieser aber trotzdem homodiegetisch ist.

Der homodiegetische Erzählakt ist bei der faktualen Erzählung die Regel, bzw. stellt er eine „natürliche“ Form des Erzählens. Käthe Hamburger bezeichnet jene Erzählung, in der der Erzähler Teil der Realität ist in der das Geschehene stattfindet, auch als „fingierte Wirklichkeitsaussage“⁶, die deswegen fingiert ist, da sie über sich selbst behauptet, wirklich stattgefunden zu haben. Die Anwesenheit des homodiegetischen Erzählers innerhalb der Erzählung ist graduierbar, so kann er mehr oder weniger in das Geschehen involviert sein, wie etwa das Schema von Susan S. Lanser, welches bereits erörtert wurde,

⁴ Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9., und erweiterte aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck, 2012: S.84-87

⁵ Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008: S.67

⁶ Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968: S.245

veranschaulicht. Dennoch räumen die Autoren ein, dass die von Lanser bezeichneten Typen von Ich-Erzählern eher Idealtypen sind, die in der Theorie vorherrschen, in der Praxis hingegen die Übergänge oft fließend sind. Als Alternative schlagen sie den Unterschied zwischen Zentrum und Peripherie vor, in denen sich der diegetische Erzähler aufhalten kann: Entweder als Protagonist der Erzählung, die er vermittelt, oder aber als Nebenfigur, für welchen sie als Beispiel Nick Carraway aus *The Great Gatsby* anführen. Dessen Hauptaufgabe besteht im Wesentlichen darin, den Hauptfiguren, also vorwiegend Jay Gatsby und dessen Geliebter Daisy, die seine Cousine ist, als Vertrauensperson der sie ihre Geschichten erzählen, zur Seite zu stehen. Durch diese Kenntnisse ist er dazu im Stande, deren Geschichte zu rekonstruieren und zu erzählen. Auch Sherlock Holmes loyaler Gefährte Dr. Watson kommt zur Sprache, doch ihn zählen die Autoren eher zu den Hauptfiguren, da er nahezu bei sämtlichen Abenteuern, die Sherlock Holmes erlebt, persönlich anwesend ist.

In manchen Werken lässt sich eine Verschiebung der Erzählerposition feststellen. Dieser Kunstgriff hat zur Folge, dass es komplizierter oder gar unmöglich wird, den Standpunkt des Erzählers eindeutig zu bestimmen. Lahn und Meister erkennen in diesem Fall sogar einen Verstoß gegen die Regeln und Normen der Erzählliteratur, weil „so die angeblich unüberschreitbare ontologische Grenze aufgeweicht wird“ [Ebda(2008): S.74]. Als Beispiel wird Dostojewskijs *Die Brüder Karamasow* genannt, ein Werk, bei dem nicht so leicht festzustellen ist, welche Position der Erzähler einnimmt. Lahn und Meister zufolge ist der Erzähler in der ersten Phase des Romans als peripherer homodiegetischer Erzähler einzuordnen, der sich jedoch im Laufe der Handlung zu einem allwissenden Erzähler wandelt, der Einblick in das Bewusstsein der Figuren hat. Die Verfasser schreiben in diesem Kontext sogar, es würde sich um zwei unterschiedliche Erzähler handeln, wobei der erste durch letzteren regelrecht ersetzt werden würde. Jener zweite Erzähler, der offenbar einen olympischen Standpunkt einzunehmen scheint, von dem aus er alles überblicken kann, ist außerhalb der fiktionalen Welt angesiedelt und deshalb heterodiegetisch. [Ebda(2008): S.67-74]. Natürlich gibt es auch Fälle wo sich eine anfangs als heterodiegetischer Erzähler auftretende Instanz im Laufe doch als jemand, der Teil der fiktionalen Welt ist und somit doch homodiegetisch ist, herausstellt, z.B. in dem bereits erwähnten Roman *Vanity Fair* von William Thackeray

Ein Leser, der den ganzen Text noch nicht gelesen hat, kann nicht eindeutig sagen, ob er es mit einem heterodiegetischen oder einem homodiegetischen Erzähler zu tun hat, da sich am Ende immer noch herausstellen kann, dass der, während eines großen Teils der Erzählung als allwissender, außerhalb stehender Beobachter, im Grunde doch eine Figur ist, die sich innerhalb der fiktionalen Welt aufhält, wie es in Thackerays Werk der Fall ist. Bei einem von Beginn der Erzählung an homodiegetischen Erzähler, der sich als solcher zu erkennen gibt, wäre seine Position hingegen meist eindeutig.[Ebda(2008): S.75-76]

1.2 Perspektive

Eine weitere wichtige Komponente des Erzählens sieht Stanzel in der Perspektive, aus welcher das Geschehene wahrgenommen und an den Leser vermittelt wird. Er unterscheidet hier zwischen Innen- und Außenperspektive, welche die Erzählerfigur einnimmt. Es beeinflusst das Leseerlebnis maßgeblich, ob eine Geschichte aus dem Zentrum des Geschehens oder von außerhalb, wie etwa von einem unbeteiligten Beobachter geschildert wird und natürlich spielt es auch eine Rolle, ob diese Erzählerfigur nun allwissend, oder ihr Erfahrungs- und Wissenshorizont begrenzt ist. Nimmt der Erzähler die Innenperspektive ein, spielt die räumliche Wahrnehmung eine größere Rolle, da das Erzählte in diesem Fall von einem Standpunkt aus geschildert wird, der sich innerhalb eines Raumes befindet. Bei der Außenperspektive hingegen nimmt das Zeitempfinden einen größeren Stellenwert ein. Stanzel spricht bei der Außenperspektive auch von „Aperspektivismus“, da sich die Erzählerfigur in diesem Fall außerhalb des Zentrums aufhält und daher keine Relation zu jenen räumlichen Verhältnissen hat, in denen eine Erzählfigur, welche die Innenperspektive einnimmt, fix verankert ist.

Der auktoriale Erzähler kann sowohl eine Außen- als auch eine Innenperspektive einnehmen. Er überblickt das Geschehen von einem Standpunkt aus, der sich außerhalb der fiktiven Welt befindet und kann dieses auch dementsprechend kommentieren. In manchen Passagen jedoch scheint es, als würde der Erzähler in die Gedanken- und Gefühlswelt der handelnden Figur eintreten und die Geschehnisse zeitweise aus deren Perspektive wahrnehmen. In diesem Falle zieht sich der auktoriale Erzähler zurück und ein personaler Erzähler – auch „Reflektor“ genannt - tritt an dessen Stelle. Dieser Perspektivenwechsel macht auf den Leser den Eindruck, der Erzähler würde ganz verschwinden, andererseits

sind auch viele Passagen, in denen der personale Erzähler die Vermittlerrolle übernimmt, eher darstellender als erzählender Natur, wie etwa Schilderungen von Gemütszuständen

Auch der Ich-Erzähler kann eine Außenperspektive einnehmen und zwar dann, wenn es sich dabei um eine Nebenfigur handelt, die selber nicht im Zentrum des Geschehens steht. Stanzel:

Außenperspektive herrscht vor, wenn der Standpunkt, von dem aus die erzählte Welt wahrgenommen oder dargestellt wird, außerhalb der Hauptfigur oder an der Peripherie des Geschehens liegt. Hierher gehören Erzähltexte mit auktorialer ES oder mit einem peripheren Ich-Erzähler. [Stanzel(2008): S.150]

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Erzählperspektive ist der „Fokus“. Dieser bestimmt, auf welche Weise die Aufmerksamkeit des Lesers gelenkt wird und je nachdem, welcher Aspekt der Erzählung thematisiert wird, lässt sich zumeist auch erkennen, welche Perspektive der Erzähler einnimmt. Die Art und Weise, wie der Fokus und der Perspektivenwechsel vom Erzähler gesteuert werden, nimmt auch darauf Einfluss, welche Haltung der Leser zu den Geschehnissen der Geschichte einnimmt, und wie sich sein Mitgefühl gegenüber den handelnden Figuren der Geschichte entwickelt. Ausschlaggebend dafür ist in dieser Hinsicht etwa, wie oft und bei welchen Figuren der Geschichte die Innenperspektive eingenommen wird; so ist es beispielsweise sehr wahrscheinlich, dass der Leser gerade eher für jene Figuren Sympathien entwickelt, an deren geistigen Vorgängen er auch teilhaben kann, als bei Figuren, bei denen keine Innenperspektive eingenommen wird, da er, im ersteren Fall auch besser über deren Motivationen und Gefühle Bescheid weiß bzw. sogar unmittelbar an diesen teilhaben kann.[Stanzel(2008): S.149-150]

Schmid zufolge tritt die Perspektive in einer Erzählung in mindestens vier Formen auf, sie verfügt über einen räumlichen, einen zeitlichen, einen ideologischen, sowie einen sprachlichen Aspekt, welche in der Geschichte zum Ausdruck kommen und gewissermaßen eine Filterfunktion einnehmen, durch welche das Geschehen aufgenommen und verarbeitet wird. Die räumliche Perspektive bezieht sich auf den Standpunkt innerhalb der fiktionalen Welt, von welcher aus das Geschehen und die räumlichen Dimensionen wahrgenommen werden und sind abhängig von Gesichtsfeld, Entfernung bzw. Nähe zum dargestellten Szenario usw. Hier kann die Perspektive auch mit dem Standpunkt bzw. „point of view“ gleichgesetzt werden. Wird das Geschehen von zwei Individuen

geschildert, die den gleichen Standpunkt einnehmen, so ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass ihre Schilderungen dennoch voneinander abweichen werden. Ausschlaggebend ist dafür, dass ihre Denkweisen (z.B. Weltanschauungen, Bildung, Erziehung, Haltungen und Meinungen) unterschiedlich sind. Diesen Umstand bezeichnet Schmid als „ideologische Perspektive“, die ebenfalls konstitutiv für die jeweilige Wahrnehmung ist. Das hat etwa wesentliche Auswirkungen auf die selektive Wahrnehmung, was bedeutet, dass sich eine Person auf manche Faktoren des Beobachteten stärker konzentriert, während sie anderes komplett vernachlässigt.

Eine wesentliche Rolle für die Erzählung spielt auch der temporäre Abstand, der zwischen der Erfassung des Geschehens und der Darstellung liegt, also die zeitliche Perspektive. Hierbei sind beim Erfassen jedoch nicht nur die unmittelbare Teilnahme gemeint, sondern auch der Prozess des Verarbeitens und der Interpretation, welcher im Anschluss daran erfolgt und auch die Veränderungen und Modifikationen, die Erinnerungen im Zeitraum zwischen dem Zeitpunkt des Geschehens und dem Erzählakt selbst durchlaufen. Ausschlaggebend für diese Wandlung sind der Horizont desjenigen, der das Geschehen beurteilen wird, und der, abhängig vom Zeitabstand, ebenfalls eine Wandlung erfährt, so können etwa das Wissen und die Kenntnisse, die er mit seiner Erinnerung verknüpft, zunehmen. Unter derartigen Umständen besteht die Möglichkeit, dass er diese anders bewerten wird. Allerdings kann er auch maßgebliche Dinge vergessen, was die Erinnerung demensprechend verfälschen wird. Weiters führt Schmid die sprachliche Perspektive an. Dieser Aspekt bezieht sich auf die verbalen Dimensionen, in denen die Erinnerung weitervermittelt wird. Dazu zählt etwa die Frage, welche Faktoren er hervorhebt und ausschmückt bzw. welche er vernachlässigt oder als unwichtig abwertet. So kann er z.B. seine Gefühle thematisieren, oder das Geschehen lediglich in sachlichem Ton wiedergeben. Auch die Art und Weise, wie sich Figuren ausdrücken, fallen in diese Kategorie. Insbesondere die Wortwahl, der Syntax und die Sprachfunktion sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung.

Ein nichtdiegetischer Erzähler ist hinsichtlich der sprachlichen Perspektive flexibel, so kann er etwa einen eigenen Stil entwickeln, oder sich an sprachliche Eigenheiten einzelner Figuren anpassen.

Als fünfte Kategorie führt Schmid die sogenannte „perzeptive Perspektive“ an. Dieser liegt die Wahrnehmung der jeweiligen Figur zugrunde und die Art und Weise, wie sie ihre

Umgebung erlebt. In diesem Zusammenhang verwendet Schmid die Metapher des Prismas. Der Erzähler eines fiktionalen Textes kann sich dazu entscheiden, die Perspektive einer Figur einzunehmen und das Geschehen aus ihren Augen zu erzählen, gewissermaßen durch ein Prisma blickend.

Einen weiteren Unterschied besteht zwischen narratorialer und figuraler Perspektive. Bei letzterer wird das Geschehen vom Standpunkt der Figuren geschildert, dabei kann es sich um einen oder mehrere Charaktere handeln, wohingegen bei ersterer der Erzähler das Geschehen von seinem eigenen Standpunkt aus schildert. Die Erzählung wird in dieser Hinsicht im Wesentlichen von zwei Instanzen bestimmt: einerseits dem Erzähler, andererseits der Figur. Interessant ist dabei der Umstand, dass ein Geschehen folglich teilweise gleichzeitig von zwei Standpunkten aus geschildert wird. Schmid ist daher der Meinung, dass eine Erzählung nie von einem neutralen Standpunkt aus vermittelt werden kann, im Unterschied zu der Auffassung von Stanzel.

Die narratoriale Perspektive nimmt den wichtigeren und größeren Stellenwert in einem Text ein, denn im Grunde ist sie während der Geschichte allgegenwärtig, selbst wenn der Leser in manchen Passagen den Eindruck hat, die Erzählung würde von einem „neutralen“ Standpunkt aus geschildert werden, da es keine Kommentare und Zwischenbemerkungen des Erzählers gibt. Doch auch in diesen Teilen der Geschichte ist eine Präsenz der Erzählstimme nicht zu verleugnen, da die Geschichte durch diese erst erzählt wird und gewissermaßen ohne sie nicht existieren kann, so ist es etwa auch der Erzähler, der entscheidet, welche Aspekte einer Erzählung zur Sprache kommen und welche nicht.[Schmid(2008): S.130-137]

Genette zufolge herrscht bei der Analyse von narrativen Texten oft das Problem, dass zwei - für die Interpretation äußerst wichtige - Punkte vermischt werden, nämlich zum einen die Frage, wer den Text erzählt und zum anderen, aus welchem Blickwinkel die Geschichte erzählt wird. Der „Sprecher“ darf nicht mit dem „Seher“ verwechselt werden. Es wird zwischen einem inneren und einem äußeren „point of view“ unterschieden. Handelt es sich um einen Ich-Erzähler, so kann es dabei entweder der Held sein, oder eine andere Figur (die Genette „Zeuge“ nennt). Wird die Geschichte hingegen von einem Er-Erzähler geschildert, so unterscheidet Genette zwischen einem allwissenden und einem „außenstehenden“ Autor [sic]. Daraus ergibt sich folgendes Muster: ein Ich-Erzähler, der gleichzeitig Protagonist der Geschichte ist, sowie ein allwissender Autor haben einen

inneren „point of view“ inne, während der Ich-Erzähler, der lediglich ein Zeuge ist, sowie ein „außenstehender“ Autor den äußeren Standpunkt einnehmen. Jene Figur, aus deren Perspektive erzählt wird, wird als „fokale Figur“ bezeichnet. [Genette(2010): 118-121]

1.2.1 Fokalisierung

Diese Kategorie bietet eine nähere Definition der Perspektive, aus welcher eine Geschichte erzählt werden kann. Wichtig ist dabei, dass man die Erzählinstanz nicht mit der fokalen Figur (falls es sich um eine interne Fokalisierung oder eine Nullfokalisierung handelt) gleichsetzt. Es wird unterschieden zwischen der fokalisierten, der fokalisierenden sowie der fokalen Instanz. Bei jener Figur, aus deren Blickwinkel die Erzählung gerade geschildert wird, handelt es sich um die fokale Figur. Fokalisierung bringt immer eine Einschränkung des Feldes mit sich. Genette spricht in diesem Zusammenhang vom „situierten Fokus“, der für die Selektion der Informationen, dem Leser mitgeteilt werden, zuständig ist, je nachdem, was die fokale Figur abhängig von ihrem Standpunkt aus wissen kann.

Eine Nullfokalisierung, oder auch unfokalisierte Erzählsituation herrscht dann vor, wenn ein allwissender Erzähler von seinem olympischen Standpunkt aus schildert.

Ähnlich dazu ist die externe Fokalisierung, wo eine Handlung, ein Vorgang oder eine Situation beschrieben werden, ohne dass die Gedanken der Figuren dabei zur Sprache kommen und der Erzähler keinen Einblick in ihr Bewusstsein nimmt. Eine andere Bezeichnung dafür ist die „Außensicht“. Der Standpunkt liegt in diesem Fall in der diegetischen Welt und bietet einen guten Überblick über das Geschehen, liegt jedoch außerhalb des Bewusstseins der Figuren, weswegen deren Gedankenvorgänge auch kein Thema sind.

Der Gegenentwurf dazu ist die interne Fokalisierung, die stattfindet, wenn Passagen einer Geschichte aus dem Blickwinkel einer Figur erzählt werden, der Leser das Geschehen also gewissermaßen durch deren Augen erlebt, wobei Genette in diesem Kontext auch die Bezeichnungen „Reflektor“ und „Mitsicht“ anführt. Darüber hinaus unterscheidet Genette auch noch zwischen der variablen und der multiplen Fokalisierung. Im Unterschied zu den vorangegangenen Typen beziehen sich diese eher auf den gesamten Text, als lediglich auf eine Passage oder ein Textsegment. Die variable Fokalisierung herrscht dann vor, wenn ein

Erzähltext aus mehreren Perspektiven geschildert wird, wie in etwa Flauberts *Madame Bovary* mal aus Emmas, mal aus Charles' Sicht, es aber auch Passagen gibt, in denen eine Nullfokalisierung stattfindet. In einem Text, wo ein Ereignis aus dem Blickwinkel mehrerer Figuren geschildert wird, wie beispielsweise einem Briefroman, findet eine multiple Fokalisierung statt. In einer Erzählung gibt es zumeist mehrere unterschiedliche Fokalisierungen, die variable Fokalisierung ist also weit verbreitet ist. Oft ist jedoch nicht eindeutig bestimmbar, um welche Fokalisierung es sich gerade handelt. So könnte eine externe Fokalisierung, die sich etwa auf die Beschreibung einer Figur oder einer Außenansicht bezieht, auch die interne Fokalisierung einer anderen Figur sein, die diese Dinge wahrnimmt. Doch auch was die Kategorie der internen Fokalisierung betrifft, gibt es nur wenige Texte, in denen diese Form kompromisslos durchgezogen wird, also die ausschließlich aus der Perspektive einer einzigen Figur geschildert werden, da es meistens auch Textsegmente gibt, in denen die Figur, aus deren Sicht erzählt wird, selber beschrieben wird. Auch in Texten, wo es einen Ich-Erzähler gibt, muss man daher berücksichtigen, dass dieser über die Vergangenheit erzählt und aus diesem Grund nicht mit dem Helden-Ich der Geschichte gleichgesetzt werden kann.

Neben der Bezeichnung der „variablen Fokalisierung“ spricht Genette auch von einem „Fokalisierungswechsel“, der im Laufe einer Geschichte öfters stattfinden kann. Alternativ verwendet er dafür auch die Formulierung: „Allwissenheit mit partiellen Einschränkungen des Feldes“.[Genette(2010): S.124] Interessanterweise wurde dieser Fokalisierungswechsel, der oft ein fixer Bestandteil der Dynamik einer Erzählung ist, in der Vergangenheit von Literaturwissenschaftlern in die Kritik genommen, die der Meinung waren, ein Text sollte in dieser Hinsicht kohärent sein. Genette wirft jedoch ein, dass ein Fokalisierungswechsel, wenn die Kohärenz innerhalb eines Werkes stark genug sein sollte, diese nicht gefährdet. In Anlehnung an die Musik spricht Genette im Zusammenhang mit Fokalisierungswechseln deshalb von „Alterationen“, welche als Abweichungen innerhalb eines vorherrschenden Modus in einem Werk auftauchen. Diese Alterationen können in zwei verschiedenen Formen auftreten, und zwar entweder als Paralipse, oder als Paralepse, wobei die letztere Bezeichnung von Genette selbst stammt. Die Paralipse findet dann statt, wenn in einem Text dem Leser Informationen vorenthalten werden, wie etwa Gedanken oder Erlebnisse der Figur oder auch des Erzählers, aus dessen

Perspektive die Geschichte, oder Teile von dieser geschildert werden. Dieser Kunstgriff dient dem Spannungsaufbau und ist vor allem in Kriminalromanen sehr beliebt.

Im Gegensatz dazu steht die „Paralepse“, bei der der Leser mehr Informationen erhält als der Wissenshorizont der fokalen Figur eigentlich zulassen dürfte. Z.B. wenn eine externe Fokalisierung stattfindet, in einer Passage jedoch Einblick in die Gedankenwelt einer bestimmten Figur gegeben wird, oder auch, wenn eine interne Fokalisierung stattfindet und die fokale Figur Informationen preisgibt, die sich ihrem Wissenstand entziehen. Ein Beispiel dafür wäre etwa, wenn ein Ich-Erzähler die Gedanken einer anderen Figur wahrnimmt. Genette: „Man könnte meinen, dass mit der fokalen Wahl der homodiegetischen Erzählung a priori eine modale Einschränkung einhergeht, die sich nur durch Verstöße (oder höchst unwahrscheinliche Rechtfertigungen) aufheben lässt.“ [Genette(2010): S.220] [Genette(2010): S.121-124]

1.3 Unzuverlässiges Erzählen

Das Vertrauen, das der Leser dem Erzähler entgegenbringt, kann dieser auch missachten, entweder absichtlich, oder weil er es nicht besser weiß, indem er die Geschichte nicht wahrheitsgemäß wiedergibt. In einem solchen Fall spricht man in der Literaturwissenschaft auch vom sogenannten „unzuverlässigen Erzählen“.

Unzuverlässiges Erzählen hat eine lange Tradition und lässt sich bis auf Beispiele der antiken Literatur zurückverfolgen - ein Beispiel dafür ist etwa Lukians *Wahre Geschichten*. Die Formulierung „unreliable narrator“ wurde jedoch erst von Wayne C. Booth 1961 eingeführt, wo er unzuverlässiges von zuverlässigem Erzählen abgrenzt, indem er schreibt, dass die Aussagen und Handlungen des zuverlässigen Erzählers mit den Regeln und Normen der fiktionalen Welt, die der Autor entwirft, vereinbar sind und er im Gegensatz dazu unzuverlässig ist, wenn er gegen diese Konventionen verstößt.⁷

Scheffel und Martinez zufolge, ist unzuverlässigem Erzählen auch ein ironischer Aspekt zu eigen, weil eine Doppelung stattfindet, und das Gesagte eine implizite und eine explizite Botschaft hat, wobei letzteres offen ausgesprochen wird, während ersteres über sogenannte „Ironiesignale“ vermittelt wird. Dieser Prozess erfolgt, indem der Erzähler die explizite Botschaft dem Leser vermittelt, die nicht der Wahrheit entspricht, während der Autor dem Leser über andere Kanäle die implizite Botschaft signalisiert und ihn so über die

⁷ Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961 : S.158-159

tatsächlichen Tatbestände gewissermaßen aufklärt. Unzuverlässiges Erzählen wird vor allem bei Texten angewendet, die einen diegetischen Erzähler haben, weil er nicht über den Objektivitätsanspruch des nichtdiegetischen Erzählers verfügt, dem auch oft Allwissenheit in Bezug auf die fiktionale Welt zugeschrieben wird. Doch auch einem diegetischen Erzähler schenkt der Leser in der Regel Glauben.

Auch beim unzuverlässigen Erzählen gibt es laut Scheffel und Martinez zwei verschiedene Kategorien: zum einen das mimetisch unzuverlässige Erzählen und zum anderen das theoretisch unzuverlässige Erzählen. Als Beispiel für letzteres führen die Autoren interessanterweise Thomas Manns *Doktor Faustus* an. In diesem Fall sei der Ich-Erzähler Serenus Zeitblom mit Begebenheiten konfrontiert, die sich seinem ideologischen Weltbild entziehen würden und die er deswegen nicht vollständig begreifen könne. Bei der Lektüre stellt sich folglich beim Leser eine gewisse Ambivalenz ein; einerseits bezweifelt er die Schilderungen über das, was sich im Leben des Protagonisten Adrians zugetragen hat nicht und schenkt dem Erzähler durchaus Glauben, bezweifelt allerdings seine Kompetenzen, wenn es darum geht, das Geschehene richtig einzuschätzen und zu bewerten. In seiner Vermittlerfunktion ist seine Glaubwürdigkeit folglich erhalten, während ihm der Leser als Figur durchaus mit einer gewissen Skepsis begegnen kann.

Die andere Form ist das „mimetisch teilweise unzuverlässige Erzählen“ [Scheffel/Martinez(2012): S.105]. Hier sagt der Erzähler auch in Bezug auf das Geschehen die Unwahrheit und gibt Sachverhalte teilweise nicht so wieder, wie sie sich tatsächlich zugetragen haben, oder auf eine Art und Weise, durch die der Leser in die Irre geführt wird. Interessant ist jedoch, dass der Leser bereit ist, dem Erzähler, nachdem sich dessen Unzuverlässigkeit in Bezug auf den Wahrheitsgehalt seiner Schilderungen herausgestellt hat, den nachfolgenden Ausführungen trotzdem noch Glauben schenkt. Dieser Umstand ergibt sich aus dem Verlangen, eine kohärente, in sich stimmige Erzählung zu lesen und da eine innere Logik nur dann zu Stande kommt, wenn das über große Strecken der Geschichte Erzählte negiert und anschließend richtiggestellt wird, zieht der Leser die Schlüsse, zu denen der Erzähler gelangt, letztendlich nicht in Zweifel. [Scheffel/Martinez(2012): S.99-110]

2. Der Freund des Protagonisten als Beobachter: *The Great Gatsby*, *Doktor Faustus* und *The Human Stain*

2.1 *The Great Gatsby* von F. Scott Fitzgerald

F. Scott Fitzgerald erstmals 1926 erschienener Roman *The Great Gatsby* erzählt die Geschichte Jay Gatsbys, der aus ärmlichen Verhältnissen stammt, es zu Reichtum gebracht hat und versucht, seine frühere Geliebte Daisy Buchanan, die mittlerweile verheiratet ist, zurückzuerobert. Als es schließlich zum Streit zwischen Gatsby und Daisys Ehemann Tom Buchanan kommt, eskaliert die Situation und Daisy überfährt mit Gatsbys Wagen Toms Geliebte Myrtle Wilson. Deren Gatte ermordet daraufhin Gatsby, da er denkt, dieser wäre verantwortlich für Myrtles Tod. Erzählt wird die Geschichte von Nick Carraway, Gatsbys Nachbar und Daisys Cousin, der vom mittleren Westen erst kürzlich an die Ostküste gezogen ist.

2.1.1 Die Figur „Nick Carraway“ in *The Great Gatsby*

In der Eingangsphase des Romans erfährt der Leser einiges über die biografischen Daten Carraways sowie über die Lebensumstände, durch welche er schließlich in Bekanntschaft mit dem Protagonisten kommt. Die Figur Jay Gatsby hat ihren ersten Auftritt erst im dritten Kapitel, in der 1994 erschienenen Ausgabe der Penguin Popular Classics erst auf Seite 54, also relativ spät, wenn man berücksichtigt, dass der Roman in dieser Ausgabe 186 Seiten hat. Carraway entstammt einer wohlhabenden und bedeutenden Familie des mittleren Westens und zieht für das Studium in ein kleines Haus in West Egg in Long Island, nahe New York City, da er sich erhofft, an der Wall Street Karriere zu machen.⁸

Dass in der unmittelbaren Nachbarschaft das feudale Anwesen eines geheimnisvollen Mannes liegt, der gerne ausschweifende Partys ausrichtet, wird zunächst nur beiläufig erwähnt. Was allerdings auffällt ist, dass Carraway, trotz seiner Herkunft, im Vergleich zu den Hauptfiguren ein relativ bescheidenes Leben führt, da sowohl Gatsby als auch Tom und Daisy Buchanan in Reichtum schwelgen, während er lediglich ein kleines,

⁸ Eble, Kenneth: *The Structure of The Great Gatsby*. In: Bloom, Harold (Hrsg.): *F. Scott Fitzgerald's: The Great Gatsby*. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986: S.5

schmuckloses Haus („a weather-beaten cardboard bungalow“⁹) zur Miete bewohnt.[Fitzgerald(1994): S.8-9]

Während der Lektüre bekommt der Leser den Eindruck, dass die Haupttätigkeit Carraways in erster Linie darin besteht, zwischen den anderen Figuren zu vermitteln und diesen als Vertrauensperson zu dienen.¹⁰ Tatsächlich wird er meist erst dann aktiv, wenn er von anderen angesprochen wird oder Bitten an ihn herangetragen werden. So wird Gatsby auf ihn aufmerksam, als er Carraways verwandtschaftliche Verbindung zu Daisy, die vormals seine Geliebte war, registriert und sich dadurch erhofft, über Carraway mit jener wieder in Kontakt treten zu können. Jordan Baker, die Freundin Daisys, nimmt eine ähnliche Rolle innerhalb der Handlung ein, da sie bei einer Party, bei der Carraway das erste Mal auf die ominöse Titelfigur trifft, von ebendiesem zu einem Gespräch unter vier Augen gebeten wird, in dem er sie überredet, eine Nachricht an ihre, nunmehr verheiratete, Freundin zu überbringen. Sie ist es auch, die Carraway über die gemeinsame Vergangenheit von Daisy und Gatsby, sowie über die unglückliche Ehe der Buchanans aufklärt. Carraway und Jordan beginnen eine Art Affäre, welche innerhalb des Romans bis auf eine Passage jedoch einen eher geringen Stellenwert einnimmt und kaum thematisiert wird, was wiederum zeigt, dass der Fokus der Geschichte, die Carraway erzählt, eben auf Jay Gatsby gerichtet ist und nicht auf sein eigenes Leben. Das wird vor allem deutlich, als das gespannte Verhältnis zwischen Gatsby und Tom Buchanan im Zuge eines hitzigen Streites eskaliert, was im weiteren Verlauf darin gipfelt, dass Daisy die Geliebte ihres Ehemanns mit dem Auto Gatsbys überfährt. [Fitzgerald(1994): S.133-141] Nachdem das unglückliche Liebespaar das Hotelzimmer verlassen hat, verharret Carraway einige Minuten in kontemplativem Schweigen. Von Tom darauf angesprochen erwidert er: „I just remembered that today’s my birthday.‘ I was thirty.“ [Fitzgerald(1994): S.142] Fast scheint es, als würde Carraway in der kurzen Zeit seiner Bekanntschaft mit Gatsby sein eigenes Leben zurückstellen und stattdessen seinen Fokus auf das Treiben seines Freundes legen, auch wenn er im 3. Kapitel, nach seiner ersten Begegnung mit Gatsby das Gegenteil behauptet:

„Reading over what I have written so far, I see I have given the impression that the events of three nights several weeks apart were all that absorbed me. On the

⁹ Fitzgerald, Scott F.: The Great Gatsby. London: Penguin Books, 1994 (Erstmals erschienen 1926): S.9

¹⁰ Fraser, John: Dust and Dreams and the Great Gatsby. ELH, Vol. 32, No. 4 (Dec., 1965): S.559

contrary, they were merely casual events in a crowded summer, and, until much later, they absorbed me infinitely less than my personal affairs.“[Fitzgerald(1994): S.62]

Dies verstärkt den Eindruck, dass es sich bei Fitzgeralds Roman, wie der Titel auch andeutet, in erster Linie um die Geschichte der Titelfigur, also Jay Gatsby handelt, während Carraway eindeutig eine eher untergeordnete Rolle spielt, da jene persönlichen Angelegenheiten, die er in diesem Zitat anspricht, im Laufe des Romans kaum erwähnt werden. Zwar erfährt der Leser, dass der Ich-Erzähler studiert und dass er etwa sämtliche relevante Fachliteratur, die sein Studium betreffen, gekauft hat, um diese zu lesen; doch sein Lebenswandel sowie seine Wünsche, Träume und Aktivitäten werden nicht mehr weiter erläutert, es sei denn, diese stehen in Verbindung mit Gatsby oder den Buchanans. Carraway scheint sich zunächst vor allem durch sein eher passives Verhalten auszuzeichnen. Es macht den Eindruck, dass er in erster Linie ein Mitläufer ist, der von den anderen gewissermaßen „mitgenommen“ wird und stets das Treiben der anderen beobachtet, ohne selbst mitzumischen.¹¹ So lesen sich weite Strecken des Romans wie ein Erlebnisbericht. Er begleitet etwa Tom, als dieser beschließt, nach dem Abendessen mit Daisy und Jordan, seine Geliebte in New York City zu besuchen. Bei diesem Ausflug trifft Carraway neben Myrtle, der Geliebten Toms, auch ihren Ehemann Wilson, sowie später deren Schwester Catherine und ihren Gatten. In dieser Szene des Romans kommt Carraways passive und zurückhaltende Persönlichkeit sehr deutlich zum Ausdruck: Obwohl es ihm im Grunde widerstrebt, mit Tom und Myrtle den Abend in Catherine's Wohnung zu verbringen, lässt er sich dennoch überreden, zu bleiben und während sich das Liebespaar im Nebenzimmer vergnügt, sitzt er in der Wohnung, betrinkt sich und unterhält sich mit Catherine. Es passiert viel an diesem Abend, so bricht Tom Myrtle im Laufe einer Auseinandersetzung etwa die Nase, doch Carraway bleibt im Großen und Ganzen der stille Beobachter, auch wenn er durch seine Konversation mit Katherine etwas über Gatsby in Erfahrung bringt. [Fitzgerald(1994): S.29-44]

Auch als er Daisy in seinen Bungalow einlädt, damit sich sein Nachbar mit dieser treffen kann, ist es Gatsby, der das Rendez-Vous organisiert und Carraway hat nichts weiter zu tun, als sein Heim zu Verfügung zu stellen. Als Gatsby Daisy schließlich sein eigenes Haus zeigen möchte, kommt Caraway mit, obwohl er zu Beginn zögert. Auch bei dieser

¹¹ Cass, Colin S.: "Pandered in Whispers": Narrative Reliability in "The Great Gatsby". In: College Literature, Vol. 10, No. 3, First-Decade Issue (Fall, 1983): S. 319-320

Hausbesichtigung bleibt der Ich-Erzähler gänzlich passiv und beobachtet die Annäherung zwischen dem einstigen Liebespaar. [Ebda: S.88-103]

Carraway fungiert also in erster Linie als Beobachter, der das Geschehene dokumentiert und an den Leser weitervermittelt.

Umso interessanter ist es daher, dass mit Carraway nach der Tragödie um Daisy und der umgekommenen Myrtle, sowie noch stärker im letzten Kapitel des Romans, nachdem Gatsby von Wilson ermordet wurde, eine Art Wandlung stattzufinden scheint; er legt sein passives Verhalten ab, wird selbst zur treibenden Figur und nimmt die Aufgabe auf sich, das Begräbnis seines Freundes zu organisieren und dessen Freundes- und Bekanntenkreis dazu zu überreden, bei der Trauerfeier zu erscheinen, auch wenn diese Bestrebungen nicht unbedingt von Erfolg gekrönt sind. Ebenso werden Carraways Emotionen und Ansichten bezüglich Gatsby thematisiert und verschaffen dem Leser einen Eindruck von der Bewunderung, die der Ich-Erzähler dem Protagonisten tatsächlich entgegenbringt. [Ebda: S.177-188]

2.1.2 Carraway als Erzähler

Bereits auf der ersten Seite geht der Ich-Erzähler auf eigene Persönlichkeitsmerkmale ein, die den Erzählstil des Romans bereits antizipieren. So erklärt er, dass ein Ratschlag seines Vaters ihn das gesamte bisherige Leben begleitet habe: „‘Whenever you feel like criticising anyone‘, he told me, ‘Just remember that all the people in this world haven’t had the advantages that you’ve had‘“ [Fitzgerald(1994): S.7] Dieser väterliche Rat ist dem Erzähler zufolge ausschlaggebend dafür, dass er fortan versucht, sich mit Urteilen zurückzuhalten. Auch wenn er wegen dieser Eigenschaft mitunter mit Schikanen durch seine Mitmenschen konfrontiert war, hielt er dennoch daran fest: „Reserving judgements is a matter of infinite hope.“ [Fitzgerald(1994): S.7] Es scheint fast, als wollte er mit dieser Selbstbeschreibung Glauben machen, dass ihm eine große Toleranz und zu eigen sei, was wiederum impliziert, dass er sich dem Erzählgegenstand auf eine unvoreingenommene Art und Weise nähert.¹² Carraway behauptet also gewissermaßen, er wäre frei von Vorurteilen, doch er verliert für den Leser womöglich an Glaubwürdigkeit, als er gesteht, dass Gatsby alles zu verkörpern scheint, was er verachtet, weckt jedoch gleichzeitig die Neugier in

¹² Scrimgeour, Gary J: Against the Great Gatsby. In: Lockridge, Ernest(Hrsg): Twentieth Century Interpretations of *The Great Gatsby*. New Jersey: Prentice Hall, 1968: S.71

Bezug auf den Erzählgegenstand, der noch erzählt werden muss. Eine weitere Eigenschaft, die für das Erzählen einer Geschichte nur förderlich ist und die er an einer späteren Stelle des Romans erwähnt: "Every one suspects himself of at least one of the cardinal virtues, and this is mine: I am one of the few honest people that I have ever known." [Fitzgerald(1994): S.66]

Es ist wohl unbestreitbar, dass Ehrlichkeit eine wichtige Eigenschaft für eine Erzählfigur ist, es sei denn es handelt sich um einen unzuverlässigen Erzähler. Lathbury zufolge ist Carraway eine gute Identifikationsfigur für den Leser und den anderen Figuren des Romans in vielerlei Hinsicht überlegen; so ist er etwa der einzige, der einer ehrlichen Arbeit nachgeht, während die Protagonisten entweder in dubiose Machenschaften verwickelt sind, die niemand durchschaut (wie Gatsby) oder aufgrund ihrer vermögenden Herkunft oder günstigen Heiratspolitik nicht arbeiten müssen (wie die Buchanans). Er präsentiert sich als vertrauenswürdig und als ein Vertreter des gesunden Menschenverstandes. Was ihn noch auszeichnet, ist das Verantwortungsgefühl, welches ebenso Teil seiner Persönlichkeit ist, wie seine Empathie, die ihm erlaubt, die Gefühle und Beweggründe anderer Menschen zu verstehen und nachvollziehen zu können, ohne diese teilen zu müssen, was etwa an der Art und Weise erkennbar ist, mit der er Gatsbys hoffnungsloses Streben nach der Liebe Daisys und seinen verklärten Sinn für Romantik schildert. Zwar kann er sich in dieser Hinsicht nicht mit dem Protagonisten identifizieren, dennoch erzählt er Gatsbys Geschichte detailliert und einfühlsam und auch in Bezug auf andere Figuren kommt seine Fähigkeit, sich in andere Menschen hineinzusetzen, zum Vorschein.¹³ Als er im letzten Kapitel eine zufällige Begegnung mit Tom schildert, die nach dem tragischen Tod Gatsbys zustande kommt, gesteht Tom, dass er es war, der Wilson glauben machte, es wäre Gatsby gewesen, der Myrtle überfahren hätte (wobei Tom über den tatsächlichen Hergang des Unfalles von Carraway nicht in Kenntnis gesetzt wurde und so noch immer glaubt, sein Rivale wäre schuld am Tod seiner Geliebten) und versucht sich anschließend, vor Carraway zu rechtfertigen. Dieser denkt zwar, dass Toms Rechtfertigung keine Entschuldigung für sein Handeln sei und kann es dennoch nachvollziehen, so heißt es: „I couldn't forgive him or like him but I saw that what he had done was, to him, entirely justified.“ [Ebda(1994): S.186] [Ebda(1994): S.185-186]

¹³ Lathbury, Roger: Literary Masterpieces. Volume 1: The Great Gatsby. Farmington Hills: Gale Group 2000. S. 29-30

Doch auch wenn der Ich-Erzähler sich gewissermaßen als moralische Instanz innerhalb des Werkes positioniert, schreibt etwa Lisca, dass Carraway die Dinge letztendlich nur subjektiv bewerten kann und so auch Irrtümern und Fehleinschätzungen erliegt. So unterscheidet sich der Erzähler in seinen Ansichten und Lebensweise so grundlegend von den meisten anderen Figuren, dass es ihm unmöglich ist, sich seinem Erzählgegenstand unvoreingenommen zu nähern und ist so eben zu keiner neutralen Sichtweise fähig, sondern wird sowohl durch negative Emotionen (in Bezug auf die Buchanans), als auch positive Gefühle (bezüglich Jay Gatsby) beeinflusst. Carraways Ansichten scheinen insofern teilweise fragwürdig, da er die Buchanans und ihre Handlungen vollständig verdammt und im Gegensatz dazu letztendlich ein geradezu romantisierendes Bild von Gatsby zeichnet, wobei dessen Verhalten und Handlungen ebenfalls in vielerlei Hinsicht fragwürdig sind. Lisca zufolge entsteht die Bewunderung, die Carraway für Gatsby entwickelt, unter anderem dadurch, dass dieser als geheimnisvoller, hoffnungslos romantischer Lebemann lauter Attribute vereinigt, die dem Ich-Erzähler fehlen.¹⁴

Auch Boyle hegt Zweifel an der Zuverlässigkeit Nick Carraways. So gibt Carraway zwar vor, sich mit moralischen Urteilen zurück zu halten, misst aber dennoch mit zweierlei Maß, was etwa dadurch deutlich wird, dass er das Verhältnis zwischen Tom Buchanan und Myrtle Wilson bzw. den Umstand, dass dieser fremdgeht, nicht gut heißt, dafür jedoch Gatsby dabei hilft, wieder mit Daisy in Kontakt zu treten.¹⁵

Phelan zufolge hat die Tatsache, dass Gatsbys Geschichte von Nick Carraway geschildert wird vor allem zwei Vorteile. Der erste ist, dass durch den Umstand, dass es sich um einen diegetischen Erzähler handelt, der an den Geschehnissen teilnimmt, der Leser mitverfolgen kann, was die Geschichte des Protagonisten bei Carraway auslöst und wie diese sich auf seine eigene Persönlichkeitsentwicklung auswirkt und ihn verändert, wodurch der Leser einen lebhafteren Eindruck von der Bedeutung der Ereignisse und der Person Gatsby selbst bekommt.

Der zweite Vorteil von Carraways Erzählerrolle besteht interessanterweise in seinem Unvermögen, alles überblicken zu können. Im Fall von *The Great Gatsby* würde sich

¹⁴ Lisca, Peter: Nick Carraway and the Imagery of Disorder. *Twentieth Century Literature*, Vol. 13, No. 1 (Apr., 1967) : S.18-27

¹⁵ Boyle, Thomas E.: Unreliable Narration in "The Great Gatsby". In: *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association*, Vol. 23, No. 1 (Mar., 1969) : S. 22

dieser Umstand positiv auf das Lektüreerlebnis auswirken und zwar, was die Wahrnehmung Nick Carraways – und somit auch die des Lesers betrifft.

Wie bereits erwähnt, tritt Gatsby in den ersten Kapiteln des Romans lediglich als schattenhafte und mysteriöse Gestalt auf, die den Menschen Anlass bietet, Gerüchte und abenteuerliche Anekdoten über diesen zu erzählen, von denen weder Carraway noch der Leser wissen, was wahr ist und was nicht. Selbst nachdem Gatsby leibhaftig als handelnde Figur eingeführt wurde und aus seinem Leben erzählt, steht Carraway seinen Ausführungen und Angaben eher zweifelnd gegenüber. Die Rätselhaftigkeit, die mit Gatsby verbunden ist, bleibt also weiter bestehen und ist auch nicht in der Lage, die ganze Wahrheit über seinen Freund vollständig zu kennen. Dadurch, dass ein großer Teil der Biografie Gatsbys im Unklaren bleibt und sich erst im letzten Kapitel, nach dem Tod des Protagonisten aufklärt (indem Wolfsheimer Carraway die Wahrheit über seinen einstigen Schützling erzählt[Fitzgerald(1994): S.177-180]), erscheint Gatsby Nick Carraway als unnahbar und unwirklich, als eine Art „larger than life“-Persönlichkeit, die nie vollständig greifbar wird.¹⁶

2.1.3 Erzählperspektiven in *The Great Gatsby*

Zunächst scheint die Frage, von welchem Erzählertyp Fitzgeralds Roman erzählt wird, eindeutig zu beantworten sein: von einem Ich-Erzähler bzw. einem homodiegetischen Erzähler (Genette) bzw. diegetischen Erzähler (Schmid). Der Großteil der Handlung wird vom Standpunkt Nick Carraways geschildert. Bei Lektüre scheint sich dieser Eindruck auch zu bestätigen. Ein Großteil dessen, was der Leser vom Erzähler erfährt, sind Schilderungen von Ereignissen, denen Carraway selbst beigewohnt hat und andere Dinge, wie etwa Gatsbys und Daisys gemeinsame Vergangenheit, werden ihm von anderen Figuren übermittelt, in erster Linie sind das Gatsby und Jordan Baker.¹⁷

Allerdings gibt es mindestens eine Passage im Roman, bei der Ereignisse geschildert werden, die Carraway nicht wissen kann und bei denen es auch unwahrscheinlich ist, dass er diese über andere erfahren hat, dazu kommt noch die detaillierte Art und Weise, in der die Schilderungen erfolgen, und die weniger wie eine Reportage, sondern romanhaft

¹⁶ Phelan, James: Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Columbus: Ohio State University Press, 1996 : S.114-115

¹⁷ Miller, James E. jr.: Boats Against the Current. In: Lockridge, Ernest(Hrsg): Twentieth Century Interpretations of *The Great Gatsby*. New Jersey: Prentice Hall, 1968: S.21-23

anmuten. Hier scheint es also, als ob Carraway als Erzählfigur zurücktritt und stattdessen ein allwissender nichtdiegetischer Erzähler übernimmt.

Bei jenem Ereignis handelt es sich um das, was sich in Wilsons Werkstatt abspielt, kurz nach dem Unfall, bei dem seine Ehefrau umkommt. Diese Passage ist im achten Kapitel und umfasst etwa sechs Seiten.[Fitzgerald(1994):162-167] Sie wird damit eingeleitet, dass Carraway am folgenden Tag nach der Unfallnacht an Wilsons Werkstatt vorbeigeht und dann anmerkt: „Now I want to go back a little and tell what happened at the garage after we left there the night before.“ [Fitzgerald(1994): S.162] In diesem Satz wird angedeutet, dass er nun von einem Ereignis erzählt, bei dem er gar nicht anwesend war, weil es sich an einem Ort abspielte, den er vorher schon verlassen hat. Wie kann er also davon wissen? Eine Erklärung, wie Carraway zu diesen Informationen gekommen ist, wird jedenfalls an keiner Stelle des Romans gegeben. Phelan zufolge handelt es sich hier etwa um eine erzählerische Nachlässigkeit Fitzgeralds, oder aber der Autor hielt es erst gar nicht für notwendig, eine Erklärung anzugeben. Eine Möglichkeit, wie Carraway diese Dinge in Erfahrung gebracht haben könnte, wären etwa mögliche Zeugenaussagen beim Gerichtsprozess, die er mitangehört haben könnte. Doch nicht nur, dass es keine entsprechende Erklärung diesbezüglich gibt, eine weitere Auffälligkeit dieser Passage besteht darin, dass es sich hier nicht um eine Zusammenfassung des Ereignisses handelt, wie sie eben von Sprechern wiedergegeben wird, die ihre Informationen über Dritte erhalten haben und selber gar nicht dabei waren, sondern, wie bereits erwähnt, um eine detailreiche und romanhafte Schilderung, wie sie eben typisch für fiktive Erzählungen ist. So werden beispielsweise Gesichtsausdrücke, wortgetreue Dialoge und Bewusstseinsvorgänge der Figuren geschildert, wie etwa die Eindrücke von Michaelis, den Nachbarn des Ehepaars Wilson:

The hard brown beetles kept thudding against the dull light and whenever Michaelis heard a car go tearing along the road outside it sounded to him like the car that hadn't stopped a few hours before. He didn't like to go into the garage because the work bench was stained where the body had been lying so he moved uncomfortably around the office--he knew every object in it before morning-- [Fitzgerald(1994): S.163-164]

Tatsächlich scheint die Szene in erster Linie vom Standpunkt Michaelis aus geschildert zu werden, welcher Wilson in diesen Stunden Gesellschaft leistet und dessen Unwohlsein in

jener Ausnahmesituation allzu deutlich ist. Phelan schreibt über diese Szene und darüber, wie sie im Kontext zu Rest des Romans steht: „Nick is a New Journalist *avant la lettre* as he not only gives a verbatim report of a conversation he did not overhear but also includes numerous small dramatic details.“ [Phelan(1996): S.106] Zudem merkt er an, dass mit der Szene, die in erzählerischer Hinsicht eindeutig aus dem gesamten Roman hervorsticht, drei Fragen verbunden sind; zum einen, ob der Autor selber, nämlich F. Scott Fitzgerald damit gegen die Regeln seiner eigenen Erzählung verstößt, zum anderen, welche Auswirkungen diese Passage, in der offensichtlich ein allwissender Erzähler auftritt, auf die erzählerische Zuverlässigkeit Carraways haben könnte und ob er sich dadurch als unzuverlässiger Erzähler entlarvt, oder ob nicht viel mehr einfach eine Inkohärenz der Erzählperspektive vorherrscht. Eine der Besonderheiten der Passage besteht darin, dass diese zwar eher von Michaelis‘ Standpunkt aus geschildert wird, aber der Stil, bzw. die Stimme (Phelan verwendet in diesem Zusammenhang das englische Vokabel „voice“) die gleiche ist, die innerhalb der gesamten Erzählung zu vernehmen ist, also die, in der auch Carraway die Ereignisse schildert. Es könnte deshalb auch der Eindruck beim Leser entstehen, dass der diegetische Erzähler in dieser Szene dennoch anwesend ist, und zwar als unsichtbarer Zeuge, der von hinten über Michaelis‘ Schulter schaut und daher sieht, was dieser sieht. Ein immer wiederkehrendes Bild, welches in *The Great Gatsby* von Zeit zu Zeit auftaucht, ist jene Werbetafel, die den Kopf eines Mannes mit überdimensional erscheinenden, von Brillengläsern umrandeten Augen zeigen, Dr. T.J. Ecklenburg, von denen Carraway den Eindruck hat, als würden sie das Geschehen überwachen und nichts könnte ihnen entgehen; und es ist nicht nur Carraway, bei welchem die alte Reklametafel dieses Gefühl auslöst, wie folgendes Zitat deutlich macht:

„With an effort he got up and walked to the rear window and leaned with his face pressed against it, "--and I said 'God knows what you've been doing, everything you've been doing. You may fool me but you can't fool God!' " Standing behind him Michaelis saw with a shock that he was looking at the eyes of Doctor T. J. Ecklenburg which had just emerged pale and enormous from the dissolving night.
"God sees everything," repeated Wilson. [Fitzgerald(1994): S.166]

Die plötzliche Anwesenheit eines allwissenden Erzählers, der Ereignissen beiwohnt, bei denen der legitime diegetische Erzähler der Geschichte nicht dabei ist, scheint Dr. T.J. Ecklenburg, der stellvertretend für die sehenden Augen Gottes steht, welchem nichts

entgeht, noch zu verstärken.¹⁸ Zusätzlich dazu, scheint es die Furcht und das mulmige Gefühl Wilsons, der sich fühlt, als würde er permanent unter Beobachtung stehen, zu unterstreichen.

Phelan merkt jedoch an, diese Passage sei eine Schlüsselszene innerhalb der Erzählung, die für das Gesamtverständnis des Romans unentbehrlich wäre. Der Leser bezieht durch sie essentielle Informationen, wie etwa die fixe Idee, die in Wilson entstanden ist, Gatsby hätte Myrtle vorsätzlich getötet, die ihm letztendlich als Motiv dafür dient, Gatsby zu ermorden. Da sich diese Konversation jedoch dem Wissenshorizont Carraways entzieht, scheint diese Szene von einem allwissenden nichtdiegetischen Erzähler geschildert. Oder aber, Carraway nimmt für diese Szene vorübergehend die Eigenschaften eines nichtdiegetischen, allwissenden Erzählers an bzw. macht Gebrauch von seiner Vorstellungskraft. Dafür spricht, dass in stilistischer Hinsicht offenbar kein Bruch erfolgt, sondern eine Kohärenz erhalten bleibt und die Szene, wie bereits erwähnt, dennoch im selben Stil geschildert wird wie der Rest des Romans. Dazu könnte man natürlich auch annehmen, dass Carraway über die Vorfälle, die in jener Nacht in Wilsons Werkstatt stattgefunden haben durchaus Bescheid weiß; eben über Zeugenaussagen, oder weil er mit anwesenden Personen – wie zum Beispiel Michaelis - darüber gesprochen hat, und sich bei der Schilderung von kleinen Details, welche romanhaft sind, einfach auf seine Fantasie verlässt. Phelan schlägt deshalb vor, dass diese Passage weder einen Verstoß des Autors gegen die inneren Regeln seines erzählerischen Werks darstellt, noch dadurch die Zuverlässigkeit Nick Carraways in Frage gestellt wird. Allerdings hängen diese Aspekte auch davon ab, wie genau man den narratologischen Begriff „mimesis“ nun definiert, so schreibt er:

those conventions are somewhat elastic and the criterion „what is probable or possible in life“ can sometimes give away, even in otherwise realistic narrative, to the criterion „what is needed by the narrative at this point.“ In other words, narrative is not a matter of faithfully imitating the real (whatever that is) but is rather a set of conventions for representing what we provisionally and temporarily agree to be real.[...] but Joe's paralipsis and Nick's parepsis are consistent with a broader standard of mimesis, one that looks both to the real and to conventions for imitating it.[Phelan(1996): S.110]

¹⁸ Randall, Dale B. J.: The "Seer" and "Seen" Themes in Gatsby and Some of Their Parallels in Eliot and Wright. In: Twentieth Century Literature, Vol. 10, No. 2 (Jul., 1964) : S.55-57

2.1.4 Motivation des Erzählers

Über die Umstände, welche Carraway dazu gebracht haben könnten, seine Erlebnisse in Form eines Romans zu erzählen, hüllt er sich in Schweigen. Dennoch ist anhand einiger Stellen und Zitate abzulesen, dass die von ihm niedergeschriebene Erzählung durchaus für die Außenwelt abgefasst wurde und darauf abzielt, von einem bestimmten (wenn auch nicht näher definiertem) Publikum gelesen zu werden. Er gibt sich klar als der (fiktive) Autor des Buches zu erkennen, als derjenige, der die Geschehnisse für die Erzählung neu arrangiert. Steinbrink zufolge hat der Erzählprozess beim erzählenden Ich die Folge, dass er durch die intensive Beschäftigung mit seinen Erinnerungen dazu gezwungen ist, diese neu zu interpretieren, zu strukturieren und zu bewerten, wodurch auch während der Erzählzeit selbst eine Veränderung mit dem erzählenden Ich stattfindet.¹⁹

In Studien, die über *The Great Gatsby* veröffentlicht wurden, findet sich unter anderem die Annahme, dass Carraway, indem er die Geschichte um Jay Gatsby in seiner Erinnerung rekapituliert und in Form einer Erzählung weitervermittelt, vor allem einiges über die eigene Person in Erfahrung bringt.²⁰

Obwohl Carraway nie thematisiert, welche Beweggründe er hatte, die Geschichte Gatsbys niederzuschreiben, mit dem ihn für wenige Wochen eine Freundschaft verband, die trotz gegenseitiger Wertschätzung stets von einer gewissen Distanz geprägt ist, erkennt Phelan durchaus eine Motivation des Ich-Erzählers, die Geschichte des verstorbenen Gatsbys zu Papier zu bringen. Carraway ist letztendlich die einzige Figur, bei der das Schicksal des Protagonisten einen solchen Eindruck hinterlassen hat, dass sein eigenes Leben dadurch verändert wurde. So könnte Carraway etwa hoffen, seine eigene Vergangenheit durch den Akt des Erzählens besser verstehen zu können, die eng mit der Gatsbys verbunden ist.

Eine weitere Motivation des Ich-Erzählers könnte man darin sehen, dass es ihm am Herzen liegt, die Geschichte jenes Mannes, dessen Schicksal das seinige als einzigen Menschen beeinflusst hat, während sämtliche andere Figuren nach dem Tod Gatsbys nichts mehr von ihm wissen wollen, für die Nachwelt aufzubewahren und zu erreichen, dass auch andere von Gatsby und seiner Geschichte erfahren. [Phelan(1996): S.116-118]

¹⁹ Steinbrink, Jeffrey: "Boats Against the Current": Mortality and the Myth of Renewal in *The Great Gatsby*. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 26, No. 2, F. Scott Fitzgerald Issue (Summer, 1980): S. 166-168

²⁰ Vgl.: Thale, Jerome: The Narrator as Hero. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 3, No. 2 (Jul., 1957) : S.72

2.1.5 Die Beziehung zwischen Gatsby und Carraway

Für das Verständnis der Rolle, die Nick Carraway als Nebenfigur innerhalb des Romans einnimmt, ist auch die Beziehung, die er zu Gatsby (dem Protagonisten) innehat bzw. welche Ansicht und Meinung er über Gatsby und seine Geschichte vertritt, relevant. Wie bereits in den vorangegangenen Abschnitten dargelegt wurde, ist dieses Verhältnis schwer zu definieren. Zu Beginn der Ereignisse, wie sie von Carraway geschildert werden, kennt er den geheimnisvollen Nachbarn noch gar nicht, sondern hat lediglich Gerüchte über diesen gehört. So heißt es im ersten Kapitel, als er die unmittelbare Umgebung beschreibt, in der sich der von ihm gemietete Bungalow befindet, über das prunkvolle Anwesen seines Nachbarn: „It was Gatsby’s mansion. Or rather, as I didn’t know Mr. Gatsby, it was a mansion inhabited by a gentleman of that name.“ [Fitzgerald(1994): S.11] Bis zur tatsächlichen Begegnung bekommt Nick hauptsächlich Räuberpistolen über Gatsby aufgetischt, die noch mehr Fragen aufwerfen. Doch selbst, nachdem Gatsby als handelnde Figur im Roman eingeführt wurde, geben seine geheimnisvolle Persönlichkeit und nicht zuletzt auch sein biografischer Hintergrund sowohl dem Leser als auch Carraway Rätsel auf. Das einzige, was unzweifelbar feststeht, sind dessen romantische Gefühle für Daisy.²¹ Oberflächlich betrachtet ist das, was Carraway mit der Titelfigur verbindet, eine Freundschaft. So lädt Gatsby seinen Nachbarn schon bei ihrer ersten Begegnung auf ein weiteres Treffen ein. Bei diesem zieht er Carraway ins Vertrauen, indem er ihm seine Lebensgeschichte erzählt, auch wenn sich diese später als gelogen herausstellt und macht ihn anschließend auch mit dem dubios wirkenden Wolfshiem bekannt. Es ist klar, dass der eigentliche Beweggrund Gatsbys, mit Carraway in Kontakt zu treten darin besteht, dass er diesen als mögliches Verbindungsglied zu Daisy sieht. Trotz des Umstandes, dass es wohl Berechnung war, die Gatsby dazu brachte, sich Carraway anzunähern, und auch vor diesem erst sein Image als jovialer Lebemann aufrecht zu erhalten versucht, wobei ihm Carraway zunächst mit Misstrauen gegenübertritt, vertieft sich die Freundschaft der beiden Männer im Laufe des Romans. Dies wird insbesondere im vorletzten Kapitel ersichtlich, als sich Gatsby nach dem Tod von Myrtle Wilson in seiner Verzweiflung an Carraway wendet und ihn zum einzigen Mitwissenden um die eigentlichen Umstände deren Todes macht. [Fitzgerald(1994):153-161] Auch wird Carraway zur wichtigsten Ansprechperson Gatsbys, wenn es um Daisy Buchanan geht. Zwar spricht der Protagonist darüber auch mit

²¹ Eble, Kenneth: The Great Gatsby. In: College Literature, Vol. 1, No. 1 (Winter, 1974): S: 40

Jordan Baker, so bittet er diese auf der Party zu einem Gespräch unter vier Augen, doch es ist in erster Linie Carraway, vor dem er seine Gefühle Daisy betreffend verbalisiert.²²

Ein interessanter Aspekt des Romans ist, dass während der Lektüre lange Zeit nicht eindeutig hervorgeht, was Carraway eigentlich von Gatsby hält. Zwar drückt er bereits im ersten Kapitel seine Bewunderung für die Titelfigur aus, doch das erlebende Ich verhält sich zunächst eher kritisch-distanziert im Umgang mit Gatsby. Dem Leser ist also von Beginn an klar, dass das erzählende Ich ein fast schon romantisch verklärtes Bild von der Titelfigur zu haben scheint. So heißt es in der Einführung:

Only Gatsby, the man who gives his name to this book, was exempt from my reaction--Gatsby who represented everything for which I have an unaffected scorn. If personality is an unbroken series of successful gestures, then there was something gorgeous about him, some heightened sensitivity to the promises of life, as if he were related to one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away. This responsiveness had nothing to do with that flabby impressionability which is dignified under the name of the "creative temperament"--it was an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again. No--Gatsby turned out all right at the end; it is what preyed on Gatsby, what foul dust floated in the wake of his dreams that temporarily closed out my interest in the abortive sorrows and short-winded elations of men. [Fitzgerald(1994): S.8]

Aus diesem Zitat geht eindeutig hervor, wie sich die Meinung Carraways in Bezug auf den Protagonisten letztendlich entwickelt hat: er bringt ihm unverhohlene Bewunderung entgegen und steht ihm eindeutig positiv gegenüber, was schon an der Feststellung erkennbar wird: „No –Gatsby turned out all right in the end.“ Allerdings wird in dieser Passage auch schon antizipiert, dass das erlebende Ich der Titelfigur zunächst skeptisch gegenüber steht, verkörpert diese doch alles, was Carraway verachtet. Das wird vor allem im folgenden Dialog deutlich:

„‘Look here, old sport‘, he broke out surprisingly, ‚what’s your opinion of me, anyhow?‘
A little overwhelmed, I began the generalized evasions, which that question deserves.“
[Fitzgerald(1994): S.71]

²² Hanzo, Thomas A.: The Theme and Narrator of *The Great Gatsby*. In: Lockridge, Ernest(Hrsg): Twentieth Century Interpretations of *The Great Gatsby*. New Jersey: Prentice Hall, 1968: S.66-69

Jene Konversation, die stattfindet, als Carraway mit Gatsby in dessen teurem Sportwagen Richtung New York City unterwegs ist, ist das wohl beste Beispiel für die eher negative Einstellung, die Nick anfangs gegenüber seinem Nachbarn einnimmt. So scheint es, als wäre er bemüht darum, sich nicht von Gatsbys Fassade blenden zu lassen, denn nachdem dieser ihm seine Lebensgeschichte erzählt hat heißt es:

With an effort I managed to restrain my incredulous laughter. The very phrases were worn so threadbare that they evoked no image except that of a turbaned "character" leaking sawdust at every pore as he pursued a tiger through the Bois de Boulogne. [Fitzgerald(1994): S.72]

Im weiteren Verlauf ihres Gespräches tritt bereits ein Wandel in Carraways Haltung auf, als ihm Gatsby Ordensabzeichen und Fotos zeigt, die als Beleg für seine Geschichte dienen:

„Then it was all true. I saw the skins of tigers flaming in his palace on the Grand Canal; I saw him opening a chest of rubies to ease, with their crimson-lighted depths, the gnawings of his broken heart.“ [Fitzgerald(1994): S.73]

Das erlebende Ich fungiert also als zögerlicher, zweifelnder Beobachter, der zunächst nicht weiß, was er von seinem ominösen Nachbarn halten soll, hält also erst eine gewisse emotionale Distanz zu diesem, doch letztendlich steigt Gatsby in seinem Ansehen, trotz, oder vielleicht auch wegen, seines letztendlich alles andere als glorreichen Schicksals.²³ Erstaunlich ist, dass Carraway, trotz seines anfänglichen Misstrauens Gatsby von Beginn an eine bedingungslose Loyalität entgegenbringt.²⁴ Das wird vor allem an seiner Reaktion ersichtlich, als Jordan Baker ihm von der Bitte Gatsbys erzählt, Daisy zu sich nach Hause einzuladen, damit Gatsby sie nach langen Jahren des Wartens wiedersehen kann. Als Carraway beschließt, Gatsbys Wunsch nach einem Wiedersehen mit seiner einstigen Geliebten zu erfüllen, fühlt sich sein Nachbar dazu veranlasst, ihm als Dank ein lukratives Jobangebot zu unterbreiten, welches er jedoch ohne zu zögern ablehnt[Fitzgerald(1994): S.88-90]:

²³ Parker, David: Two Versions of the Hero. In: Bloom, Harold(Hrsg): F. Scott Fitzgerald's: The Great Gatsby. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986: S.42-43

²⁴ Wooster Stallman, Robert: Conrad and the Great Gatsby. In: *Twentieth Century Literature* Vol. 1, No. 1 (Apr., 1955): S.7-8

I realize now that under different circumstances that conversation might have been one of the crises of my life. But, because the offer was obviously and tactlessly for a service to be rendered, I had no choice except to cut him off there.

"I've got my hands full," I said. "I'm much obliged but I couldn't take on any more work." [Fitzgerald(1994): S.89-90]

Von diesem Moment an steht Carraway Gatsby mit seinem Rat zur Seite, so redet er ihm etwa gut zu, als er beim Treffen mit Daisy äußerst unbeholfen agiert und in der Küche fast an seiner Idee, ein Wiedersehen mit Daisy zu arrangieren verzweifelt und es als Fehler bezeichnet, worauf ihn Carraway sanft aber bestimmt zurechtweist: „‘You’re acting like a little boy’, I broke out impatiently. ‚Not only that, but you’re rude. Daisy’s sitting in there all alone““[Ebda(1994): S.94] Auch versucht er Gatsby, wenn auch vergeblich, nach dem Unfall, der den Tod Myrtles zu Folge hatte, zu überreden, die Stadt zu verlassen.[Ebda: S.153-154]

Carraways anfängliches Misstrauen und Distanz gegenüber Gatsby wandeln sich bald darauf in unverhohlene Sympathie. Diese und auch die Fürsorglichkeit für Gatsby äußern sich sowohl durch die Schilderungen der Gefühle Carraways, als auch durch dessen Aussagen. Nachdem beide die Nacht des Unfalls damit verbracht haben, dass Gatsby Carraway von seiner Liebe zu Daisy erzählt, wie er diese kennenlernte und anschließend alle Hebel in Bewegung setzte, um zu Reichtum und Ansehen zu gelangen, da er als mittelloser junger Mensch keine Hoffnung sah, dass sich Daisy voll und ganz auf ihn einlassen würde, graut der Morgen und für Carraway wird es Zeit aufzubrechen. [Fitzgerald(1994):153-161] Doch aus Sorge um seinen Freund zögert er:

„I didn't want to go to the city. I wasn't worth a decent stroke of work but it was more than that--I didn't want to leave Gatsby. I missed that train, and then another, before I could get myself away.“ [Fitzgerald(1994): S.160]

Und als er sich schließlich von Gatsby verabschiedet, ruft er diesem noch zu:

„‘They’re a rotten crowd’, [...] ‚You’re worth the whole damn bunch put together‘

I've always been glad I said that. It was the only compliment I ever gave him, because I disapproved of him from beginning to end. First he nodded politely,

and then his face broke into that radiant and understanding smile, as if we'd been in ecstatic cahoots on that fact all the time. [Fitzgerald(1994): S.160]

Dieses Zitat gibt einerseits einen Eindruck davon, wie sich die Haltung Carraways verändert, der seinen früheren Argwohn und die Abneigung, die er für seinen Nachbarn erst empfand, nun bedauert, andererseits lässt es einiges über die tatsächliche Tiefe der Freundschaft der beiden Männer erahnen. Denn sowohl durch Carraways Komplizenschaft bei Gatsbys Affäre mit Daisy, und noch mehr durch die Mitwisserschaft um die tatsächlichen Umstände von Myrtles Tod, sind Carraway und Gatsby tatsächlich durch mehrere Banden miteinander verbunden.

Besonders im letzten Kapitel, nach der Ermordung Gatsbys, als sich Carraway aufopferungsvoll darum bemüht, Gatsbys Freunde und Bekannte zu überreden, dessen Beerdigung beizuwohnen, wird deutlich welchen Eindruck der Protagonist beim Ich-Erzähler hinterlassen hat und wie hoch er in dessen Ansehen gestiegen ist.²⁵ Auch wird ersichtlich, dass Carraway sich mit dem Schicksal seines Nachbarn auf fast emotionale Art und Weise verbunden fühlt, was insbesondere in folgendem Zitat deutlich wird, als der Erzähler seine Reaktion schildert, nachdem Gatsbys Leiche gefunden wurde:

I found myself on Gatsby's side, and alone. From the moment I telephoned news of the catastrophe to West Egg village, every surmise about him, and every practical question, was referred to me. At first I was surprised and confused; then, as he lay in his house and didn't move or breathe or speak hour upon hour it grew upon me that I was responsible, because no one else was interested--interested, I mean, with that intense personal interest to which every one has some vague right at the end. [Fitzgerald(1994): S.170-171]

Es ist Carraway, der im 5. Kapitel schließlich zur handelnden Person wird und sich nicht nur um dessen Hinterlassenschaften kümmert sondern, wie er erkennen muss, letztendlich der einzige ist, dessen Loyalität, die er Gatsby entgegenbringt, sich als aufrichtig und wahr erweist. Selbst Daisy, seine vermeintlich große Liebe, ist nicht mehr erreichbar, da Carraway, als er sie telefonisch kontaktieren will, erfährt, dass sie gemeinsam mit Tom die Stadt verlassen hat.[Ebda: S.171] Als sich langsam herausstellt, dass sämtliche seine Versuche, Gatsbys Bekannte zu kontaktieren ins Leere laufen oder diese bestenfalls mit

²⁵ Godden, Richard: "The Great Gatsby": Glamor on the Turn. In: Journal of American Studies, Vol. 16, No. 3 (Dec., 1982): S.359-360

fadenscheinigen Entschuldigungen reagieren heißt es: „When the butler brought back Wolfshiem's answer I began to have a feeling of defiance, of scornful solidarity between Gatsby and me against them all.“ [Fitzgerald(1994): S.172]

Als zu Carraways Überraschung Gatsbys leiblicher Vater auftaucht, der sich als Henry Gatz vorstellt und der nicht weiß, in welchem Verhältnis sein Gegenüber zu seinem Sohn stand, erwidert dieser: „We were close friends.“ [Fitzgerald(1994): S.175] [Fitzgerald(1994):170-175].

2.2 Doktor Faustus von Thomas Mann

Thomas Manns Roman *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* erschien 1947 und zählt zum Spätwerk Manns. Es ist eine Interpretation des Faust-Stoffes, wird vom Autor als dessen bedeutendstes Werk angesehen und erzählt die Geschichte des Komponisten Adrian Leverkühn, der durch ein Bündnis mit dem Teufel zwar zum renommierten und vielversprechenden Künstler aufsteigt und so Ruhm und Ehre erlangt, es ihm jedoch versagt bleibt, jemanden zu lieben. Ein wesentliches Merkmal sind vor allem die musiktheoretischen Abhandlungen und Überlegungen, die Teil des Romans sind und die sich an Schriften Adornos anlehnen.²⁶ Ein weiterer interessanter Aspekt, der das Werk für diese Arbeit so interessant macht, sind jedoch seine Erzählstruktur, da die Geschichte von einer Figur erzählt wird, der ihm Gesamtkontext der Handlung eine sehr geringe Bedeutung zugeschrieben wird; dem Freund des Protagonisten, Serenus Zeitblom.

2.2.1 Die Figur „Serenus Zeitblom“ in *Doktor Faustus*

Dass Zeitblom innerhalb der Handlung nur eine sehr kleine Rolle spielt, wird dem Leser bereits mit dem ersten Satz des Romans klargemacht:

Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich mit diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal

²⁶ Bergsten, Gunilla: Thomas Manns: Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans. Rübingen: Max Niemeyer, 1974: S.98-109

so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers einige Worte über mich selbst und meine Bewandnisse vorausschicke.²⁷

Tatsächlich verhält sich die Figur Serenus Zeitblom – also das erlebende Ich – stets passiv und bleibt im Hintergrund, kommt über die Rolle des stillen Beobachters nie hinaus. Der Leser erfährt über ihn, dass er verheiratet ist und drei Kinder hat, denen er eher indifferent bzw. sogar ablehnend gegenübersteht (schließlich kämpfen seine Söhne für das NS-Regime an der Front).²⁸ Zudem ist er Altphilologe, übt den Lehrberuf aus und spielt in seiner Freizeit Geige.

Vor allem aber ist Zeitblom der Jugendfreund Adrian Leverkühns und diesem auch noch im Erwachsenenalter bis zu dessen Tod in inniger Zuneigung verbunden. Leverkühn nimmt einen so großen Stellenwert in Zeitbloms Leben ein, dass dieser sogar bekennt, das Leben seines Freundes würde eine größere Rolle als sein eigenes in seinen Gedanken spielen. [vgl: Mann(2012): S.257]

Die hervorstechendsten Attribute an Zeitbloms Persönlichkeit sind wohl sein bescheidenes Auftreten und seine demütige Haltung, was unter anderem durch seine Neigung auffällt, sein angebliches Unvermögen in Bezug auf verschiedene Dinge immer wieder zu betonen.²⁹

Wie Leverkühn (oder, präziser formuliert, *wegen* diesem) ist er Teil einer Gruppe von Leuten, die dem Künstler- und Intellektuellenmilieu des Münchner Großbürgertums angehören und die über mehrere Jahre besteht, deren Angehörige sich, abgesehen von einem kleinen Kern, ständig ändern.

Zeitblom erhebt den Humanismus zu seinem Lebensideal und kommt auf diesen Umstand während des Romans auch des Öfteren zu sprechen. Er sieht sich gerne als Vertreter der Vernunft und Sinn und Ordnung sind ihm wichtig, was auch der Grund dafür ist, dass er sich für ein geordnetes Leben entscheidet, heiratet, eine Familie gründet und einem gutbürgerlichen Beruf nachgeht. [Walter(1991): S.129]

²⁷ Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Notensetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. In der Fassung der großen kommentierten Frankfurter Ausgabe. Frankfurt/M: S.Fischer, 2012 (erstmal erschienen 1947): S.11

²⁸ Walter, Christiane: Zur Psychopathologie der Figuren in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1991: S.131

²⁹ Durrani, Osman: The Tearful Teacher: The Role of Serenus Zeitblom in Thomas Mann's "Doktor Faustus". In: The Modern Language Review, Vol. 80, No. 3 (Jul., 1985): S. 653-655

Hier unterscheidet er sich von einem Großteil des restlichen Figurenensembles, das einem dionysischen, ausschweifenden Lebensstil frönt, oder sein Leben gänzlich der Kunst widmet, wie es bei Leverkühn der Fall ist. Zeitblom verkörpert so gesehen – oberflächlich betrachtet – den nüchternen und rationalen Gegenpol, er verliert niemals die Kontrolle und ist bodenständig und realistisch. Darüber hinaus bezeichnet er sich zudem als Menschenfreund und ist mitfühlend und loyal, vor allen Dingen was Adrian Leverkühn betrifft. Anderen Figuren, wie etwa der Senatorentochter Ines Rhodde, dient er zudem als Ansprechpartner und Vertrauensperson, welche sich sicher sein können, dass er deren Geheimnisse für sich bewahrt.³⁰ Trotz dieser Tatsache unterhält er zu den übrigen Personen des sogenannten „Kridwißkreises“ ein eher distanziertes Verhältnis und hegt für keinen von ihnen wirklich aufrichtige freundschaftliche Gefühle. Streng genommen ist Leverkühn wohl der einzige Grund für ihn, dass er mit jener Gruppe überhaupt Kontakt pflegt und zahlreiche gemeinsame Unternehmungen tätigt. Zeitbloms Zuneigung zu seinem Jugendfreund geht so weit, dass er große Teile seines Lebens nach diesem richtet, so etwa nimmt er eine Stelle in Freising an, weil er sich dann in Leverkühns Nähe befindet und besucht Lehrveranstaltungen aus Leverkühns Theologiestudium als Gasthörer, auch nimmt er mit diesem an Unternehmungen einer Studentenverbindung teil.

Zeitbloms Liebe zum Humanismus und das damit verbundene Interesse für die Antike sowie sein ästhetisches Empfinden fallen in erster Linie durch ihre überspitzte Darstellung auf. So schreibt er etwa, dass er während des Studiums eine sexuelle Beziehung zu einem Mädchen unterhielt, und zwar vorwiegend aus dem Vorhaben „den antikischen Freimut im Verhalten zum Geschlechtlichen, der zu meinen theoretischen Überzeugungen gehörte, in die Praxis zu übersetzen.“[Mann(2012): S.215] Von Zuneigung, wahren Begehren oder gar Liebe kann also keine Rede sein. Auch was seine Ehefrau betrifft, ist es weniger Liebe, die Zeitblom als Grund dafür diente, sie zu ehelichen, sondern ihr Vorname: „Helene“. [Mann(2012): S.12]

Es scheint, als würde es sich bei Zeitblom um einen ganz und gar rationalen Menschen handeln, dem Emotionen fremd, oder zumindest sehr schwer zugänglich erscheinen, wäre da nicht seine Liebe für Adrian Leverkühn, welche das hervorstechendste und wichtigste

³⁰ Henning, Margrit: Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ und in der deutschen Literatur der Gegenwart. Tübingen: Max Niemeyer 1966: S.87-90

Merkmal an Zeitbloms Persönlichkeit ist, und wegen der sämtliche andere Aspekte seines Lebens in den Hintergrund treten.[Walter(1991):131-132]

Tatsächlich lag die Absicht des realen Autors selbst – Thomas Mann – darin, den Ich-Erzähler mit parodistischen Zügen und Attributen auszustatten, unter anderem auch aus dem Grund, um zu vermeiden, dass der Leser den Fehler begeht, den fiktiven Erzähler mit dem realen Autor gleichsetzt. Molinelli-Stein zufolge, ist Zeitblom eine „Selbstparodie seines im Bürgerlichen verhaftet bleibenden Künstlertums“³¹

Die Figur Zeitblom hält sich weitestgehend zurück bzw. kommt ihr keine besonders große Rolle zu, begnügt sich mit dem Status des stillen Beobachters, der die Ereignisse die um ihn herum geschehen eingehend dokumentiert bzw. das, wo er nicht physisch dabei sein kann, mithilfe von schriftlichen Dokumenten belegt. Das wird unter anderem durch den Umstand deutlich, dass er sich bei den meisten Diskussionen, die innerhalb einer Gruppe stattfinden und bei denen er anwesend ist, wie etwa Gespräche zwischen den Intellektuellen des Kridwißkreises, oder der ausführlichen Diskussion über die Zukunft Deutschlands, die während eines Ausfluges von den Mitgliedern der Studentenverbindung geführt wird, nie zu Wort meldet, obwohl er ob seiner Bildung und seines Intellekts wohl prädestiniert dafür wäre, an jenen intellektuellen Debatten teilzunehmen. Ein weiterer Hinweis auf seine Passivität ist auch der Umstand, dass er gesteht, froh zu sein, Leverkühn in keiner Weise beeinflusst zu haben, die berufliche Laufbahn eines Komponisten einzuschlagen, sondern sich immer diplomatisch verhalten hat. [Mann(2012): S.203] Er ist also in erster Linie Zeuge von Leverkühns Werdegang, mehr als alles andere. Zum aktiv Agierenden wird Zeitblom erst in seiner Rolle als Erzähler, als er mithilfe seiner Autorenrolle das Nachleben Adrian Leverkühns sichert.³²

2.2.2 Serenus Zeitblom als Erzähler

Die Präsenz des Erzählers in *Doktor Faustus* ist ohne Zweifel eine Große. Im Alter, drei Jahre nach dem Ableben von Adrian Leverkühn und viele Jahre, nachdem sich ein Großteil der Ereignisse, die er in seinen Aufzeichnungen schildert, abgespielt haben, blickt Serenus

³¹ Molinelli-Stein, Barbara: Thomas Mann Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existentialen Strukturanalyse zu den Romanen *Lotte in Weimar* und *Doktor Faustus*. Tübingen: Stauffenberg 1999: S.128

³² Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang 1995: 26-27

Zeitblom, während der letzten Phasen des NS-Regimes und des zweiten Weltkriegs, auf das Leben seines Jugendfreundes zurück. Er reflektiert seinen Schreibprozess, richtet sich ausdrücklich an den Leser, streut philosophische Betrachtungen ein und kommentiert das Geschehene ausführlich. Eigentlich ist seine Präsenz im Roman allgegenwärtig, so nehmen Zeitbloms Ausführungen über philosophische, musiktheoretische oder naturwissenschaftliche Themen laut Hilgers einen ebenso großen Stellenwert ein wie Leverkühns Biographie. Zeitblom hat sich mittlerweile aus seinem Beruf zurückgezogen und distanziert sich mit aller Deutlichkeit vom NS-Regime, lebt jedoch noch immer in Deutschland und scheint keinen aktiven Widerstand zu leisten. [Hilgers(1995): S.9-14]

Er macht keinen Hehl aus der Verehrung, die er Leverkühn entgegenbringt, ein Aspekt, der sowohl dem erlebenden als auch dem erzählenden Ich zu eigen ist. Auch wenn er durchaus Selbstreflexion an den Tag legt und auch Kritikfähigkeit zu besitzen scheint, seine Liebe und Fixierung auf seinen Jugendfreund werden weder im Alter geschmälert, noch werden sie an irgendeiner Stelle des Romans kritisch hinterfragt, Leverkühn ist sein Lebensmittelpunkt, obgleich man das Argument hervorbringen könnte, dass Zeitblom, indem er die Geschichte Leverkühns zu Papier bringt, in erster Linie die Selbstverwirklichung als Literat bezweckt. Trotzdem ist es ohne Zweifel auch ein wichtiges Anliegen, durch die Autobiographie Leverkühns ihm einerseits die Ehre zu erweisen, die diesem, der Auffassung Zeitbloms zufolge, gebührt und andererseits, die Erinnerung an seinen Freund für die Nachwelt zu erhalten. Ein anderer Grund für seinen Mangel an Objektivität besteht in seiner Weltanschauung und seiner Art zu denken, da er so sehr in der humanistischen Rationalität verhaftet ist, dass er sich unfähig dazu sieht, die Geschehnisse aus einem anderen Blickwinkel wahrzunehmen³³, oder, Henning zufolge, „von seinen humanistischen Anschauungen zu abstrahieren, um objektiv eine seiner Persönlichkeit entgegengesetzte Haltung zu beschreiben.“[zit. Henning(1966): S.35]

Da es Zeitbloms schriftstellerisches Debüt ist, verhehlt er seine Unerfahrenheit nicht, lässt an einigen Stellen seine Unsicherheit durchklingen und gibt zu, dass ihm auch seine allzu große emotionale Verbundenheit mit dem Helden seines literarischen Werkes womöglich hinderlich sein könnte. So merkt er bereits auf der ersten Seite an, dass es dem Leser selbst überlassen bliebe: „[...] ob ich meiner ganzen Existenz nach der rechte Mann für eine

³³ Vgl:Lehnert, Herbert: Nietzsche und die Modernität des *Doktor Faustus*. In: Quéval, Marie-Hélène(Hrsg): *Lectures d'une œuvre: Doktor Faustus*, Thomas Mann. Nantes : éditions du temps, 2003 : S.15

Aufgabe bin, zu der vielleicht mehr das Herz als irgendwelche berechtigende Wesensverwandtschaft mich zieht.“[Mann(2012): S.11]

Diese Wesensfremdheit zwischen Zeitblom und dem Sujet äußert sich auch darin, dass er im ersten Kapitel scheinbar unschlüssig oder unsicher ist, wie er sich seinem Thema nähern soll. Er befindet sich offenbar in einem Zwiespalt zwischen dem Wunsch, sich dem Leser mitzuteilen, andererseits verspürt er eine gewisse Scheu, sich mit diesem Gegenstand auseinanderzusetzen, da er sich im ersten Kapitel in erster Linie über die Unvereinbarkeit zwischen dem humanistischen Weltbild und dem Dämonischen auslässt. Zeitblom verliert sich dabei in Assoziationen und fängt Sätze und Gedanken an, ohne diese zu beenden. Dadurch wird dem Leser sofort klar, dass sich Zeitblom seiner Aufgabe als Erzähler der Lebensgeschichte seines Freundes mit gemischten Gefühlen nähert. [Henning(1966): S.34-37]

Seine erzählerische Kompetenz könnte vom Leser insbesondere nach dem 25. Kapitel in Zweifel gezogen werden, in dem der Erzähler die Aufzeichnungen über Leverkühns Begegnung mit dem Teufel vorlegt. [Mann(2012): S.323-365] Das interessante daran ist, dass sich das erzählende Ich über jenes schriftliche Dokument – obwohl sein Inhalt große Relevanz besitzt – kaum äußert. So schreibt er zu Beginn des 26. Kapitels:

Es ist tröstlich, dass der Leser den außerordentlichen Umfang des vorigen Abschnitts, der ja die beunruhigende Seitenzahl des Kapitels über Kretzschmars Vorträge noch beträchtlich übertrifft, nicht mir wird zu Last legen dürfen. Die damit verbundene Zumutung liegt außer meiner Autorenverantwortung und darf mich nicht kümmern. Adrians Niederschrift irgendeiner erleichternden Redaktion zu unterwerfen; das „Zwiegespräch“ (man beachte die protestierenden Gänsefüßchen, mit denen ich dies Wort versehe, ohne mir freilich zu verhehlen, daß sie ihm nur einen Teil des ihm innenwohnenden Grauens zu entziehen vermögen) – dies Gespräch also in einzeln bezifferte Paragraphen aufzulösen, konnte keine Rücksicht auf die ermüdete Rezeptionsfähigkeit des Publikums mich bewegen. [Mann(2012): S.365]

Dieser Abschnitt ist in vielerlei Hinsicht interessant. Zum einen, da der Leser mit hoher Wahrscheinlichkeit entgegen der Annahme Zeitbloms sehr wohl an einer Stellungnahme des Erzählers zu diesem Dokument interessiert sein dürfte. Dieser jedoch scheint regelrecht davor zurückzuschrecken, sich näher mit den Aufzeichnungen Leverkühns auseinanderzusetzen und schiebt deshalb Ausflüchte vor, wie etwa, dass sich die nähere

Erörterung oder Interpretation dieses Schriftstücks seiner Verantwortung entziehen würde und er auch keine Rücksicht auf den Leser nehmen könne. So lässt er diesen also ratlos und mit vielen offenen Fragen zurück, da er sich der „erleichternden Redaktion“ schließlich verweigert. Das einzige, das der Erzähler andeutet ist, dass er bezweifelt, Leverkühn wäre tatsächlich dem leibhaftigen Teufel begegnet und hätte mit diesem kommuniziert, was nahelegt, dass er davon ausgeht, dass sein Jugendfreund sei einer Wahnvorstellung zum Opfer gefallen. Er lässt den Rezipienten also mit seinen Fragen gewissermaßen im Stich, wobei ein Grund für dieses Verhalten wohl darin besteht, dass er sich unfähig sieht, sich intensiv mit diesem Schriftstück, das durch seinen Inhalt im Gegensatz zu seiner humanistischen Weltanschauung steht, auseinanderzusetzen. Ob der Pakt mit dem Teufel nun tatsächlich stattgefunden hat oder lediglich ein Auswuchs von Wahnvorstellungen Leverkühns ist, wird während des ganzen Romans nie aufgelöst, die Schlussfolgerungen bleiben dem Leser überlassen.

Zeitbloms Subjektivität, sowie die Tatsache, dass er nicht etwa ein biografischer Autor ist, der sein Thema voll und ganz durchdringt und über sämtliche Aspekte bestens Bescheid weiß, sondern mit dem Sujet hadert, unfähig ist, es zur Gänze zu durchschauen bzw. zu beherrschen, stellen ein wichtiges Attribut des Romans dar. [Henning(1966): S.117-119]

Interessant ist auch der ironische Aspekt, der dem erzählenden Ich und seiner Erzählweise innewohnt.³⁴ Tatsächlich kann man Zeitblom, wie bereits Scheffel und Martinez feststellten, in gewisser Hinsicht als unzuverlässigen Erzähler bezeichnen. Durch diesen Kunstgriff will sich der Autor bewusst von seiner fiktiven Erzählerfigur distanzieren. Es ist dabei bezeichnend, dass dies in erster Linie dadurch spürbar ist, dass der Leser die Ereignisse, die geschildert werden, anders wahrnimmt und einen anderen Standpunkt einnimmt als Zeitblom. Ein anderer Anhaltspunkt für die Unzuverlässigkeit des Ich-Erzählers ist etwa der Umstand, dass er Aussagen tätigt, die sich bei näherer Auseinandersetzung mit dem Roman als unwahr oder zumindest fragwürdig erweisen. Ein Beispiel dafür ist etwa die Behauptung, dass die Aufzeichnungen nur deshalb in Kapitel unterteilt wurden, um dem Leser die Lektüre zu erleichtern, obwohl der Erzähler es vorgezogen hätte, einen fließenden Text ohne Gliederung zu schreiben. Dieser Aussage widerspricht jedoch die Tatsache, dass der Aufbau und die Struktur des Romans ohne

³⁴Vgl.: Koopmann, Helmut : Thomas Manns *Doktor Faustus*: Die Absage an das « runde Werk » und die Botschaft des Fragments. In: Quéval(2003): S.35-36

Zweifel nach einem formalen Prinzip erfolgen, so weist Zeitblom etwa darauf hin, dass der Auftritt des Professor Schleppfuß, der eine der Teufelsinkarnationen ist, welchen Leverkühn im Laufe seines Lebens begegnet, passenderweise im Kapitel 13 seinen Auftritt hat. Derartige Symbolik beeinflusst natürlich das Lektüreempfinden des Lesers, auch wenn Zeitblom versichert, dass ihm die Gliederung und Struktur seines Werkes nicht von Bedeutung wären. Ein anderes Beispiel sind jene Passagen, in denen Zeitblom Aussagen trifft, für die er sich beim Leser entschuldigt, mit der Begründung, er sei als Schriftsteller ungeübt, wie etwa indem er Dinge vorwegnimmt, oder durch seine Gewohnheit des „Vorgreifens“ von Ereignissen, die erst an einer viel späteren Stelle des Romans geschildert werden. Aus der Perspektive des Erzählers mag es sich bei diesen Stellen um erzählerische Ungeschicklichkeiten handeln, doch im Grunde sind diese vermeintlichen Fehltritte geschickte Kunstgriffe des Autors, so deutet Zeitblom etwa bereits im ersten Kapitel den Teufelspakt an, welcher erst im 25. Kapitel zum Thema wird und lenkt dabei einerseits die Aufmerksamkeit des Lesers auf das wesentliche Thema des Romans und andererseits ist dieser Vorgriff förderlich für den Spannungsaufbau, da der Rezipient schließlich mehr über diesen Teufelspakt wissen will. [Henning(1966): S.131-133]

2.2.3 Perspektiven in *Doktor Faustus*

Der Untertitel *Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde* deutet darauf hin, von wem die Geschichte, die in Manns Roman erzählt wird, handelt. Wie sehr ist die Perspektive, die bei der Schilderung der Ereignisse eingenommen wird, an ihre Erzählerfigur gebunden? Wie stark ist die Präsenz von Elementen, die sich Zeitbloms Wissenshorizont eigentlich entziehen müssten?

Ein nicht unerheblicher Teil des Romans besteht aus Dialogen, bei denen sowohl Leverkühn als auch Zeitblom persönlich anwesend sind, wie etwa die Diskussionen, die bei Treffen des „Kridwißkreises“ stattfinden, oder die ausführlich geschilderte Debatte während eines Ausfluges der Studentenverbindung. Auch Beschreibungen von gemeinsamen Erlebnissen, wie etwa Kindheitserinnerungen oder der Aufenthalt in Italien und München, kommen innerhalb der Handlung häufig vor. Schilderungen von Ereignissen und Handlungselementen, bei denen der Erzähler nicht persönlich anwesend ist, werden meistens ebenfalls aus der Perspektive Zeitbloms geschildert und erwecken den Eindruck, dass er in diesen Passagen einfach das wiedergibt, was er über dritte, die eben dabei waren,

erfahren hat; wie der Ausflug von Leverkühn und Schildkapp nach Pfeiffering, wo auch der Bauernhof besichtigt wird, den Leverkühn später als Wohnort erwähnen wird, oder die Ankunft Nepomuk Schneideweins in Pfeiffering, den Zeitblom erst zu einem späteren Zeitpunkt kennenlernt. Natürlich dienen auch Briefe, Aufzeichnungen und andere schriftliche Dokumente als Belege für Ereignisse oder Gedanken, die sich seinem Kenntnisbereich eigentlich entziehen, wie etwa der Briefwechsel zwischen Leverkühn und seinen Mentor Kretzschmar oder die Aufzeichnungen, die Leverkühns Begegnung mit dem Teufel schildern.³⁵ Es gibt nur wenige Ereignisse, bei deren Rekonstruktion Zeitblom seine Vorstellungskraft bemüht, wie etwa die Erlebnisse Leverkühns in jenem Bordell in Pressburg, doch auch hier ist während der gesamten Szene klar, dass es sich dabei lediglich um die Vermutung des Erzählers, wie es sich abgespielt haben könnte, handelt, also auch in dieser Schilderung wird ganz eindeutig Zeitbloms Perspektive eingenommen.[Henning(1966): S. 37-60]

Die einzige Ausnahme, in der die Darstellung nicht aus Zeitbloms Blickwinkel erfolgt und es sich nicht um ein schriftliches Dokument handelt, ist eine Schilderung eines Gesprächs zwischen Schwerdtfeger und Leverkühn, wo letzterer vom Vorhaben spricht, Marie Goldeau von seiner Zuneigung zu berichten. [Mann(2012): S.629-638] Hier ist Zeitblom nicht anwesend und weder Schwerdtfeger noch Leverkühn haben ihm von diesem Gespräch berichtet, also kann er lediglich darüber spekulieren, wie sich jene Unterredung zugetragen hat und dennoch gibt er es Wort für Wort wieder, also wird in dieser Szene die Perspektive Zeitbloms vorübergehend aufgegeben. Dennoch rechtfertigt sich das erzählende Ich, warum er von einer Begegnung, bei der er nicht zugegen ist, so detailliert schreibt:

Was nur zwei Tage nach dem geschilderten, mir denkwürdigen Ausflug zwischen Adrian und Rudolf Schwerdtfeger sich abspielte, und wie es sich abspielte, ich *weiß* es, und möge man zehnmal den Einwand erheben, ich könne es nicht wissen, da ich nicht „dabei gewesen“ sei. Nein, ich war nicht dabei. Aber heute ist es seelische Tatsache, daß ich dabei gewesen bin, denn wer eine Geschichte erlebt und wieder durchlebt hat, wie ich diese hier, den macht seine furchtbare Intimität mit ihr zum Augen- und Ohrenzeugen auch ihrer verborgenen Phasen. [Mann(2012): S.629]

³⁵ Rushing, James Arthur Jr.: Zeitblom as Contrapuntist: The Function of the Narrator in Thomas Mann's Doktor Faustus. Thesis. Lubbock: Texas Tech University, 1982: S.6

Dieser Absatz ist wohl bezeichnend für das Schaffen fiktiver Geschichten und künstlerischer Freiheit überhaupt. Zeitblom bringt das Argument, dass ihn die Vorstellung des Gespräches zwischen seinem Jugendfreund und Schwerdtfeger allein durch den Umstand, dass es wohl stattgefunden haben *muss* (denn irgendwie muss Leverkühn seinen Freund schließlich darum gebeten haben, bei Marie Goldeau für ihn vorzusprechen), schon in einem solchen Ausmaße beschäftigt habe, dass es für ihn schon so scheine, als wäre er persönlich dabei gewesen. Interessant ist hier vor allem der Umstand, dass sich das erzählende Ich offenbar gezwungen sieht, sich eingehend dafür zu rechtfertigen, dass er eine Begegnung schildert, ohne dass sein wachsames Auge dabei gewesen ist, was einen Eindruck davon gibt, wie wichtig es für ihn ist, die Authentizität und den Dokumentationscharakter seiner Biografie hervorzuheben. Dennoch ist der Leser geneigt, Zeitbloms Argument zu glauben und da dieser auch erklärt, warum er dieses Gespräch wiedergibt, macht es nicht den Eindruck, als würde ein nennenswerter Bruch in der Erzählperspektive stattfinden. [Henning(1966): S. 86-97]

Die begrenzte Perspektive, an die Zeitblom gebunden ist, hat Henning zufolge zwei maßgebliche Vorteile; einerseits erfährt der Leser auf diese Weise sowohl von den realen Ereignissen im Leben und Werdegang des Protagonisten, andererseits nimmt er auch an den Bewusstseinsvorgängen und Gedanken von Zeitblom teil. Außerdem dient ihm sein begrenzter Erfahrungshorizont auch als Vorwand um manche Begebenheiten oder Zusammenhänge unkommentiert zu lassen. [Ebda: S.117-118]

2.2.4 Die Beziehung zwischen Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom

Das Interessante an der Beziehung zwischen Zeitblom und Leverkühn ist ihre Gegensätzlichkeit³⁶ und diese findet auf mehreren Ebenen statt. Zum einen betrifft diese ihre Persönlichkeiten; während Zeitblom fest an seiner rationalen humanistischen Weltanschauung festhält und ihm dadurch das Übernatürliche alles andere als geheuer ist, fühlt sich Adrian Leverkühn zum Übernatürlichen und Irrationalen, welche laut Zeitblom „Dämonisch“ sind, geradewegs hingezogen und beschäftigt sich mit Dingen, die für seinen

³⁶ Rieckmann, Jens: Zeitblom und Leverkühn: Traditionelles oder Avantgardistisches Kunstverständnis? In: The German Quarterly, Vol. 52, No. 1 (Jan., 1979): S. 50

Jugendfreund unverständlich und unzugänglich sind.³⁷ Dennoch nimmt Leverkühn im Leben von Zeitblom einen so großen Stellenwert ein, dass seine eigene Lebensgeschichte unmittelbar mit der seines Jugendfreundes verbunden ist:

Die Biographie Leverkühns ist also zugleich in gewissem Sinne Autobiographie Zeitbloms, soweit es sich nämlich um die Darstellung aus der Erzählperspektive des Ich-Erzählers handelt, da hier eine unlösbare Einheit von Subjekt und Objekt vorliegt [Henning(1966): S.35]

Leverkühn und Zeitblom verbindet eine Freundschaft, die bereits seit Kindertagen besteht und bis zum Tod des Protagonisten andauert. In den ausführlichen Beschreibungen der Kindheit erläutert der Ich-Erzähler, wie er seine Tage oft auf dem Hof der Familie Leverkühn verbracht hat bzw. im Haus des Onkels Leverkühns, der Inhaber eines Instrumentenlagers war und so den musikalischen Werdegang seines Neffen wohl auch beeinflusst hat. Aus diesen Kapiteln geht hervor, dass der um zwei Jahre ältere Zeitblom mit dem Protagonisten Seite an Seite aufgewachsen ist, wodurch ihre Freundschaft zunächst an ein brüderliches Verhältnis erinnert. Dennoch ist das offensichtlichste Attribut ihre Einseitigkeit. Zeitblom bringt Leverkühn eine tiefe Zuneigung entgegen; er vergöttert ihn geradezu.³⁸ Leverkühn dagegen, als jemand, der seiner Umwelt eher gleichgültig gegenübersteht, scheint sich für seinen ältesten Freund nicht wirklich zu interessieren und verhält sich diesem gegenüber sehr distanziert, auch wenn er ihm den nötigen Respekt zollt. Das wird vor allem an den Dialogen zwischen Leverkühn und Zeitblom ersichtlich, in denen die ironische Haltung, die dem Protagonisten zu eigen ist³⁹, besonders deutlich wird, denn oft haben diese Konversationen einen sachlichen oder philosophischen Gegenstand, um persönliche Dinge geht es selten. Eines der wenigen Gespräche zwischen den beiden Männern, in denen Zeitblom seine persönlichen Angelegenheiten zur Sprache bringt, ist jenes während des Hochzeitsfestes von Leverkühns Schwester Ursula, wo er Leverkühn mitteilt, dass auch er bald heiraten werde. [Mann(2012): S.271-284] Trotz der Wichtigkeit dieser Entscheidung liegt der Fokus der Unterhaltung nur kurz darauf, bevor

³⁷ Neumann, Michael: Der Humanist auf dem Domberg oder Thomas Mann und das Katholische. In: Marx, Friedhelm, Specher, Thomas(Hrsg): Thomas Manns *Doktor Faustus*- Neue Ansichten, neue Einsichten. Frankfurt/M: Vittorio Klostermann, 2013: S.93.95

³⁸ Hasselbach, Karlheinz: Thomas Mann "Doktor Faustus": das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde ; Interpretation. München: Oldenbourg, 1978: S.68

³⁹ Baranowski, Anne-Marie: Adrian Leverkühn: froideur et ironies. In: Quéval(2003): S.193-196

das Thema gewechselt wird, wobei auch hier die Distanz, die Leverkühn zu seinem Freund einnimmt wieder deutlich wird: „Einen Augenblick schien er versucht, mir die Hand zu drücken, stand aber davon ab.“ [Ebda: S.275]

Leverkühn vermeidet jeglichen Körperkontakt, wie sogar den üblichen Händedruck und auch, dass er Zeitblom direkt anspricht, kommt selten vor; so heißt es, zu Beginn des Romans: „Nur eben erwähnenswert schien es mir, daß ich ihn „Adrian“, er dagegen mich, wenn er nicht überhaupt einer Namensverwendung auswich, ‚Zeitblom‘ nannte.“ [Ebda(2012): S.40]

Das erzählende Ich (sowie wahrscheinlich auch das erlebende Ich, zumindest als Erwachsener) ist sich also der Tatsache, dass es sich bei diesem Verhältnis nicht um eine Freundschaft auf Augenhöhe handelt, vollkommen im Klaren. Doch trotz der Indifferenz, die Leverkühn auch ihm entgegenbringt, bleibt er diesem stets loyal und mit tiefer Zuneigung verbunden. So gesteht er bereits zu Beginn des Romans: „[...] ich habe ihn geliebt – mit Entsetzen und Zärtlichkeit, mit Erbarmen und hingebender Bewunderung – und wenig dabei gefragt, ob er im mindesten mir das Gefühl zurückgäbe.“ [Ebda(2012): S.15]

Der Ich-Erzähler tröstet sich damit, dass er zumindest Leverkühns ältester Freund ist und somit eine Art Sonderstellung genießt. Er beklagt sich nie über das Desinteresse Leverkühns, sondern duldet seine Eigenheiten, bleibt stets geduldig und versucht, diesem Verständnis entgegenzubringen. Am deutlichsten kommt dies in jener Passage zum Ausdruck, in welcher Zeitblom Leverkühn, nachdem diese sich ein Jahr lang nicht mehr gesehen haben, in dessen neuem Quartier besucht:

Er saß an seinem Schreibtisch, einem altmodischen Sekretär mit Rolldeckel und aufgesetztem Schrank und schrieb Noten. „Hallo“, sagte er, ohne aufzublicken. „Gleich können wir reden.“ Und fuhr noch einige Minuten in seiner Arbeit fort, indem er es mir überließ, ob ich stehen bleiben oder es mir bequem machen wollte. Man muß das sowenig mißverstehen, wie ich es tat. Es war ein Beweis alt-gesicherter Intimität, eines Zusammenlebens, das durch die einjährige Trennung gar nicht hatte berührt werden können. Es war einfach, als wäre unser Abschied gestern gewesen. Trotzdem war ich ein wenig enttäuscht und beschnitten, wie auch erheitert zugleich, wie das Charakteristische uns erheitert. [Mann(2012): S.232]

Leverkühn nimmt die Zuneigung, die ihm sein Jugendfreund entgegenbringt lediglich hin, wie sich der Ich-Erzähler zu Beginn des Romans ausdrückt; zwar sind ihm die

Freundschaftsdienste, die Zeitblom für ihn ausrichtet, durchaus angenehm, mehr aber auch nicht, sein Umgang mit Zeitblom ist nicht zuletzt auch durch eine gewisse Herablassung geprägt. Teilweise tritt er seinem Freund bzw. dessen humanistischer Weltanschauung, die beinahe schon an Frömmigkeit erinnert, mit Belustigung gegenüber, oder dient ihm beizeiten als Anlass zur Ärgernis, wie etwa, als sein Neffe Nepomuk im Sterben liegt und Zeitblom Leverkühn in seinem Zimmer aufsucht, um ihm Trost zu spenden, was aber nicht recht gelingen mag und Leverkühn in seiner Trauer dem alten Freund gegenüber ungehalten reagiert, so weist er ihn etwa mit „Spar dir die Humanistenflausen!“ [Mann(2012): S.690] zurecht. [Ebda: S.690-694]

An einer anderen Stelle bittet Leverkühn seinen Freund Rudolf Schwerdtfeger, Marie Goldeau Leverkühns Zuneigung für ebendiese zu übermitteln. Zeitblom rekonstruiert den Dialog zwischen den beiden vor seinem inneren Auge, bei dem sich Schwerdtfeger erkundigt, warum Leverkühn diese Bitte nicht an Zeitblom überträgt, welcher immerhin der ältere Freund Leverkühns ist. Die Begründung des Protagonisten wirkt etwas abfällig hinsichtlich seines Jugendfreundes:

Du willst dich wohl über meinen Serenus lustig machen. Offenbar belustigt es dich, dir meinen Serenus als Liebesboten vorzustellen. Eben sprachen wir von persönlichen Eindrücken, derer das Mädchen bei ihrem Entschluss nicht ganz entbehren sollte. Wundre dich nicht, daß ich mir einbilde, sie wird deinen Worten geneigter lauschen als einem Werber so steifen Angesichts. [Mann(2012): S.635]

Es mag erstaunlich wirken, dass sich das erlebende Ich trotz Leverkühns Distanz und dessen Indifferenz, nicht davon abbringen lässt, diesem die Treue zu halten.

Zeitblom steht Leverkühn mit beinahe schon religiös anmutender Verehrung gegenüber, freut sich über jede Aufmerksamkeit, die ihm dieser schenkt, sei sie auch noch so gering. Schriftliche Dokumente seines Freundes, wie Briefe, Aufzeichnungen oder Manuskripte, hütet er wie einen Schatz und kennt deren Inhalt auch auswendig. So verbringt er also einen erheblichen Teil seines Daseins damit, den Werdegang seines Freundes zu begleiten, zu dokumentieren (durch Schriftstücke), dessen Entwicklung zu beobachten und um sein Seelenheil zu bangen:

Es war mir beschieden, viele Jahre meines Lebens in der vertrauten Nähe eines genialen Menschen, des Helden dieser Blätter, zu verbringen, ihn seit

Kinderzeiten zu kennen, Zeuge seines Werdens, seines Schicksals zu sein und an seinem Schaffen in bescheidener Helfersrolle teilzuhaben. [Mann(2012): S.14]

Seine Zuneigung für Leverkühn erinnert nicht zuletzt auch an eine Art von mütterlicher Liebe, was sich einerseits darin äußert, dass er seinem Freund und dessen Persönlichkeit tiefste Bewunderung entgegen bringt und andererseits regelrecht um dessen Seelenheil bangt, wenn er auf Leverkühns Kälte, seine Gleichgültigkeit und vermeintliche Arroganz zu sprechen kommt, oder seine Begegnungen im Bordell, in dem Leverkühn jene Prostituierte kennenlernt, bei der er sich mit Syphilis infiziert, die letztendlich sein Schicksal besiegelt. Im Gegenteil, Leverkühns emotionale Kälte und seine sonstigen Eigenheiten entfachen in Zeitblom eher fürsorgliche Gefühle; am deutlichsten wird dieser Umstand, wenn der Erzähler seine Gefühlslage schildert, als er den Brief liest, wo Leverkühn von seinem ersten Bordellaufenthalt berichtet. Gefühle „wie sie nur eine Mutter bei solchen Mitteilungen eines Kindes bewegen mögen, - nur daß man einer Mutter dergleichen schicklich vorenthält.“ [Mann(2012): S.203]

Dennoch zeigt Zeitblom auch ein außerordentliches Maß an Empathie, wenn man etwa bedenkt, dass er in den musikalischen Werken seines Freundes dessen Wunsch zu erkennen glaubt, seine Emotionslosigkeit und Kälte zu überwinden. Auch die Selbstreflexion, die er an den Tag legt, wenn er über seine Beziehung zum Protagonisten schreibt, ist erstaunlich, so vermerkt er, als er von Leverkühns weiblichen Bewunderinnen Meta Nackede und Kunigunde Rosenstiel berichtet: „[...] in gewisser Weise war ich von ihrer Gilde und hätte Grund gehabt, durch die herabgesetzte und verjungferte Wiederholung meines Verhältnisses zu Adrian irritiert zu sein.“ [Mann(2012): S.458]

Zeitblom verspürt weder Eifersucht noch Bitterkeit ob der Tatsache, dass er sich in der Position des Verehrers befindet, der zu seinem Idol aufblickt und der keine ähnlichen Talente wie Leverkühn besitzt, sondern lediglich ein „Braver Gelehrter“ ist, der sich damit begnügt, dem Genie stets nützlich zu sein. Er ist der Ansicht, dass es nur natürlich ist, dem Komponisten eine derartige Ehre zu erweisen, insofern gibt er sich nicht unterwürfig, sondern tut nur seine Pflicht.

Wie bereits erwähnt, gefällt sich Zeitblom in der Rolle des Beschützers, der seinen Schützling nicht aus den Augen lassen möchte. So vermerkt der Erzähler, als er über die Studienzeit der Jugendfreunde zu sprechen kommt über seine Beweggründe, die selben

Vorlesungen zu belegen wie Leverkühn, obwohl ihm die Theologie nicht geheuer ist: „Ich tat es aus vollkommen freien Stücken, nur aus dem unabweislichen Wunsche, zu hören, was er hörte, zu wissen, was er aufnahm, kurz: *auf ihn achtzuhaben*.“ [Mann(2012): S.165] Noch deutlicher kommt dieser Beschützerinstinkt Zeitbloms zum Ausdruck, als er seine Gefühle beschreibt, die er bei der Vorstellung hat, wie die Prostituierte im Leipziger Bordell seinen Freund verführt:

Heftig, über den Raum hinweg und in der Zeit zurück, verlangte es mich dorthin. Ich hatte Lust, die Hexe mit dem Knie von ihm wegzustoßen [...] Tagelang verspürte ich die Berührung ihres Fleisches auf meiner eigenen Wange und wußte dabei mit Widerwillen, mit Schrecken, daß sie seither auf der seinen brannte. [Mann(2012): S.217]

Hier wird darüber hinaus auch deutlich, dass Zeitbloms Intuition in Bezug auf seinen Jugendfreund und dessen Schicksal untrüglich ist, denn schließlich ist es jene Gespielin, bei welcher sich Leverkühn mit Syphilis infiziert, die ihm letztendlich das Leben kostet. Umso erstaunlicher scheint es, dass Zeitblom gerade hinsichtlich des Umstandes, dass er bei Leverkühns Werdegang keinen großen Einfluss genommen hat, eher Erleichterung als Enttäuschung zeigt. So beteuert er, dass er seinem Freund keine Ratschläge erteilt habe, welche diesen näher zur Musik gebracht haben könnten, da diese Wahl letztendlich sein Unglück bedeutet. Das wird vor allem in einem Brief Leverkühns an Zeitblom deutlich, in welchem er um Rat bittet. Der Ich-Erzähler brüstet sich damit, dass er dem Ratsuchenden in seiner Antwort keineswegs ans Herz gelegt hatte, sich weiter mit der Musik zu beschäftigen, sondern stattdessen eine eher neutrale Antwort verfasst habe, und so nicht aktiv an dessen Schicksal mitverantwortlich ist.[Hilgers(1995): S.21-37]

2.2.5 Die humoristische Funktion der Erzählfigur Serenus Zeitblom

Der Umstand, dass mit Zeitblom jemand eine Geschichte erzählt, deren dämonische Natur im kompletten Gegensatz zu seiner eigenen Haltung und Weltanschauung steht, ist nicht zuletzt auch auf die Absicht des Autors zurückzuführen, einen humoristischen Aspekt in das Werk einzubringen, wie er etwa in Aufzeichnungen und Briefen, in denen er über seine Arbeit an *Doktor Faustus* schreibt, bekennt. Mann zufolge sieht er die Erzählfigur unter anderem als eine Parodie bzw. Ironisierung seiner selbst an, so flossen in die Figur des Serenus Zeitblom auch autobiographische Züge ein, selbst wenn sich der reale Autor

eindeutig von der Weltanschauung des fiktiven Erzählers eindeutig distanziert, so schreibt er in einem Brief an Enzo Paci:

Sie haben sehr recht zu sagen, daß Zeitbloms Humanismus nicht so ganz der meine ist. Manches davon ist schlechthin *Komik* – wie es denn der Humorist in mir war, der auf den Trick verfiel, das Dämonische durch ein völlig undämonisches Medium gehen zu lassen.[zit: Mann. In: Molinelli-Stein(1999): S.126]

Bereits in den vorangegangenen Kapiteln wurde dargelegt, inwiefern sich der Gegensatz zwischen Erzählmedium und Erzählgegenstand auf den Roman und das Lektüreereignis auswirkt. So hat die erzählerische Unzuverlässigkeit Zeitbloms zur Folge, dass er durch seine Weltanschauung nicht in der Lage ist, sich mit dem Erzählgegenstand unvoreingenommen auseinanderzusetzen. Eine weitere Funktion dieser Unvereinbarkeit besteht jedoch in der humoristischen Funktion, welche die Erzählfigur innerhalb des Werkes einnimmt. Ein Aspekt dieser „Durchheiterung“, wie Mann es nennt, besteht in der Selbstparodie.

Sowohl in die Figur des Adrian Leverkühn als auch bei Serenus Zeitblom hat der Autor autobiographische Aspekte einfließen lassen.⁴⁰ Die offensichtlichste Gemeinsamkeit zwischen Zeitblom und Mann ist wohl, dass beide Schriftsteller sind und Leverkühn verbindet das Künstlertum mit dem realen Autor. Interessant ist dabei vor allem, dass Zeitblom und Leverkühn zwei unterschiedliche Seiten der Medaille des künstlerischen Schaffens von Thomas Mann verkörpern; während Leverkühn für die fantasievolle Komponente des Künstlertums steht, die im Roman als etwas „Dämonisches“ dargestellt wird, steht Zeitblom im Kontrast dazu für den nüchternen und formalen Aspekt des Literatentums. Um zu vermeiden, dass der Leser den fiktiven Erzähler allzu sehr mit dem realen Autor identifiziert, bestand die Absicht Manns in erster Linie darin, die Figur als Parodie anzulegen. In *Die Entstehung des Doktor Faustus* schreibt Mann, dass eine Absicht, die er mit der Erzählfigur verfolgte, unter anderem die „Durchheiterung“ des Romans war.⁴¹

⁴⁰ Heftrich, Eckhard: Doktor Faustus: Radikale Autobiographie und Allegorie der Epoche. In: Quéval, Marie-Hélène(2003): S.8-9

⁴¹ Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. Amsterdam: Bermann-Fischer, 1949: S.32-33

Der humoristische Aspekt Zeitbloms äußert sich vor allem in der ersten Hälfte des Romans, während er im zweiten Teil des Werkes durch die Tragik der Ereignisse überlagert wird. Der komische Aspekt der Figur kommt dennoch auch noch im späteren Verlauf des Werks auf absurde Art und Weise zum Tragen und zwar im inneren Konflikt Zeitbloms zwischen Weltgewandtheit und patriotischen Gefühlen, welche ihn angesichts des Zeitgeschehens natürlich in Verzweiflung stürzen. Die Parallelen zwischen realem Autor und dem fiktiven Erzähler sind offensichtlich, so übersteigen die Bildung und die musikalischen Kenntnisse Zeitbloms den Wissenshorizont eines durchschnittlichen Gymnasiallehrers etwa bei weitem und die Figur gleicht in dieser Hinsicht dem Autor. In Zusammenhang mit den unterschiedlichen Funktionen, die Zeitblom innerhalb des Werks einnimmt, spricht Molinelli-Stein von einer „Überdeterminierung“ der Figur, denn die Komplexität von Serenus Zeitblom sei so groß, dass es „die Einheit der Romanfigur zu sprengen droht.“ [Molinelli-Stein(1999): S.128]

Es ist oft der Fall, dass Aspekte der eigenen Persönlichkeit, die ein realer Autor in sein Werk einbringt, in diesem in intensivierter und gesteigerter Form dargestellt werden und ähnliches kann auch von *Doktor Faustus* gesagt werden, wo Mann selbst schreibt, dass manche seiner eigenen Persönlichkeitskomponenten sich als „Verzerrungen“ wiederfinden würden. Molinelli-Stein: „In diesem Sinne gibt Thomas Mann in Zeitblom eine *Selbstparodie* seines im Bürgerlichen verhaftet bleibenden Künstlertums, in Adrian sein *Ideal* des absoluten Künstlers (mit allen Gefahren, denen dieser ausgesetzt ist).“ [Molinelli-Stein(1999): S.128] [Molinelli-Stein(1999): S.126-140]

Kaiser zufolge basiert der ironische Aspekt der Erzählfigur nicht zuletzt auch in ihrer Widersprüchlichkeit und der Art und Weise, in der die Geschichte erzählt wird. So kann es etwa sein, dass sowohl der Pathos sowie die Umständlichkeit und die Unfähigkeit auf den Punkt zu kommen, dem Leser suspekt vorkommen mag; so auch der Umstand, dass Zeitblom zwar auf seiner angeblichen künstlerischen Unfähigkeit herumreitet, schließlich aber trotzdem eine sehr umfangreiche, in sich stimmige und literarisch hochwertige Biographie hervorbringt.⁴²

Dies, als auch seine Haltung, die geprägt ist von einer sonderbar anmutenden Mischung aus Humanismus und Spießbürgerlichkeit, die sich unter anderem darin äußert, dass er ein

⁴² Kaiser, Gerhard: „...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ Erzählstrategien in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Stuttgart/Weimar: J.Metzler, 2001: S.100-108

geordnetes bürgerliches Leben führt, bei der Wahl seiner Ehefrau jedoch nicht auch zuletzt ausschlaggebend war, dass er von der Ästhetik des Namens seiner künftigen Gemahlin angetan ist, oder er seine sexuellen Erfahrungen nicht etwa aus Lust und Liebe gesammelt hat, sondern in erster Linie aus Neugier, zu erfahren, weshalb dies in antiken Kulturen so eine große Rolle gespielt hat. Noch komischer erscheint dieser Aspekt von Zeitbloms Persönlichkeit, als er sich über die Ehe zwischen Ines Rodde und Helmut Institoris auslässt.

Auch diverse Äußerungen und Kommentare, die Zeitblom geradezu schulmeisterlich erscheinen lassen, da sie wie Belehrungen anmuten, tragen zum humoristischen Aspekt der Erzählfigur bei.

Kaiser zufolge, herrscht bei Manns Roman jener Fall vor, dass der Horizont des Erzählten den Horizont des Erzählers eindeutig übersteigt und dieser Umstand dem Leser auch nicht verborgen bleibt. Dabei entsteht eine Diskrepanz zwischen dem, was der Erzähler bewusst beabsichtigt, dem Leser mitzuteilen und dem tatsächlichen Gehalt bzw. Botschaft seiner Aussage. Durch diese Differenz entsteht die sogenannte „epische Ironie“, da eine Verständnisebene entsteht, die zwar dem Leser und dem realen Autor zugänglich sind, nicht jedoch dem fiktiven Erzähler. Natürlich ist nicht ausgeschlossen, dass der Leser nicht genug Verständnis und Aufmerksamkeit bei der Lektüre mitbringt, um sich dieser epischen Ironie tatsächlich bewusst zu werden. [Kaiser(2001): S.108-114] In dem Zusammenhang spricht Kaiser auch von einer „Metaerzählung“:

Das Erzählte- und darin liegt die epische Ironie – wendet sich (vornehmlich in der ersten Hälfte des Textes) in seiner vom Narrator konstituierten formalen und inhaltlichen Beschaffenheit gegen den Erzähler selbst und lässt diesen ohne sein Wissen in einem ironischen Licht erscheinen.[Kaiser(2001): S.111]

2.3 *The Human Stain* von Philip Roth

In *The Human Stain* erzählt der Schriftsteller Nathan Zuckerman die Geschichte seines Nachbarn Coleman Silk, kurz nach dessen Ableben. Offiziell heißt es, er wäre gemeinsam mit seiner Geliebten Faunia Farley bei einem Autounfall verunglückt, doch Zuckerman glaubt, dass Faunias gewaltätiger Exmann Lester Farley sie und Silk ermordet hat und möchte die genaueren Umstände zum Tod seines Freundes aufklären. Silk, der früher als

Professor für Altphilologie am College in Athena unterrichtete, sah sich gezwungen, seinen Dienst zu quittieren, als man ihm vorwarf, er hätte rassistische Bemerkungen über zwei schwarze Studenten fallen lassen. Ironischerweise erfährt Zuckerman nach Silks Begräbnis von dessen Schwester Ernestine, dass Silk selbst afroamerikanische Wurzeln hatte, sich aber als junger Erwachsener dazu entschloss, fortan ein Leben als Weißer zu führen und sein Geheimnis ins Grab mitnahm.

2.3.1 Nathan Zuckerman als Figur

Von den diegetischen Erzählern, die in dieser Arbeit behandelt werden, ist Nathan Zuckerman der einzige, der den Schriftstellerberuf professionell betreibt und bei dem dieser Aspekt schließlich auch dazu führt, dass er die Geschichte über Coleman Silk niederschreibt, da dieser ihn erst mit der Bitte aufsucht, ein Buch über ihn bzw. die Vorfälle, die dazu führten, dass er aus dem Dienst austrat, zu schreiben.

Zuckermann zieht als alleinstehender Schriftsteller in seinen Sechzigern in die Nachbarschaft des Protagonisten Coleman Silk. Er hält sich mit körperlicher Betätigung fit, kämpft jedoch mit den gesundheitlichen Folgen einer Prostatakrebserkrankung, wie Inkontinenz und Impotenz. Erst meidet er den näheren Kontakt zu den Bewohnern der Kleinstadt Athena bzw. zu seinen Nachbarn und scheint ein einsiedlerähnliches Dasein zu führen.

Ihm zufolge wurzeln die Gründe, warum er sich zu einem Dasein in asketisch anmutender Isolation entschlossen hat, nicht in seiner physischen Verfassung:

I want to make clear, that it wasn't impotence, that led me into a reclusive existence. To the contrary. I'd already been living and writing for some eighteen months in my two room cabin up here in the Berkshires when, following a routine physical exam, I received a preliminary diagnosis of prostate cancer and, a month later after the follow-up tests, went to Boston for the prostatectomy.⁴³

Zuckermans Dasein scheint in diesen Monaten also lediglich aus seiner Schriftstellertätigkeit zu bestehen, sowie aus ausführlichen sportlichen Betätigungen wie ausgedehnten Wanderungen und Schwimmen. Er gibt freimütig zu, dass er sich nicht zuletzt auch deshalb zu einem Leben in Abgeschiedenheit entschloss, um sich nicht

⁴³ Roth, Philip: *The Human Stain*. London : Vintage Books, 2005 (erstmal erschienen 2000) : S.36

weiterhin mit zwischenmenschlichen Beziehungen auseinanderzusetzen, da er nicht mehr die Energie dazu verspürt. Auch scheint Resignation in seinen Ausführungen, in denen er soziale Interaktion mit eher negativ konnotierten Begriffen verbindet, mitzuschwingen:

I couldn't meet the costs of of its clamoring anymore, could no longer marshal the wit, the strength, the patience, the illusion, the irony, the ardor, the egoism, the resilience – or the toughness, or the shrewdness, or the falseness, the dissembling, the dual being, the erotic *professionalism* – to deal with its array of misleading and contradictory meanings.[Roth(2005): S.37]

Erst durch die Bekanntschaft mit Coleman Silk wird Zuckerman aus dieser Lethargie herausgerissen und er erkennt für sich, dass er sich selbst etwas vorgemacht hat:

It wasn't until Coleman told me about himself and his Voluptas that all the comforting delusions about the serenity achieved through enlightened resignation vanished, and I completely lost my equilibrium. Well into the morning I lay awake and, powerless as a lunatic to control my thinking, hypnotized by the other couple and comparing them to my own washed-out state. I lay awake not even trying to prevent myself from mentally reconstructing the „transgressive audacity“ Coleman was refusing to relinquish. And my having danced around like a harmless eunuch with this still vital, potent participant in the frenzy struck me now as anything but charming self-satire.[Roth(2005): S.37]

Ähnlich wie Nick Carraway, der erst primär als passiver Beobachter fungiert und im letzten Kapitel dann selbst zum aktiven Handlungsträger avanciert, indem er das Begräbnis Gatsbys organisiert, wird auch Nathan Zuckerman, nachdem er in den Anfangskapiteln lediglich als Zeuge und Gesprächspartner von Coleman Silk auftritt, im fünften und letzten Kapitel, welches den Titel *The Purifying Ritual* trägt, selbst aktiv. Er unternimmt alles Mögliche, um Licht ins Dunkle von Silks Vergangenheit zu bringen und auch, um dessen schwer in Mitleidenschaft gezogenes Ansehen zu rehabilitieren, indem er sich nach dem aufschlussreichen Gespräch mit Ernestine schlussendlich doch dazu entschließt, die Geschichte seines Nachbarn niederzuschreiben und als Buch zu veröffentlichen. Um Antworten auf seine Fragen zu finden, wendet Zuckerman sich etwa nach der Beerdigung von Faunia Farley an deren leiblichen Vater, der ihre Tagebücher aufbewahrt und bittet ihn, Einblick in diese nehmen zu können, hat dabei aber keinen Erfolg, da er von dessen weiblicher Begleitung vehement abgewiesen wird. [Roth(2005): S.299-302]

Offiziell wird als Todesursache von Silk und Faunia ein Autounfall angegeben, da Silk während der Fahrt die Kontrolle über den Wagen verloren hätte und das Auto in den Abgrund gestürzt ist. Zuckerman ist jedoch der Überzeugung, dass in Wirklichkeit Les Farley die beiden ermordet hätte. Nachdem sich sowohl die Gespräche mit Faunias Vater, als auch mit der Polizei als erfolglos erwiesen haben, beschließt Zuckerman, persönlich mit Les Farley in Kontakt zu treten, als er, während der Fahrt zu einer Familienfeier der Silks, zu der ihn Ernestine zuvor eingeladen hat, zufällig dessen Auto in der Nähe eines zugefrorenen Sees entdeckt und beginnt eine Unterhaltung mit diesem. [Ebda: S.345-361] Zuckerman begibt sich mit dem Vorhaben, jenen Mann, der wahrscheinlich der Mörder seines Freundes ist, zu konfrontieren, selbst in Gefahr, da er in dieser Einöde völlig allein mit diesem ist.⁴⁴ Trotzdem spricht er Farley, der gerade im Eis fischt, an und verwickelt ihn in ein Gespräch. Obwohl die Konversation, deren Thema das Eisfischen und die Verhaltensweise der Fische ist, friedlich verläuft, bleibt in Zuckermans subjektivem Empfinden dennoch eine unterschwellige Gefahr bestehen und er realisiert, dass er mit seinem Vorhaben, den angeblichen Mörder seines Freundes zu überführen, sein einstmalig so sicheres Terrain verlassen hat:

The *fact of* him drew me on. This is not speculation. This was not meditation. This was not that way of thinking that is fiction writing. This was the thing itself. The laws of caution that, outside of my work, had ruled my life so strictly for the last five years were suddenly suspended. I couldn't turn back while crossing the ice and now I couldn't turn and flee. It had nothing to do with courage. It had nothing to do with reason or logic. Here he is. That's all I had to do with. That and my fear[...] here is the man who murdered Coleman and Faunia. I'm sure of it. They didn't drive off the road and into the river. [Roth(2005): S.349-350]

Farley, der seinem Gegenüber erst misstrauisch begegnet, erzählt diesem jedoch bald über Erlebnisse aus seiner Vergangenheit, wie etwa die Erfahrungen als Vietnamkriegsveteran und es dauert auch nicht lange, bis er begreift, dass es sich bei Zuckerman um jenen Autor handelt, der vor ein paar Jahren nach Athena gezogen ist. Und auch das Wissen, dass Farley seine Adresse jederzeit ausfindig machen kann, beunruhigt Zuckerman:

⁴⁴ Kelly, Adam: *Imagining Tragedy: Philip Roth's The Human Stain*. In: *Philip Roth Studies*, 2010, Vol.6(2): S.202

He's telling me a war story, I thought. He knows he's doing it. There's a point here that he's going to make. Something he wants me to carry away with me, to the shore, to my car, to the house whose location he knows and wishes me to understand that he knows. .[Roth(2005): S.352]

Trotzdem macht er vorerst keinen Versuch, die Unterhaltung zu beenden sondern fragt Farley über dessen Leben aus, wobei dieser zwar antwortet, doch offensichtlich lügt. Obwohl Zuckerman sich der Gefahr bewusst ist, die von seinem Gegenüber ausgeht, erhofft er sich dennoch, diesem ein Geständnis zu entlocken, dass er für den Tod Silks und Faunias verantwortlich ist und erzählt diesem sogar von seinem Romanprojekt, über welches er sagt, dass es von Menschen wie Farley handeln würde.

Doch auch wenn Zuckerman eine Spannung zu verspüren scheint und sich in Gefahr glaubt, gehen die beiden Männer letztendlich ohne Zwischenfälle auseinander und ob Farley nun tatsächlich der Mörder ist, bleibt ungeklärt.

2.3.2 Die Beziehung zwischen Zuckerman und Silk

Zuckerman lernt Silk erst nach dem Ableben seiner Ehefrau, Iris Silk kennen, die unmittelbar nach dem Ausscheiden ihres Mannes aus dem Berufsleben und den damit verbundenen Konflikten einen fatalen Schlaganfall erleidet, was Silk darauf zurückführt, dass diese die Aufregung und die Schmach nicht überlebt hätte. So fordert er Zuckerman dazu auf, ein Buch über die Vorfälle zu schreiben, obwohl sich die beiden Männer bisher nur vom Sehen kennen. Doch bei Zuckermann stößt er mit diesem Vorhaben erst hauptsächlich auf Widerwillen.

Bei der ersten richtigen Unterhaltung, die der Ich-Erzähler mit dem Protagonisten führt, erlebt er diesen emotional aufgewühlt und der Hilflosigkeit nahe, so sagt er etwa, dass Iris Silk ermordet wurde. Zuckerman selbst steht der Rage jenes Mannes, den er kaum kennt eher ratlos gegenüber bzw. hält er sich mit persönlichen Urteilen über Silks Verhalten eher zurück und beschränkt sich darauf, seine Äußerungen in indirekter Rede wiederzugeben. .[Roth(2005): S.10-14]

Trotz des Umstandes, dass Zuckermann sich weigert, jenes Buch, für welches Silk den Titel „Spooks“ im Sinn hat, zu schreiben, sucht dieser weiterhin den Kontakt zu ihm. So lädt er ihn einige Male ein, um mit ihm auf der Veranda Karten zu spielen und Bier zu

trinken. Dabei findet Silk in Zuckerman einen Vertrauten, mit dem er nicht nur über den Kummer des unrühmlichen Endes seiner Berufslaufbahn spricht, über welches er mit wachsender Resignation reflektiert, sondern auch über das Verhältnis zu Faunia Farley, die als Reinigungskraft am Athena College arbeitet und die mit 34 Jahren mehrere Jahrzehnte jünger ist als er selbst. Sowohl Silk als auch Zuckerman begegnen sich mit einer ausgesprochenen Offenheit und scheuen nicht vor unbequemen Wahrheiten zurück. Sie sprechen miteinander ohne falsche Höflichkeit, so meint Zuckerman eines Abends, als Silk selbstkritisch äußert, er hätte in mancher Hinsicht bei ihrem ersten Treffen übertrieben: „You’re in good form, Coleman – barely a glimmer of the old madness. Three weeks, a month ago, whenever it was I saw you last, you were still knee-deep in your own blood.“ [Roth(2005): S.19]

Als am gleichen Abend das Lied „Bewitched, Bothered and Bewildered“ von Frank Sinatra im Radio gespielt wird, fordert Silk Zuckerman zum Tanzen auf, eine Geste, die nur vordergründig ein Scherz ist und in der Zuckerman einen feierlichen Aspekt erkennt. So sinniert er in Zusammenhang mit dem Tanz über sein Verhältnis zum Protagonisten:

I thought, He’s found somebody he can talk with...and then I thought, so have I. The moment a man starts to tell you about sex, he’s telling you something about the two of you. Ninety percent of the time it doesn’t happen and probably it’s as well it doesn’t, though if you can’t get a level or candor on sex and you choose to behave instead as if this isn’t ever on your mind, the male friendship is incomplete. Most men never find such a friend. It’s not common[...] This probably isn’t usual for him, I was thinking, but because he’d come to me in his worst moment, full of the hatred that I’d watched poison him over the months, he feels the freedom of being with someone who’s seeing you through a terrible illness from the side of your bed. .[Roth(2005): S.27]

Dieser Absatz ist bezeichnend für die Art wie Zuckerman seine Beziehung zu Silk sieht, trotz des Umstandes, dass sich beide Männer erst seit kurzem kennen und Zuckerman zum ersten Mal im Haus seines Nachbarn eingeladen ist. Der Erzähler, dessen vorangegangene Beschreibungen Silks eher nüchterner und beobachtender Natur sind und kaum über seine persönliche Meinung über den Protagonisten Auskunft geben (abgesehen von anerkennenden Worten über Silks Auftreten bzw. seine äußere Erscheinung), macht nun aus seiner Sympathie für Silk kein Geheimnis mehr, indem er im obigen Zitat über sein v Verhältnis zum Protagonisten schreibt.

Wie es scheint, sieht Silk tatsächlich eine Art Vertrauensperson in Zuckerman, so zeigt er ihm am gleichen Abend den Brief, der mit den Wörtern „Everybody knows“ anfängt, worin verlautbart wird, dass jeder über seine Affäre mit der viel jüngeren Faunia Farley Bescheid wisse und in welchem er die junge Professorin Delphine Roux als Urheberin vermutet, zu der er seit jeher ein schlechtes Verhältnis hat. Zuckerman redet ihm daraufhin gut zu und versucht, ihn zu motivieren:

„No, it wasn't idiocy. No, no – you just got claustrophobic. Look“, i said.
„Delphine Roux- I won't pretend I understand why she should care so passionately who you are screwing in your retirement, but since we know that other people don't do well with somebody who fails at being conventional, let's assume that she is one of these other people. But you're not. You're free. A free and independent man. A free and independent *old* man. .[Roth(2005): S.41]

Hier wird deutlich, dass der Ich-Erzähler große Bewunderung für den Protagonisten hegt. Es scheint so, als würden beide Männer von diesem gemeinschaftlichen Zusammensein profitieren. Silk in dem Sinne, dass er jemanden gefunden hat, dem er sich mitteilen kann. Für Zuckerman bietet sich durch diese Freundschaft eine Gelegenheit, seinen tristen und einsamen Alltagstrott hinter sich zu lassen und so empfindet er im Beisein von Coleman Silk nahezu Euphorie:

We were enjoying ourselves now, and I realized that in my effort to distract him from his rampaging pique by arguing for the primacy for his pleasure, i had given a boost to his feelings for me- and exposed mine for him. I was gushing and I knew it. I surprised myself with my eagerness top lease, felt myself saying too much, explaining too much, overinvolved and overexcited in the way you are when you're a kid and you think you've found a soulmate in the new boy down the street and you feel yourself drawn by the force of courtship and so act as you don't normally do and a lot more openly that you may even want to. But ever since he had banged on my door the day after Iris's death and proposed that i write *Spooks* for him, I had, without figuring or planning on it, fallen into a serious friendship with Coleman Silk. [Roth(2005): S.43]

Zuckerman reflektiert offen und ehrlich über seinen seelischen Zustand, sowie die wachsende Bedeutung, die der Nachbar in seinem Leben einnimmt; so schreibt er gleich darauf, diese Bekanntschaft mit Silk helfe ihm über den Umstand hinweg, dass er sein eigenes Dasein mittlerweile vernachlässigt habe:

His difficulties mattered to me, and this despite my determination to concern myself, in whatever time *I* have left, with nothing but the daily demands of work, to be engrossed by nothing but solid work, in search of adventure nowhere else – to have not even a life of my own to care about, let alone somebody else's.[Roth(2005): S.43]

Die Motivation des Ich-Erzählers, sich mit dem Leben eines anderen auseinander zu setzen, es zu dokumentieren und schließlich niederzuschreiben, ist somit offensichtlich. Einerseits ist vermutlich Zuckermans Schriftstellertätigkeit mit Grund dafür, dass er, mehr als andere, ein gesteigertes Interesse für das Leben und Treiben (ausgewählter) Mitmenschen an den Tag legt. Die wesentliche Motivation jedoch geht aus den vorangegangenen Zitaten eindeutig hervor. Bevor Zuckerman näheren Kontakt zu Silk aufbaut, lebt er für mehrere Monate völlig zurückgezogen und isoliert in einem kleinen Haus und erlebt darüber hinaus Tag für Tag den gleichen Alltagstrott, den er zwar erst freiwillig gewählt hat, sich aber angesichts seiner neuen Bekanntschaft eingestehen muss, dass ihn diese Lebensweise nicht zufriedenstellt oder gar glücklich macht. Da er in dieser Lebensführung nichts zu erkennen vermag, was ihm wichtig ist, scheint ihm Silks Leben, welches sich durch die Affäre mit einer Frau, deren Großvater er sein könnte (wie Silk im Gespräch mit Zuckerman lakonisch feststellt), außerhalb der Norm abspielt und der andere Mann im Besitz von Vitalität und Potenz (die er jedoch Medikamenten verdankt) zu sein und ein aufregendes Leben zu führen scheint, umso interessanter, vermutlich nicht zuletzt auch aus dem Grund, da er scheinbar alles verkörpert, was Zuckerman fehlt. Da ihn die Beschäftigung mit Silks Problemen bzw. dessen Leben aus seinem tristen Einsiedlertum reißt, blüht der Erzähler in dessen Gegenwart regelrecht auf und fühlt sich, wie er schreibt, wie ein kleines Kind, da Silks Abenteuer so gewissermaßen zu seinem eigenen wird.⁴⁵ Sowohl Zuckerman als auch Silk suchen den Kontakt zueinander bzw. profitieren aus dieser Beziehung, doch bei der Lektüre kommt mitunter die Frage auf, ob die Freundschaft tatsächlich so tief ist, wie der Erzähler in den vorangegangenen Zitaten behauptet bzw. ob ihr der Protagonist eine ebenso große Bedeutung beimisst. Zumindest scheint auch für Silk Zuckerman eine der wenigen Personen zu sein, denen er vertraut und die er als Freund bezeichnet, denn auch er meidet seit den Vorwürfen und dem damit verbundenen

⁴⁵ Royal, Derek Parker: Plotting the Frames of Subjectivity: Identity, Death, and Narrative in Philip Roth's "The Human Stain". In: Contemporary Literature, Vol. 47, No. 1 (Spring, 2006) : S.123-127

Ausscheiden aus dem Beruf den Kontakt zu den Bewohnern von Athena und auch die Beziehung zu seinen vier Kindern ist eher schlecht. Auch ist Zuckerman der einzige, dem er Faunia Farley während eines Besuchs auf der Milchfarm, wo sie arbeitet, vorstellt, obwohl er für gewöhnlich, zumindest in der ersten Zeit, versucht, diese Beziehung im Verborgenen zu halten. In Zusammenhang mit diesem ersten Aufeinandertreffen, reflektiert Zuckerman seine eigene Rolle, die er in Colemans Leben einnimmt und bei dem er es sich zur Aufgabe gemacht hat, es zu beobachten und sich damit auseinanderzusetzen:

After they were each buried four months later, I would remember that milking session as though it were a theatrical performance in which I had played the part of a walk-on, an extra, which indeed now I am. Night after night, I could not sleep, because I couldn't stop being up there on the stage with the two leading actors and the chorus of cows, observing this scene, flawlessly performed by the entire ensemble. [Roth(2005): S.51]

Hier bezeichnet sich Zuckerman als „extra“ und fügt an, dass er diese Rolle nicht nur in seiner Erinnerung an den Besuch auf der Milchfarm einnimmt, sondern sich auch gegenwärtig als solches sieht, da er schreibt „which indeed now I am.“ Er spielt damit wohl auf seine Position an, die er generell in der Geschichte über Coleman Silks Schicksal einnimmt, welche er gerade niederschreibt und wo er selbst lediglich eine Nebenrolle hat. Dass die Freundschaft zwischen Silk und Zuckerman wohl nicht so tief ist, wie der Erzähler ausführt, als er das zweite Treffen beschreibt, oder ihr Verhältnis zumindest danach abzukühlen scheint bzw. im Sande verläuft, wird deutlich, als Zuckerman beschreibt, wie Silk aufhört, dessen Anrufe anzunehmen, geschweige denn zurückzurufen und der Erzähler resigniert feststellt, dass sein einstiger Freund wohl keinen gesteigerten Wert mehr darauf legt, den Kontakt weiterzuführen.

Er schreibt, dass er den genaueren Grund für den Kontaktabbruch zwar nicht kenne (nicht kennen kann), aber durchaus Vermutung habe, welche Umstände und Beweggründe letztendlich ausschlaggebend für das Verhalten des einstigen Freundes sein könnten, nämlich, dass ihm seine derzeitige Lebenssituation bzw. die Affäre mit Faunia möglicherweise zu prekär seien, als dass er das Risiko eingehen wolle, eine außenstehende Person, die noch dazu ein Schriftsteller ist, zu sehr ins Vertrauen zu ziehen. [Roth(2005): S.204-205] Erst später erkennt er den wahren Grund – nämlich dass Silk wusste, dass Zuckerman in ihrer Jugend in der unmittelbaren Nachbarschaft lebte und er wohl fürchtete, dieser könnte hinter sein wahres Geheimnis bzw. seine Lebenslüge kommen, mit denen er

seinen engsten Mitmenschen Zeit seines Lebens etwas vorgemacht hat. Und obwohl er Zuckerman ins Vertrauen zieht, als es um seine Affäre mit Faunia Farley geht, steht er ihm dennoch nicht so nah, um ihm von seiner Jugend in East Orange zu erzählen bzw. von seiner Entscheidung, als hellhäutiger farbiger junger Mann in der Marine falsche Angaben zu seiner Person zu machen.⁴⁶

Bezeichnend ist auch, wie Zuckerman sein letztes Aufeinandertreffen mit Silk und Faunia beschreibt, wo sie sich zufällig bei einer Konzertprobe an einem Sommerabend begegnen und zwischen ihnen ein eher unbeholfenes Gespräch bzw. Small-Talk stattfindet. .[Roth(2005): S.205-213] Beide Seiten verstecken sich hinter förmlichen Höflichkeiten und nicht wirklich ernst gemeinten Vorschlägen für weitere Treffen, was für diese Form der Konversation typisch ist, die im Gegensatz zu jenen ehrlichen und tiefgründigen Gesprächen zu stehen scheint, die sie auf der Veranda führten:

Waving at Coleman, and saying „Hello, there. Coleman, hello,“, I blocked their way.

„I thought I saw you“, Coleman said, and though I didn’t believe him, I thought, What better to say to put her at her ease? To put me at her ease. To put himself at his. .[Roth(2005): S.211]

Was in diesem Gespräch zwischen Zuckerman, Silk und Faunia, welches das letzte sein wird, bereits zwischen den Zeilen mitschwingt, wird vom Erzähler auch zum Ausdruck gebracht, der die Entfremdung, die mittlerweile zwischen ihnen herrscht, verbalisiert. Dennoch wird besonders in dieser Passage klar, dass die Freundschaft zwischen den beiden Männern eher einseitig ist.

2.3.3 Die Erzählstruktur in *The Human Stain*

Einer der interessantesten Aspekte von Roths Roman ist wohl der Umstand, dass mit Nathan Zuckerman eine Erzählfigur die Geschichte erzählt, deren Perspektive äußerst eingeschränkt ist und welche die Geschehnisse lediglich vom Rand aus mitverfolgt, ohne dabei wirklich Einblick in die relevanten Vorgänge zu besitzen. So heißt es, nachdem er von seinen misslungenen Kontaktversuchen zu Silk berichtet: „Of course, I knew nothing

⁴⁶ Shoshak, Debra: Introduction. In: Shoshak, Debra: Philip Roth. American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America. London : continuum, 2011 : S.62

then of the truth of his origins – that too, I'd learn about conclusively at the funeral[...]"[Roth(2005): S.204]

Als Erzählfigur scheint Nathan Zuckerman also mit wenigen Kompetenzen ausgestattet zu sein. Er ist in der Geschichte, die er erzählt, kein aktiver Handlungsträger, denn diese sind in erster Line neben dem Protagonisten noch Faunia Farley, Delphine Roux und Les Farley. Zuckerman nimmt also lediglich eine Beobachterposition ein, ohne selbst je aktiv zu werden, außer eben das Buch zu schreiben, in dem er das Schicksal seines Nachbarn zu einem Roman verarbeitet, wobei er im Sinn hat, Silks Reputation nach dessen Tod zu rehabilitieren. Interessant ist jedoch, dass Zuckerman auch als bloßer Beobachter und Protokollführer des Geschehens lediglich einen geringen Einblick darauf hat und weit davon entfernt ist, seinen Erzählgegenstand bzw. die Zusammenhänge zu begreifen, geschweige denn, diese gar zu überblicken. So besteht ein nicht unwesentlicher Teil seiner Erzählposition eben darin, sich Fragen über den Protagonisten zu stellen, ohne jedoch Antworten darauf zu finden. Denn auch wenn ihn Silk über bestimmte Dinge, wie etwa seine Affäre oder den Drohbrief von Roux ins Vertrauen zieht, lässt er ihn jedoch über die wirklich relevanten Dinge im Unklaren bzw. hält er ihn diesbezüglich auch auf Distanz. Erst nach dem Ableben Silks, auf seiner Beerdigung, wird Zuckerman von Silks Schwester Ernestine in dessen Geheimnis eingeweiht⁴⁷:

Only some three months later, when I learned the secret and began this book – the book he had asked me to write in the first place, but written not necessarily as he wanted it – did I understand the underpinning of the pact between them[...].[Roth(2005): S.213]

Doch selbst wenn Zuckerman nachträglich über die tatsächlichen Begebenheiten aufgeklärt wird, bleiben für ihn trotzdem noch immer Fragen offen und ändert nichts daran, dass seine Position als Zeuge des Geschehens an der Peripherie angesiedelt ist.

Trotz dieses sehr eingeschränkten Horizonts des diegetischen Erzählers erhält der Leser bei der Lektüre dennoch einen uneingeschränkten Einblick in die Geschehnisse, sowie die Gedanken- und Gefühlswelt zahlreicher Figuren. [Royal(2006): S.119]

⁴⁷ Schwartz, Larry: Erasing Race in Philip Roth's *The Human Stain*. In: *Philip Roth Studies*, Volume 7, Number 1, Spring 2011. S.67-68

Nicht nur als Handlungsträger in der Geschichte, auch als Erzähler ist die Präsenz von Zuckerman nicht besonders groß, so findet sich der Ich-Erzähler vor allem am Anfang und am Ende des Romans, während in großen Teilen ein nichtdiegetischer, allwissender Erzähler vorzuherrschen scheint, dem nichts verborgen bleibt.⁴⁸ Dass Zuckerman von seiner Erzählinstanz zurückgetreten sein könnte, wird zum ersten Mal bereits im ersten Kapitel, das mit „Everyone knows“ betitelt ist, in einer Passage deutlich, in der der Fokus auf Faunias Exmann, Les Farley gerichtet ist und auf mehreren Seiten dessen Gedanken- und Gefühlswelt wiedergegeben wird, indem er über seine Zeit als Soldat im Vietnamkrieg nachdenkt.[Roth(2005): S.64-75]. Hier herrscht also eine interne Fokalisierung in Bezug auf Farley vor. Bezeichnend ist ebenfalls, dass hier der Erzählton ein komplett anderer ist, sich die Stimme offensichtlich an Farley anpasst und sich der Stil so verändert, dass die blinde Wut und der Hass Farleys bzw. seine Persönlichkeit zum Ausdruck kommt:

He is a trained killer thanks to the government of the United States. He did his job. He did what he was told to do. And this is how he fucking gets treated? They get him down in the lockup ward, they put him in the bubble, they send *him* tot he fucking bubble! And they won't even cut him a check. For all this he gets fucking twenty percent. .[Roth(2005): S.69]

In einer anderen Szene, in der Silk seinen Anwalt aufsucht, um mit ihm über seine Probleme mit Roux zu sprechen, werden seine Gedanken als ein innerer Monolog wiedergegeben, wo er verärgert über den Verlauf des Gespräches mit dem jungen Anwalt ist, der kein Verständnis für ihn aufbringt und ihn eher herablassend behandelt.[Ebda:S.75-82] In dieser Szene wird zum ersten Mal die Ich-Perspektive von jemand anderen als dem eigentlichen Ich-Erzähler Nathan Zuckerman eingenommen, was darauf schließen lässt, dass es eindeutig nicht seine Stimme ist, die hier zu vernehmen ist. Jenes Gespräch findet zu Beginn des zweiten Kapitels statt und so wie der Besuch eingangs geschildert wird, wäre auch denkbar, dass Zuckerman nur das wiedergibt, was ihm Silk berichtet hat, also den Verlauf des Gespräches, sowie die Gedanken und Gefühle, welche der Protagonist dabei empfand; bis zu jenem Moment, als diese Bewusstseinsvorgänge plötzlich in der ersten Person wiedergegeben werden, wenn sich Silk über den Anwalt ärgert und sein eigenes Verhalten reflektiert: „But didn't I too draw the line and draw it no less rigorously.

⁴⁸ Franco, Dean: Race, Recognition and Responsibility in *The Human Stain*. In: Shosak, Debra: Philip Roth. American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America. London : continuum, 2011 : S.73

Was I less vigilant in the pursuit of legitimate goals and of an estimable, even keeled life?[...]“.[Roth(2005): S.79]

Wenige Zeilen später wird sogar die Perspektive von Nelson Primus, dem Anwalt wiedergegeben, wie bereits bei Lester Farley, durch einen personalen Erzähler und eine Seite weiter wird davon berichtet, was Primus seiner Frau über seinen Mandanten erzählt. Der Leser wird also über Begebenheiten unterrichtet, die der Ich-Erzähler Nathan Zuckerman gar nicht wissen *kann*, da er Silks Anwalt auch gar nicht kennt. Bei der Lektüre könnte mitunter die Frage entstehen, warum überhaupt erst die Gedanken dieser Figur bzw. ihre Gespräche mit Drittpersonen wiedergegeben werden, denn immerhin handelt es sich bei Nelson Primus lediglich um eine Nebenfigur, die innerhalb der Handlung kaum Raum einnimmt, bzw. nur eine geringe Bedeutung zugeschrieben wird. Durch den Umstand, dass in einem so geringen Abstand zwei unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden, also erst die von Silk und dann die von Primus, werden vor allem zwei interessante Aspekte deutlich: einerseits der Umstand, dass Silk gekränkt ist, weil ihm der junge Anwalt auf so herablassende Art und Weise begegnet, wie etwa indem er ihn maßregelt und ihm vorhält, welche Konsequenzen sein Handeln haben könnte, ähnlich wie man es bei einem unvernünftigen Kind macht, obwohl er vierzig Jahre jünger ist als sein Gegenüber. Dadurch entsteht auch erst der Eindruck, dass Primus keine besonders hohe Meinung von seinem Mandanten habe und dessen Verhalten und Auftreten lächerlich finden würde. Kurz darauf, als der Leser Zeuge des Gesprächs zwischen Primus und dessen Frau wird, wird jedoch klar, dass Primus nichtsdestotrotz seine Bewunderung für den ehemaligen College-Professor nicht verhehlen kann, was im folgenden Zitat deutlich wird:

I failed, Beth, completely mismanaged it. Maybe because I was intimidated. In his light, little-guy way, the man is a force. I never knew him as the big dean. I've known him only as someone in trouble. But you feel the presence. You see why people were intimidated by him. Somebody's *there* when he's sitting there. .[Roth(2005): S.81-82]

Wenn man die völlig unterschiedlichen Eindrücke von Primus und Silk miteinander vergleicht, einerseits Silk, der sich gedemütigt, unverstanden und nicht ernstgenommen fühlt und andererseits Primus, der sich zwar souverän und jovial gibt, seine wahren Gefühle, nämlich Ehrfurcht vor dem charismatischen Coleman Silk verbirgt, kommt das Dilemma des Protagonisten unweigerlich zum Ausdruck: dass er eben eine Figur ist, die in vielerlei Hinsicht an die tragischen Helden jener antiken Tragödien erinnert, die er in der Vergangenheit seinen Studenten selber nähergebracht hat. Eine Person, die zwar schwer gezeichnet ist vom Schicksal, das ihr übel mitgespielt hat, der aber trotz allem noch etwas erhabenes anhaftet, was bei Silk eindeutig der Fall ist, wie man den zahlreichen

Beschreibungen seiner Person entnehmen kann.⁴⁹ Also dienen die bewundernden Worte Primus', die im Gegensatz zu der herablassenden Behandlung steht, die er seinem Mandanten zukommen ließ, ein weiteres Mal dazu, um zu untermauern, um was für eine beeindruckende Persönlichkeit es sich bei Silk handeln muss, eine Persönlichkeit, die eine Faszination auf andere ausübt, der man sich schwer entziehen kann. Das ist vor allem bei Nathan Zuckermann der Fall, aber auch bei Nelson Primus, wie eben erörtert wurde und sogar bei seinen Gegnern, die ihm eher mit Abneigung begegnen. Das beste Beispiel für letzteren Fall ist Delphine Roux, jene aus Frankreich stammende junge Professorin, die ebenfalls einen großen Raum im Roman einnimmt und deren Engagement gegen den Dekan unter anderem dazu führt, dass dieser sich durch die Vorwürfe, er hätte rassistische Bemerkungen fallen lassen, dazu gezwungen sieht, seinen Dienst am College zu quittieren. Auch ihre Gedanken und Empfindungen werden ausführlich wiedergegeben. Der Leser gewinnt umfassende Kenntnisse über ihren Werdegang auf dem Athena College als auch ihren biographischen Hintergrund. Bei den meisten Passagen in denen Roux die Hauptrolle einnimmt, herrscht eine interne Fokalisierung vor und auf diese Weise bekommt der Rezipient Eindruck davon, wie sie die Welt um sich herum wahrnimmt. Roux erscheint als paranoid, so ist sie etwa der festen Überzeugung, dass Silk auf sie fixiert wäre und mit seinem Verhältnis zu Faunia Farley die Absicht verfolgen würde, sich an ihr zu rächen. Sie verspürt eine tiefe Abneigung gegen Silk, hält ihn für frauenfeindlich und interpretiert jede seiner Handlungen als persönlichen Angriff gegen sie selbst. Später jedoch, als sie eine Kontaktanzeige aufsetzt, schreibt sie, was sie sich von einem Partner erwartet; und ihre Anforderungen lassen sich 1:1 auf Coleman Silk übertragen, was auch bestätigt wird, als sie die Anzeige schließlich unabsichtlich an jeden Mitarbeiter der Abteilung verschickt:

„And so off, irretrievably off goes the and in quest of a Coleman Silk duplicate or facsimile and not to the classified section of the *New York Review of Books* but to every member of her department.“ [Roth(2005): S.277]

Roux' Verhältnis zu Silk, der ihre Gedanken und ihre Gefühlswelt offenbar auch maßgeblich dominiert, ist also keineswegs von bloßer Verachtung geprägt, sondern viel eher von einer Art Hassliebe bzw. unterdrückten romantischen Gefühlen, die unerwidert bleiben, da während des Romans auch deutlich wird, dass Silk gegen ihre Schönheit und

⁴⁹ Miller, Brittany Ann: Reconsidering the Tragic Status of Coleman Silk in *The Human Stain*. In: Philip Roth Studies, Volume 10, Number 2, Fall 2014: S. 79-83

ihre Intelligenz immun ist bzw. sich eher unbeeindruckt von dieser zeigt. Als sie unmittelbar darauf von seinem Ableben erfährt, ist sie am Boden zerstört: „Because of the ad they'll think she liked him? They'll think she *loved* him because of the ad? But what would they think if they saw her now, carrying on like the widow herself?“ .[Roth(2005): S.280]

Auch Faunias Gedanken und Gefühlswelt werden während der Handlung in zwei ausführlichen inneren Monologen thematisiert. Diese werden in der ersten Person, also Faunias Perspektive, wiedergegeben und sind in der Form eines „stream of conciousness“ gehalten, also die reine Wiedergabe der ungefilterten inneren Vorgänge der Figur. Im ersten Monolog drehen sich ihre Gedanken um eine einsame Krähe, die sie regelmäßig auf einem Parkplatz in Athena sieht und mit der sie sich verbunden fühlt, so heißt es etwa:

There are men, who are locked up in women's bodies and women who are locked up in men's bodies, so why can't I be a crow locked up in this body? Yeah, and where is the doctor who is going to do what they do, to let me out? .[Roth(2005): S.169]

Faunias Gedanken werden im Zuge eines Kapitels geschildert, in dem unter anderem ihr Lebenslauf erzählt wird und sich herausstellt, dass ihr das Schicksal übel mitgespielt hat. [Ebda: S.146-201] So wurde sie als Kind missbraucht und musste miterleben, wie ihre kleinen Kinder qualvoll starben. Zuckerman weiß über die Erzählungen Silks durchaus über die biographischen Umstände der Frau Bescheid, doch in ihre Gedankenwelt kann er (wie auch bei Les Farley und Delphine Roux) keinen Einblick haben.

Die Fokalisierungen im Roman zeigen sich also variabel oder sogar multipel. Einerseits ist Nathan Zuckerman der Ich-Erzähler, der versucht, die Geschichte von Coleman Silk zu rekonstruieren. Jene Passagen des Buches, in denen die Gedanken, Gefühle und Erlebnisse anderer Figuren zum Thema gemacht werden, werden andererseits jedoch von einem Erzähler wiedergegeben, der Einblick in deren inneren Vorgänge hat und der diese wiedergibt, ohne sie zu kommentieren. Es handelt sich dabei also um einen personalen Erzähler/Reflektor(Stanzel), der eine interne Fokalisierung (Genette) vornimmt. Gelegentlich werden die Gedanken der Figuren auch als innerer Monolog bzw. stream of conciousness in der ersten Person wiedergegeben. In diesen Passagen ist es also eindeutig

die Stimme einer anderen Figur, die gerade spricht und nicht die des diegetischen Erzählers Nathan Zuckerman.⁵⁰

2.3.4 Nathan Zuckerman – Ein unzuverlässiger Erzähler?

Der Frage, ob man Nathan Zuckerman angesichts der im vorangegangenen Kapitel erläuterten Perspektivenwechsel im Laufe der Handlung möglicherweise als unzuverlässigen Erzähler bezeichnen kann, geht Yasmine Badir nach. Dabei vergleicht sie den Roman mit Fitzgeralds *The Great Gatsby*, da in beiden Romanen ein Ich-Erzähler die tragische Geschichte einer charismatischen Figur schildert, welche augenscheinlich den „amerikanischen Traum“ zu leben scheint, was sich jedoch letztendlich als Farce entpuppt. Auch Carraway wird in der Sekundärliteratur oft als unzuverlässiger Erzähler bezeichnet, da er unfähig ist, weder die Situation von den Buchanans, noch von Gatsby wirklich beurteilen zu können, was jedoch den Vorteil hat, dass der Leser dadurch angeregt wird, sich eigene Gedanken über die moralischen Fragestellungen zu machen, die im Roman aufgeworfen werden. [Badir(2008): S.271-272] Ein ähnliches Phänomen ist auch in *The Human Stain* zu beobachten, auch hier interpretiert der Erzähler das Leben des Protagonisten auf seine Art und Weise. Morley:

The irony of course, is that Coleman is a fiction – at many levels. Coleman Silk and Nathan Zuckerman are the fictional creations of Philip Roth. But even at the level of the story, Coleman is a fiction, a self-conceived, self-molded Gatsbyesque character who has reconstituted his past and rewritten his African American racial identity. Zuckerman's position at the edge of the narrative as neighbor, witness, onlooker, and confidante, and as both character and narrator, bears more than a passing resemblance to Fitzgerald's Nick Carraway, who recounts the secrets of Gatsby's life after his death. [...] Ultimately, what Zuckerman presents to the reader is the „provisional nature of everything“, including his own narrative.⁵¹

⁵⁰ Badir, Yasmine: „He“ Who Knows Better Than „I“. Reactivating Unreliable Narration in Philip Roth's *Human Stain* and Jean Echenoz' *Nous Trois*. In: D'hoker, Elke ; Martens, Gunther(Hrsg): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008: S.274-275

⁵¹ Morley, Catherine: *Possessed by the Past: History, Nostalgia, and Language in The Human Stain*. In: Shostak, Debra: *Philip Roth. American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America*. London : continuum, 2011. S.83

So kann es etwa sein, dass der Leser Zuckermans große Bewunderung für Coleman Silk nicht teilt und dessen Verhalten und Handlungen eher hinterfragt als der diegetische Erzähler. Im Unterschied zu Carraway ist Zuckerman jedoch ein professioneller Schriftsteller, der diesen Beruf schon ausübt, bevor er den Protagonisten überhaupt kannte.[Badir(2008): S.271-273] Dieses Argument führt Zuckerman auch an einer Stelle des Romans an, die eine der wenigen ist, in der Zuckerman seine Erzählposition reflektiert:

Only some three months later, when I learned the secret and began this book – the book he had asked me to write in the first place, but written not necessarily as he wanted it – did I understand the underpinning of the pact between them: he had told her his whole story. Faunia alone knew how Coleman Silk had come about being himself. How do I know she knew? I don't. I couldn't know that either. I can't know. Now that they are dead, nobody can know. For better or worse, I can only do what everyone does who thinks, that they know. I imagine. I am forced to imagine. It happens to be what I do for a living. It's my job. It's now all I do.[Roth(2005): S.213]

Diesen kleinen Absatz könnte man im Grunde als hinreichende Rechtfertigung interpretieren, sowohl für die inkohärente Erzählstruktur des Romans, als auch den Umstand, dass Zuckerman, der lediglich vom Rande aus das Geschehen, das er erzählt, beobachtet, die Gefühle und Gedanken von Figuren, die er wenig bis gar nicht kennt, oftmals wortwörtlich wiedergibt. Als Schriftsteller verfügt er über die notwendige Vorstellungskraft sowie auch die künstlerische Freiheit, fehlendes Faktenwissen durch Fantasie zu ersetzen.⁵² Eine ähnliche Rechtfertigung liefert auch Zeitblom ab, als er das Gespräch zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger wiedergibt, bei dem er weder anwesend war, noch von den Beteiligten darüber unterrichtet wurde.

Im Unterschied zu *Doktor Faustus* und *The Great Gatsby*, wo die diegetischen Erzähler keinen Hehl aus ihrem limitierten Wissensstand machen, gibt zwar auch Zuckerman offen zu, dass er über bestimmte Dinge nicht Bescheid weiß und er in vielerlei Hinsicht im Dunklen tappt, doch dieser Umstand wirkt sich nicht auf die Erzählstruktur aus:

Coleman's biography as imagined by Zuckerman emphasizes the role of the narrator as interpreter. To compare, although *The Great Gatsby* remains logically and unambiguously framed by the first-person narrator, Carraway at times relates incidents that he has no first-hand knowledge of in the manner of

⁵² Dragulescu, Luminita M.: Race Trauma at the End of the Millennium: (Narrative) Passing in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Philip Roth Studies, 2014, Vol.10(1): S. 105

an external narrator. Such „authorialization of the Peripheral first-person narrator“ remains here merely functional. In contrast, Zuckerman varies the narrative situation as a way to illustrate his competence and the imaginative power of his tale.[Badir(2008): S.274-275]

Sowohl Zuckermans Geständnis, dass er sich als Schriftsteller jene Dinge vorstellt, die er nicht wissen kann, als auch seine Begegnung mit Silks Schwester Ernestine, von der er das Geheimnis seines Nachbarn erfährt, kommen erst, nachdem der Leser über die Vergangenheit der Protagonisten aufgeklärt wird bzw. nachdem ein nichtdiegetischer Erzähler den Ich-Erzähler gewissermaßen „abgelöst“ hat. Der Roman beginnt damit, dass Nathan Zuckerman in chronologischer Reihenfolge seine Erlebnisse als Zeuge von Coleman Silks Geschichte erzählt, doch diese Chronologie wird unterbrochen von den Passagen, in denen Zuckerman als Figur und Erzähler zurücktritt.

Nicht zuletzt auch der Umstand, dass im Roman den Gedanken und Erlebnissen von anderen Figuren so viel Platz eingeräumt wird, legt den Verdacht nahe, dass Zuckerman als Erzähler unzuverlässig ist, da er von all diesen Dingen geringe oder gar keine Kenntnisse hat.⁵³ Das wird bereits im letzten Teil des ersten Kapitels deutlich, in welchem die Unterredung zwischen dem Protagonisten und seinem Anwalt Nelson Primus geschildert wird. Anhand der Art und Weise der Darstellung dieser Szene wird deutlich, dass es nicht Zuckermans Vorstellung ist, die hier beschreibt, wie sich dieses Gespräch abgespielt haben könnte, sondern eindeutig Silks Stimme zu „hören“ ist. So entsteht bei der Lektüre des Romans der Eindruck, dass im Hauptteil des Buches, also den mittleren Kapiteln, die die Geschichte des Protagonisten schildern, hauptsächlich Silks *Point of View*, aber auch der der anderen Figuren, eingenommen wird, auch wenn die Schriftstellerrolle Zuckermans vor allem in den vorderen als auch den hinteren Kapiteln immer wieder betont wird. Ein interessanter Aspekt dieser Erzählkonstruktion besteht darin, dass der Leser dadurch von Begebenheiten erfährt, über die sich Zuckerman (bzw. das erlebende Ich) irrt oder die er falsch einschätzt, so hat er etwa keine Ahnung vom tiefen Trauma von Les Farley. Auch der Umstand, dass im Laufe so viele Stimmen zu Wort kommen und sich dadurch verschiedene Perspektiven und Ansichten eröffnen, bietet

⁵³ McCluskey, Alan: Cosmopolitanism and Tragic Silence in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Philip Roth Studies, Volume 10, Number 2, Fall 2014: S.8

dem Leser die Möglichkeit, das Sujet von mehreren Seiten zu betrachten.[Badir(2008): S. 274-277]

Badir zufolge gibt es in Roths Roman einen Unterschied zwischen der Figur Nathan Zuckerman (also dem erlebenden Ich) und dem fiktiven Autor Zuckerman (also dem erzählenden Ich). Während der fiktive Autor eine in sich geschlossene und glaubwürdige Schilderung vom Leben des Protagonisten konstruiert, ist die Figur damit beschäftigt, nach und nach die Einzelheiten und Geheimnisse seines Freundes in Erfahrung zu bringen:

The contrast between the personal voice that opens the novel and the impersonal narrator of the middle chapters emphasizes the gaps and variations between Zuckerman's experience as Coleman's friend and his narrative as a writer. [Badir(2008): S. 278]

Als weiteren Hinweis, dass es der Autor Zuckerman ist, aus dessen Vorstellung auch die mittleren Kapitel entstammen, kann man auch den Umstand betrachten, dass Delphine Roux und Les Farley durch die Art und Weise, wie sie im Roman dargestellt werden mitunter eher wie Karikaturen als wie lebensnahe Charaktere wirken, betrachten: „[...]probably because Zuckerman treats them with less than kindness.“[Badir(2008): S. 277] Hier schreibt die Autorin also ausdrücklich von Zuckerman, der selbst Teil der diegetischen Welt ist, wie sie in *The Human Stain* besteht, und nicht etwa von einem nichtdiegetischen Erzähler. Dieser Umstand, dass einige Figuren aber gerade so wenig schmeichelhaft und übertrieben gezeichnet werden, wirft wieder die Frage nach der Unzuverlässigkeit des diegetischen Erzählers auf, da Zuckerman in seiner Erzählfunktion keineswegs einen um Objektivität bemühten, neutralen Standpunkt einnimmt und auch keinen Hehl aus seiner Sympathie für Coleman Silk macht:

To Zuckerman, Coleman and Levov are victims of individuals who abuse the liberal system to alleviate their own personal frustrations, individuals such as Delphine Roux, Coleman's black students, the Swede's terrorist daughter or Monika Lewinski. In his evaluation, Zuckerman idealizes the purity of the self-made man unsullied by the projection of other's desires on him and dismisses suffering and frustration as sterile. [Badir(2008): S. 277]

So schreibt Badir, dass der Antagonist Les Farley zwar für den Mord an Silk und Faunia verantwortlich ist, aber zumindest Schuldgefühle in Bezug auf seine Erfahrungen während

des Vietnamkrieges hat, während von Solidaritätsgefühlen Silks, der seine wahre Herkunft bis zu seinem Tod konsequent verleugnet, gegenüber seiner Familie nie die Rede ist und er immer wieder Gründe findet, sein Geheimnis für sich zu behalten. Auch wenn die Fragwürdigkeit von Silks Handlungen während eines Gespräches mit seiner Mutter, in dem er ihr von seinen Hochzeitsplänen erzählt, und der Tatsache, dass seine zukünftige Frau glaubt, er wäre ein Weißer jüdischen Glaubens, dem Leser deutlich gemacht wird, setzt sich Zuckerman selber nie wirklich mit der moralischen Verantwortung seines Nachbarn auseinander. Selbst, als der Erzähler über die Tatsache reflektiert, dass sein Nachbar einen Großteil seines Lebens damit verbrachte, eine Lebenslüge zu kultivieren, ist es eher Bewunderung als Kritik, die zwischen den Zeilen mitschwingt.⁵⁴

Badir zufolge trifft die Bezeichnung „Unzuverlässiger Erzähler“ auf Zuckerman zu, allerdings kann man diesen Umstand auch dahingehend interpretieren, dass durch diese Erzählsituation vor allem deutlich gemacht wird, dass man sich nie sicher über etwas sein kann und dass die Wahrscheinlichkeit, sich im Irrtum zu befinden groß ist. Badir: „Zuckerman makes unreliability his norm and narrative a form of discussion.“ [Badir(2008): S. 271-279]

⁵⁴ Parrish, Tim: Becoming Black: Zuckerman's Bifurcating Self in *The Human Stain*. In: Royal, Derek Parker(Hrsg): Philip Roth. New Perspectives on an American Author. London: Praeger, 2005: S.213

3. Der Erzähler als Chronist in *Die Dämonen* und *Crónica de una muerte anunciada*

3.1 *Die Dämonen* von Heimito von Doderer

Der Roman erschien im Jahre 1956, nachdem Doderer mehrere Jahrzehnte daran gearbeitet hat und steht in enger Verbindung zu seinem Werk *Die Strudelhofstiege*. So treten etwa mehrere Figuren, wie Mary K. oder René von Stangler, in beiden Romanen auf und *Die Dämonen*, ist chronologisch nach den Ereignissen angesiedelt, die in der *Strudelhofstiege* geschehen. Einzelne Handlungselemente und –stränge werden aufgegriffen und weiterentwickelt, so spielt etwa das Leben der Mary K. eine Rolle, nachdem sie durch einen Straßenbahnunfall das rechte Bein verliert. Erzählgegenstand der *Dämonen* sind die Erlebnisse und Ereignisse zahlreicher Figuren im Wien der Jahre 1926 und 1927, wobei den Höhepunkt der Handlung der Justizpalastbrand am 14. Juli 1927 darstellt. Merkmal des Romans ist die Vielzahl der Erzählstränge.⁵⁵

Einer der interessantesten Aspekte, der Doderers Roman zu eigen ist, ist seine Struktur, welche angeblich von Dostojewskijs Roman *БЕЗЫ* inspiriert wurde, dessen Titel in früheren deutschen Übersetzungen ebenfalls „Die Dämonen“ lautete.⁵⁶

3.1.1 Die Intertextualität zwischen Doderers *Die Dämonen* und Dostojewskijs *БЕЗЫ*

Es ist offensichtlich, dass Doderers *Dämonen* unübersehbare intertextuelle Anspielungen auf Dostojewskijs *БЕЗЫ* aufweist und diese Ähnlichkeiten beschränken sich nicht nur auf den Umstand, dass der Titel des Romans des Russen im deutschsprachigen Raum hauptsächlich mit „Die Dämonen“ übersetzt wurde.

Auch Dostojewskijs Roman wurde in der Form einer Chronik gehalten, welche von einer Nebenfigur verfasst wird, die sich stets „Anton Lawrentjewitsch G-w“ nennt und eigentlich Garganow heißt.

In einer älteren Übersetzung allerdings wurde dessen Nachname noch folgendermaßen geschrieben: „G-ff“ und so hat er das gleiche Kürzel wie der Sektionsrat Geyrenhoff aus Doderers Roman, der sich ebenso nennt. Wie Geyrenhoff ist auch Garganow ein Beamter.

⁵⁵ Hauer, Margarete: Studien zum Aufbau von Heimito von Doderers Roman „Die Dämonen. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. 1975: S.38-42

⁵⁶ Ferstl, Paul: Dostojewskij und Russland bei Heimito von Doderer unter besonderer Berücksichtigung des Romans „Die Dämonen“. Diplomarbeit. Universität Wien 2005: S.61-62

Beide Romane haben einen Ich-Erzähler, welcher die Erlebnisse, die in seiner Umgebung stattfinden, genau dokumentieren und niederschreiben will, bei diesem Vorhaben jedoch letztendlich scheitert und auch stellenweise als Erzählinstanz zurücktritt und stattdessen ein nichtdiegetischer, allwissender Erzähler an ihre Stelle rückt.⁵⁷ Wie Geyrenhoff bemüht sich auch Garganow darum, sich stets auf dem Laufenden zu halten und führt deshalb Gespräche mit seinen Mitmenschen, um Ein- und Überblick in die Ereignisse zu haben. In beide Romane sind Dokumente wie Briefe oder persönliche Aufzeichnungen integriert, wie etwa in *BE3BI* das Geständnis von Stawrogin, oder in *Die Dämonen* das Nachtbuch der Frau Kapsreiter, die „Chronique Scandaleuse“ von Schlaggenberg oder die mittelalterliche Chronik, die Stangler auf der Burg Neudegg findet. *BE3BI* handelt von einer Gruppe Revolutionären, die sich als die „Unsrigen“ bezeichnet, auch Geyrenhoff bezeichnet seinen Freundeskreis als die „Unsrigen“. Beide Romane weisen ein überaus umfangreiches Figurenensemble auf.

Die Art und Weise, wie sich Doderers Roman von Dostojewskijs Werk unterscheidet, stellt einen interessanten Aspekt dar. In den *Tangenten* schreibt Doderer über Dostojewskijs *BE3BI* über den

teleskopischen Blick des Rückschauenden, der da die unerbittliche Auswahl längst getroffen; stellt sich aber als Zeuge vor, der nur chronistisch berichtet und noch keinen Schritt weit sieht. Der heilige Fjodor Michailowitsch brachte es mit dieser Methode einmal so weit, daß er auf pagina so und so viel mit Pauken und Trompeten umschmiss, ein unmöglicher Ich-Erzähler, der viel zu viel wußte, ja, leider, kompositionsgemäß schon wissen mußte, und Sachen als Zeuge zu berichten pflegte, bei denen er unmöglich, und überhaupt niemand, dabei gewesen sein kann... So demaskiert sich denn der Löwe kurzerhand und erklärt (nach diesem Meisterstück von Umschmiss alles mit einem zweiten Meisterstück wieder in's Gleis bringend) er werde von nun an anders weitererzählen, nämlich ‚in Kenntnis des Ganzen‘.⁵⁸

Über Garganow ist nicht viel bekannt, zunächst nicht einmal sein vollständiger Name. Er tritt als eher zurückhaltender Charakter auf, der selten das Wort ergreift und vor allem seinem Freund Werchowenskij als loyaler Zuhörer dient. Seine Tätigkeiten beschränken

⁵⁷ Benda, Christoph: Raum-Zeit-Ort. ‚Die Dämonen‘ bei Doderer und Dostojewski. Diplomarbeit. Universität Wien, 2006: S.25

⁵⁸ Doderer, Heimito von: *Tangenten*. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Heinrich Vormweg. München: dtv, 1968: S.32

sich in erster Linie darauf, in der Stadt herumzueilen und Gespräche mit anderen zu führen um Informationen einzuholen und sich selbst auf den aktuellsten Stand zu bringen. Auf seine Motivation, eine Chronik zu verfassen, geht er nicht ein. Garganow bleibt während des gesamten Geschehens über passiv und nimmt nie eine Rolle ein, in der er tätig wird und selbst auf den Handlungsverlauf einwirkt. Mögliche Versuche, aus seiner Passivität auszubrechen und selbst zu handeln, misslingen, wie man etwa am folgenden Zitat erkennen kann, in dem sich Garganow wutentbrannt an Liputin wendet:

Liputin warf mir einen kalten und höhnischen Blick zu.
„Und was geht Sie das an?“ fragte er plötzlich eigentümlich ruhig.
„Was es mich angeht? Auch Sie tragen diese Schleife. Wo ist Pjotr Stepanowitsch?“
„Weiß ich nicht; irgendwo hier; warum?“
„Darum, weil ich jetzt alles durchschaue. Das Ganze ist eine Verschwörung gegen Julija Michajlowna, damit dieser Tag zu einem Skandal wird...“
Liputin sah mich wieder von der Seite an.
„Und was geht Sie das an?“ er grinste, zuckte mit den Achseln und ließ mich stehen.
[...] „Ach was“, dachte ich, „wirklich, was geht mich das an? Ich lege meine Schleife ab und gehe nach Hause, *sobald es losgeht*“, das habe ich wirklich so gesagt: „sobald es losgeht“, daran erinnere ich mich.⁵⁹

Garganow versagt also in doppelter Hinsicht: zum einen als Handlungsträger und zum anderen auch als Chronist, denn ab einem gewissen Punkt tritt er in seiner Erzählfunktion zurück, taucht auch als Figur nicht mehr auf und meldet sich nur mehr selten zu Wort; stattdessen wird der weitere Verlauf des Geschehens von einem nichtdiegetischen Erzähler übernommen. Geyrenhoffs Werdegang unterscheidet sich in dieser Hinsicht grundlegend, ist es doch der Umstand, dass er sich gezwungen sieht, selbst tätig zu werden und ins Geschehen einzugreifen, der den „Sturz vom Steckenpferd“ verursacht. Und im Unterschied zu Garganow erweist sich sein Vorhaben als durchaus erfolgreich, auch wenn er zuerst noch (von Kammerrat Levielle) belächelt wird.⁶⁰

⁵⁹ Dostojewskij, Fjodor: Böse Geister. Neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch, 2010: S.644-645

⁶⁰ Chevre, Éric: *Die Dämonen*: Doderer und der Fall Dostojewskij(s). In: Sommer, Gerald (Hrsg.): Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004: S.145-163

3.1.2 Der Roman als fingierte Chronik

Roth-Krystufek definiert die Aufgabe eines Chronisten folgendermaßen:

Die Funktion eines Chronisten ist die wahrheitsgetreue Wiedergabe von Ereignissen, die nur aus der Perspektive des hic et nunc kommentiert werden können. Er ist als Chronist Zeuge der laufenden Ereignisse, Zeitkommentator, und als reales Aussagesubjekt ist er auf die objektive Wahrheit des Berichteten bedacht. Sein Bericht ist Wirklichkeitsaussage [...] Das gilt auch für den Chronisten als Historiker, die zweite Funktion, in der der Chronist auftreten kann, der geschichtliche Wirklichkeit aus der Überlieferung rekonstruiert und für seine Zeit exemplarisch kommentiert und interpretiert, indem er Zusammenhänge herstellt, die erst aus der Rückschau und aufgrund des umfassenderen Geschichtsbildes möglich sind. Eng verwandt mit dem Chronisten sind der Memoirenschreiber und der Biograph, insofern sie der historischen Wahrheit verpflichtet sind und Wirklichkeitsaussagen machen.⁶¹

Die Natur des Chronisten wie er in Doderers Roman vorkommt ist eine fingierte. Doch bei der Analyse des Romans stellt man fest, dass die beiden Funktionen, welche im oben genannten Zitat erörtert werden, also des Chronisten, der bereits seine Niederschrift verfasst, während die Ereignisse stattfinden und noch nicht abgeschlossen sind und andererseits des Chronisten als Geschichtsschreiber, der aus der Retrospektive auf die bereits stattgefundenen Geschehnisse zurückblickt, da sich ihm jetzt erst alle Zusammenhänge erschließen, auch auf die Erzählfunktion des Sektionsrates Geyrenhoff zutreffen. [Roth-Krystufek(1992): S.19-21]

Weber sieht Geyrenhoff insofern als Idealfall des Chronisten, da sowohl die Umstände die mit seiner Schreibtätigkeit, als auch die Lage in der er sich befindet, ideal sind. Auch die Tatsache, dass Geyrenhoff seine Aufzeichnungen im Nachhinein korrigiert und richtigstellt, wären Indiz dafür, dass der Ich-Erzähler um eine korrekte und wahrheitsgetreue Berichterstattung bemüht ist.⁶²

Allerdings könnte man auch argumentieren, dass Geyrenhoff dadurch, dass er seine Aufzeichnungen mit einem erheblichen Zeitabstand im Nachhinein fertigstellt, eher die Eigenschaften eines Memoirenschreibers einnimmt. Die Erzählkonstruktion von Doderers Roman besteht jedoch aus zwei Ebenen, der des gleichzeitigen und der des rückblickenden

⁶¹ Roth-Krystufek, Susanne: Heimito von Doderers „Die Dämonen“: Erzähler und Erzählen. Ann Arbor: UMI Dissertation Services 1992: S.18-19

⁶² Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg, 1962: S.126-128

Erzählens. In diesem stetigen Wechsel zwischen Gegenwärtigem und Vergangenem zeigt sich auch die Beziehung zwischen „Subjektivität“ (dem vergangenen Erzähler, der die Ereignisse noch nicht überblickt) und „Objektivität“ (dem gegenwärtigen Erzähler, dessen Wissenshorizont erheblich erweitert ist und der die Zusammenhänge verstanden hat). Weber verwendet in diesem Zusammenhang auch die wertende Unterscheidung zwischen „echter“ und „falscher“ Chronik. Erstere bezeichnet die Aufzeichnungen eines Verfassers, der mit zeitlichem Abstand schreibt und einen besseren bzw. „objektiveren“ Zugang zu den Ereignissen hat, während in letzterer das Wissen um die Zusammenhänge fehlt, da der Chronist auch Geschehnisse dokumentiert, welche noch im Werden sind und längst nicht zu ihrem Abschluss gefunden haben. [Weber(1962): S. 28-35]

Die Frage, worin sich nun ein wahrer Chronist auszeichnet und welche Probleme damit verbunden sind, wird auch in Doderers Roman bzw. vom Ich-Erzähler selber thematisiert. Unter anderem wird die Problematik aufgezeigt, dass ein Chronist zwar das Ziel verfolgt, ein objektives und wahrheitsgetreues Bild der Ereignisse, die er dokumentiert zu zeichnen, letztendlich jedoch notwendigerweise an diesem Vorhaben scheitern muss, da er an seine Subjektivität gebunden ist. Der einzige, der ein objektives Bild der (fiktiven) Wirklichkeit erschaffen kann, ist demnach nur der Schriftsteller. Die Diskrepanz zwischen diesen beiden Instanzen (d.h.: nichtdiegetischer bzw. diegetischer Erzähler) wird bereits durch den Titel angedeutet, indem die beiden Gattungen „Chronik“ und „Roman“ angeführt sind, wobei auch bereits Geyrenhoff selber ein problematisches Verhältnis zu seiner Chronistenrolle hat. [Roth-Krystufek(1992): S.23-25]

Geyrenhoff markiert den Beginn seiner Chronik im Jahr 1926, zu dem Zeitpunkt, als er in seine Wohnung in Döbling umzieht, von wo aus er die Ereignisse beobachtet und dokumentiert, auch wenn diese Markierung rückblickend vom gealterten Ich-Erzähler gesetzt wird, der aus einer zeitlichen Distanz von 28 Jahren auf die Vergangenheit zurückblickt:

Heute erblicke ich – und wahrscheinlich richtig – in diesem sonnigen Vormittage schon den eigentlichen Start meiner Chronisterei (wohin hat mich die dann geführt! primum scribere, deinde vivere, ja, ja!⁶³

⁶³ Doderer, Heimito von: Die Dämonen. Nach einer Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München: dtv, 2011 (erstmal erschienen 1955): S.53

Im Prolog, der mit „Overtüre“ betitelt ist, gibt der Ich-Erzähler Auskunft über biografische Eckdaten, wie seinen Beruf und die Lebensumstände. Er stellt sich beim Leser auch gleich als Erzähler vor und dieser akzeptiert „Geyrenhoff als Erzähler seiner persönlichen Erinnerungen, der sich durch die fingierte Setzung seines Ich als historisches Aussagesubjekt ausgibt oder zumindest als ein solches erscheint.“[Roth-Krystufek(1992): S.22]

Der Unterschied zwischen dem vergangenen und dem gegenwärtigen Ich wird durchaus auch im Roman thematisiert. So ist das jüngere Ich, welches in den Zwanzigerjahren mit seinen Aufzeichnungen beginnt, noch zuversichtlich und voller Tatendrang, während das erzählende Ich fast 30 Jahre später eher mit gemischten bis wehmütigen Gefühlen zurückblickt und auch längst festgestellt hat, dass er teilweise an seinem Vorhaben gescheitert ist bzw. sogar notwendigerweise scheitern musste. Interessant ist in dieser Hinsicht die persönliche Entwicklung, die Geyrenhoff im Verlauf der Handlung nimmt. Zuerst versucht er sich in der Rolle des unbeteiligten Beobachters, dessen erste und einzige Aufgabe darin besteht, das Geschehen zu dokumentieren. Hinsichtlich seiner Schreibtätigkeit, die der Erzähler immer wieder thematisiert und reflektiert, legt er ein großes Maß an Selbstkritik an den Tag und so sind ihm auch die Nachteile, die der Umstand mit sich bringt, dass er fast gleichzeitig mit den Ereignissen sein Schreiben verfasst, durchaus bewusst. So weiß er, dass dies zwar eine größere Unmittelbarkeit bewirkt, seine Perspektive dadurch jedoch gezwungenermaßen erheblich eingeschränkt ist. Dies stellt er bereits fest, als der Schreibprozess noch im vollen Gange ist bzw. die Ereignisse noch längst nicht zu ihrem Abschluss gefunden haben, wie etwa, als er erkennt, dass er in einigen Angelegenheiten erheblich falsch lag. [Roth-Krystufek(1992): S.22-23]

Ein anderes Problem, welches das gleichzeitige Erzählen mit sich bringt, besteht darin, dass die Subjektivität des Erzählten noch deutlicher zu Tage tritt als bei der rückblickenden Erzählweise, was sich natürlich auf die „Wahrheitsfindung“ negativ auswirkt. Gleich zu Beginn des Romans gibt Geyrenhoff zu, dass es ihm unmöglich ist, die Chronik im Alleingang zu schreiben, da er nicht bei sämtlichen Ereignissen persönlich anwesend sein kann und er deshalb die Hilfe von anderen Personen benötigt. Zu der Erkenntnis bzw. der fixen Überzeugung, dass er an seinem Vorhaben gescheitert ist, gelangt das erlebende Ich letztendlich an dem Punkt, als er sich gezwungen sieht, die von Schlaggenberg bereits kritisierte Passivität aufzugeben und selbst aktiv in das Geschehen einzuwirken, wie es im

Kapitel „Der Sturz vom Steckenpferd“ thematisiert wird. Das erzählende Ich blickt schließlich auf die Ereignisse zurück und gibt offen zu, dass seine Nicht-Kenntnis der Dinge ihm oft hinderlich war, so schreibt er etwa:

[..] so wuerde es mir schwindelhaft erscheinen...mich zumindest in denjenigen Abschnitten, wo ich als Augenzeuge selbst erzähle und somit auch vorkomme...mich dort etwa als weniger dumm und unwissend darzustellen, als ich's eben war, wie wir's ja alle dem Leben gegenüber sind, das sich gerade vor uns abspielt und dessen Verlängerung und Fluchtlinie wir unmöglich noch erkennen können. [Doderer(2011): S.10-11]

Es sind mehrere Gründe ausschlaggebend, dass Geyrenhoffs Chronistentätigkeit letztendlich zum Scheitern verurteilt ist bzw. seine Glaubwürdigkeit in Zweifel gezogen werden kann. Roth-Krystufek zufolge besteht eine „Ambivalenz zwischen Chronik und Roman“[Roth-Krystufek(1992): S.24] Wie bereits beschrieben, macht der Ich-Erzähler keinen Hehl aus dem Umstand, dass sich ihm in der Vergangenheit, in der seine Chronisterei ihren Anfang gefunden hatte, die Kenntnisse der Dinge um ihn herum oft entzogen haben. Trotzdem wird der Leser bereits früh Zeuge von Gesprächen und Erlebnissen von Drittpersonen bzw. von Begebenheiten, bei denen Geyrenhoff nicht dabei war oder es unwahrscheinlich erscheint, dass er überhaupt über diese Bescheid wissen kann. Beispiele, die bereits in den ersten Kapiteln des Romans auftauchen sind etwa das gemeinschaftliche Beisammensein von Dwight Williams und Emma Drobil, ihres Zeichens nur Nebenfiguren und mit Geyrenhoff lediglich flüchtig bekannt, oder auch das ausführliche Gespräch zwischen Friederike Ruthmayr, Kammerrat Levielle und Dr. Neuberg, wobei man bei letzterem Beispiel auch einwenden könne, dass Ruthmayr, mit der sich der Erzähler später immerhin verlobt, diesem auch ausführlich über jenes Zusammentreffen berichtet haben könnte.

Dieser Ambivalenz zwischen (fiktiven) Roman und (wirklichkeitstreuer) Chronik ist sich Geyrenhoff jedoch voll und ganz bewusst, was bereits deutlich wird, indem er anmerkt, dass Schlaggenberg seinen Aufzeichnungen das Adjektiv „romanhaft“ zuschreibt. Das Dilemma, in dem sich Geyrenhoff befindet, manifestiert sich auch darin, dass er weiß, dass seine Chronisterei auf eher unsicherem Boden verweilt. Für seinen Freundeskreis, den er als „die Unsrigen“ bezeichnet, der ungefähr 14 Personen umfasst, deren Erlebnisse ursprünglich als Hauptgegenstand von Geyrenhoffs Chronik intendiert sind, liegt noch die

Annahme nahe, dass Geyrenhoff bestens über die Begebenheiten, die sich in diesem Dunstkreis abspielen und die in der Chronik beschrieben werden, Bescheid weiß, da er in engen Kontakt zu den Protagonisten steht und sich ausführlich mit ihnen darüber unterhalten kann.[Roth-Krystufek(1992): S.24-27]

Auch werden noch weitere Begebenheiten von anderen Personen geschildert, die mit Geyrenhoff überhaupt nicht bekannt sind, sondern nur mit Mitgliedern der „Unsrigen“ (z.B. Leonhard Kakabsa oder Jan Herzka, die mit Stangler in Kontakt stehen) und auch mit diesen teilweise nur flüchtig (wie Frau Kapsreiter). Das führt dazu, dass Geyrenhoff bei der Niederschrift dieser Begebenheiten (falls er in diesem Zusammenhang überhaupt als Erzählinstanz auftritt bzw. diese Teile des Romans als Teile seiner Chronik interpretiert werden können) nur auf Berichte von Drittpersonen zurückgreifen kann, wobei diese selbst nicht unmittelbar bei den geschilderten Begebenheiten anwesend waren. Das kann dazu führen, dass der Leser die Glaubwürdigkeit des Ich-Erzählers in Frage stellen könnte, da diese Schilderungen trotzdem sehr detailreich ausfallen.[Weber(1962): S.137-140]

Auch Geyrenhoffs Verhalten bzw. einige seiner Aussagen werfen bei der Lektüre Zweifel auf. Ein Beispiel dafür sind etwa sein Verhältnis oder einige Bemerkungen hinsichtlich Schlaggenbergs, dem Geyrenhoff eher kritisch gegenüber steht und diesem mit gemischten Gefühlen (Spott und Anerkennung) begegnet.

So zieht er etwa die Glaubwürdigkeit seines Freundes in Zweifel, oder bezichtigt ihn der Lüge, obwohl er selbst nicht über die nötigen Kenntnisse der Begebenheiten verfügt, um dessen Aussagen zu widerlegen, nicht zuletzt auch deswegen, da es ihm am nötigen zeitlichen Abstand fehlt, manche Zusammenhänge zu überblicken. Dies gibt der Erzähler, der nach 28 Jahren auf seine Vergangenheit zurückblickt auch selber zu, so schreibt er:

Heute, wo ich, aus Schlaggenbergs späteren und so oft wiederholten Berichten fast jedes Wort kenne, das zwischen ihm und dem Kammerrat gefallen ist, besitze ich allerdings den Schlüssel dazu.[Doderer(2011): S.286]

Auch wenn ein Großteil der Erlebnisse, deren Protagonisten Figuren sind, die nicht in direktem oder engerem Kontakt mit Geyrenhoff stehen, von einem nichtdiegetischen Erzähler geschildert wird bzw. der diegetische Chronist in diesen Passagen als Erzählinstanz zurückzutreten scheint, finden sich andererseits Szenen, welche ebenfalls von Figuren handeln, die dem Chronisten nur marginal bekannt sind, und in denen

dennoch er selbst als Erzählfigur fungiert und von Begebenheiten berichtet, bei denen beim Leser Zweifel aufkommen könnten, dass Geyrenhoff darüber Bescheid weiß. So wie etwa seine Ausführungen über Laura Konterhonz, mit der Schlaggenberg ein Verhältnis hat [Doderer(2011): S.295-299]. Aussagen, mit denen Geyrenhoff seine Glaubwürdigkeit bekräftigen will, wie etwa: „Ich weiß mit Bestimmtheit...“ [Doderer(2011): S.297], führen eher dazu, dass der Leser eben diese in Zweifel ziehen könnte; nicht zuletzt auch deshalb, weil mit Bemerkungen wie „wenn anders ich mir ein Urteil erlauben darf...“ [Doderer(2011): S.296] auch wieder deutlich wird, dass die Berichte des Chronisten eben vor allem von dessen Subjektivität geprägt sind und oft eher auf bloßen Mutmaßungen fußen als auf belegbaren Fakten. Dieser Umstand kommt noch deutlicher zum Ausdruck in dem Kapitel „Die Allianz“, welches eines der ersten Kapitel ist, in denen mehrere Erzählinstanzen nacheinander fungieren. [Doderer(2011): S.329-347] Eingeleitet wird es allerdings von Geyrenhoff, der unter anderem über die Begegnungen zwischen Schlaggenberg und Levielle folgendes schreibt:

Acht Tage etwa nach dem gemeinsamen Ausflug der ‚Unsrigen‘ stieg Schlaggenberg die breite Treppe im Gebäude der ‚Allianz‘ empor. Es ist klar, dass er, seit jenem Abend, der Levielles Besuch und Kajetan’s Bekanntwerden mit Grete Siebenschein gebracht hatte, noch einmal, ja vielleicht mehrere Male mit dem Kammerrat Genaueres besprochen haben muss. Hintennach bestätigte er mir’s bei Gelegenheit seiner ausführlichen und lustigen Schilderungen der Allianz-Welt. [Doderer(2011): S.329]

Geyrenhoff mutmaßt hier lediglich, ob noch weitere Begegnungen zwischen Schlaggenberg und dem Kammerrat Levielle stattgefunden haben und auch wenn er schreibt, dass es klar wäre, mit absoluter Gewissheit kann er es nicht sagen. Der erste Satz des Zitates, der gleichzeitig auch der erste Satz des Kapitels ist, wirkt zudem eher wie eine Beschreibung eines nichtdiegetischen Erzählers, obwohl sich gleich darauf bestätigt, dass auch hier Geyrenhoff erzählt. Hier wird jedoch wieder der „romanhafte“ Aspekt deutlich, der Schlaggenberg zufolge den Aufzeichnungen anhaftet. Auch die Rolle, die Geyrenhoffs Freund, der auch von Berufs wegen Schriftsteller ist, bei der Entstehung der Chronik einnimmt, bringt, Roth-Krystufek zufolge, Geyrenhoffs „Stellung des Chronisten ins Wanken“. [Roth-Krystufek(1992): S.27] [Roth-Krystufek(1992): S.25-27]

Von Anfang an ist klar, dass Geyrenhoff bei der Produktion der Chronik auf die Hilfe von anderen angewiesen ist und zwar nicht nur in der Form von Informanten, die sich auf

passive Art und Weise an den Aufzeichnungen betätigen, indem sie vom Ich-Erzähler „ausgehört“ werden, sondern auch, indem er Co-Autoren zu Rate zieht, die aktiv an der Schrift mitschreiben, vor allem René Stangler und eben Schlaggenberg. Da der Entstehungsprozess dieser Chronik im Laufe des Romans immer wieder thematisiert wird, wird der Leser auch Zeuge des Umstandes, dass dieser Prozess nicht immer reibungslos verläuft bzw. vor allem Diskussionen mit Schlaggenberg geschildert werden, welche die Chronik betreffen und wo Meinungsverschiedenheiten ausgefochten werden. Dies wird vor allem an Schlaggenbergs umstrittener „Chronique Scandaleuse“ deutlich, die er unbedingt in die Chronik integrieren will, wobei sich Geyrenhoff jedoch erst strikt dagegen wehrt. Dennoch fließen zumindest Teile von Schlaggenbergs Aufzeichnungen schließlich in das Endprodukt ein, wie man am Kapitel „Dicke Damen“ erkennen kann, dem Geyrenhoff eine kleine Einleitung voranstellt, in der er sich davon distanziert. In der Passage, in welcher Geyrenhoffs Streitgespräch mit Schlaggenberg wiedergegeben wird, worin es um die Miteinbeziehung der „Chronique Scandaleuse“ geht, merkt der Ich-Erzähler folgendes an: „Also kein Grund zur Aufregung, denn mehr verlange ich gar nicht. Die Redaktion und Ergänzung werde ich dann schon gemeinsam mit Stangler besorgen.“ [Doderer(2011): S.377] Durch den Umstand, dass diese Aufzeichnungen des Co-Autors letztendlich doch ihren Weg in die Endfassung der Chronik finden, sowie das Bekenntnis Geyrenhoffs, dass er die Redaktion des Textes gemeinsam mit Stangler durchführt, kommen einige interessante Umstände zu Geyrenhoffs Stellung als Chronist zum Vorschein; es wird deutlich gemacht, dass der Ich-Erzähler keineswegs die Vormachtstellung bzw. die vollständige Entscheidungsmacht über jenes Projekt hat, welches ursprünglich von ihm initiiert wird und das er auch als sein „Steckenpferd“ bezeichnet, sondern dass sich gewisse Teile der Chronik oder Entscheidungen, die diese betreffen, seinem Einflussbereich entziehen bzw. er zumindest Kompromisse eingehen muss.⁶⁴

3.1.3 Der Erzähler – Sektionsrat Georg Geyrenhoff.

Geyrenhoff, der sich stets mit dem Kürzel „G-ff“ betitelt und nie seinen ganzen Namen nennt, ist dank eines erheblichen Erbes, dessen Höhe er nie preisgibt, das jedoch groß genug zu sein scheint, um in recht guten Verhältnissen leben zu können, in den Ruhestand

⁶⁴ Kersch, Hubert: Zweite Wirklichkeit. Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt/M: Peter Lang, 1998: S.398-402

getreten. Er hat nun genügend Zeit, eine Chronik zu schreiben, die sich im Wesentlichen auf die Erlebnisse und Ereignisse konzentriert, welche seinen engeren Freundes- und Bekanntenkreis betreffen, deren engeren Kern er als die „Unsrigen“ bezeichnet. Jene Clique, in die sich Geyrenhoff explizit miteinschließt, ist eher lose, der feste Kern umfasst nur wenige Personen, zu nennen sind: Geyrenhoff, Kajetan von Schlaggenberg, Quapp, René von Stangler und Rittmeister Eulenfeld.

Im Unterschied zu den Ich-Erzählern aus *The Great Gatsby*, *Doktor Faustus* und *The Human Stain* ist Geyrenhoff also nicht der Beobachter, den eine Freundschaft mit dem Protagonisten verbindet, dem er eine unverkennbare Bewunderung entgegenbringt, während er sich selber eher im Hintergrund hält. Geyrenhoff präsentiert sich als durchaus selbstbewusste Persönlichkeit und seine Intention ist es nicht, ein verklärtes Bild der Menschen zu zeichnen, über die er schreibt. Stattdessen wirft er auf diese einen differenzierten und kritischen Blick, besonders was seine engeren Freunde René von Stangler als auch Kajetan von Schlaggenberg anbelangt. Tatsächlich haftet dem Erzählstil Geyrenhoffs oft eine bissige Note an und es bleibt dem Leser nicht verborgen, dass er seine Mitmenschen und auch ihre Erlebnisse nicht immer ernst nimmt oder sich bisweilen sogar unverhohlen über sie lustig macht.[Weber(1962): S.143-144]

Geyrenhoff nimmt im Roman oft die Rolle des Flaneurs ein. Er verbringt seine Zeit häufig damit, durch verschiedene Teile Wiens zu wandern, wobei er immer wieder auf die anderen Figuren des Romans trifft, sich mit ihnen unterhält, und diese Gespräche dann oft entscheidende Informationen in Bezug auf das Romangeschehen liefern. Ähnlich wie Zeitblom oder Carraway fungiert Geyrenhoff für andere Figuren als Vermittler und Bezugsperson, wenn es darum geht, wichtige Angelegenheiten zu besprechen. So scheint er für Quapp, die ob ihres jungen Alters eine Sonderstellung innerhalb der „Unsrigen“ einnimmt, eine Art Vaterfigur zu sein, was sich gegen Ende des Romans, als sich Geyrenhoff mit der Witwe von Quapps biologischem Vater verlobt und so gewissermaßen seinen Platz einnimmt, nur bestätigt. Interessant ist jedoch, dass die Wahrnehmung des Ich-Erzählers nie durch blinde Sympathie und Zuneigung für eine andere Figur getrübt wird und seinen Blick auf die Dinge verklärt. So nimmt er es Quapp, der er zuvor zu ihrem rechtmäßigen Erbe verholfen hat, übel, dass sie angesichts des Ablebens ihres einstmaligen Verlobten Imre Gyurkicz keine Miene verzieht oder gar Trauer und Betroffenheit zeigt.

[Doderer(2011): S.1344] Diese kritische Distanz ist ein wichtiges Merkmal der Erzählweise Geyrenhoffs.⁶⁵

Da auch andere Personen, vornehmlich sein Schriftstellerkollege Schlaggenberg, von seinem Vorhaben in Kenntnis gesetzt wurden, wird der Leser auch Zeuge von Diskussionen, in denen sich der Chronist weigert, gewisse Aufzeichnungen seines Freundes in seine Chronik zu integrieren. Schlaggenberg ist es auch, der die bloße Beobachterposition Geyrenhoffs verbalisiert, so sagt er im Laufe eines Gesprächs:

„Sie wirken wohltuend. Sie sind – geordnet. Sie können – zuhören.“ (Ich hörte gar nicht zu. Ich hatte viel gesprochen) „Sie leben gewissermaßen nicht selbst – es sollte von Amts wegen solche Menschen geben...“

Er nagelte mit diesen Worten meinen Zustand wirklich in der naivsten Art an! Und noch dazu: von Amts wegen! (Seine Schwester Charlotte, genannt Quapp, formulierte das später einmal weit besser in folgender Weise: ‚Jeder sein eigener Sektionsrat!‘ –aber vielleicht stammte auch dieses dictum von Kajetan.) [Doderer(2011): 62]

Jener humoristische Seitenhieb, „Jedem sein eigener Sektionsrat“ ist zunächst symptomatisch für die Rolle des Ich-Erzählers, die dieser zunächst innerhalb des Geschehens einnimmt, sowie auch das Bild, welches seine Mitmenschen im Allgemeinen und Quapp im Speziellen von ihm haben; er ist jemand, der vor allem aus dem Grund interessant ist, weil er sich um das Leben anderer kümmert, bzw. deren Werdegang dokumentiert und ihnen als Zuhörer und Bezugsperson gilt, was etwa daran deutlich wird, dass ihm Grete Siebenschein einmal folgendes Kompliment macht: „‘Eigentlich gut, daß Sie da sind, Herr G-ff (sie nannte meinen Namen) wenigstens ein vernünftiger, objektiver Mensch ohne irgendwelche Voreingenommenheiten““[Doderer(2011): S.304]

An einer anderen Stelle sinniert Geyrenhoff über ein Gespräch, das er mit Kajetan geführt hat:

‘Jeder sein eigener Sektionsrat!‘ hatte Kajetan einmal als eine mögliche Devise angenommen. ‚Jeder habe einen geordneten und unbeteiligten Sektionsrat in sich, der alle Schlichtungsverfahren durchführt. [Doderer(2011): S.840]

⁶⁵ Swales, M.W: The Narrator in the Novels of Heimito Von Doderer. In: The Modern Language Review, Vol. 61, No. 1 (Jan., 1966): S.87

In dieser Hinsicht ist interessant, dass Geyrenhoff diesbezüglich andere Wahrnehmungen hat, wie etwa die Bemerkung: „Ich hörte gar nicht zu. Ich hatte viel gesprochen.“ zeigt. Dieser lakonische Kommentar, er hätte nicht zugehört, gibt auch einen Eindruck von der ironischen Distanz, mit der der Erzähler seine Umgebung bisweilen wahrnimmt.

3.1.4 Geyrenhoff als aktiver Handlungsträger

Geyrenhoff meint jedoch auch selbst, dass er im Grunde in seiner Funktion als Chronist und Beobachter vornehmlich in einer passiven Position verharret und es andere sind, die das Geschehen, welches er dokumentiert und protokolliert, aktiv beeinflussen, während es seine Aufgabe ist, von ihren Taten und Erlebnissen zu erzählen. Allerdings bekennt er gleich im ersten Kapitel des Romans, dass es einen Punkt im Handlungsverlauf geben wird, an dem er aus seiner Rolle fällt:

Hier aber halten wir an diesem Punkte, der den Chronisten Lügen straft, wenn er dieser sagte, er sei in die Vorgänge nirgends eigentlich selbst verstrickt gewesen: in einem war ers gleichwohl, wenn auch in aller Verborgenheit; doch der Erinnerung scharfer und süßer Zahn trifft jetzt die wunde Stelle.
[Doderer(2011): S.18]

Es ist Geyrenhoff und seiner Beobachtungsgabe zu verdanken, dass Quapp letztendlich ein enormes Vermögen von ihrem verstorbenen leiblichen Vater, Georg Ruthmayr, erbt. Dadurch, dass er in Kontakt mit allen möglichen Leuten steht und eine außerordentliche Fähigkeit an den Tag legt, wenn es darum geht, Zusammenhänge und Verbindungen zu erkennen (was an der Metapher, die immer wieder auftaucht, vom Faden, der durch den gesamten Stoff läuft und alles zusammenhält, deutlich wird), findet er die wahre Herkunft der jungen Frau heraus und eruiert, wie diese zu ihrem rechtmäßigen Erbe gelangen könnte.[Weber(1962): S.163-166] Quapps Erzählstrang bzw. ihre Entwicklung gehören zu den bedeutendsten des Romans, und die Schlüsselfigur ist hier ohne Zweifel Geyrenhoff. Jener ist sich seiner Bedeutung auch durchaus bewusst und bringt dies auch in seinen Aufzeichnungen zur Sprache, wodurch auch die Thematisierung seiner Rolle als Erzählfigur zum Tragen kommt. So entwickelt er durch das Erfolgserlebnis, welches ihm widerfährt, als er Quapp hilft, Selbstbewusstsein:

Als Chronist war ich erledigt. Als Akteur sah ich mich mit Vergnügen und wie auf einer höheren Ebene des Lebens, wo man bereits geruhig vor dem Schaltbrette steht und zwischen den Hebeln wählt, um etwa die oder jene Verbindung herzustellen. Hatte ich als Chronist ganz vergeblich mich bemüht in's Zentrum der Sachen zu kommen – auch durch ‚Tratschereien‘ (Schlaggenberg) – so wehte mir jetzt eine Ahnung entgegen von sozusagen höheren Formen des Handelns, ja, vom eigentlichen Handeln überhaupt: und dahin war ich durch Schreiben gelangt. Primum scribere, deinde vivere. Erst schreiben und dann leben. [Doderer(2011): S.965]

Doch es ist nicht nur das Bedürfnis, der jungen Freundin zu helfen, welches Geyrenhoff als Motiv dient, sondern auch seine während des ganzen Romans unterschwellig mitschwingende Fehde, die er mit dem zwielichtigen Kammerrat Levielle führt, und den man durchaus auch als Antagonisten des Romans bezeichnen kann⁶⁶.

Die Erbschaftsangelegenheit von Quapp liefert ihm eine exzellente Gelegenheit, es mit Levielle aufzunehmen:

Wir beide, der Kammerrat und ich, der ‚kleine Sieghart‘ und ich, waren die Hauptpersonen. Und da hatte ich ein Chronist sein wollen! ‚Jeder sein eigener Sektionsrat!‘ Ja, Schnecken! Mir war's, als lebe ich seit vielen Jahren zum ersten Male wieder. [Doderer(2011): S. 1097]

Auch Kammerrat Levielle spielt während einer kurzen Auseinandersetzung auf dessen vermeintliche Passivität an, indem er ihm, wenig schmeichelhaft, dessen angebliche Nichtigkeit aufzeigt:

Gerne hätte ich Sie außerdem, Herr Sektionsrat, einmal gefragt, so ganz beiläufig, was Sie eigentlich veranlaßt, sich dauernd in Angelegenheiten einzumischen, die auch ohne Ihre Intervention einen geordneten Verlauf nehmen würden. Das muß ein Spleen von Ihnen sein. Ich hörte neulich auch, daß Sie irgendetwas schreiben. [Doderer(2011): S.1132]

Hier zeigt sich einerseits, wie sich das Selbstbild Geyrenhoffs, welches dieser hatte, während des Geschehens (bzw. der „erzählten Zeit“) wandelt. Wo er vorher dezidiert den Posten des Erzählers und Chronisten einnimmt, kommt er irgendwann an den Punkt, wo er

⁶⁶ Turner, Bruce Irvin: Doderer and the Politics of Marriage: Personal and Social History in „Die Dämonen“. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 1982: S.107

diese passiv-beobachtende Haltung verlässt und zu einer aktiven Figur wird, die die Handlung vorantreibt. Interessant sind dabei vor allem zwei Aspekte: erstes, dass die erzählerische Selbstreflexion des Ich-Erzählers, anders als in *The Great Gatsby*, *Doktor Faustus* und *The Human Stain* nicht lediglich beim erzählenden Ich bzw. während der Erzählzeit zu erkennen ist. Wie man am ersten Zitat der vorangegangenen Seite erkennen kann, ist dies auch ein Thema, welches das erlebende Ich beschäftigt, das schon damals begonnen hat, die Geschichte gewissermaßen parallel zu ihrem Stattfinden niederzuschreiben, auch wenn die Fertigstellung der Chronik letztendlich erst 28 Jahre später erfolgt; von einem gealterten und gereiften Erzähler, dessen Kenntnisstand des erlebenden Ich bei weitem übersteigt. Doch das Zitat „Primum scribere, deinde vivere.“, welches im Laufe des Romans öfter auftaucht, gibt schon Auskunft über das ursprüngliche Vorhaben Geyrenhoffs, dass dieser sich eigentlich eher im Hintergrund halten wollte. [Swales(1966): S.90-91]

Der zweite interessante Aspekt ist, dass es gerade die Chronisterei ist, die Geyrenhoffs Leben bzw. die Rolle, die er im Roman einnimmt, auf diese Weise beeinflusst und ihn zum aktiven Handlungsträger werden lässt. Denn immerhin ist es seine Gewohnheit, seine Informationen dadurch zu beziehen, indem er Gespräche mit anderen führt bzw. diese gewissermaßen „aushorcht“, wie er selbst an einer Stelle lapidar bekennt. Das führt dazu, dass er Kenntnisse von Angelegenheiten bekommt, die ihm sonst verborgen geblieben wären und auch dazu, dass sein Wissenstand größer ist als der seiner Mitmenschen. Er ist es, der die Verbindungen zwischen Ruthmayr und Quapp erkennt, nämlich dadurch, dass ihm sein alter Bekannter Alois Gach die nötigen Hinweise gibt und er die Initiative dahingehend ergreift, dass Quapp zu ihrem rechtmäßigen Erbe gelangt:

Ich lehnte es innerlich ab, mich in Kombinationen zu ergehen, bezüglich dessen, was Gach unversehens am Wirthaustisch vor mich hingebreitet hat. Ich war kein Chronist mehr. Meine Rolle als solcher war mit dem heutigen Sonntag ausgespielt. Ich war von meinem Steckenpferd gefallen. Dem Sturz folgte eine verhältnismäßige Leere[...] In der Tat habe ich, von jenem Sonntag, den 15. Mai 1927, an, nichts mehr zusammenhängend verfasst. [Doderer(2011): S.838-839]

Ebenso die Romanze mit Friederike Ruthmayr verändert Geyrenhoffs Rolle im Roman und auch der Umstand, dass er der einzige Zeuge von Gyurkicz' Tod ist, bringt ihm wichtige Erkenntnisse:

Auch das dachte ich damals, auch das wirbelten die blitzschnellen Gedanken tief in ihren dahinschießenden Bach hinein: während mir hier vorgeführt wurde, wie rasch und reißend die Mechanik des Lebens jede Biographie jederzeit zu schließen vermag, so daß dabei ihr Zentrum gleichsam ausgeworfen wird, zutage springt wie ein runder Haselnußkern aus der zersprengten Schale, und nun für einen Augenblick glatt und glänzend ruhig zutage liegt. Nur für einen Augenblick. Denn ich gestehe, daß schon der nächste eine Gegenbewegung in mir brachte: die wahre Frucht meiner Chronisterei ist doch Friederike! – so dacht' ich. Heute, wo alles, und in jedem Sinne, vorbei ist, weiß ich's anders: daß ich jenen, der nun dort unten tot auf dem Rücken lag und vielleicht sein Emblem noch mit der Faust umklammerte – ganz deutlich konnt' ich das nicht sehen – derart verstand und von ihm wußte, und sogar das Ehrenvolle seines armen Sterbens begriff, und, wahrscheinlich als einziger von allen, die je um ihn gewesen, jetzt bei ihm war: dazu nur, und zu keinem anderen Ende hatt' ich meine Schreibereien begonnen und aus ihnen gelernt, war ich mit ihnen gescheitert. Primum scribere, deinde vivere. [Doderer(2011): S.1249]

3.1.5 Die Erzählsituation in *Die Dämonen*

In der ersten Version war Doderers Roman mit *Die Dämonen der Ostmark* betitelt. Diese Fassung ist viel kürzer als der endgültige Roman, der 1955 publiziert wurde und das Figurenarsenal ist auch um einiges kleiner bzw. beschränkt sich die Handlung im Wesentlichen auf die Ereignisse die sich im Dunstkreis der „Unsrigen“ abspielen, also jene Dinge, über welche Geyrenhoff im Zuge seiner Chronistentätigkeit Bescheid weiß. Hesson schreibt über die Absicht, die der Autor mit der vorläufigen Struktur seines Werkes verfolgte: „Geyrenhoff's aim is to give a „Bericht“, an eyewitness account of events, which per se implies that the reader's perspective will be limited to that of the narrator himself.“⁶⁷ Im Prolog, der mit „Overtüre“ betitelt ist, erwähnt der Ich-Erzähler gleich im ersten Satz, dass er schon seit längerer Zeit im ehemaligen Atelier seines Freundes Kajetan von Schlaggenberg wohnt, über welches er vermerkt:

⁶⁷ Hesson, Elizabeth Colville: Heimito von Doderer's *Die Dämonen*: its genesis, structure and plot. Dissertation an der Universität von Oxford, 1980: S.200

Man sieht weit aus durch die schrägen Fenster. Das doppelt verglaste Oberlicht läßt einen Katarakt von Helligkeit herabstürzen. Man sitzt hoch wie auf dem Gefechtsstande eines Artilleriebeobachters oder in einem Leuchtturme. Man sitzt hoch über der Stadt und gerade gegenüber den Bergen der Landschaft, welche den Gesichtskreis wellig begrenzen. Nach rechts unten hin ist alles unbestimmt;[...] [Doderer(2011): S.7]

Diese Beschreibung seiner Wohnsituation kann man natürlich auch als Metapher für die Position sehen, in der sich der Erzähler befindet, oder zumindest in der er sich gerne befinden würde: auf einem Posten, weit über dem Geschehen, hoch genug, um die Ereignisse zu überblicken, einen neutralen und überlegenen Standpunkt einnehmend.[Weber(1962): S.126-127] Dennoch wird auch angedeutet, dass das Gesichtsfeld begrenzt ist, der diegetische Erzähler nur bis zu einem bestimmten Punkt sehen kann und manche Dinge für ihn auch unbestimmt bleiben. Er will damit allerdings auch seinen ursprünglichen Wunsch zum Ausdruck bringen, die überlegene Vogelperspektive einzunehmen, aus welcher er alles überblicken kann und nichts seinem aufmerksamen Blick entgeht, ein Vorhaben, das jedoch, wie sich allmählich herausstellen wird, zum Scheitern verurteilt ist.

Es steht außer Zweifel, dass große Teile des Romans von einem allwissenden Erzähler erzählt werden, denn in vielen Erzählsträngen findet sich ein nichtdiegetischer Erzähler, der offensichtlich die Fähigkeit der Introspektion hat, denn Gedankengänge, Gefühle, sowie Wahrnehmungen der einzelnen Figuren werden eingehend beschrieben. Dass dieser Erzähler nicht Geyrenhoff ist, ist naheliegend, zumal dieser auch oft selbst, meist auf ironische Art und Weise, erwähnt wird. So wird etwa – mit einem scherzhaften Unterton - die schriftstellerische Kompetenz des Sektionsrates in Frage gestellt:

Chemiker vermochten den Sektionsrat Geyrenhoff, der sich zeitweise für einen Schriftsteller hielt und dementsprechend wichtigtuerische Fragen stellte, nicht präzise darüber zu informieren, warum ein Butterbrot im Freien anders schmeckt als im Zimmer. [Doderer(2011): S.558]

An einer anderen Stelle wird auf Geyrenhoffs Arbeit an der Chronik bzw. seine vermeintliche Oberhoheit über diese eingegangen:

Aber bei Geyrenhoff ist doch allezeit die gute Meinung der stärkere Teil gewesen gegenüber der Fähigkeit zur Begriffsbildung. Eben deshalb hat man zuletzt nur verhältnismäßig kleine Teile seiner ‚Chronik‘, oder was es schon hätte werden sollen, hier aufgenommen. Er selbst vermeinte übrigens immer, die ‚Letzte Redaktion‘ aller Berichte allein zu vollziehen, wovon natürlich gar keine Rede sein kann. Nicht er redigierte, sondern er wurde redigiert, genauso wie alle anderen (auch Kajetan), genauso wie Frau Selma Steuermann zum Beispiel. Doch seine dahin gehenden Bemerkungen ließ man gerne stehen. Gewisse Äußerungen Geyrenhoff's zu Kajetan von Schlaggenberg, bezüglich der Pedanterie etwa, waren zudem gar nicht so dumm. [Doderer(2011): S.670]

Dieses Zitat legt nahe, dass Geyrenhoff gar nicht die vollständige Kontrolle über jene Aufzeichnungen hat und so stellt sich beim Leser die Frage, wer nun dann das letzte Wort über die Chronik verfügt und die einzelnen Teile redigiert, wenn es nicht der Ich-Erzähler und Chronist Georg Geyrenhoff ist. Meldet sich hier etwa der (fiktive) Autor zu Wort und will so auf den fiktiven Charakter des Werkes hinweisen oder ist es ein spöttischer Kommentar eines Co-Autors, der Geyrenhoff lediglich provozieren will? Für letzteres spricht vor allem der Umstand, dass sich die verschiedenen Verfasser der einzelnen Teile gegenseitig kommentieren, wie man etwa an folgendem Zitat erkennen kann:

Es muß zur Ehre des sonst recht zweifelhaften René Stangler gesagt werden, daß jene ganzen Umtriebe und Blödeleien Kajetans auf ihn nie den geringsten Einfluß gewannen, so sehr er Schlaggenberg sonst bewundert hat. [Doderer(2011): S.671]

Obwohl Geyrenhoff gleich im ersten Kapitel als Haupterzähler gewissermaßen eingeführt wird und auch erklärt, wie der Roman entstanden ist und dass er die Mithilfe mehrerer Co-Autoren erhalten hat, wird dadurch nicht verhindert, dass die Erzählstruktur, durch die unterschiedlichen Erzählfiguren und –perspektiven inkohärent wirkt. Die maßgebliche Problematik, die mit dem diegetischen Chronisten, der als Erzähler fungiert, verbunden ist, besteht darin, dass dieser als Romanfigur, die (zumindest zu Beginn des Romans) dezidiert als Nebenfigur auftritt und nicht als Protagonist, was dazu führt, dass dessen Wissenstand sowie der Zugang zu Informationen notwendigerweise stark eingeschränkt sind. Um diesen Nachteil auszugleichen und wohl auch um sich zu rechtfertigen, warum er trotz seines eingeschränkten Sichtfeldes eine über 1300-Seiten starke Chronik geschrieben hat, die von den Erlebnissen zahlreicher Figuren aus den unterschiedlichsten Milieus handelt, deren

Authentizität er aufzeigt, bekennt er, dass ihm mehrere Co-Autoren zur Seite gestanden haben, die für ihn überall in Wien unterwegs waren und er selbst nur Teile der Chronik verfasst hat. Trotz der dem Romangeschehen mehr oder weniger vorangestellten Erklärung, wie Geyrenhoff in Kenntnis der verschiedenen Ereignisse gelangt ist, bleiben dennoch einige Fragen offen, etwa, warum die verschiedenen Handlungsstränge um Personen, die aller Wahrscheinlichkeit nicht aktiv am Schriftstück mitgearbeitet haben, weniger wie ein Bericht als viel eher romanhaft anmuten und, wie bereits erwähnt, interne Fokalisierungen keine Seltenheit sind. Trotzdem erweist sich die Vielstimmigkeit des erzählerischen Aktes in *Die Dämonen* in jener Hinsicht interessant, da sie den Leser das Erzählte nicht nur durch die eingeschränkte Sichtweise einer einzigen Erzählerfigur wahrnehmen lässt, sondern aus unterschiedlichen Perspektiven zusammengesetzt ist, die auch verschiedene Weltanschauungen mit sich bringen. Das wird vor allem an der Art und Weise ersichtlich, wie Geyrenhoff, der offiziell als treibende Kraft wirkt, von seinen Co-Autoren dargestellt wird und so oft genug eine ironische Brechung stattfindet, wie es etwa beim oben angeführten Zitat über den Einfluss Geyrenhoffs auf die Chronik der Fall ist.⁶⁸

Hauer zufolge entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen zwei Schichten, aus denen sich der Roman zusammensetzt, einerseits die Teile, die vom Chronisten, also Sektionsrat Georg Geyrenhoff verfasst wurden, andererseits Passagen, in denen ein Er-Erzähler vorherrscht, wobei manche Teile, wo sich kein Ich-Erzähler zu erkennen gibt, dennoch der Chronik angehören; diese erkennt man meist daran, dass der Erzähler, im Falle der Selbstreferenz, die 1. Person Plural verwendet, was darauf hindeutet, dass er sich auf die Mehrzahl der verschiedenen Autoren bezieht, die an der Chronik mitgewirkt haben.

Der Einsatz eines diegetischen Chronisten als Erzählfigur erzeugt für das Vorhaben des realen Autors, mit seinem Werk einen totalen Roman – also einen Roman, der die „Darstellung der Lebenstotalität“ verfolgt - zu schaffen, gewisse Diskrepanzen. Denn der Wissens- und Erfahrungshorizont eines Chronisten, der nicht mit den Kompetenzen eines nichtdiegetischen Erzählers ausgestattet ist, ist stark begrenzt und selbst seine Empathie, Weitsicht und Vorstellungsvermögen verleihen ihm nicht die Fähigkeit der Allwissenheit. Er kann also nicht das Bewusstsein und die Gedankengänge anderer Personen bis ins kleinste Detail abbilden, wie es in den *Dämonen* der Fall ist und auch das Bekenntnis, dass

⁶⁸ Chevreil, Eric: Les romans de Heimito von Doderer. L'ordre des choses, du temps et de la langue. Frankfurt/M: Peter Lang, 2008 : S.112-120

andere Autoren an der Chronik mitgeschrieben haben, ist in dieser Hinsicht nicht vollständig zufriedenstellend, was dazu führt dass „es notwendig zur Überschreitung der chronistischen Grenzen in den Bereich des Fiktionalen“[Hauer(1975): S.54] kommt. Doch dieses Phänomen ist in vielen Romanen, in denen ein diegetischer Chronist als Erzählerfigur fungiert, zu beobachten, wobei die Erklärungen, wie und was dazu führt, dass sich die Erzählperspektive verändert, auf unterschiedliche Art und Weise rechtfertigt wird, so beteuert etwa der Erzähler aus Dostojewskijs *Dämonen*, Anton Garganow, dass er sein Wissen aus Gesprächen mit Zeugen bezieht, also auf ähnliche Art und Weise, wie Geyrenhoff zu seinen Informationen gelangt.

Trotz des Spannungsverhältnisses zwischen der diegetischen und der nichtdiegetischen Erzählsituation in Doderers Roman findet sich dennoch ein Weg, mit dem die erzählerische Problematik gewissermaßen aufgelöst wird. Dieser Prozess findet im Kapitel „Der Sturz vom Steckenpferd“ statt, in dem Geyrenhoff, mit offensichtlich gemischten Gefühlen, seine Situation reflektiert und schließlich zu dem Schluss kommt, dass er nicht mehr in der Lage sei, sich weiterhin mit seinem Steckenpferd zu beschäftigen bzw. seine Rolle als Chronist weiterhin auszuführen, da er nun selbst mitten im Geschehen steht. Geyrenhoffs Dilemma könnte also der Grund dafür sein, warum statt seiner ein nichtdiegetischer Erzähler auftritt, der gewissermaßen seine Chronistenfunktion übernimmt, wobei Geyrenhoff trotzdem noch jene Erzählstränge, in denen er der Protagonist ist, selbst erzählt. So gesehen kann die Lebenstotalität, die der Chronist vermitteln will, letztendlich doch dargestellt werden. [Hauer(1975): S.50-58]

Geyrenhoff gibt seine Erzählfunktion also an einen nichtdiegetischen allwissenden Erzähler ab, der über jene Fähigkeiten verfügt, die ihm fehlen und der die treibende narrative Kraft des Romans ist, wodurch jene bereits oben zitierte Passage, in welcher angedeutet wird, dass es nicht Geyrenhoff ist, welcher für die „letzte Redaktion“ der Chronik verantwortlich ist, letztendlich unterstrichen wird.⁶⁹

Doch auch wenn Geyrenhoff nicht die Oberhoheit der Aufzeichnung innehat, so ist er der einzige, dessen Teile der Chronik in der Ich-Form verfasst sind, während seine Co-Autoren – bei denen lediglich René Stangeler, Kajetan von Schlaggenberg und Selma Steuermann dem Leser als solche bekannt sind – ihre Beiträge immer in der dritten Person verfassen,

⁶⁹ Boelcskev, Andrew: Spatial Form and Moral Ambiguity: A Note on Heimito von Doderer's Narrative Technique. In: The German Quarterly, Vol. 47, No. 1 (Jan., 1974): S. 56

sodass oft nicht hervorgeht, welcher Erzähler sich hinter einem bestimmten Kapitel verbirgt: ob es einer von den oben Genannten ist, oder der nichtdiegetische, allwissende Erzähler, denn die Erzählerinstanz tritt, wenn sie nicht gerade von Geyrenhoff verkörpert wird, lediglich als „wir“ in Erscheinung, ohne ihre Identität, bzw. Nicht-Identität dem Leser jemals preiszugeben.

Hauer erkennt drei narrative Ebenen, auf denen sich die Handlung des Romans abspielt; die erste sind die Berichte Geyrenhoffs, die in der Ich-Form verfasst sind, die zweite sind jene Teile, die offensichtlich von seinen Mitarbeitern geschrieben wurden, welche sich als „wir“ zu erkennen geben und bei denen man nur vermuten kann, um welchen Co-Autoren es sich gerade handelt, wobei der Leser in einzelnen Fällen auch im Nachhinein darüber aufgeklärt wird, welcher Mitarbeiter ein bestimmtes Kapitel geschrieben hat. So wie etwa beim Kapitel „Topfenkuchen“, von dem erst viel später angegeben wird, dass Kajetan dieses verfasst hat („Hier sei auf das von Schlaggenberg unzart aber wahrheitsgetreu verfaßte Kapitel ‚Topfenkuchen‘ verwiesen.“ [Doderer(2011): S.435]).

Auf der dritten Ebene schließlich, sind jene Passagen, welche offensichtlich nicht zu den chronistischen Aufzeichnungen zählen, sondern die eine nichtdiegetische Erzählinstanz haben.

Eine Problematik, die Hauer zufolge mit der Analyse und Interpretation des Romans verbunden ist, ist der Umstand, dass es schwierig oder gar unmöglich ist, zu bestimmen, welche Teile, in denen Geyrenhoff gerade nicht als Erzähler fungiert, von einem diegetischen Co-Autor verfasst wurden und welche von einer nichtdiegetischen, allwissenden Instanz erzählt werden. Zwar könnte man stilistische Untersuchungen anstellen, wie sich die verschiedenen Teile sprachlich voneinander unterscheiden, was auf die unterschiedlichen diegetischen und nichtdiegetischen Erzählinstanzen hinweist, doch besteht die Schwierigkeit darin, dass die Struktur des Romans oft mehrere Überschichtungen aufweist. Also Teile, in denen sowohl Elemente diegetischen als auch nichtdiegetischen Erzählens vorkommen, oder aber der Leser auch bei der Lektüre von Kapiteln, welche aller Wahrscheinlichkeit nach von einem allwissenden Er-Erzähler erzählt werden, trotzdem noch das Gefühl hat, es würde sich um den Teil einer Chronik handeln und um einen Erzähler, der Anteilnahme an den Erlebnissen seiner Mitmenschen nimmt, obgleich er auch oft eine ironisch distanzierte Haltung ihnen gegenüber einzunehmen scheint. [Hauer(1975): S.58-59]

Man kann den Begriff „Chronik“, wenn man ihn auf Doderers Roman anwendet, sowohl in einem engeren, als auch in einem weiteren Sinn verstehen. Im engeren Sinn umfasst die Chronik nur jene Figuren, die explizit dem Bekanntenkreis von Geyrenhoff angehören (was zur Folge hat, dass die Erzählstränge von Figuren wie z.B. Anni Gräven oder Anna Diwald außerhalb der Chronik angesiedelt sind). Das führt etwa dazu, dass die Entstehungsgeschichte der Chronik, bzw. ihre Quellen von Geyrenhoff auch oft thematisiert werden und er erklärt, woher er Informationen über Ereignisse bezieht, bei denen er persönlich nicht anwesend war. Wie z.B. das Treffen in der Wohnung der Familie Siebenschein, bei welchem sich ein Großteil der „Unsrigen“ trifft, um miteinander Tischtennis zu spielen, zu dem Geyrenhoff allerdings erst später am Abend und nur für kurze Zeit dazu stößt und von dem er schreibt: „Bis hierher war mir der Verlauf dieser ganzen Geselligkeit genau geschildert worden und, wie sich bereits denken lässt, von den verschiedensten Seiten.“ [Doderer(2011): S.453]. Auch schreibt er etwa über Gespräche, bei denen er nicht persönlich anwesend war, dass diese z.B. von Schlaggenberg protokolliert wurden, oder er Begebenheiten aus Quapps Leben dadurch erfahren hat, dass diese ihm davon berichtete und er bei jenen Passagen natürlich auch sein Vorstellungsvermögen bemüht: „Während sie davonging, sah ich sie im Geiste schon dort draußen ‚über den Berg‘ hetzen.“ [Doderer(2011): S.831]

Über ein Gespräch, welches von Schlaggenberg mit dem Kammerrat Levielle geführt wurde, schreibt er: „Heute, wo ich, aus Schlaggenbergs späteren, und so oft wiederholten Berichten fast jedes Wort kenne, das zwischen ihm und dem Kammerrat gefallen ist...“ [Doderer(2011): S.286] [Hauer(1975): S.59-61]

Die Chronik in einem weiteren Sinne ist nicht so eindeutig abgrenzbar. Einerseits umfasst auch diese vornehmlich jene Teile, die aus der Perspektive von Geyrenhoff und seinen Mitarbeitern verfasst wurden, allerdings können damit auch einzelne Abschnitte gemeint sein, bei denen erst nicht eindeutig hervorgeht, ob es sich nun um Berichte von den Chronisten handelt, oder um Teile, in denen eine nichtdiegetische Instanz als Erzähler fungiert. Ein Beispiel dafür ist etwa eine Episode aus Quapps Kindheit, welche von einem Er-Erzähler geschildert wird, so dass man zunächst den Eindruck gewinnt, es handelt sich dabei um eine nichtdiegetische Erzählinstanz. Später werden Quapps Kinderjahre bzw. ihre wahre Herkunft zum Thema einer Unterhaltung zwischen Geyrenhoff und Schlaggenberg, wo letzterer Auskunft über die Tatsache gibt, dass seine Schwester nicht das leibliche Kind

seiner Eltern ist, wodurch die Zugehörigkeit des vorangegangenen Abschnitts, welcher von Quapps Vergangenheit handelt, zur Chronik offensichtlich wird. Dass in einem bestimmten Abschnitt eine nichtdiegetische Erzählinstanz fungiert, ist oft daran erkennbar, dass es sich um einen personalen Erzähler handelt, welcher in erster Linie das Innenleben, sowie die Wahrnehmung der jeweiligen Figur wiedergibt. Besonders kann man das in den Erzählsträngen über Leonard Kakabsa und Jan Herzka erkennen, wo beim Leser vielleicht der Eindruck entsteht, dass es sich um Teile des Romans handelt, die gewissermaßen außerhalb der Chronik angesiedelt sind. Jene Abschnitte und Kapitel, die zwar über Quapp handeln, dabei jedoch von einem Er-Erzähler geschildert werden, sind deshalb der Chronik (im weiteren Sinne) zugehörig, weil Quapp explizit zum Kreise der ‚Unsrigen‘ gehört, und sie in den Aufzeichnungen viel Raum einnimmt und zudem die Schwester von Schlaggenberg ist, der einer der wichtigsten Mitarbeiter an der Chronik ist. Durch das Naheverhältnis der beiden Verfasser zu jener Figur, kann davon ausgegangen werden, dass sie ausreichend über ihre Erlebnisse Bescheid wissen und zudem über hinreichend Einfühlungsvermögen verfügen, um sich in sie hineinzuversetzen; so thematisiert Quapp vor Geyrenhoff etwa ihre Gefühle hinsichtlich ihres Geigenspiels. Nichtsdestotrotz finden sich auch im Handlungsstrang über Quapp Passagen, in denen offensichtlich eine interne Fokalisierung stattfindet. Das ist etwa daran erkennbar, dass ihre Gefühlsregungen, Wahrnehmungen und auch Kleinigkeiten wie z.B. ihre Gesichtsausdrücke bis ins kleinste Detail geschildert werden und deshalb dem Bereich der Fiktion zugeordnet werden müssen bzw. von einem nichtdiegetischen und allwissenden Erzähler geschildert werden, so wie etwa eine Episode, die von Quapps Üben auf dem Instrument handelt und die teilweise in der Form einer erlebten Rede verfasst ist. [Doderer(2011): S.174-178] [Hauer(1975): S.61-67]

Die Teile, die nicht zur Chronik Geyrenhoffs gehören –weder im engen, noch im weiteren Sinn – bezeichnet Hauer als den fiktionalen Bereich des Romans. Das sind jene Erzählstränge, die von einem nichtdiegetischen Erzähler geschildert werden und die auch Figuren in den Fokus rücken, welche nicht zu den „Unsrigen“ bzw. nicht zum engeren Bekanntenkreis von Geyrenhoff oder einem seiner Co-Autoren gehören. Wie etwa die Figuren, welche sich im Dunstkreis der Wiener Unterwelt bewegen, der Erzählstrang um Dwight Williams und Emmy Drobil, die selbst lediglich Nebenfiguren sind, oder die Erlebnisse von Leonard Kakabsa, der zu den wichtigsten Figuren des Romans zählt, aber

auch detaillierte zeitgeschichtliche und gesellschaftspolitische Passagen. Bezeichnend ist dabei, dass dieser fiktionale Bereich zwar nicht Teil der Chronik ist, aber dennoch nicht völlig unabhängig und in sich geschlossen neben dieser steht, sondern durchaus Verbindungen, Verweise und Beziehungen zwischen beiden bestehen. So ist etwa der künftige Arbeitgeber von Leonard Kakabsa, der ihm den Eintritt in die Gelehrtenlaufbahn erleichtert, ein Freund oder zumindest guter Bekannter von Geyrenhoff, außerdem wird eine entstehende Freundschaft zwischen Kakabsa und Stangler geschildert, die sich beide regelmäßig in der Universitätsbibliothek aufhalten, und das Hausmädchen von Friederike Ruthmayr ist Kakabsas Schwester. [Hauer(1975): S.67-70]

Es gibt also ein Nebeneinander von diegetischem und nichtdiegetischem Erzählen in Doderers Roman. Besonders interessant sind Hinweise auf das Verhältnis, welches zwischen den verschiedenen Mitarbeitern der Chronik besteht, also vornehmlich zwischen Geyrenhoff und seinen Co-Autoren, da in diesen Fällen eine gewissermaßen übergeordnete Instanz auf den Plan zu treten scheint, die alles überblickt, also der nichtdiegetische allwissende Erzähler sich auf ironische Art und Weise über die diegetischen Erzählinstanzen äußert, was natürlich auch auf den ambivalenten Charakter des narrativen Aspekts des Werkes hinweist.

Die Heterogenität der erzählerischen Struktur der *Dämonen* wird im 4. Kapitel des zweiten Teils besonders spürbar. Es ist mit *Triumph der Rahel* übertitelt und wird in den verschiedenen Abschnitten von mehreren Erzählinstanzen geschildert. Während seines Verlaufs findet gewissermaßen die „formelle Absetzung des Chronisten“ [Hauer(1975): S.70] statt. Der 5. Abschnitt beginnt mit den Schilderungen Geyrenhoffs, der jedoch als Erzählinstanz zurücktritt und der Fokus sich auf andere Figuren richtet, die offensichtlich von einem nichtdiegetischen Erzähler beschrieben werden, was unter anderem dadurch deutlich wird, dass Geyrenhoff persönlich – in der dritten Person – erwähnt wird: „Durch den Sektionsrat Geyrenhoff etwa? Dieser hatte Schlaggenberg einmal im Winter sehr nachdrücklich verteidigt.“ [Doderer(2011): S.665]

Dennoch geht nicht eindeutig hervor, ob es nun einer der Mitarbeiter ist, der die Erzählfunktion übernommen hat, oder ein nichtdiegetischer Erzähler, denn immerhin beruft man sich auch auf die Quelle, woher man die Informationen über die Geschehnisse, über die berichtet wird, bezogen hat, nämlich von Schlaggenberg: „Jedoch erwies sich – seinen eigenen viel späteren Geständnissen nach – gerade bei dieser Gelegenheit die

völlige Un-Natur jener ganzen „Dicke-Damen-Doktrinär-Sexualität“ (Geyrenhoff)“ [Doderer(2011): S.670]

Schließlich wird die „Absetzung“ Geyrenhoffs gewissermaßen vollzogen, indem kundgetan wird, dass der tatsächliche Anteil desselben im Grunde viel geringer ausfällt, als dieser eigentlich vorhatte und es auch nicht der Sektionsrat ist, der die Oberhoheit und die letzte Redaktion über die Aufzeichnungen innehat. [Doderer(2011): S.670]

Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass jene Erzählinstanz, die über sich selbst als „wir“ spricht und hinter dem sich wahrscheinlich oft genug die diegetischen Co-Autoren verbergen, Geyrenhoff nicht ausschließen, sondern ihn miteinbeziehen, wenn sie „wir“ meinen, was etwa daran deutlich wird, dass manche Aussagen Geyrenhoffs denen seiner Co-Autoren ähneln oder mit diesen gar wortwörtlich übereinstimmen. Seitenhiebe und schnippische Kommentare der jeweiligen Mitarbeiter auf ihre Kollegen tragen einerseits zum Amusement des Lesers bei und spielen andererseits mit der narrativen Struktur des Romans. [Hauer(1975): S.70-73]

Ein Drittel des Romans, wird aus der Perspektive des Sektionsrats Geyrenhoff geschildert, während die restlichen zwei Drittel entweder von seinen Co-Autoren erzählt werden, die über sich selbst als „wir“ schreiben (wobei bereits aufgezeigt wurde, dass dieses Erzählerkollektiv Geyrenhoff miteinschließt) bzw. von einem nichtdiegetischen Erzähler.[Hesson(1981): S.154-155]

Die Komplexität, die der narrativen Struktur des Romans zu eigen ist zeigt sich vor allem in einem Kapitel, welches gewissermaßen auch das Kernstück bzw. der Höhepunkt der *Dämonen* ist, und zwar das 11. Kapitel aus dem dritten Teil, „Das Feuer“, in welchem der Justizpalastbrand vom 15. Juli 1927 geschildert wird und was die wichtigsten Figuren des Romans während dieser Stunden erleben. Besson zufolge ist dieser Teil des Romans auch der komplexeste und hat mit 127 Seiten die Länge einer Novelle oder eines kurzen Romans.

In narrativer Hinsicht fällt unter anderem auf, dass dieses Kapitel sowohl von Geyrenhoff, als auch von einer anderen Erzählinstanz geschildert wird, was aber nur logisch ist, wenn man bedenkt, dass hier nahezu sämtliche wichtige Figuren auftreten, was Geyrenhoff miteinschließt. Das Kapitel selbst mutet wie eine Zusammensetzung aus mehreren Fragmenten an, hat keine bemerkenswerte Verbindung zur vorangegangenen Handlung und auch das historische Ereignis des Justizpalastbrandes steht nicht im Zentrum, sondern

die Erlebnisse, Eindrücke und Gefühle der Figuren bzw. die Konsequenzen, welche die Katastrophe nach sich zieht, spielen eine weit größere Rolle. Hesson schreibt diesbezüglich: „The fire itself is not the focal point of the chapter; the significant events are those which take place on its periphery.“ [Hesson(1981): S.155] So schildert Geyrenhoff etwa ausführlich seine Beobachtungen, als eine ältere Frau erschossen wird und anschließend auf offener Straße verblutet oder wie später Gyukicz ums Leben kommt und Geyrenhoff ihm trotz persönlicher Differenzen ihm den nötigen Respekt zollt.

Eine Absicht der episodentypischen Darstellung in diesem ausführlichen Kapitel besteht darin, die Handlungsstränge der unterschiedlichen Figuren gewissermaßen zu ihrem „Reifepunkt“ zu führen, was bedeutet, dass die unterschiedlichen Handlungsfäden zu ihrem Abschluss gelangen und ihre Problematiken aufgelöst werden. Zudem wird die Struktur, also die kurze und fragmentarisch anmutende Darstellung, wie sie in diesem Kapitel stattfindet, einen Eindruck davon geben, auf welche Weise die einzelnen Figuren hauptsächlich mit ihren eigenen Angelegenheiten beschäftigt sind und dabei nicht registrieren, wie die Angelegenheiten der Personen in ihrem Umfeld mit den ihrigen verknüpft sind. Die multiperspektivische Erzählsituation des Kapitels ist der Atmosphäre des Geschehens, welches ein Zustand des Chaos und des Aufruhrs ist, zuträglich. Auch in seinen Aufzeichnungen über das Kapitel vermerkte Doderer, dass der Justizpalastbrand selbst lediglich am Rande eine Rolle spielt und nie direkt in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken soll. Durch diesen Umstand wirkt das Kapitel in seiner narrativen Struktur, trotz seines episodentypischen Charakters, dennoch wie eine Einheit. [Hesson(1981): S.155-195]

3.1.6 Heterogenität als Formprinzip – Der „totale Roman“

Wie sich gezeigt hat, setzt sich *Die Dämonen* aus einer regelrechten Vielzahl an Handlungssträngen und –elementen zusammen, die nahezu gleichberechtigt nebeneinanderstehen. So gibt es weder eine Haupthandlung noch einen eindeutigen Protagonisten. Weber zufolge gibt es mehrere konstitutive Merkmale, aus denen die Struktur von Doderers Werk besteht und die es zu untersuchen gilt. Diese Komplexität macht *Die Dämonen* zu einem „totalen Roman“. Weber:

Der totale Roman ist – streng genommen – ein Roman ohne Thema. Das heißt: ein Thema oder Themen haben wohl in ihm Platz, doch bestimmen sie nicht seine Struktur. Der totale Roman lässt sich nicht auf ein thematisches Substrat reduzieren.[Weber(1962): S.181]

Wie bereits vorher erwähnt, ist ein Ziel Doderers die Darstellung der „Lebenstotalität. In *Grundlagen und Funktion des Romans* definiert er das Wesen des totalen Romans folgendermaßen: „Der totale Roman sollte die Welt sehen mit einem fast schon verglastem Auge[...]“⁷⁰

Bereits in Geyrenhoffs Chronik zeigen sich wesentliche Merkmale die ausschlaggebend für die Beschaffenheit des totalen Romans sind. Geyrenhoff gibt zwar vor, dass das Thema seiner Aufzeichnungen die „Unsrigen“ sind, doch bei der Lektüre zeigt sich, dass es sich bei dieser Gesellschaft keineswegs um ein Kollektiv handelt, sondern um individuelle Persönlichkeiten, und die Darstellung und Beschreibung der jeweiligen Schicksale und Geschichten nicht etwa lediglich Voraussetzung dafür sind, die Geschichte der „Unsrigen“ besser zu verstehen, sondern im Gegenteil, die „Gruppenszenen“ eher dazu dienen, die „Einzelgeschichten“ miteinander zu verknüpfen. Weber spricht in diesem Zusammenhang von einer Gleichwertigkeit von Monographik und Polygraphik.

Eine weitere Säule des Romans ist die sogenannte „Anatomie des Augenblicks“ bzw. die „Zustandsdeskription“. Damit bezieht sich Doderer auf die Beschreibung von Situationen in denen sich die jeweiligen Figuren befinden und die auch exemplarisch für deren gesamtes Leben oder das Sein an sich stehen können, da sich Doderer zufolge, bereits in einem Augenblick das Leben eines Menschen widerspiegelt. Dies wird etwa anhand jener Szene im ersten Kapitel deutlich, in der Dwight Williams und Emmy Drobil an einem Bach sitzen und die verschiedenen Eindrücke in Williams Erinnerungen an seine Vergangenheit hervorrufen. Um die Assoziationen der Figuren zu ordnen, braucht es einen Erzähler, der sowohl zu einer Innen- als auch einer Außenperspektive fähig ist. Doderer nennt diese Zustandsdeskriptionen, von denen der Roman durchsetzt ist auch „Atome des Romans“. Diese, sowie auch Figuren stellen „Epizentren“ dar, welche gleichberechtigt nebeneinanderstehen. Ein wesentliches Merkmal dieser Anatomie des Augenblicks ist ihre Statik. [Weber(1962): S.153-161]

Aus Zustandsdeskription entwickelt sich die Bewegungsdeskription. Diese beschreibt im Grunde die Handlung, ist der Zustandsdeskription allerdings lediglich untergeordnet, so

⁷⁰ Doderer, Heimito von : *Grundlagen und Funktion des Romans*. Nürnberg: Glock und Lutz, 1959: S.50

bezeichnet Doderer Handlungen als eine „Zustandsflucht.“ Da jedoch im Roman die unterschiedlichen Zustände und Entwicklungsstadien der verschiedenen Figuren eine Rolle spielt, gibt es neben der Statik auch eine Dynamik, denn um von einem Zustand zum anderen zu kommen, ist eine Handlung nötig. Dadurch, dass die verschiedenen Handlungen immer wieder von anderen unterbrochen und an späterer Stelle fortgesetzt werden, herrscht ein Nebeneinander von Bewegungsdeskriptionen, die Weber als Episoden bezeichnet, und die die Epizentren des Romans miteinander verbinden, woraus das große Ganze entsteht. Diese Struktur dient unter anderem dazu die „Mechanik des Lebens“ zu veranschaulichen. Diese zeigt, wie alles miteinander verknüpft und ist und sich gegenseitig beeinflusst, was man nicht zuletzt auch daran erkennt, dass alle Figuren irgendwie miteinander in Verbindung stehen, auch wenn sie einander nicht bewusst kennen. Exemplarisch ist aus die Erbschaftsgeschichte Quapps, die sich dem Leser und Geyrenhoff durch Hinweise aus verschiedenen Episoden und Epizentren erst erschließt, wie etwa die Erzählungen von Alois Gach oder den Erläuterungen über Levielle und Lasch die beide in diese Angelegenheit verwickelt sind. Dennoch sind die diversen Elemente des Romans, die mit diesem Handlungsstrang in Verbindung stehen, diesem nicht untergeordnet und ausschließlich deswegen relevant, sondern sind für sich eigenständige Komponenten des Romans.

Die komplexe Struktur wird nicht zuletzt auch durch Geyrenhoff mit der Metaphorik des Faden veranschaulicht, der sich durchs gesamte Gewebe zieht und so das Gesamte entscheidend beeinflusst. .[Weber(1962): S.161-180] Durch die „Totalität des Romans“ wird auch offensichtlich, warum eine homogene Erzählweise sich als ungeeignet herausstellt, so vermerkt Doderer am 2.2.1940:

Hier muss vielmehr alles ständig gewechselt werden, die erzählungstechnischen Mitteln ebenso wie die Rhythmik der Sprache, je nach dem Substrat, welches gerade bewältigt werden soll; auch die Gesamthaltung des Erzählers wird hier variieren, vom Sprühregen ironischer Kommentare, welche die sogenannte Handlung oft nurmehr als ihren Anlaß und als Boden für ihre improvisatorischen Kunststücke betrachten, bis zum knappsten Referat, das den Tatsachen allein Bedeutung zu vindizieren scheint, um diese Bedeutung dann gerade noch rechtzeitig zu kassieren, bevor sie zum ‚ehernen Ton‘ ausartet. Soll das nun heißen, daß sogar der Standpunkt variabel sein darf!? Ich scheue nicht vor einem glatten ‚Ja‘ zurück. [Doderer(1968): S.24-24]

3.2 *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez

Crónica de una muerte anunciada, von Gabriel García Márquez handelt von der Ermordung des jungen Santiago Nasar durch die Zwillinge Pedro und Pablo Vicario, die glauben, Nasar hätte ihrer Schwester die Jungfräulichkeit geraubt und sich daher an ihm rächen wollen. Obwohl die Mörder die Tat zuvor angekündigt haben und nahezu sämtliche Dorfbewohner von ihrem Plan wussten, wird der Mord an Nasar nicht verhindert. Jahre später versucht der einstige Jugendfreund des Ermordeten, den Mord zu rekonstruieren.

3.2.1 Die Struktur von *Crónica de una muerte anunciada*

Obwohl der Roman nicht besonders umfangreich ist (die bolsillo-Ausgabe umfasst nur 136 Seiten), ist seine Struktur recht komplex. Im Roman finden sich mehrere Handlungsstränge, die sich auf mehreren Zeitebenen abspielen, sowie eine Vielzahl von Figuren. Der diegetische Erzähler kehrt 27 Jahren nach der Tat zurück in sein Heimatdorf und befragt jeden, der mit der Ermordung von Santiago Nasar zu tun hatte bzw. in irgendeiner Weise als Zeuge in die Geschehnisse involviert ist, mit dem Ziel, eine Chronik der Tat zu erstellen. Seine Interviewpartner geben sich beinahe ohne Ausnahme äußerst kooperativ und so kann er eine detaillierte Rekonstruktion des Verbrechens erstellen. Mehrere Personen erweisen sich auch in weiterer Folge als behilflich, wie etwa, wenn es darum geht, hilfreiche Dokumente zu finden:

Todo lo que sabemos de su carácter es aprendido en el sumario, que numerosas personas me ayudaron a buscar veinte años después del crimen en el Palacio de justicia de Riohacha.⁷¹

Da sowohl die Täter als auch deren Motiv hinreichend bekannt sind, möchte der Erzähler eine Antwort auf die Frage finden, warum Nasar ermordet wurde, obwohl jeder davon wusste.⁷²

⁷¹García Márquez, Gabriel: *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona : bolsillo, 2013 (erstmalig erschienen 1981) : S.113

⁷² Parkinson Zamora, Lois: Ends and Endings in Garcia Marquez's "Cronica de una muerte anunciada" ("Chronicle of a Death Foretold") In : *Latin American Literary Review*, Vol. 13, No. 25, Gabriel Garcia Marquez (Jan. - Jun. 1985). S. 105-106

3.2.2 Der Roman als Chronik

Ähnlich wie bei den *Dämonen* suggeriert der Titel von García Márquez' Roman, dass es sich dabei um eine Chronik handelt, obwohl der Leser weiß, dass es sich bei dem Werk um einen fiktiven Text handelt. Pope nennt in diesem Zusammenhang zwei konstitutive Merkmale einer Chronik: *historical descriptions*, sowie *journalistic reports*. Das erstgenannte Attribut erfüllt der Roman nur teilweise, weil die Darstellung der Ereignisse nicht in streng chronologischer Abfolge erfolgt, da im Laufe des Romans das zentrale Ereignis, also der Mord, immer wieder von unterschiedlichen Standpunkten aus beleuchtet wird.⁷³

Der Einfluss journalistischer Textarten auf den Roman ist offensichtlich und wurde auch vom Autor selbst, der als Journalist gearbeitet hat, hervorgehoben. Der Erzähler tritt als eine Art Reporter auf, der mit Hilfe von Interviews und einer um Objektivität bemühten Berichterstattung den Tathergang rekonstruieren möchte. [Parkinson Zamora(1984): S.108-110]

Solotorevsky listet mehrere Eigenschaften auf, die einer Chronik zu eigen sind: diese behandle ein in sich abgeschlossenes Ereignis, das in chronologischer Abfolge dargelegt wird, wobei Objektivität und Unpersönlichkeit des Erzähltons Priorität haben und der Stil präzise und konzise sein sollen, wobei wertende Kommentare und Ambiguitäten zu vermeiden sind.

García Márquez' Roman scheint einige dieser Eigenschaften aufzuweisen, so finden sich im Text präzise Zeitangaben. Doch der Roman verstößt auch in vielerlei Hinsicht gegen diese Konventionen, so ist die Chronik aufgrund der unterschiedlichen Aussagen der Zeugen alles andere als eindeutig, da z.B. der Leser schlussendlich nicht erfährt, ob Nasar Angela Vicario entjungfert hat.

Ein weiteres Merkmal des Romans, das, Solotrovesky zufolge, interessanterweise gegen die Merkmale einer Chronik verstößt, ist die Präsenz des diegetischen Erzählers bzw. seine wertenden Kommentare die, obgleich nicht zahlreich, zu finden sind.⁷⁴

⁷³ Pope, Randolph D.: Transparency and Illusion in Garcia Marquez' "Chronicle of a Death Foretold". Latin American Literary Review, Vol. 15, No. 29, The Boom in Retrospect: AReconsideration (Jan. - Jun., 1987): S. 184

⁷⁴ Solotorevsky, Myrna: "Crónica de una muerte anunciada", la escritura de un texto irreverente. Revista Iberoamericana, 1984, Vol.50(128): S. 1077-1080

3.2.3 Der Freund Nasars als Handlungsträger und Erzähler

Der Erzähler selbst nimmt im Roman geringen Raum ein. Er bleibt namenlos und die Informationen, die sich über seine Person finden lassen, sind dünn gesät. Er ist ein guter Freund des Opfers, und da er schreibt, mit ihm aufgewachsen zu sein, ist davon auszugehen, dass er in etwa gleich alt ist (Nasar selbst ist zum Zeitpunkt der Ermordung 21 Jahre alt).

Obwohl der Erzähler seinen eigenen Namen nie preisgibt, fallen im Laufe der Handlung einige Namen von Familienangehörigen, mit denen er sich ebenfalls über das Geschehen unterhält; einige von ihnen haben Nasar kurz vor dessen Ermordung noch gesehen, weil seine Schwester ihn zum Frühstück eingeladen hat. Dem kundigen Leser fällt auf, dass die Namen jener Familienmitglieder größten Teils mit Namen von Verwandten des realen Autors, also Gabriel García Márquez, übereinstimmen. So heiratet der Erzähler vierzehn Jahre nach der Ermordung seines Freundes eine Frau namens Mercedes Barcha, wobei dies der Name der Ehefrau des Autors ist. Klinker zufolge ist der Leser also versucht, die Erzählerfigur mit dem Autor gleichzusetzen, wobei die Absicht darin besteht, auf diese Weise zu vermitteln, es handle sich dabei um einen Tatsachenbericht.

Stellenweise entsteht sogar der Eindruck, es würde von den anderen Figuren regelrecht vermieden werden, den Erzähler beim Namen zu nennen, so wird er etwa von Angela Vicario mit „primo“, also „Cousin“ angesprochen. [García Márquez(2013): S.105] Doch trotz dieser autobiographischen Einflüsse im Text gibt es auch Signale, dass es sich nicht um einen Tatsachenbericht handelt, sondern um einen fiktiven Text, wie etwa die intertextuelle Anspielung auf Aureliano Buendía und Gerineldo Márquez aus *Cien anos de soledad*.⁷⁵

Am Tag vor der Tat, als die Hochzeit von Angela Vicario und Bayardo San Roman, der sie später aufgrund ihrer nicht vorhandenen Jungfräulichkeit verstößt, gefeiert wird, gibt der Erzähler noch an, dass Nasar die ganze Zeit über an seiner Seite verbracht habe. [García Márquez(2013): S.51] Da die Feierlichkeiten bis zum frühen Morgen andauern und am Folgetag der Bischof ins Dorf kommt, schläft der Erzähler zum Zeitpunkt der Ermordung, sowie in den Stunden davor, in denen sich unter den Bewohnern des Dorfes langsam die

⁷⁵ Klinker, Carolyn S.: Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Texten. Untersuchungen zur Zeitstruktur in den Romanen *El amor en los tiempos de cólera*, *El otoño del patriarca* und *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez. Frankfurt am Main: Vervuert 1993: S.238-239

Kunde herumspricht, dass die Brüder Vicario planen, Nasar zu ermorden. Aus diesem Grund erfährt er die Geschehnisse lediglich durch die Erzählungen der anderen Figuren.

Auch als Bayardo San Roman ein halbes Jahr vor dem Verbrechen in das Dorf zieht, erfährt der Erzähler lediglich über die Briefe seiner Mutter von dessen Ankunft und lernt ihn erst später kennen. Durch die Befragungen der Dorfbewohner erfährt er auch, wie diese den Neuankömmling, der die unterschiedlichsten Reaktionen provoziert hatte, sowohl positive als auch negative, wahrgenommen haben. Dadurch, dass so viele Personen zu Wort kommen, wird das Verbrechen aus mehreren Perspektiven beleuchtet und selbst die Täter werden befragt, wie sie die Tat wahrgenommen haben.

Klinker: „Der homodiegetische Erzähler ist der Haupthandlungsträger in CMA, wenngleich er an dem Verbrechen nur indirekt teilhat.“[Klinker(1993): S.222] Der Roman handelt, dieser These zufolge, nicht in erster Linie vom Verbrechen selbst, also dem angekündigten Tod, sondern viel eher von den Unternehmungen des Erzählers, das Verbrechen zu rekonstruieren, indem er umfangreiche Untersuchungen darüber anstellt. Dieser Haupthandlungsstrang setzt sich aus zwei Teilen zusammen, wobei der erste Teil die Ereignisse ab der Ankunft von San Roman bis zum Jahr nach der Ermordung Santiago Nasars erzählt, in dem der Erzähler und seine Brüder während der Schulferien das Haus San Romans aufsuchten. Zudem berichten die Schwestern des Erzählers ihm regelmäßig von Angela Vicario, die mittlerweile woanders lebt, da sie und ihre Familie nach der Ermordung Nasars das Dorf verlassen hatten.

Der zweite Teil handelt von der Detektivarbeit des Erzählers. Dies ist vor allem aus dem Grund interessant, da sich die Recherchearbeiten über einen längeren Zeitraum hinziehen. Es beginnt mit dem Entschluss, die Hintergründe der Tat zu beleuchten und der Erzähler unterhält sich bei seinen Besuchen im Heimatdorf mit den Zeugen. Auch analysiert er die gerichtlichen Untersuchungen sowie den Autopsiebericht, wobei er fünf Jahre benötigt, um diese Dokumente zu finden:

Yo mismo exploré muchas veces con las aguas hasta los tobillos aquel estanque de causas perdidas, y sólo una casualidad me permitió rescatar al cabo de cinco años de búsqueda unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener el sumario. [García Márquez(2013): S.114]

Insgesamt verbringt er siebenundzwanzig Jahre damit, sich mit dem Mord an seinem Freund zu beschäftigen, was auch darauf zurückzuführen ist, dass der Erzähler einige Zeit

aufwenden muss, um alle Zeugen zu finden und zu befragen: „Anos después, cuando volví a buscar los últimos testimonios para esta crónica, no quedaban tampoco ni los rescoldos de la dicha de Yolanda de Xius.“ [García Márquez(2013): S.101] Eine der letzten Befragungen findet etwa mit der Mutter des Ermordeten, Plácida Linero statt, mit der er erst 27 Jahre später spricht, als diese bereits hochbetagt ist:

Lo vio desde la misma hamaca y en la misma posición en que la encontré postrada por las últimas luces de la vejez, cuando volví a este pueblo olvidado tratando de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria. [García Márquez(2013): S.12]

Die Entscheidung des Erzählers, den Fall noch einmal neu aufzurollen bzw. die Hintergründe verstehen zu wollen ist ein schleichender Prozess und gewinnt konkrete Züge, nachdem das Verbrechen von den Mitgliedern der Familie des Erzählers immer wieder thematisiert wird. [Klinker(1993): S. 222-225]:

Durante años no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria, dominada hasta entonces por tantos hábitos lineales, había empezado a girar de golpe en torno de una misma ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad. [García Márquez(2013): S.111]

Die erste relevante Befragung findet ungefähr drei bis sechs Jahre nach dem Tathergang statt und ist jene mit den Tätern, also Pablo und Pedro Vicario, wobei der Erzähler lediglich ein einziges Mal mit ihnen spricht. Nach zwei Jahrzehnten findet die Befragung der Haushälterin Victoria Guzman und ihrer Tochter Divina Flor statt. Erst nach 23 Jahren trifft er zufällig Angela Vicario wieder, deren fehlende Jungfräulichkeit die Ursache für Nasars Tod war und kann auch ihren Beitrag für seine Chronik einholen:

Mucho después, en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira, me llegué por casualidad hasta aquel moridero de indios. En la ventana de una casa frente al mar, bordando a máquina en la hora de más calor, había una mujer de medio luto con antiparras de alambre y canas amarillas, y sobre su cabeza estaba colgada una jaula con un canario que no paraba de cantar. Al verla así, dentro del marco idílico de la ventana, no quise creer que

aquella mujer fuera la que yo creía, porque me resistía a admitir que la vida terminara por parecerse tanto a la mala literatura. Pero era ella: Ángela Vicario 23 años después del drama. [García Márquez(2013): S.102-103]

Die Handlung mündet schließlich in der unmittelbaren Erzählgegenwart (was durch den Wechsel von der Vergangenheitsform in das Präsens deutlich wird), in der der Erzähler die Erzählungen seiner Frau und seiner Mutter wiedergibt. [Klinker(1993): S.223]

Zu Beginn der Lektüre entsteht zunächst der Eindruck, die Geschichte würde von einem nichtdiegetischen, allwissenden Erzähler geschildert werden:

El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo. Había soñado que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros. [García Márquez(2013): S.9]

Nur einen Satz später heißt es jedoch, dass es Placida Linero ist, die Mutter von Nasar, die einem diegetischen Erzähler vom Traum ihres Sohnes berichtet und darüber Bescheid weiß, weil er ihr selbst davon erzählt hat. Obwohl der erste Eindruck ist, es würde sich um eine interne Fokalisierung handeln, besteht der Großteil des Romans aus Schilderungen von Geschehnissen, also externen Fokalisierungen, die der Erzähler, basierend auf den Berichten seiner Gesprächspartner, rekonstruiert. Ein großer Teil der Gespräche wird daher in direkter und indirekter Rede wiedergegeben. Eines der herausstechendsten Attribute des Erzählers ist sein limitierter Wissenshorizont, der immer wieder indirekt thematisiert wird. So ist der Erzähler bei den für die Erzählung relevantesten Ereignissen nicht anwesend, wie etwa der Ankunft Bayardo San Román oder der Ermordung Nasars, da er schläft und damit ironischerweise zu den wenigen gehört, die nicht vorher in Kenntnis gesetzt wurden. Außerdem fällt auf, dass der Erzähler sich offenbar die meiste Zeit außerhalb seines Dorfes aufhält: er ist im Internat und verbringt lediglich seine Schulferien bei seiner Familie, später zieht er weg und kommt nur gelegentlich zurück, wobei er die Zeit nützt, um die Zeugen zum Mord zu befragen, was vielleicht auch der Grund sein könnte, warum es so lange dauert, die Chronik fertigzustellen.

Über die Motivation des Erzählers, den Fall der Ermordung seines Freundes neu aufzurollen und zu verschriftlichen, schreibt Dahl Buchanan, dass in diesem Fall die Chronik nicht etwa dazu dient, die Erinnerungen um das Geschehene aufrecht zu erhalten,

sondern im Gegenteil, dem Erzähler dabei zu helfen, es besser zu verarbeiten oder sogar zu vergessen, und um sein eigenes Gewissen zu bereinigen, da er nicht imstande war, den Tod seines Freundes zu verhindern. Deswegen spricht Dahl Buchanan in diesem Zusammenhang von einer Sehnsucht, die Uhr zurückzudrehen, um die Tragödie gewissermaßen ungeschehen zu machen. Der Schreibprozess kommt also einer Katharsis gleich.⁷⁶

3.2.4 Ein unzuverlässiger Erzähler?

Sowohl für den Erzähler als auch für den Leser eröffnen sich Fragen, wie etwa, ob Santiago Nasar tatsächlich für den Verlust von Angela Vicarios Jungfräulichkeit verantwortlich war, ob diese überhaupt vorehelichen Geschlechtsverkehr hatte, wie ihr von ihrem Bräutigam zur Last gelegt wurde und ob Santiago Nasar wusste, warum die Brüder Vicario einen derartigen Groll gegen ihn hegten (obwohl der Umstand, dass er seinen Mördern freiwillig gegenüber tritt, darauf hindeuten könnte). Über die Zuverlässigkeit des Erzählers schreibt Stone: „Openly confessing the limits of his knowledge, this narrator is reliably unreliable, his tale admittedly incomplete.“⁷⁷

Für die Vermutung, dass es der Leser mit einem unzuverlässigen Erzähler zu tun hat, spricht der Umstand, dass er es bezweifelt, dass Santiago Nasar mit Angela Vicario geschlafen hat und so auch versucht, Angela dazu zu bringen, zuzugeben, dass es nicht Santiago Nasar war, der für den Verlust ihrer Jungfräulichkeit verantwortlich ist:

. Al contrario: a todo el que quiso oírlo se la contaba con sus pormenores, salvo el que nunca se había de aclarar: quién fue, y cómo y cuándo, el verdadero causante de su perjuicio, porque nadie creyó que en realidad hubiera sido Santiago Nasar.[...]

La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él. Yo mismo traté de arrancarle esta verdad cuando la visité por segunda vez con todos mis argumentos en orden, pero ella apenas si levantó la vista del bordado para rebatirlos.

⁷⁶ Dahl Buchanan, Rhonda: El arte narrativo como exorcismo en „La muerte de Alec“ y « Crónica de una muerte anunciada » Revista de Estudios Colombianos, 1989. S.29

⁷⁷ Stone, Bruce: A Problem of Precipitation: Finding Gatsby in Chronicle of a Death Foretold. The F. Scott Fitzgerald Review, Volume 11, 2013: S. 132

-Ya no le des más vueltas, primo -me dijo-. Fue él. [García Márquez(2013): S.104-105]

Allerdings deuten die Aussagen der Personen, mit denen der Erzähler spricht, darauf hin, dass Nasar kein Kind von Traurigkeit war, so gesteht etwa Divina Flor kurz nach Beginn des ersten Kapitels, dass sie sich im Stillen erhofft hatte, dass Nasar ermordet wird, da sie immer die Angst verspürt hat, dieser könnte ihr zu nahe kommen:

Victoria Guzmán le mostró el cuchillo ensangrentado.

-Suéltala, blanco -le ordenó en serio-. De esa agua no beberás mientras yo esté viva. Había sido seducida por Ibrahim Nasar en la plenitud de la adolescencia. La había amado en secreto varios años en los establos de la hacienda, y la llevó a servir en su casa cuando se le acabó el afecto. Divina Flor, que era hija de un marido más reciente, se sabía destinada a la cama furtiva de Santiago Nasar, y esa idea le causaba una ansiedad prematura. «No ha vuelto a nacer otro hombre como ése», me dijo, gorda y mustia, y rodeada por los hijos de otros amores. «Era idéntico a su padre -le replicó Victoria Guzmán-. Un mierda.» Pero no pudo eludir una rápida ráfaga de espanto al recordar el horror de Santiago Nasar cuando ella arrancó de cuajo las entrañas de un conejo y les tiró a los perros el tripajo humeante. [García Márquez(2013): S.16]

Zudem vermerkt der Erzähler auch, dass die Vorliebe Santigato Nasars für sehr junge Frauen im Dorf kein Geheimnis ist[Stone(2013): S.132]:

Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes, pero nunca se le conoció dentro del pueblo otra relación distinta de la convencional que mantenía con Flora Miguel, y de la tormentosa que lo enloqueció durante catorce meses con María Alejandrina Cervantes. [García Márquez(2013): S.104]

Auch Zaidi zufolge ist der Erzähler des Romans ein unzuverlässiger. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass er an seine Subjektivität gebunden ist und als Teil der gesellschaftlichen Strukturen, in die das Romangeschehen eingebettet ist, möglicherweise Hemmungen hat, die vollständige Wahrheit des Falles tatsächlich ans Licht zu bringen, da er als guter Freund des Ermordeten und als Cousin Angela Vicarios keinen gänzlich

neutralen Standpunkt einnehmen kann.⁷⁸ Zaidi: „The missing pages in the judge's investigative report reflect the narrator's reticence and omission. » [Zaidi(2011): 111]

Es ist nicht nur die Subjektivität des Erzählers, sondern auch der anderen Figuren, die diesem als Zeuge der Ereignisse Rede und Antwort stehen, die dazu führt, dass die Geschehnisse falsch dargestellt werden oder missinterpretiert, was nicht zuletzt zu Widersprüchlichkeiten der verschiedenen Schilderungen führt (so wie etwa die Uneinigkeit darüber, ob es am Tag von Santiagos Ermordung nun geregnet hat oder nicht). Olivares sieht in diesem Merkmal der Erzählung einen metafiktionalen Aspekt, da man in diesem Verhalten der Personen bzw. ihrem Unvermögen, die Tatsachen zu erkennen, eine Analogie zum (falschen) Interpretationsvorgang von Texten zu erkennen vermag; so wird Nasars Traum sowohl von seiner Mutter Placida als auch von ihm selbst falsch gedeutet. Dies ist jedoch ein Phänomen, das sich über den gesamten Handlungsverlauf zieht, denn der Erzähler registriert immer wieder, wie die Zeugen Missverständnissen aufsitzen und die Ereignisse falsch deuten. Das ist auch ausschlaggebend dafür, dass die zentrale Frage, ob Santiago Nasar nun an der Entjungferung Angelas verantwortlich ist oder nicht, letztendlich unbeantwortet bleibt; selbst wenn zwischen dem Vorfall und der Befragungen bzw. Aufarbeitung des Falles viele Jahre liegen, was den Beteiligten die Möglichkeit gibt, die Ereignisse neu zu deuten und zu interpretieren, wodurch diese oftmals in einem neuen Licht erscheinen, was ebenfalls eine Anspielung auf den Interpretationsprozess im Allgemeinen ist. Der Umstand, dass kein allwissender Erzähler am Erzählvorgang beteiligt ist, sondern Missverständnisse und Falschinformationen im Text allgegenwärtig sind, lädt den Leser zur kritischen Lektüre ein. So registriert er etwa, wie wichtige Details oder Informationen, wie z.B. der Brief der Vicario-Zwillinge, in dem sie die Ermordung Nasars ankündigen, unbemerkt bleibt und erst viel später, als der Mord bereits passiert ist, entdeckt und gelesen wird.⁷⁹

⁷⁸ Zaidi, Ali Shehzad : The Hidden Depths of García Márquez's Chronicle of a Death Foretold. Annals of Ovidius University Constanta Philology (Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie), issue: 22/2 / 2011: S.110-111

⁷⁹ Olivares, Jorge: García Márquez's "Crónica de una muerte anunciada" as Metafiction. Contemporary Literature, Vol. 28, No. 4, After the Boom: Recent Latin American Fiction (Winter, 1987) : S.484-488

4. Der periphere Ich-Erzähler in der Kriminalliteratur

Wenn in der Sekundärliteratur zu Kriminalliteratur von einer „Watson-Figur“ die Rede ist, so bezeichnet man damit den Freund und Gehilfen des Ermittlers bzw. Protagonisten. Der Begriff bezieht sich selbstbezeichnend auf die Figur „Dr. Watson“ aus den Sherlock Holmes-Erzählungen und Romanen. Diese Figur erfüllt mehrere Aufgaben. Die erste ist kommunikativer Natur. Sie stellt dem Detektiv Fragen zu seinen Ermittlungen und seiner Vorgehensweise, um so dem Leser dessen Methoden anschaulich zu machen, damit dieser jene gut nachvollziehen kann, was eben anhand der Gespräche zwischen dem Detektiv und dessen Freund geschieht.⁸⁰

Der Gefährte ist oft dahingehend nützlich, dass er Arbeiten übernimmt, die dem Protagonisten eher lästig sind und ihn vom Wesentlichen ablenken, wie etwa körperliche Arbeit. Diese Aufgabe erscheint als eine undankbare, da die Taten und Hilfeleistungen jener Figur vom Leser kaum wahrgenommen werden und ihm als selbstverständlich erscheinen, während den Errungenschaften und Erkenntnissen des Detektivs großer Respekt gezollt wird; selbst wenn der Gehilfe diesem das Leben retten sollte, wobei es in der Kriminalliteratur oft der Fall ist, dass die Erfolge des Gefährten häufig durch einen glücklichen Zufall zustande kommen.

Die Watson-Figur ist nicht in der Lage, die Zusammenhänge im gleichen Ausmaß wie der Detektiv zu erkennen. Sie verfügt auch nicht über dessen Gerissenheit und scheint zeitweise eher naiver Natur zu sein. Deshalb ist sie dem Protagonisten der Erzählung untergeben und sich dieser Tatsache in der Regel auch bewusst. Durch diese eklatanten Unterschiede zwischen Detektiv und dessen Vertrauten kommt die Genialität des ersteren umso stärker zum Ausdruck und wird oft dadurch verstärkt, dass sein Begleiter öfters dessen unverhohlene Bewunderung mitteilt. Auch der Leser soll sich über die Gerissenheit und die Intelligenz des Protagonisten wundern und gewissermaßen die Gefühle seines Freundes teilen. Durch die Erzählungen über Sherlock Holmes, in denen Dr. Watson die Erzählerrolle übernimmt, erfüllt sich dieser Aspekt, indem der Erzähler seine Unkenntnis und seine offenen Fragen immer wieder thematisiert und reflektiert. Dadurch, dass der Leser gezwungenermaßen die Perspektive Watsons einnimmt, liegt es nahe, dass er die Bewunderung Watsons für Sherlock Holmes teilt, oder aber zumindest nachvollziehen kann.

⁸⁰ Schulze-Witzenrath, Elisabeth: Die Geschichten des Detektivromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Wilhelm Fink, 1998: S.221

Die Unterlegenheit des Gehilfen kommt zeitweise auch dem Selbstbewusstsein des Lesers zugute, etwa wenn dieser früher zu einer Erkenntnis gelangt, während der Gehilfe noch immer im Dunklen tappt oder aber eine falsche Schlussfolgerung macht. Das führt auch dazu, dass sich der Leser eher mit dem Detektiv identifiziert, als mit seinem Gehilfen. Eine andere, sehr wichtige Funktion besteht jedoch darin, dass genau das Gegenteil stattfinden kann, nämlich, dass der Leser durch falsche Urteile des Gehilfen in die Irre geführt werden kann und dessen Überraschung umso größer ist, wenn sich herausstellt, dass die Erkenntnisse des Detektivs, die sich als richtig herausstellen, in eine komplett andere Richtung führen.⁸¹

Buchloh und Becker vergleichen die Beziehung zwischen Sherlock Holmes und Dr. Watson mit der von Don Quijote und seinem treuen Gefährten Sancho Pansa.⁸²

4.1 *The Hound of the Baskervilles* von Arthur Conan Doyle

In *The Hound of the Baskervilles* wird Sherlock Holmes von Dr. Mortimer gebeten, den Todesfall von Charles Baskerville aufzuklären, der in Dartmoor auf dem Heimweg an einem Herzanfall verstarb. Um die Familie Baskerville rankt sich die Legende, dass auf ihr ein Fluch lasten würde, seit der Vorfahre von Charles, Hugo Baskerville angeblich von einem schwarzen Geisterhund gemeuchelt wurde und nun wurden beim Tatort ebenfalls Spuren gefunden, die auf einen großen Hund hindeuten. Holmes schickt Watson zur Bestandsaufnahme nach Dartmoor, später stellt sich heraus, dass sich der Detektiv die ganze Zeit ebenfalls in unmittelbare Nähe des Anwesens der Baskervilles befand und von dort aus ermittelt hat. Der Mörder ist Stapleton, ein Sohn von Rodger Baskerville, einem Bruder von Charles, der als schwarzes Schaf der Familie galt und einst nach Südamerika ausgewandert ist. Stapleton plante, seinen Onkel und dessen anderen Neffen, Henry Baskerville zu ermorden um so das Erbe antreten zu können. So hetzte er einen ungewöhnlich großen, ausgehungerten Hund auf Baskerville, der wohl im Glauben, der Fluch würde sich erfüllen, vor Schreck einen Herzanfall erlitt und daraufhin verstarb.

⁸¹ Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1992: S.46-48

⁸² Becker, Jens P./Buchloh, Paul G.: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1989: S.62

4.1.1 Dr. Watson

Über die Erzählkonstruktion der Sherlock-Holmes-Geschichten bzw. über die Funktion Dr. Watsons schreibt Nusser:

Die erzählerische Leistung DoYLES liegt zunächst in einer eigenständigen Verschmelzung zweier literarischer Modelle. Er selbst beruft sich in seinen *Erinnerungen* (1924) auf Gaboriau und Poe, wobei jedoch – darauf weist schon die überwiegend gewählte Form der Erzählung hin – das Vorbild Poes stärkeres Gewicht erhält. Es gelingt Doyle, nicht nur das Sensationelle, auf das Gaboriau so viel Wert gelegt hatte, in Grenzen zu halten, sondern vor allem die gedanklichen Operationen von Holmes in so unterhaltsamer Weise darzustellen, dass diese weitgehend alle traktathafte Sprödigkeit verlieren. Das ist in erster Linie der **Einführung Watsons** zu verdanken [...], dessen Fragen und Fehlschlüsse die Analyse ins Dialogische auflösen.[Nusser(1992): S.93]

Wie bereits erwähnt, nehmen die Dialoge zwischen dem Protagonisten und seinem Helfer insofern eine wichtige Funktion ein, weil hier die Fragen des Lesers hinreichend beantwortet und alle Zusammenhänge des Falles erörtert werden. Diese Strukturen finden sich in allen Romanen über Sherlock Holmes und durch den Wiedererkennungseffekt stellt sich bei der Lektüre bestenfalls ästhetisches Vergnügen ein.

Watson bringt Holmes grenzenlose Bewunderung entgegen, auch wenn dieser ihn bis zum Ende der Geschichte über die wahren Zusammenhänge des Falles im Unklaren lässt. Indem Watson über die Erlebnisse des Detektivs berichtet, fungiert er als Vermittler zwischen dem Protagonisten und den Lesern.

Der Erzähler scheint in vielerlei Hinsicht das Gegenteil von Sherlock Holmes zu sein. Während letzterer ein Genie ist, das sich in nahezu sämtlichen Belangen vom Durchschnittsbürger unterscheidet, wie durch seine Kreativität oder seinen Drogenkonsum, ist Watson unscheinbar und durchschnittlich, ohne jegliche außergewöhnliche Eigenschaften.

Er ist im Grunde unbegabt, was detektivische Ermittlungsarbeit anbelangt und gibt sich bisweilen auch so begriffsstutzig, dass sogar der Leser ihm manchmal voraus ist.⁸³ Dennoch ist Watson kein gänzlich naiver Charakter; er ist vernunftbegabt und durchaus kritikfähig. Durch diese rationale Haltung und Sachlichkeit eignet er sich zum

⁸³ Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt/M: Athenaion, 1975: S.53

Berichterstatter der Fälle von Sherlock Holmes. Durch seine Sympathie für den Protagonisten, der durch seine unkonventionelle Persönlichkeit möglicherweise auf Unverständnis seitens der Leserschaft stoßen könnte, trägt der Ich-Erzähler zudem bei, die Handlungen Holmes‘ nachvollziehbar darzustellen und zu beleuchten. Nicht nur dem Rezipienten, auch dem übrigen Figurenensemble, vor allem künftige und bestehende Klienten des Meisterdetektivs, gibt Watson durch sein normales Auftreten und seine konventionelle Art eine gewisse Sicherheit und Vertrautheit, während die Genialität und die Außergewöhnlichkeit des Protagonisten sie möglicherweise eher abschrecken.⁸⁴

Der Roman beginnt damit, dass Holmes Watson beauftragt, anhand eines Spazierstockes möglichst viele Details über dessen Besitzer herauszufinden, der die Wohnung in der Baker Street aufgesucht hatte, um mit Holmes zu sprechen und jenes Utensil liegen ließ. [Doyle(2012): S.1] Nachdem er Sherlock Holmes Aufforderung nachgekommen ist, meint dieser, dass seine Ausführungen zwar logisch wirken, aber Watson sich in fast allen Belangen geirrt hat:

‘Really, Watson, you excel yourself,’ said Holmes, pushing back his chair and lighting a cigarette. ‘I am bound to say that in all the accounts which you have been so good as to give of my own small achievements you have habitually underrated your own abilities. It may be that you are not yourself luminous, but you are a conductor of light. Some people without possessing genius have a remarkable power of stimulating it. I confess, my dear fellow, that I am much in your debt.’⁸⁵

Diese wenig schmeichelhafte Bemerkung Holmes über seinen Freund Watson gibt bereits wesentliche Auskünfte über dessen Persönlichkeit bzw. die Stellung, die dieser in den Sherlock-Holmes-Geschichten einnimmt. Zwar sagt Holmes, dass Watson seine eigenen Fähigkeiten unterschätze (und deutet damit auf die Bescheidenheit seines Freundes hin), relativiert seine lobenden Worte jedoch im nächsten Satz wieder, indem er sagt, dass Watson zwar in der Lage sei, andere zu inspirieren, ohne dabei jedoch selbst große Ideen hervorzubringen und fügt indirekt an, dass es ihm dafür an Genie fehle. Die gönnerhaft anmutenden Worte des Protagonisten über den Erzähler deuten auf die Hierarchie des

⁸⁴ Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam, 1984: S.52-54

⁸⁵ Doyle, Arthur Conan: The Hound of the Baskervilles. London: HarperCollins, 2012(erstmals erschienen 1902): S.2

Paares hin, bei dem Holmes eindeutig der Über- und Watson der Unterlegene ist.⁸⁶ Watson zeigt jedoch keine Spur von Eifersucht, sondern ist über die Worte seines Freundes überaus erfreut und darauf stolz. [Doyle(2012): S.2]

Die Art und Weise, in der Watson seine Gefühle in Bezug auf die Worte Holmes' beschreibt, zeigt, wie wichtig dem Erzähler die Anerkennung seines Freundes ist und auch, dass er sehr bemüht ist, dessen Erwartungen zu erfüllen und bestätigt damit seine unterlegene Position. Watson bezieht sich auch auf seine Chronistentätigkeit, wenn er von den Unternehmungen schreibt, „which I had made to give publicity to his methods“ [Doyle(2012): S.2] Holmes zeigt sich zwar gleichgültig betreffend die durch Watson erfolgte Verschriftlichung seiner Fälle, doch an einer Stelle des Romans, nach einer missglückten Verfolgungsjagd, meint er:

‘There now!’, said Holmes, bitterly, as he emerged panting and white with vexation from the tide of vehicles. ‘Was ever such bad luck and such bad management, too? Watson, Watson, if you are an honest man you will record this also and set it against my successes!’ [Doyle(2012): S.32]

4.1.2 Watson in Dartmoor

Auch wenn Holmes keinen Hehl daraus macht, dass er sich Watson überlegen fühlt, weiß er dennoch um seine Qualitäten und schätzt ihn vor allem wegen seiner Loyalität und seiner Verlässlichkeit. Das wird etwa klar, als er beschließt, Watson damit zu beauftragen, nach Dartmoor zu reisen, um sich die Situation aus nächster Nähe anzusehen. [Doyle(2012): S.41] Auch wenn Watson im ersten Moment überrascht ist, überwiegt dennoch die Vorfreude und der Stolz über Holmes Vertrauen in ihn: „The promise of adventure had always a fascination for me and I was complimented by the words of Holmes and by the eagerness with which the baronet hailed me as a companion.“ [Doyle(2012): S.41]

In den nächsten Kapiteln übernimmt Watson also gewissermaßen selbst das Zepter, indem er die Lage in Dartmoor sondiert, sich mit den Zeugen unterhält, Fakten sammelt und seine

⁸⁶ Kissane, James/ Kissane, John M.: Sherlock Holmes and The Ritual of Reason. In: Nineteenth-Century Fiction, Vol. 17, No. 4 (Mar., 1963) : S.357-358

Eindrücke schließlich in der Form von Briefen Sherlock Holmes zukommen lässt.⁸⁷ Der Auftrag des Meisterdetektivs ist klar:

"I will not bias your mind by suggesting theories or suspicions, Watson," said he; "I wish you simply to report facts in the fullest possible manner to me, and you can leave me to do the theorizing." [Doyle(2012): S.45]

Dennoch vertraut er seinem Freund an, dass er auch ein gewisses Unbehagen dabei empfindet, ihn mit diesem Auftrag zu betrauen, da es sich um kein ungefährliches Unterfangen handelt. Dadurch, dass sich Watson in diese Situation begibt und ohne seinen Freund zum Ort des Verbrechens aufbricht, bricht er, wenn auch nur für einige Kapitel, aus der Rolle des Assistenten, dessen hauptsächliche Aufgabe darin besteht, die Erlebnisse seines Freundes niederzuschreiben, aus und wird selbst zum maßgeblichen Akteur.[Kissane(1963): S.358]

Watson zeigt keine Ambitionen, in diesem Fall selber zu ermitteln und eigene Theorien aufzustellen, sondern hält sich an Holmes' Auftrag der objektiven Berichterstattung. Er ist sich bewusst, dass Sherlock Holmes' Ermittlungen unerlässlich sind den Fall zu lösen, und fühlt sich ohne dessen Anwesenheit nicht wirklich sicher:

Holmes himself had said that no more complex case had come to him in all the long series of his sensational investigations. I prayed, as I walked back along the gray, lonely road, that my friend might soon be freed from his preoccupations and able to come down to take this heavy burden of responsibility from my shoulders. [Doyle(2012): S.56]

In diesem Zitat wird deutlich, dass es Watson nicht behagt, Verantwortung zu übernehmen muss, auch weil er die Eindrücke nicht wirklich einzuordnen und zu deuten weiß.

Kapitel 8,9 und 10 bestehen aus Briefen von Watson an Holmes, sowie einem Tagebucheintrag. Er legt Wert darauf, sich möglichst genau an die Instruktionen Holmes' zu halten und sieht sich veranlasst, seinen Freund vorzuwarnen, wenn er eventuell dazu veranlasst werden könnte, von diesen abzuweichen. So etwa, als Henry Baskerville Interesse an Stapletons vermeintlicher Schwester zeigt und diese besuchen will, obwohl Watson eigentlich damit beauftragt wurde, dafür zu sorgen, dass Baskerville das Haus

⁸⁷ Causson, Nils: The Hound of the Baskervilles: Modern Belgian Masters, Paralyzing Spectacles, and the Art of Detection: English Literature in Transition, 1880-1920, Volume 52, Number 1, 2009: S.41

nicht verlässt. [Doyle(2012): S.74-75] Doch auch wenn er manchmal zweifelt, ob er den Anweisungen ohne Einschränkungen nachkommen kann, ist er dennoch bemüht, Holmes' Anforderungen gerecht zu werden:

"Well, you know what my instructions are. I am sorry to intrude, but you heard how earnestly Holmes insisted that I should not leave you, and especially that you should not go alone upon the moor."

Sir Henry put his hand upon my shoulder with a pleasant smile.

"My dear fellow," said he, "Holmes, with all his wisdom, did not foresee some things which have happened since I have been on the moor. You understand me? I am sure that you are the last man in the world who would wish to be a spoil-sport. I must go out alone."

It put me in a most awkward position. I was at a loss what to say or what to do, and before I had made up my mind he picked up his cane and was gone.

But when I came to think the matter over my conscience reproached me bitterly for having on any pretext allowed him to go out of my sight. I imagined what my feelings would be if I had to return to you and to confess that some misfortune had occurred through my disregard for your instructions. I assure you my cheeks flushed at the very thought. It might not even now be too late to overtake him, so I set off at once in the direction of Merripit House.

[Doyle(2012): S.75]

Hier wird deutlich, wie ernst Watson seine Aufgabe nimmt und es fällt die fast schon demütige Haltung auf, die er gegenüber Sherlock Holmes einnimmt. Wie bereits beschrieben, ist es Watson unangenehm, selber zum Akteur zu werden bzw. Verantwortung zu übernehmen und ist nahezu peinlich berührt, wenn er mit Situationen konfrontiert wird, bei denen er das Gefühl hat, einschreiten zu müssen, aber zögert und ratlos ist, da er fürchtet, etwas Falsches zu tun:

I stood among the rocks watching them, very much puzzled as to what I should do next. To follow them and break into their intimate conversation seemed to be an outrage, and yet my clear duty was never for an instant to let him out of my sight. To act the spy upon a friend was a hateful task. Still, I could see no better course than to observe him from the hill, and to clear my conscience by confessing to him afterwards what I had done. It is true that if any sudden danger had threatened him I was too far away to be of use, and yet I am sure that you will agree with me that the position was very difficult, and that there was nothing more which I could do. [Doyle(2012): S.76]

Die größte Hilfe für Sherlock Holmes ist Watson als Protokollführer bei seinen Ermittlungen oder, wie in *The Hound of the Baskervilles* als Berichterstatter. Seinen

Chroniken liegen etwa Aufzeichnungen wie Tagebücher oder Briefe zugrunde, in denen er detailreich und minutiös die Geschehnisse beschreibt und dabei ein erstaunliches Erinnerungsvermögen an den Tag legt, worin er sich für seinen Freund als besonders nützlich erweist. Er sammelt alle Unstimmigkeiten und Rätsel und teilt sie Holmes in seinen Briefen in der Form von Fragen mit.⁸⁸ Er verhehlt nicht, dass die meisten Dinge, mit denen er konfrontiert wird, eher verwirren als dass er Erklärungen dafür hätte. Als er jedoch glaubt, den Grund für die enorm eifersüchtige Reaktion Stapletons herausgefunden zu haben, da dieser seine vermeintliche Schwester mit Henry Baskerville gesehen hat und Baskerville Watson mitteilt, das alles wäre lediglich ein Missverständnis gewesen, weil Stapleton so einsam sei und niemanden außer diese Frau habe, der ihm Gesellschaft leiste, freut sich Watson, zumindest darauf eine schlüssige Antwort gefunden zu haben und teilt dies Sherlock Holmes nicht ohne Stolz mit:

Congratulate me, my dear Holmes, and tell me that I have not disappointed you as an agent—that you do not regret the confidence which you showed in me when you sent me down. All these things have by one night's work been thoroughly cleared. [Doyle(2012): S.79]

Der Erzähler zeigt sich in diesem Abschnitt guter Dinge, wenigstens in dieser Angelegenheit Licht ins Dunkel gebracht zu haben. Erst später stellt sich heraus, dass jene Erklärung nicht der Wahrheit entspricht, Ms. Stapleton in Wahrheit die Gattin von Stapleton ist und von diesem als Schwester ausgegeben wurde. [Doyle(2012): S.141] Hier zeigt sich aber auch die Gutgläubigkeit Watsons, der Baskerville ohne weiteres glaubt und dessen Worte nicht im Geringsten in Frage stellt, obwohl sich sogar für den Leser zuvor einige Ungereimtheiten aufzeigen, wenn von den Stapletons die Rede ist. Nicht nur die eifersüchtige Reaktion des Mannes ist ein Hinweis, sondern auch etwa die Tatsache, dass Ms. Stapleton eine mediterrane Schönheit ist, die ihrem „Bruder“ nicht im Geringsten ähnlich sieht. [Doyle(2012): S.61] Dennoch scheint Watson ihnen gegenüber nicht das mindeste Misstrauen zu verspüren und Stapleton sogar sympathisch zu finden, womit er einer kompletten Fehleinschätzung unterliegt. Dies kann auch als Beispiel dafür gesehen werden, wie der Rezipient dem Erzähler in seinen eigenen Vermutungen und Theorien

⁸⁸ Clausson, Nils: Degeneration, *Fin-de-Siècle* Gothic, and the Science of Detection: Arthur Conan Doyle's *The Hound of the Baskervilles* and the Emergence of the Modern Detective Story. In: Journal of Narrative Theory, Volume 35, Number 1, Winter 2005: S. 69

voraus ist. Erst später, als Holmes sagt, dass er Stapleton verdächtigt, schreibt der Erzähler über angebliche Vermutungen und Instinkte, die nun angesichts der Offenbarung von Holmes an Form gewinnen würden. [Doyle(2012): S.111]

Lediglich an einer Stelle hofft Watson, sich ruhmreich hervorzutun, und zwar als er das Moor durchforstet in der Hoffnung, jenen Unbekannten ausfindig machen zu können, den Holmes zuvor in London verfolgt hatte, der ihm damals jedoch entkam und bei dem er vermutet, dass er sich in einer der prähistorischen Hütten aufhält. [Doyle(2012): S.102-107] Watson malt sich aus wie es wäre, wenn er in dieser Angelegenheit Glück haben sollte:

He might slip away from us in the crowd of Regent Street, but it would puzzle him to do so upon the lonely moor. On the other hand, if I should find the hut and its tenant should not be within it I must remain there, however long the vigil, until he returned. Holmes had missed him in London. It would indeed be a triumph for me if I could run him to earth where my master had failed. [Doyle(2012): S.102]

Es scheint, als ob der Erzähler bei dieser Mission regelrecht über sich selbst hinauswächst und sogar abenteuerlustig wird, ob der Aussicht, bei etwas, wobei sein Meister eine Niederlage erlitten hat, selbst ein Erfolgserlebnis zu haben.

Sherlock Holmes neigt dazu, seinen Assistenten über manche Aspekte seiner Ermittlungen im Dunkeln zu lassen bzw. in die Irre zu führen.⁸⁹ So weiß Watson nicht, dass Holmes keineswegs in London an einem anderen Fall arbeitet, sondern er sich in Dartmoor befindet und das Geschehen selbst überwacht und sowohl seinem Klienten als auch seinem Assistenten über seinen Verbleib die Unwahrheit gesagt hat. Da jener Vermerk in einem Tagebucheintrag steht und bei dieser Textsorte bekanntermaßen ein lediglich geringer Abstand zwischen Geschehen und Verschriftlichung ist, befindet sich der Erzähler auch im Moment, in dem er den Text zu Papier bringt, in Unkenntnis über den wahren Verbleib seines Freundes. Als er die Hütte durchsucht, wird er jedoch am Ende des 11. Kapitels von Sherlock Holmes überrascht und es stellt sich heraus, dass dieser auch Watson selbst über seine eigentlichen Pläne im Unklaren ließ:

⁸⁹ Šklovskij, Viktor: Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Wilhelm Fink, 1998: S.143

"Well, I am glad from my heart that you are here, for indeed the responsibility and the mystery were both becoming too much for my nerves. But how in the name of wonder did you come here, and what have you been doing? I thought that you were in Baker Street working out that case of blackmailing."

"That was what I wished you to think."

"Then you use me, and yet do not trust me!" I cried with some bitterness. "I think that I have deserved better at your hands, Holmes."

"My dear fellow, you have been invaluable to me in this as in many other cases, and I beg that you will forgive me if I have seemed to play a trick upon you. In truth, it was partly for your own sake that I did it, and it was my appreciation of the danger which you ran which led me to come down and examine the matter for myself. Had I been with Sir Henry and you it is confident that my point of view would have been the same as yours, and my presence would have warned our very formidable opponents to be on their guard. As it is, I have been able to get about as I could not possibly have done had I been living in the Hall, and I remain an unknown factor in the business, ready to throw in all my weight at a critical moment." [Doyle(2012): S.109-110]

In diesem Absatz wird deutlich, dass Holmes Watson nicht zutraut, auf einige Faust Ermittlungen durchzuführen und diesem offenbar auch nicht soweit vertraut, ihn vollständig in seine Pläne einzuweißen. Auch wird wieder einmal die Überlegenheit des Protagonisten unterstrichen, indem er sagt, dass er seine Anwesenheit deswegen verschwiegen habe, da die Täter dadurch umso vorsichtiger agieren würden. Zudem wird die Unterlegenheit Watsons zum Ausdruck gebracht, wenn Holmes erklärt, diesen in so einer gefährlichen Situation nicht alleine lassen zu können. Auf die Frage, warum nicht einmal Watson in seine Pläne eingeweiht wurde, antwortet Holmes lediglich lapidar, dass dieser es dann nicht ohne ihn ausgehalten und damit Verdacht erregt hätte. [Doyle(2012): S.110]

Die Szene besteht zum größten Teil aus dem Dialog zwischen Watson und Holmes, sodass die Gefühle des Erzählers kaum thematisiert werden. Nur beiläufig wird angedeutet, dass dieser im ersten Moment über die Vorgangsweise seines Meisters bestürzt ist. Sein Ärger scheint jedoch schnell zu verfliegen, als er sich bei Holmes darüber beschwert, dass seine Berichte eigentlich nutzlos sind, da sich der Meisterdetektiv ohnehin selbst einen Eindruck von der Situation verschaffen konnte und dieser ihn für seine Arbeit lobt:

I was still rather raw over the deception which had been practised upon me, but the warmth of Holmes's praise drove my anger from my mind. I felt also in my

heart that he was right in what he said and that it was really best for our purpose that I should not have known that he was upon the moor. [Doyle(2012): S.110]

Watson gibt sich schon damit zufrieden, wenn er die Anerkennung von Holmes erntet und ist auch eher geneigt, dessen Argumente anzunehmen und diesen zuzustimmen. Seine Reaktion ist jedoch wohl auch darauf zurückzuführen, dass er mit den Eigenheiten seines Freundes wohl vertraut ist, sich an diese gewöhnt hat und akzeptiert, auch wenn es ihm nicht immer leicht fällt:

One of Sherlock Holmes's defects—if, indeed, one may call it a defect—was that he was exceedingly loath to communicate his full plans to any other person until the instant of their fulfilment. Partly it came no doubt from his own masterful nature, which loved to dominate and surprise those who were around him. Partly also from his professional caution, which urged him never to take any chances. The result, however, was very trying for those who were acting as his agents and assistants. I had often suffered under it, but never more so than during that long drive in the darkness. [Doyle(2012): S.129]

Watson weiß also, dass Holmes sich weigert, seine Pläne mit anderen zu teilen und obwohl er dieser Eigenheit ambivalent gegenübersteht, findet er sie dennoch bewundernswert. [Fink(1983): S117]

4.2 *The Mysterious Affair at Styles* von Agatha Christie

In Agatha Christies erstem Roman, der 1920 erschien, wird der Erzähler Arthur Hastings von John Cavendish auf das Anwesen seiner Stiefmutter Emily Inglethorp eingeladen, die seit kurzem mit dem jüngeren Alfred Inglethorp verheiratet ist, dem von der Familie und dem engeren Bekanntenkreis und besonders Evelyn Howard Ressentiments entgegengebracht werden. Als Emily Inglethorp kurz nach Hastings Ankunft vergiftet aufgefunden wird, vermutet Hastings ein Verbrechen und kontaktiert seinen Freund Hercule Poirot, einen ehemaligen Polizisten und bittet sich des Falles anzunehmen. Dessen Ermittlungen ergeben schließlich, dass Evelyn Howard eine Affäre mit Alfred Inglethorp

unterhielt und beide den Mord an Emily Inglethorp begingen, um so zu ihrem Vermögen zu kommen.

4.2.1 Hastings vs. Poirot

Dr. Watson, der treue Gefährte des berühmten Meisterdetektivs Sherlock Holmes diente wohl, wie auch schon Hart schreibt, als Vorbild für Hastings, zumindest was dessen Rolle als Assistent an der Seite des genialen Ermittlers und die Erzählerrolle betrifft. Was ihre Persönlichkeit sowie ihre Beziehung zu den Protagonisten anbelangt, gibt es dennoch drastische Unterschiede, die in diesem Kapitel aufgezeigt werden sollen.

Hastings Persönlichkeit steht im kompletten Gegensatz zu der des Protagonisten Hercule Poirot. So wirkt er trotz seines Alters (im ersten Roman, *The Mysterious Affair at Styles* ist er 30 Jahre alt) noch kindlich und naiv.⁹⁰

Gleich zu Beginn vermerkt er, dass er gebeten wurde, die Geschichte so niederzuschreiben, wie sie sich abgespielt hat, um den Gerüchten, die sich immer noch im Umlauf befinden, ein Ende zu bereiten.⁹¹

Bei der ersten Zusammenkunft Hastings mit der Familie Inglethorp und deren Freunden, unterhält man sich über Kriminalfälle und unter anderem auch Giftmorde, die das zentrale Thema des Romans darstellen, da die junge Cynthia Murdoch im Zuge ihrer Tätigkeit als Krankenschwester mit derartigen Substanzen zu tun hat. Bemerkenswert ist hier ein Dialog zwischen Hastings und Mary Carvendish, der Ehefrau von John, in welchem Hastings dieser gesteht, dass er den Wunsch hegt, selbst Kriminalfälle zu lösen:

„Well, I’ve always had a secret hankering to be a detective!‘
„The real thing – Scotland Yard? Or Sherlock Holmes?‘
„Oh, Sherlock Holmes by all means. But really, seriously, I am awfully drawn to it. I came across a man in Belgium once, a very famous detective, and he quite inflamed me. He was a marvellous little fellow. He used to say, that all good detective work was a mere matter of method. My system is based on his – though of course I have progressed rather further. He was a funny little dandy, but wonderfully clever. [Christie(2007): S.18-19]

⁹⁰ Hart, Anne: Agatha Christie’s Hercule Poirot. Sein Leben und seine Abenteuer. Nach Originaldokumenten aufgezeichnet von Anne Hart. Bern/München/Wien: Scherz, 1990: S.141

⁹¹ Christie, Agatha: *The Mysterious Affair at Styles*. London: HarperCollins, 2007(erstmals erschienen 1920): S.9

Natürlich ist hier von Hercule Poirot die Rede. In Hastings' Geständnis wird vor allem eines ersichtlich: von einer demütigen Haltung des Gehilfen, ist wenig zu erkennen, immerhin behauptet er, dass er ein eigenes System entwickelt hätte, welches zwar auf den Methoden von Poirot basieren würde, aber Hastings diese weiterentwickelt habe. Es scheint ihm also nicht an Selbstvertrauen zu mangeln. Die Art und Weise wie der Erzähler über Poirot spricht, ist eindeutig anerkennend, doch er macht auch keinen Hehl daraus, dass ihn bestimmte Attribute des Belgiers amüsieren, was z.B. daran deutlich wird, dass er Poirot als „funny little dandy“ bezeichnet. Auch wird der Umstand bereits antizipiert, dass Hastings selbst gerne die Rolle des Detektivs ausführen würde. Er stellt sich selbst als Beobachter dar, der auf seine Instinkte vertraut.

Es ist auch Hastings, der hinter dem plötzlichen Todesfall von Emily Inglethorp einen Giftmord vermutet. Da das überraschende Ableben der Hausherrin viele Rätsel aufgibt, vermutet er ein Verbrechen und sieht nun die Gelegenheit gekommen, seine Ambitionen bezüglich der Detektivarbeit verwirklichen zu können:

I had been turning over an idea in my head, and I felt that the moment had now come to broach it. Yet I was a little chary of doing so. John, I knew, had a horror of any kind of publicity, and was an easy-going optimist, who preferred never to meet trouble half-way. It might be difficult to convince him of the soundness of my plan. Lawrence, on the other hand, being less conventional, and having more imagination, I felt I might count upon as an ally. There was no doubt that the moment had come for me to take the lead. [Christie(2007): S.52]

Auch wenn Hastings schreibt, dass er nun gewissermaßen die Verantwortung für das zukünftige Geschehen übernimmt, besteht diese in erster Linie darin, Carvendish davon zu überzeugen, die Dienste von Hercule Poirot in Anspruch zu nehmen. So sucht er diesen auf, da er auch zufällig in der unmittelbaren Nähe des Anwesens wohnt und überredet ihn, sich des Falles anzunehmen. [Christie(2007): S.55-58] Hastings Aufregung ist groß und so ist seine Nervosität offensichtlich, als er versucht, Poirot den Fall zu schildern, worauf der Belgier mit sanftem Tadel reagiert:

‘And I am pleased with you. You have a good memory, and you have given me the facts faithfully. Of the order in which you present them, I say nothing – truly, it is deplorable! But I make allowances – you are upset. To that I attribute

the circumstances that you have omitted one fact of paramount importance“[Christie(2007):S. 58]

An der Bemerkung des Belgiers über seinen jungen Freund lässt sich einiges über die Persönlichkeit Hastings‘ ablesen, was für den weiteren Verlauf der Handlung äußerst relevant ist. Er ist überaus emotional und lässt sich gerne von seinen Gefühlen leiten, was bei einer Tätigkeit wie der Detektivarbeit, die Sachlichkeit erfordert, naturgemäß von Nachteil ist. Dieser Tatsache ist sich Poirot voll und ganz bewusst und so schickt er seinen Freund absichtlich auf falsche Fährten, da er befürchtet, dass ein etwaiges unbedachtes Verhalten von Hastings oder seine Impulsivität dessen Ermittlungen gefährden könnten. Das Zurechtrücken der Krawatte, das Poirot bei Hastings vornimmt, nachdem er ihn nach dem Tod von Emily Inglethorp aufsucht, hat Hart zufolge für Hastings auch eine metaphorische Bedeutung für dessen Rolle in der Zusammenarbeit mit dem belgischen Detektiv: „Tatsächlich wurde auch Hasting’s Leben zurechtgerückt. Er bekam seine Rolle zugeteilt. Nicht die Sherlock Holmes‘, sondern die des loyalen und vertrauensseligen Dr. Watson.“[Hart(1990): S.140]

Während der Handlung hat Hastings mehrere Male Erfolgserlebnisse in der Form von Erkenntnissen und Eingebungen, denen jedoch kurz darauf Ernüchterung folgt, wenn er Poirot erfreut davon berichtet, nur um zu erfahren, dass dieser Hastings in seinen Ermittlungen bereits meilenweit voraus ist. Darauf reagiert Hastings in der Regel leicht beleidigt, wie beispielsweise in der Szene, in der die beiden das Schlafzimmer der Verstorbenen durchsuchen und einen halb verbrannten Fetzen Papier finden, auf dem Wortfragmente stehen:

Suddenly an idea struck me.
„Poirot!“, I cried. „This is a fragment of a will!“
„Exactly.“
I looked at him sharply.
„You are not surprised?“
„No“, he said gravely, „I expected it.“ [Christie(2007): S.69]

Die Befindlichkeiten des Ich-Erzählers werden während der Handlung regelmäßig thematisiert. Wenn er von Poirot zurechtgewiesen wird, verhehlt Hastings, dem es schwer fällt, seine Gefühle zu verbergen, seine Enttäuschung nicht.

Offensichtlich verspürt Hastings eine gewisse Eifersucht in Bezug auf die Fähigkeiten Hercule Poirots. Im Laufe des Romans wird immer wieder deutlich, dass es keineswegs uneingeschränkte Bewunderung und Ehrfurcht ist, die der Ich-Erzähler für den Detektiv hegt, wie es in der Beziehung zwischen Dr. Watson und Sherlock Holmes eindeutig der Fall ist. Der Erzähler zeigt durchaus eine gewisse Skepsis gegenüber dem Protagonisten, die teilweise sogar soweit geht, dass er an dessen Urteilsvermögen zweifelt, wenn er bestimmte Schlüsse nicht nachvollziehen kann.⁹²

Diese Gedanken hat er vor allem dann, wenn sich Poirot zu seinen Theorien nicht so äußert wie er sich das erhofft, also diese in Frage stellt, oder sogar verneint, wodurch Hastings' Enthusiasmus gebremst wird. Wie etwa, als er denkt, die todbringende Dosis Strychnin wurde Mrs. Inglethorp im Abendkakao verabreicht, da eine Bedienstete auf der Untertasse eine grobkörnige Substanz entdeckt hat und Poirot diese Möglichkeit bezweifelt (später stellt sich heraus, dass die Substanz ein Narkotikum gewesen ist). [Christie(2007): S.83] Seine Gefühle in Bezug auf Hercule Poirot bestehen also nicht aus grenzenloser Bewunderung sondern eher aus Eifersucht, Trotzigkeit und wohl auch Enttäuschung, wenn er erfahren muss, dass Poirot ihn zu spät in seine Theorien und Schlüsse einweiht. Poirot begegnet den Trotzreaktionen von Hastings mit versöhnlicher Diplomatie, die fast schon etwas Väterliches an sich hat:

„Come, come, my friend“; he said, slipping his arm through mine. „*Ne vous fachez pas!* Allow me to interest myself with my coffee cups, and I will respect your cocoa. There! Is that a bargain?“ [Christie(2007): S.88]

Als Poirot feststellt, dass seine Untersuchungen der Kaffeetassen zu nichts führen, scheint Hastings sogar Schadenfreude zu verspüren: „I could not help rejoicing that, for once, one of his ‚little ideas‘ had come to naught.“ [Christie(2007): S.195]

Wenn Poirot die Schlussfolgerungen und Theorien Hastings negiert, ist dieser nicht etwa erstaunt über die Intelligenz und die Beobachtungsgabe des Protagonisten, wie es bei Dr. Watson der Fall ist, der sich ausschließlich mit großer Bewunderung über seinen Freund äußert, sondern er ist enttäuscht, ungläubig und reagiert nicht selten mit Sticheleien.

Trotzdem steht außer Zweifel, dass es Poirot ist, der die Zügel in der Hand hat und der über die Kompetenzen verfügt, die Hastings offensichtlich nicht hat, was daran deutlich

⁹² Finke, Beatrix: Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman. Amsterdam: B.R.Grüner, 1983: S.119

wird, dass Hastings sich wundert, wenn Poirot etwas entdeckt, weil er selbst nichts registriert hatte. [Suerbaum(1984): S.86]

Doch trotz diverser Sticheleien ist er sich der Fähigkeiten von Poirot durchaus bewusst, wie z.B. während eines Dialogs zwischen Hastings und Mary Cavendish deutlich wird:

‘Is he quite mad, Mr Hastings?’

‘I honestly don’t know. Sometimes, I feel sure he is as mad as a hatter ; and then, just as he is at his maddest, I find there is method in his madness.’

[Christie(2007): S.219]

4.2.2 Hastings auf Irrwegen

Poirot ist so routiniert und seine Sinne sind so geschult, dass er Dinge wahrnimmt, die Hastings offenbar entgehen.⁹³ Stattdessen lässt er sich allzu oft von seinen Gefühlen und seiner Fantasie leiten, was bei der Aufklärung von Kriminalfällen eher hinderlich als förderlich ist und ihn auch meistens zu falschen Schlussfolgerungen verleitet:

‘That was very ingenious,’ I could not help admitting. ‘I must confess that the coclusions I drew from those few scripted words were quite erroneous.’

He smiled.

You gave to much rein to your imagination. Imagination is a good servant, and a bad master. The simplest explanation is always the most likely.’

[Christie(2007): S.118]

Poirots Feststellung, dass die einfachste Erklärung auch immer die wahrscheinlichste ist, trifft auch auf den Mord von Emily Inglethorp zu, denn der Mörder ist, wie sich am Ende des Romans herausstellt, tatsächlich ihr Ehemann Alfred, den auch Hastings zu Beginn verdächtigt. Poirot jedoch gibt erst vor, dass er den Gatten für unschuldig hält und deckt Fakten auf, die tatsächlich nahelegen, dass Inglethorp nichts mit dem Mord zu tun hat, wie etwa den Umstand, dass jemand unter seinem Namen in der Apotheke Strychnin gekauft hat, was die Vermutung nahelegt, dass der eigentliche Mörder den Verdacht auf den Ehemann des Opfers lenken will. Poirots Engagement für Inglethorp, dessen Verurteilung wegen seines unbeholfenen Verhaltens während der ersten Gerichtsverhandlung schon sicher zu sein scheint, geht so weit, dass er mit seinen Ausführungen diesen entlastet.

⁹³ Hardesty, Susan M.: Little Grey Cells. In: The English Journal, Vol. 72, No. 5 (Sep., 1983): S.39

[Christie(2007): S.127-165] Hastings erweist sich in einigen Fällen jedoch durchaus als nützlich und am Ende stellt sich heraus, dass er mit manchen seiner Theorien gar nicht so falsch lag (wie es etwa auch bei seinem Verdacht gegen Alfred Inglethorp der Fall ist). So vertraut er Poirot etwa nach der Verhandlung an, dass er das Verhalten von Evelyn Howard während der Verhandlung verdächtig finde, da diese ihre Abneigung gegenüber Alfred Inglethorp so vehement betonen würde, dass es schon unnatürlich wirke, weshalb in Hastings der Verdacht entsteht, dass sie etwas verheimlicht. [Christie(2007): S.170-173] Dennoch sträubt er sich dagegen, Mrs. Howard mit dem Mordfall in Verbindung zu bringen, da diese von ihm durchwegs als ehrenwerte und loyale Person geschildert wird, die sich mit Mrs. Inglethorp überwirft, nachdem sie dieser versichert hat, dass Alfred Inglethorp sie ins Grab bringen würde und die scheinbar auch kein Motiv hat. Hastings' Argumente zugunsten von Mrs. Howard werden von Poirot jedoch mit nachvollziehbaren Erklärungen zurückgewiesen:

„Why, she was devoted to her“, I exclaimed.
„Tcha! Tcha!“, cried Poirot irritably. „You argue like a child. If Miss Howard were capable of poisoning the old lady, she would quite equally be capable of simulating devotion.“ [Christie(2007): S.173]

Wie sich schließlich herausstellt, lag Hastings mit seinem Gefühl durchaus richtig, denn Howard ist in Wahrheit dessen Geliebte und der Mord an Mrs. Inglethorp gemeinsame Sache, wodurch sich auch Poirots Einwände, dass Evelyn Howard, hätte sie ihre vermeintliche Freundin vergiftet, auch dazu in der Lage ist, ihre Loyalität nur vorzuspielen, bewahrheitet. Im oben angeführten Zitat wird jedoch auch deutlich, dass Hastings zudem ein reichlich naiver Charakter ist. Nachdem Poirot im Zuge der Gerichtsverhandlung seine Einwände gegen die Verurteilung Inglethorps einbringt und damit einen Freispruch bewirkt, schreibt Hastings, der zuvor den Ehemann der Ermordeten verdächtigt hat:

This proceeding of Poirot's, in respect of the cocoa, puzzled me intensely. I could see neither rhyme nor reason in it. However, my confidence in him, which at one time had rather waned, was fully restored since his belief in Alfred Inglethorp's innocence had been so triumphantly vindicated. [Christie(2007): S.176]

Hastings bedenkt hier nicht, dass Poirot vor Gericht nicht etwa die Unschuld Inglethorps bewiesen hat, sondern lediglich, dass es nicht er war, der das Strychnin in der Apotheke gekauft hat. Dennoch ist Hastings aufgrund des Freispruches nun selbst von der Unschuld desjenigen überzeugt, den er einst verdächtigt hat, und ist somit auf einer falschen Fährte (und mit ihm der Leser).

Ein vermeintlicher Geistesblitz ereilt Hastings im Gespräch mit John Cavendish, als er glaubt, im Arzt Dr. Bauerstein den wahren Mörder von Emily Inglethorp gefunden zu haben. [Christie(2007): S.202-206] Und obwohl John Cavendish an dieser Theorie zweifelt und berechtigte Einwände dagegen bringt, hält dieser an ihr fest, mit dem Argument, dass Bauerstein, der für die Analyse des Kakaos zuständig war, die Möglichkeit hatte, das Beweismittel durch eine unverseuchte Probe auszutauschen. Als Hastings jedoch der Gedanke kommt, dass Bauerstein einen Komplizen gehabt haben könnte und ihm klar wird, dass in diesem Fall der naheliegende Verdacht auf Mary Cavendish, an der er Gefallen findet, fallen würde, versucht er, diesen Gedanken von sich zu drängen, mit einem alles andere als stichhaltigen Argument: „Yet surely it could not be! Surely no woman as beautiful as Mary Cavendish could be a murderess. Yet beautiful women had been known to poison.“ [Christie(2007): S.203]

Obwohl der Leser absichtlich mit Hastings auf eine falsche Fährte gelockt werden soll, wird bei der Lektüre dennoch deutlich, dass es sich bei der Theorie des Erzählers, Bauerstein hätte den Mord begangen, wohl um eine Fehleinschätzung handelt, da seine Argumente alles andere als überzeugend und fundiert scheinen, sondern auf bloßen Vermutungen beruhen. Auch John Cavendish kann sich nicht so recht für Hastings Ausführungen erwärmen und verhehlt seine Zweifel nicht. Der Umstand, dass Hastings mit John Cavendish, der streng genommen selber zum Kreis der Verdächtigen zählt, so freimütig über seine Theorien spricht, bestätigt die Befürchtung Poirots, dass dieser unbedachte Äußerungen fallen lässt, welche die Ermittlungen gefährden können, denn tatsächlich wird Cavendish wenig später als Hauptverdächtiger festgenommen und es scheint, als wäre er der Mörder. So erweist es sich als geschickter Schachzug von Poirot, Hastings nicht in seine Theorien einzuweißen und ihn stattdessen auf eine falsche Fährte zu locken, denn Hastings ist überzeugt, dass es Poirots Ausführungen sind, die in ihm den Verdacht weckten, dass Bauerstein der Mörder ist:

In spite of myself, my opinion of his sagacity was immeasurably heightened. I would never have dreamt of suspecting the doctor, had not Poirot put it into my head. Yes, decidedly, the little man was clever.[Christie(2007): S.212]

Die Ironie seiner Aussage, dass Poirot gerade dahingehend klug vorgegangen ist, indem er Hastings auf eine falsche Fährte gelockt hat, erkennt dieser noch nicht. Als er schließlich erfährt, dass Bauerstein verhaftet wurde, ist seine Überraschung groß, dass der Grund nicht der Mord an Mrs. Inglethorp ist, sondern Spionage. Als er Poirot sagt, dass er Bauerstein verdächtigt hätte und auch dass er glaubte, Poirot hätte denselben Verdacht, reagiert dieser mit Erstaunen und bekundet, dass er diesen nie verdächtigt habe. [Christie(2007): S.214-215]

Poirots Angewohnheit, Hastings nicht in seine Pläne einzuweißen, treibt diesen nicht nur zur Weißglut, sondern kommt für diesen mitunter auch völlig überraschend, was beim Erzähler sowohl Zorn als auch Unverständnis auslöst, ihn abermals an der Zurechnungsfähigkeit Poirots zweifeln lässt und er sich zudem respektlos behandelt fühlt. So ergeht er sich beispielsweise in Flüchen, als er erfährt, dass Poirot kurzerhand nach Tadminster abgereist ist, ohne Hastings vorher zu verständigen.

Erst im 13. Kapitel des Romans, welches mit „Poirot explains“ betitelt ist, klärt der Protagonist vollständig über seine Ermittlungen sowie die Zusammenhänge des Falles auf bzw. beantwortet er Hastings Fragen, so dass ihm und auch dem Leser sämtliche Rätsel hinreichend erklärt werden. [Christie(2007): S.279-297] Dies geschieht natürlich an einem Punkt, in der die Ermittlungen abgeschlossen sind, die Mörder überführt wurden und sich alles zum Guten gewendet hat. Poirot spricht nicht zuletzt auch erst zu diesem späten Zeitpunkt offen mit dem Erzähler über seine Ermittlungen, da nun die Gefahr, dass dieser durch seine Impulsivität seine Arbeit gefährden könnte, gebannt ist:

„‘You see, my friend, you have a nature so honest, and a countenance so transparent, that - *enfin*, to conceal your feelings is impossible ! If I had told you my ideas, the very first time you saw Alfred Inglethorp, that astute gentleman would have – in your expressive idiom – « smelt a rat » ! And then, *bonjour* to our chances of catching him !‘

‘I think that I have more diplomacy than you give me credit for.‘

‘My friend,’ besought Poirot, ‘I implore you, do not enrage yourself! Your help has been of the most invaluable. It is but the extremely beautiful nature that you have, which made me pause.’ [Christie(2007): S.279-280]

Poirot teilt Hastings hier verklausuliert mit, dass es für ihn aufgrund seiner Persönlichkeitsstruktur ein Unmögliches ist, Diskretion zu bewahren und er sich deswegen auch nicht zum Ermittler eignet, sondern eher zum Assistenten, der Hilfsarbeiten erledigt und sich dadurch als nützlich erweist. Auch zeigt sich Hastings oftmals als schwer vom Begriff, um subtile Hinweise Poirots zu erkennen:

„Well,‘ I grumbled, a little mollified. ‚I still think you might have given me a little hint.‘

„But i did, my friend. Several hints. You would not take them. Think now, did I ever say to you that I believed John Cavendish guilty? Did I not, on the contrary, tell you that he would almost certainly be acquitted?’ [Christie(2007): S.280]

Tatsächlich neigt Hastings dazu, Andeutungen und scheinbar nebenbei gefallene Bemerkungen Poirots zu ignorieren oder falsch zu interpretieren. Allerdings ist es Hastings, der Poirot während der Verhandlungen gegen John Cavendish schließlich zum entscheidenden Geistesblitz verhilft, der es diesem ermöglicht, das fehlende Glied in der Kette zu finden, (so, wie es auch die deutsche Übersetzung des Titels des Romans suggeriert), also die Beweisführung gegen Alfred Inglethorp und Evelyn Howard abzuschließen und damit John Cavendish zu entlasten, indem er im Plauderton eine Bemerkung über eine vergangene Episode, die sich während der Ermittlungen abgespielt hat, fallen lässt:

„Oh!’ I exclaimed, much relieved. One of your „little ideas“?’

„A, *ma foi*, no!’ replied Poirot frankly. ‘This time it is an idea gigantic! Stupendous! And you – you, my dear friend, have given it to me!’ [Christie(2007): S.260]

Die Mitarbeit des Ich-Erzählers erweist sich also in der Tat als äußerst wertvoll für den Protagonisten, wenn auf andere Art und Weise als die, die sich Hastings erhofft.

5. Vergleich der Romane

5.1 Stellung der Erzähler innerhalb der Diegese

Wie im Titel dieser Arbeit vorweggenommen wird, handelt es sich bei den diegetischen Erzählern der Romane um Nebenfiguren, die selbst nicht im Zentrum des Geschehens stehen. Doch inwieweit sind sie selbst in die Handlung eingebunden und trifft die Bezeichnung „Nebenfigur“ tatsächlich auf sämtliche der Erzähler zu? Immerhin gehen auch bei den Autoren der Theorietexte, wie sich gezeigt hat, die Meinungen darüber auseinander, ob z.B. Nick Carraway zur Gruppe der Protagonisten zählt oder nicht. Tatsächlich fungiert Carraway, bis auf das letzte Kapitel des Romans, in welchem er das Begräbnis Gatsbys organisiert, in erster Linie als passiver Beobachter und Vertrauensperson der anderen Figuren. Seine eigenen Angelegenheiten, wie etwa sein Leben an der Ostküste, sein Studium oder sein Verhältnis zu Jordan Baker werden nur am Rande thematisiert, und die Beziehung zwischen Gatsby und Daisy bzw. die Person Gatsby selbst, nehmen im Roman den größten Raum ein.

Auch Serenus Zeitblom und Nathan Zuckerman haben eher die Rolle des Beobachters bzw. Zeugen, nehmen innerhalb des Romangeschehens nur geringen Raum ein und werden kaum zum aktiven Handlungsträger. In *Doktor Faustus* wird dieser Umstand nicht zuletzt daran ersichtlich, dass Zeitblom sogar froh ist, nicht durch Ratschläge auf Leverkühns Schicksal eingewirkt, sondern sich in dieser Hinsicht stets passiv verhalten zu haben. Noch deutlicher wird Zeitbloms Stellung, wenn er offen zugibt, dass er dem Leben seines Freundes mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem eigenen. Auch Nathan Zuckerman ist in erster Linie Coleman Silks Freund und bis zu einem begrenzten Grad auch sein Vertrauter, dessen hauptsächliche Aufgabe darin besteht, die Geschichte des Collegeprofessors zu erzählen. Sein Einfluss auf das Geschehen ist eher gering bzw. scheint er sogar daran zu scheitern, wenn er Anstalten macht, selbst tätig zu werden. So führen etwa seine Versuche, mit Faunias Vater ins Gespräch zu kommen oder Silks und Faunias Tod aufzuklären, ins Leere.

Sowohl Carraway, als auch Zeitblom und Zuckerman erzählen die Geschichte eines Protagonisten, den sie bewundern, der eine gewisse Faszination ausübt und den sie als ihren Freund bezeichnen. Dabei ist bemerkenswert, dass sich alle drei erheblich von den Hauptfiguren unterscheiden. Während Gatsby, Leverkühn und Silk als faszinierende und

charismatische Persönlichkeiten beschrieben werden, wirken ihre Freunde dagegen unscheinbar und angepasst. Carraway unterscheidet sich von den Protagonisten vor allem durch seinen bescheideneren Lebensstil und seine ausgeprägten Vorstellungen über Moral und Anstand: So sind ihm der Lebenswandel und die Sitten an der Ostküste suspekt. Während Gatsby geblendet von seinen Gefühlen für Daisy handelt, beendet Carraway sein Verhältnis zu Jordan Baker nicht zuletzt auch aus rationalen und moralischen Gründen. In *Doktor Faustus* wird Serenus Zeitblom als Kontrastfigur zu Adrian Leverkühn überdeutlich herausgearbeitet. Während Leverkühn merklich zwischen Genie und Wahnsinn angesiedelt ist und sich zum Dämonischen hingezogen fühlt, wird Zeitblom davon abgestoßen. Er verkörpert den biedereren Gelehrten, dessen Hingabe zu humanistischen Werten beinahe schon lächerlich erscheint. Zuckerman ist durch sein selbstgewähltes Einsiedlerdasein, das er zu Beginn der Handlung noch führt, zwar selbst so etwas wie ein Sonderling, aber auch er zeichnet sich durch Passivität aus. Er führt ein eher ereignisloses Leben, das durch Entbehrungen und Resignation geprägt ist, bis er Freundschaft mit Silk schließt, der trotz seines fortgeschrittenen Alters potente Virilität verkörpert, die dem Erzähler abgeht.

Auch bei den Detektivromanen *The Mysterious Affair at Styles* und *The Hound of the Baskervilles* zeigen sich Gemeinsamkeiten zu den Romanen, die im ersten Kapitel behandelt werden. Auch diese Erzähler tragen nicht viel zur Entwicklung des Gesamtgeschehens bzw. zur Lösung des Falles bei und kommen über ihre Rolle des Assistenten des genialen Meisterdetektivs nicht hinaus. Bei Arthur Hastings ist dieser Aspekt insbesondere so interessant, weil er sich erhofft, sich durch seine eigenen Theorien und Spurensuche einmal profilieren zu können, und er verhehlt seine Ambitionen, Detektiv werden zu wollen, nicht, agiert aber stets unbeholfen, und seine Theorien führen in der Regel ins Leere. Im Unterschied dazu steht Dr. Watson, der sich als Assistent von Sherlock Holmes äußerst wohlfühlt, nicht versucht, es Holmes gleich zu tun und mit großer Bewunderung zu diesem aufblickt. Bei der Analyse von *The Hound of the Baskervilles* hat sich zudem gezeigt, dass sich Watson teilweise unwohl fühlt, wenn ihm Holmes das Ruder überlässt, und auch seine Theorien erweisen sich als falsch, bzw. stellen sich seine Ermittlungen in Dartmoor letztendlich als nutzlos heraus, als Holmes gegen Ende des Romans auftaucht und verkündet, er hätte sich die ganze Zeit in unmittelbarer Nähe aufgehalten. Obwohl man sagen könnte, dass sowohl Hastings als auch Dr. Watson mit

ihrem jeweiligen Gegenpart Poirot bzw. Holmes eine Art Team bilden, erledigen die Detektive die relevante Ermittlungsarbeit, während Hastings und Watson ihnen lediglich als Gehilfen zur Seite stehen.

Wie sich bei der Analyse gezeigt hat, fungieren die Erzähler auch hier als Kontrastfiguren, um die Genialität und die Außergewöhnlichkeit der Protagonisten noch zusätzlich hervorzuheben. Watson ist Arzt und wirkt im Vergleich zu Sherlock Holmes, der mit seinen diversen Marotten äußerst individuell ist, angepasst und bieder und ist im Gegensatz zu Holmes zeitweise begriffsstutzig und langsam.

Auch die Paarung Poirot/Hastings wird vor allem durch Gegensätzlichkeit geprägt.

Während Poirot sehr dandyhaft-elegant ist und überaus besonnen und vorsichtig agiert, verhält sich Hastings wie der sprichwörtliche Elefant im Porzellanladen, der von seinen Emotionen gesteuert wird und wahrscheinlich auch Poirots Ermittlungen gefährden würde, schickte ihn dieser nicht regelmäßig auf die falsche Fährte.

Große Unterschiede zeigen sich hingegen bei den Romanen, die in Kapitel 2 behandelt wurden, *Crónica de una muerte anunciada*, sowie *Die Dämonen*. Beide werden im Titel bzw. Untertitel als „Chronik“ bezeichnet, beide haben also einen Chronisten als diegetische Erzählfigur, die von Geschehnissen berichtet, welche sich fast drei Jahrzehnte in der Vergangenheit zugetragen haben. Doch die Position der Erzähler in den jeweiligen Romanen könnte unterschiedlicher nicht sein. Der Chronist aus García Márquez' Roman gibt nicht einmal seinen Namen preis und zieht es vor, anonym zu bleiben; es gibt nur wenige Dinge, die der Leser über ihn erfährt. Zwar schreibt Fink, dass er durchaus die Rolle eines Akteurs einnimmt, indem er etwa die Ermittlungen zum Fall seines verstorbenen Freundes neu aufrollt, die Befragungen der Zeugen durchführt und auch nach Dokumenten recherchiert; dies betrifft aber hauptsächlich das erzählende Ich.

Interessanterweise fällt das erlebende Ich nicht nur durch seine Passivität auf, sondern auch dadurch, dass es nicht einmal die Position des Beobachters einnimmt, da es einen großen Teil der Handlung verschläft und erst über Dritte vom Geschehen in Kenntnis gesetzt wird.

In der Sekundärliteratur zu *Crónica de una muerte anunciada* findet sich häufig die Theorie, die zentrale Frage wäre, warum der Mord an Santiago Nasar passieren konnte, wo doch so viele Dorfbewohner im Voraus davon in Kenntnis gesetzt wurden. Als Protagonisten kann man neben Santiago Nasar und seinen Mördern, den Vicario-Zwillingen, also noch das Dorfkollektiv zählen, das den Mord verhindern hätte können,

aber untätig blieb. Davon ist der Erzähler jedoch ausgeschlossen, da er die Tat verschläft und weder mitbekommt, wie sich die Ankündigung der zukünftigen Mörder im Dorf herumspricht, noch, wie dies letztendlich umgesetzt und Nasar ermordet wird. Sektionsrat Geyrenhoff hingegen hat sowohl in seiner Rolle als Erzähler als auch als handelnde Figur im Roman eine starke Präsenz. Im Unterschied zu den anderen Romanen ist bei Doderers Roman kein eindeutiger Protagonist feststellbar. Zwar könnte man vereinfacht sagen, dass der Roman von einer Gruppe der „Unsrigen“ handelt, jedoch gibt es Figuren, die nicht Teil dieser Gemeinschaft sind, die ebenso viel Raum einnehmen, wie etwa Leonhard Kakabsa. Zudem gehört Geyrenhoff selbst zu den „Unsrigen“, positioniert sich jedoch anfangs eindeutig als Nebenfigur:

Zwar in die Vorgänge nirgends eigentlich selbst verstrickt (das hätte mir gerade noch gefehlt!) stand ich doch vor der Notwendigkeit, mich da oder dort in einer Ecke gleichsam mit abzubilden, wie es manche von den alten Meistern der Malerei getan haben, da hier zum ganzen auch der Chronist gehört[...][Doderer(2011): S.11]

Tatsächlich verbringt das erlebende Ich einen großen Teil des Romans damit, sich mit anderen über das Tagesgeschehen auszutauschen und Treffen mit den „Unsrigen“ zu schildern, um seinem Hobby nachzugehen, die Geschehnisse um ihn herum zu dokumentieren und zu verschriftlichen. Doch indem er Quapp über ihre Herkunft aufklärt und durch seine Bemühungen zu ihrem Erbe verhilft, sowie seine unterschwellige Fehde mit Kammerrat Levielle thematisiert, nimmt auch er eine wichtige Position innerhalb der Romanhandlung ein und tritt so über seine bloße Funktion als Beobachter hinaus, was ebenfalls ausführlich thematisiert wird. Er ist auch der einzige, in dessen Erzählton Zwischentöne wie Kritik, Ironie und Sarkasmus zu vernehmen sind, und der seinen Mangel an Objektivität am ausführlichsten thematisiert, während etwa der namenlose Erzähler von *Crónica* um Neutralität bemüht ist, und speziell bei den Erzählern des ersten Kapitels (Carraway, Zeitblom, Zuckerman), aber auch Dr. Watson unverhohlene Bewunderung mitschwingt. Hastings, dessen Eifersucht auf Poirot offensichtlich ist, und der leicht beleidigt ist, wirkt hingegen wie ein *comic relief*.⁹⁴

⁹⁴ Herbert, Rosemary: *Who's who in Crime and Mystery Writing*. Oxford: Oxford University Press, 2003: S.176

5.2 Motivation der Erzähler/ Selbstreflexion des Erzählprozesses

Die Motivation, die jeweiligen Geschichten zu erzählen, wird in den meisten Romanen angerissen oder ist zumindest naheliegend: Carraway, Zeitblom und Zuckerman wollen das Schicksal ihrer Freunde für die Nachwelt erhalten, indem sie es verschriftlichen, für Geyrenhoff ist die Chronisterei eine Art Hobby während seines Ruhestandes, der Erzähler aus *Crónica* möchte durch seine Ermittlungen und Gespräche mit den Zeugen die genauen Umstände um die Ermordung seines Freundes herausarbeiten und verstehen, und Hastings wurde von Poirot, sowie den Angehörigen von Emily Inglethorp gebeten, den Fall ihrer Ermordung zu verschriftlichen, damit die Gerüchte um ihr Ableben ein Ende nehmen. Bei Dr. Watson ist zumindest klar, was den Autor, Arthur Conan Doyle dazu bewogen hat, die Fälle des Sherlock Holmes von dieser Erzählfigur schildern zu lassen; so dient diese Erzählperspektive etwa dem Aufbau von Spannung. In der Erzählung *The Adventure of the Cardboard Box* schreibt Watson, dass er mit seinen Aufzeichnungen der Genialität Sherlock Holmes' ein schriftliches Denkmal setzen möchte. [Fink(1983): S.13]

Ausnahmslos alle Erzähler der sechs Romane beziehen sich an mindestens einer Stelle auf ihren Schreibprozess, wobei diese Selbstreflexion natürlich unterschiedlich ausgeprägt ist. So thematisieren vor allem Geyrenhoff und Zeitblom ihren Schreibprozess, während Carraway und Hastings lediglich kurz darauf Bezug nehmen. Bei Watson ist insbesondere der Umstand interessant, dass oft nur ein recht kurzer Zeitabstand zwischen den Ereignissen und deren Verschriftlichung zu sein scheint; so bestehen Teile des Romans aus Briefen an Sherlock Holmes oder Tagebucheinträgen. Watson ist ein gewissenhafter Erzähler, der um eine objektive und faktentreue Darstellung bemüht ist und betont dies innerhalb des Romans auch. Ebenso schildert der Erzähler von *Crónica*, wie er im Laufe von fast drei Jahrzehnten die Dokumente recherchiert und Interviews mit Zeugen führt, um so die Chronik zum Tod von Santiago Nasar erstellen zu können. Hastings und Carraway konzentrieren sich eher auf die Schilderung der Ereignisse, und so wird der Schreibprozess kaum thematisiert, das erzählende Ich nimmt also nur einen geringen Raum ein. Zuckerman, der als einziger der Erzähler ein professioneller Schriftsteller ist, nimmt, in seiner Form als erzählendes Ich, interessanterweise ebenfalls einen nicht allzu großen Stellenwert ein, sondern thematisiert eher sein vergangenes Ich, das Freundschaft mit Coleman Silk schließt; und nach seinem Tod erfährt er von dessen Schwester über seine Vergangenheit und er will den vermeintlichen Mörder, Lester Farley überführen, was ihm

jedoch nicht gelingt. Im Unterschied zu Zeitblom, der sich etwa, als er den Dialog zwischen Schwertfeger und Leverkühn schildert, umständlich beim Leser entschuldigt, dass er in diesem Fall nicht auf Dokumente zurückgreifen kann, welche beweisen, dass es sich tatsächlich auf diese Weise zugetragen hat, und stattdessen seine Fantasie bemüht, verzichtet Zuckerman auf Erklärungen und Rechtfertigungen, wenn die Erlebnisse und Gedanken anderer Figuren geschildert werden, zu denen er kaum oder gar keinen Kontakt hat, wie Delphine Roux. Nur an einer Stelle des Romans schreibt er, dass er als Schriftsteller seine Vorstellungskraft bemühen müsse, was auch den Schluss zulässt, dass sogar in den Passagen, in welchen Silk, Delphine, Faunia und Farley als handelnde Figuren auftreten und fokalisiert werden, Zuckerman erzählt, und dabei als allwissender Erzähler auftritt, der seine Wissenslücken durch seine Imagination kompensieren kann. Zeitblom ist in dieser Hinsicht ganz anders. Das erzählende Ich sowie der Schreibprozess nehmen im Roman einen großen Stellenwert ein. So schildert Zeitblom von Anfang an, wie schwer es ihm falle, die Biografie seines Freundes zu schreiben und entschuldigt sich beim Leser des Öfteren für seine Unerfahrenheit was die Schriftstellertätigkeit anbelangt, oder dafür, dass er so unbeholfen dabei vorgehe. Er hegt kein großes Selbstvertrauen, was nicht zuletzt dem Umstand geschuldet ist, dass ihm sein Erzählgegenstand in vielerlei Hinsicht Unbehagen bereitet. Einen noch größeren Raum nehmen die selbstreferentiellen Aspekte in Doderers *Dämonen* ein: Geyrenhoff erklärt schon am Beginn des Romans, warum er diese Chronik schreibt und wer daran mitgearbeitet hat. Zudem gibt es, in Passagen, in denen Geyrenhoff offensichtlich nicht als Erzählerfigur fungiert, auch Bezüge auf den Chronisten selbst bzw. seine erzählerischen Eigenheiten sowie seine Persönlichkeit. Besonders im Kapitel „Der Sturz vom Steckenpferd“ wird die Schriftstellertätigkeit Geyrenhoffs zum Thema gemacht bzw. der Umstand, dass der diegetische Erzähler in dieser Hinsicht gescheitert ist, da er nun selbst zum Handlungsträger wurde und aus diesem Grund seine bloße Beobachterposition verlässt.

5.3 Kohärenz der Erzählsituation

Im Vergleich zu einem nichtdiegetischen Erzähler, der sich außerhalb der Diegese aufhält, das Geschehen überblicken kann und ihm auch das Innenleben sämtlicher Figuren nicht verborgen bleibt, ist der diegetische Erzähler in seiner Perspektive erheblich eingeschränkt, wobei die Einschränkung bei einem Erzähler der nicht zu den Protagonisten gehört, noch

größer erscheint, als bei einem autodiegetischen Erzähler, der selbst im Zentrum des Geschehens steht. Das führt zu der Vermutung, dass der Leser auf diese Weise nicht unmittelbar an den Erlebnissen des Protagonisten teilhaben kann, zumindest, wenn diese eine Erzählinstanz tatsächlich während des gesamten Romans anwesend ist. Wie wird das Erzählverfahren in den jeweiligen Romanen gehandhabt? Ist nur eine Erzählinstanz, also die des diegetischen Erzählers, der lediglich am Rande des Geschehens angesiedelt ist, vorhanden, oder wird diese auch stellen, passagen- oder sogar kapitelweise von einer anderen Instanz abgelöst, sei es nun eine andere Figur, die sich ebenfalls innerhalb der Diegese aufhält, oder ein nichtdiegetischer, allwissender Erzähler, der auch Einblick in das Innere anderer Figuren nehmen kann? Oder ist trotz des Umstandes, dass plötzlich ein Erzähler auftritt, der Dinge und Begebenheiten schildert, die sich dem Kenntnisbereich des Ich entziehen müssten, trotzdem jener diegetische Erzähler anwesend, der sich dem Leser zu Beginn des Romans präsentiert hat, und macht lediglich von seiner Vorstellungskraft und Fantasie Gebrauch, die es ihm ermöglichen, das fehlende Wissen zu kompensieren? Während Genette der Auffassung ist, dass es dem Gesamtbild eines erzählerischen Werks schade und wie ein Bruch wirke, wenn es mehr als einen Erzähler gibt, meint Stanzel, dass Szenen, in denen der diegetische Erzähler etwa an der Tür lauscht, um Gespräche von Dritten mit anzuhören und ähnliche Szenen, um Schilderungen von Begebenheiten zu rechtfertigen, bei denen er eigentlich nicht anwesend ist, unbeholfen seien und plädiert dafür, dass der Erzähler in einem solchen Fall doch einfach seine Vorstellungskraft bemühen könnte.

In den Detektivromanen *The Mysterious Affair at Styles* und *The Hound of the Baskervilles* herrscht während des gesamten Romans die Anwesenheit des jeweiligen Ich-Erzählers Arthur Hastings bzw. Dr. Watson vor (Dokumente, wie etwa der Zeitungsartikel über den Tod von Charles Baskerville, ausgenommen). Doch wie bereits erläutert wurde, ist gerade die Beschränktheit der Perspektive des Erzählers in diesen Romanen förderlich für das Rezeptionserlebnis und den Spannungsaufbau.[Fink(1983:S.110-116)] Auch beim Roman von García Márquez, (*Crónica de una muerte anunciada*), der zu einem Großteil aus Zeugenaussagen besteht, ist der anonyme Ich-Erzähler während des gesamten Romans zu vernehmen, da nur Dinge geschildert werden, die ihm seine Interviewpartner erzählen oder die er selbst herausgefunden bzw. erlebt hat.

Auch in *Doktor Faustus* werden nur wenige Dinge geschildert, von denen Serenus Zeitblom keine unmittelbaren Kenntnisse hat. Bei ihm handelt es sich um eine Erzählfigur, die eine starke Präsenz aufweist. Zu Episoden, die sich seinen Erfahrungen und seinem Kenntnisbereich entziehen, legt er Dokumente vor, wie z.B. die Briefe Leverkühns, oder seine Aufzeichnung, in der er die angebliche Begegnung mit dem Teufel schildert, oder Zeitblom gibt offen zu, dass er seine Fantasie bemüht, wobei dies nur beim Gespräch zwischen Leverkühn und Schwerdtfeger der Fall ist. So ist auch Manns Roman in seiner Erzählstruktur kohärent und neben Serenus Zeitblom keine weitere Erzählinstanz auszumachen. In *The Great Gatsby* und *The Human Stain* hat es zumindest den Anschein, als würden die jeweiligen diegetischen Erzähler zeitweise zurücktreten und stattdessen ein nichtdiegetischer Erzähler auf den Plan treten. In Fitzgeralds Roman ist dies bei der Szene in Wilsons Werkstatt der Fall, wo die Gedanken von Michaelis geschildert werden, und bei *The Human Stain* wirkt es sogar, als würde die Geschichte über weite Strecken von einem nichtdiegetischen Erzähler geschildert werden. Phelan schreibt über jene Passage in *The Great Gatsby*, dass sich diese in stilistischer Hinsicht nicht vom Rest des Buches unterscheiden würde, in der Carraway der Erzähler ist, es also scheint, als würde man seine Stimme auch in dieser Szene noch vernehmen und er sich möglicherweise vorstellt, wie sich Wilson und seine Nachbarn nach der Unfallnacht fühlen. So schreibt Phelan: „Nick Carraway is a New Journalist *avant la lettre*“. [Phelan(1996): S.106]

Roths Roman unterscheidet sich in dieser Hinsicht vor allem dadurch von *Gatsby*, dass sich der Schreibstil an die jeweiligen Figuren anpasst. Es macht einen eindeutigen Unterschied, ob gerade Coleman Silk der Handlungsträger ist, oder etwa Lester Farley, Faunia Farley oder Delphine Roux und auch die Passagen, die aus Zuckermans Perspektive geschildert werden bzw. er als Erzählfigur fungiert, unterscheiden sich in stilistischer Hinsicht von den anderen. Jedoch ist die Figur Nathan Zuckerman Schriftsteller von Beruf, und erst dieser Umstand führt dazu, dass er Freundschaft mit dem Protagonisten schließt, da dieser die Bitte an ihn heranträgt, ein Buch über ihn zu schreiben, und der er nach Silks Tod nachkommt. Daher ist es also möglich, dass Zuckerman durch sein Literatentum über die nötige Bandbreite verfügt, um sich in unterschiedliche Charaktere hinein zu versetzen und sich ihnen stilistisch anzupassen. Badhir schreibt, dass jene Szenen vom (fiktiven) Autor Zuckerman stammen, der als Erzählinstanz einen nichtdiegetischen allwissenden

Erzähler wählt.⁹⁵ Dass die Anwesenheit Zuckermans trotzdem spürbar ist, ist daran zu erkennen, dass die Antagonisten Roux und Farley eher einseitig negativ dargestellt werden und dadurch wie Karikaturen wirken, da sich Zuckerman seinem Erzählgegenstand nicht unvoreingenommen nähert. Auch in anderen Aufsätzen über *The Human Stain*, gehen die Autoren davon aus, dass die Geschichte, die im Roman erzählt wird, das Produkt von Zuckerman und seinen literarischen, ideologischen und moralischen Vorstellungen ist, die von der Gesellschaft geprägt wurde, aus der er stammt.[vgl: Morley(2011).

Dragulescu(2014), Kelly(2010)] Auch das Geständnis, dass er als Schriftsteller auf seine Vorstellungskraft angewiesen ist, kann man dahingehend deuten, dass Zuckerman nicht etwa von einer anderen Erzählinstanz „abgelöst“ wurde, sondern einfach als Autor die Geschichte von einem Er-Erzähler erzählen lässt.⁹⁶ Auch Lahn und Meister meinen, dass man einen nichtdiegetischen Erzähler nicht einfach mit einem „Er-Erzähler“ gleichsetzen kann, und ein diegetischer Erzähler nicht automatisch die „Ich-Form“ wählt.

Der einzige der Romane, in dem sich eindeutig feststellen lässt, dass es mehrere unterschiedliche Erzählinstanzen gibt, ist Doderers *Die Dämonen*. Der Erzähler Geyrenhoff sagt bereits zu Beginn offen, dass mehrere Personen an der Chronik mitgearbeitet haben und neben anderen diegetischen Erzählern, die, anders als Geyrenhoff jedoch nie als „Ich-Erzähler“, auftreten, auch noch ein allwissender nichtdiegetischer Erzähler vorhanden ist, wie etwa in den Passagen, in denen Leonhard Kakabsa im Zentrum steht und bei dem sich sogar einmal der (fiktive) Autor zu Wort meldet. Da Doderers Roman jedoch eine starke selbstreflexive Komponente in Bezug auf die Erzählstruktur hat, und offen mit dem Nebeneinander der verschiedenen Erzählfiguren umgegangen wird, wird das Leseerlebnis dadurch auch nicht gestört und die Mehrzahl der Erzähler scheint in Anbetracht des Umfangs des Romans, der Fülle der Figuren, sowie die Vielzahl der Erzählstränge auch logisch und natürlich. Immerhin ist Doderers Werk auch als „totaler Roman“ angelegt.⁹⁷

⁹⁵ « However, when the latter reads to him an old letter from his ex-girlfriend Steena, Zuckerman steps out of his observing stance and shows his friend in the position of a heterogenic narrator in the new light in which he now appears to him » [Badir(2008): S.272]

⁹⁶ Kaplan, Brett Ashley: Reading Race and the Condrums of Reconciliation in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Halio, Jay L./Siegel, Ben: Turning Up the Flame. Philip Roth's Lather Novels. Newark: University of Delaware Press, 2010: S.185

⁹⁷ Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. In: Weber, Dietrich(Hrsg): Deutsche Literatur seit 1945. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 1971: S.108-109

5.4 Zuverlässigkeit der Erzähler

Die Subjektivität, die den diegetischen Erzählern zu eigen ist, geht, wie bereits festgestellt, mit einer Einschränkung ihrer Perspektive einher und hat zur Folge, dass sie ihren Erzählgegenstand nicht vollständig überblicken können und dadurch auch zu Fehleinschätzungen und falschen Urteilen verleitet werden können. Dies wirft auch die Frage nach der Zuverlässigkeit bzw. der Unzuverlässigkeit der Erzähler auf. Vor allem bei den Romanen, die im ersten Kapitel behandelt wurden, zeigt sich, dass sich die Erzähler doch mit einiger Verklärung ihrem Erzählgegenstand nähern und auch in der Sekundärliteratur zu *The Great Gatsby*, *Doktor Faustus* und *The Human Stain* findet sich die Theorie, dass Carraway, Zeitblom und Zuckerman unzuverlässige Erzähler sind. Scheffel und Martínez unterscheiden zwischen *mimetisch* und *theoretisch* unzuverlässigem Erzählen. Während es sich bei ersteren um einen Erzähler handelt, der Sachverhalte der Geschichte falsch wiedergibt, zeichnet es letzteren aus, dass er durch seine (ideologische, moralische, emotionale etc.) Einstellung nicht unbedingt dazu geeignet ist, die Geschichte unvoreingenommen und sachgemäß zu beurteilen. So ist es klar, dass Zeitblom, zu dessen wichtigsten Werten Vernunft, Humanismus und Ordnung gehören, sich mit etwas befasst, was für ihn eher befremdlich ist, wenn er die Geschichte seines Freundes erzählt, in der das Dämonische eine so große Rolle spielt, also etwas, was Zeitblom grundsätzlich abschreckt. Ähnlich ist es bei Nick Carraway, der ebenfalls moralischen Wertvorstellungen vertritt, die sich nicht mit dem vereinbaren lassen, was er an der Ostküste vorfindet; also die angebliche moralische Verkommenheit der Protagonisten und deren Handlungen, bei denen Carraway keinen Hehl macht, dass sie ihm zuwider sind. Auch Zuckerman führt ein Leben, das sich vollkommen von dem von Silk unterscheidet und auch sonst scheinen die beiden Männer komplett unterschiedliche Persönlichkeiten zu sein. Doch nicht nur die ideologischen Werte und Prinzipien führen dazu, dass die absolute Zuverlässigkeit dieser Erzählfiguren angezweifelt werden darf, es ist auch ihr Verhältnis zu den Protagonisten, welches den Anschein hat, dass ihr Urteilsvermögen in Hinblick auf diese, sowie die anderen Figuren, möglicherweise etwas getrübt ist. Alle drei Romane haben einen Erzähler, der die Geschichte eines Freundes schildert und bei allen ist klar, dass die Erzähler eine große Bewunderung für die Hauptfigur haben und diese offenbar eine große Faszination auf sie ausübt. Bei *The Great Gatsby*, sowie *The Human Stain* führt dieser Umstand dazu, dass die Erzähler ein sehr verklärtes und

regelrecht idealisiertes Bild von den Protagonisten haben, was sich auch in der Art und Weise zeigt, wie sie diese und deren Handlungen schildern. Sie neigen dazu, deren Fehlverhalten und Schwächen zu marginalisieren oder schönzureden und dafür die der anderen Figuren umso mehr hervor zu streichen, also mit zweierlei Maß zu messen. Das zeigt sich bei *The Great Gatsby* daran, dass Carraway Tom, Daisy und Jordan für deren oberflächliches und rücksichtsloses Verhalten verurteilt, Gatsby jedoch romantisiert, obwohl auch seine Handlungen äußerst fragwürdig sind, er rücksichtslos und egoistisch ist. Seiner zu Beginn des Romans aufgestellten Behauptung „I’m inclined to reserve all judgements [...]“ [Fitzgerald(1994): S.66] kommt er also nicht nach.

Auch Zuckerman bringt dem Protagonisten seines Buches eine so große Bewunderung entgegen, dass auch er zu keinem kritischen Blick auf Coleman Silk fähig ist. Er misst ebenso mit zweierlei Maß, indem die Darstellung von Silks Feinden, also Roux und Farley sehr einseitig erfolgt, während Silk durchwegs wie ein tragischer Held erscheint. Silks Entscheidung, seine Herkunft zu verleugnen und damit auch seine Familie, wird von Zuckerman nicht kritisch reflektiert, ebenso wenig wie die Tatsache, dass Silk während eines Großteil seines Lebens eine Lebenslüge vor seinen Mitmenschen und seiner Familie aufrechterhalten hatte. Der Erzähler bezeichnet ebendiese Lebenslüge an einer Stelle des Romans sogar als Kunst.

Auch an der absoluten Zuverlässigkeit des vordergründig um Neutralität und Objektivität bemühten Erzählers aus *Crónica de una muerte anunciada* gibt es Zweifel und auch hier ist in erster Linie jener Umstand ausschlaggebend, dass der Erzähler durch die Freundschaft mit dem Ermordeten, trotz aller Sachlichkeit, emotional involviert ist. Das zeigt sich etwa daran, dass er Zweifel hegt, Nasar hätte Angela Vicario entjungfert, obwohl die Vermutung naheliegt, und er auch versucht, Angela zu einem Geständnis zu bringen, dass dieser es nicht war. Doch wie Zaidi feststellt, ist es eben jenes subjektive Empfinden, sowohl des Erzählers als auch der Zeugen die er befragt, welches letztendlich ausschlaggebend dafür ist, dass auf die Frage, warum der Mord trotz der Tatsache, dass er angekündigt wurde, dennoch stattgefunden hat, keine befriedigende Antwort gegeben werden kann. Da der Roman voller widersprüchlicher Aussagen ist, erweisen sich sowohl der Erzähler, als auch die Zeugen als unzuverlässig.

6. Conclusio

„[...]allem Anschein nach kann der Erzähler in seiner Erzählung nicht eine gewöhnliche Nebenfigur sein, entweder ist er Star oder bloßer Zuschauer“ [Genette(2010): S.159], schreibt Genette in *Die Erzählung*. Trifft diese Behauptung auch auf alle diegetischen Erzähler der in dieser Arbeit analysierten Romane zu? Wie sich gezeigt hat, kann ein peripherer Ich-Erzähler entgegen Genettes Annahme durchaus auch ein aktiver Handlungsträger sein. Das wird schon daran deutlich, wie sich bereits im theoretischen Teil der Arbeit gezeigt hat, dass es bei einigen Erzählern unterschiedliche Auffassungen darüber gibt, ob sie nun zu den Protagonisten gehören oder lediglich Nebenfiguren sind, wie dies vor allem an Dr. Watson und Nick Carraway ersichtlich wurde. Das ist möglicherweise auf die Tatsache zurückzuführen, dass sowohl Watson als auch Carraway keineswegs auf einem Beobachterposten verharren, sondern durchaus aktive Rollen in der Handlung einnehmen. So reist Watson in *The Hound of the Baskervilles* alleine nach Dartmoor und sammelt Informationen, und Carraway nimmt eine Art Schlüsselposition ein, indem er Gatsby dabei hilft, Kontakt mit seiner ehemaligen Geliebten aufzunehmen und nach seinem Tod das Begräbnis organisiert.

Auch Hastings treibt in *The Mysterious Affair at Styles* die Handlung voran, indem er derjenige ist, der ein Verbrechen vermutet, nachdem Emily Inglethorp qualvoll verstorben war, den Kontakt zu Hercule Poirot erst herstellt und diesem schließlich durch eine Bemerkung zu dem entscheidenden Geistesblitz verhilft.

In Doderers *Dämonen* ist der „Aufstieg“ des Erzählers vom Chronisten und passiven Beobachter zum aktiven Handlungsträger ein wichtiges Thema und geht soweit, dass man geneigt ist, Geyrenhoff letztendlich eher zum Kreis der Protagonisten zu zählen als zu den Nebenfiguren.

Selbst der namenlose Erzähler aus *Crónica de una muerte anunciada* ist nicht gänzlich passiv, so schreibt etwa Klinker, dass er durch seine Ermittlungsarbeit durchaus eine aktive Figur ist, die auch Präsenz zeigt.

Zuckerman und Zeitblom hingegen nehmen in den Geschichten, die sie erzählen, und die das Leben und Sterben ihrer Freunde zum Thema haben, vornehmlich die Rolle eines Beobachters ein, der selber keinen Einfluss hat.

Allen Romanen ist trotz der Unterschiedlichkeit zu eigen, dass sie einen diegetischen Erzähler haben, der durch seine Position und sein subjektives Empfinden unfähig ist, seinen Erzählgegenstand völlig zu überblicken und deshalb auch zu Fehlurteilen und

Irrtümern verleitet wird. Wie sich gezeigt hat, hat das vor allem auf das Rezeptionserlebnis Auswirkungen, die möglicherweise nicht im selben Ausmaß gegeben wären, hätten die Romane autodiegetische Erzähler oder nichtdiegetische allwissende Erzähler. So neigt der Leser durch die offensichtliche Fehlbarkeit der Erzählfiguren etwa eher zur kritischen Lektüre und dazu, deren Aussagen zu reflektieren und zu hinterfragen.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Christie, Agatha: *The Mysterious Affair at Styles*. London: HarperCollins, 2007 (erstmalig erschienen 1920)

Doderer, Heimito von: *Die Dämonen*. Nach einer Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München: dtv, 2011

Dostojewskij, Fjodor: *Böse Geister*. Neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt/M: Fischer Taschenbuch, 2010

Doyle, Arthur Conan: *The Hound of the Baskervilles*. London: HarperCollins, 2012 (erstmalig erschienen 1902)

Fitzgerald, Scott F.: *The Great Gatsby*. London: Penguin Books, 1994 (erstmalig erschienen 1926)

García Márquez, Gabriel: *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona : debolsillo, 2013 (erstmalig erschienen 1981)

Mann, Thomas: *Doktor Faustus*. Das Leben des deutschen Notensetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde. In der Fassung der großen kommentierten Frankfurter Ausgabe. Frankfurt/M: S.Fischer, 2012 (erstmalig erschienen 1947)

Roth, Philip: *The Human Stain*. London : Vintage Books, 2005 (erstmalig erschienen 2000)

Sekundärliteratur

Badir, Yasemine: „He“ Who Knows Better Than „I“. Reactivating Unreliable Narration in Philip Roth's *Human Stain* and Jean Echenoz' *Nous Trois*. In: D'hoker, Elke ; Martens, Gunther (Hrsg): *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008

- Baranowski, Anne-Marie: Adrian Leverkühn: froideur et ironies. In: Quéval, Marie-Hélène(Hrsg): Lectures d'une œuvre: Doktor Faustus, Thomas Mann. Nantes: éditions du temps, 2003
- Becker, Jens P./Buchloh, Paul G.: Der Detektivroman. Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1989
- Benda, Christoph: Raum-Zeit-Ort. „Die Dämonen“ bei Doderer und Dostojewski. Diplomarbeit. Universität Wien, 2006
- Bergsten, Gunilla: Thomas Manns: Doktor Faustus. Untersuchungen zu den quellen und zur Struktur des Romans. Rübingen: Max Niemeyer, 1974
- Boelcskev, Andrew: Spatial Form and Moral Ambiguity: A Note on Heimito von Doderer's Narrative Technique. In: The German Quarterly, Vol. 47, No. 1 (Jan., 1974)
- Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago : University of Chicago Press, 1961
- Boyle, Thomas E.: Unreliable Narration in "The Great Gatsby". In: The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association, Vol. 23, No. 1 (Mar., 1969)
- Cass, Colin S.: "Pandered in Whispers": Narrative Reliability in "The Great Gatsby". In: College Literature, Vol. 10, No. 3, First-Decade Issue (Fall, 1983)
- Chevrel, Eric: Les romans de Heimito von Doderer. L'ordre des choses, du temps et de la langue. Frankfurt/M: Peter Lang, 2008
- Chevrel, Éric: *Die Dämonen*: Doderer und der Fall Dostojewskij(s). In: Sommer, Gerald (Hrsg.): Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers „Dämonen“ vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004
- Claussion, Nils: Degeneration, *Fin-de-Siècle* Gothic, and the Science of Detection: Arthur Conan Doyle's *The Hound of the Baskervilles* and the Emergence of the Modern Detective Story. In: Journal of Narrative Theory, Volume 35, Number 1, Winter 2005

Claussion, Nils: The Hound of the Baskervilles: Modern Belgian Masters, Paralyzing Spectacles, and the Art of Detection: English Literature in Transition, 1880-1920, Volume 52, Number 1, 2009

Dahl Buchanan, Rhonda: El arte narrativo como exorcismo en „La muerte de Alec“ y "Crónica de una muerte anunciada". Revista de Estudios Colombianos 1989

Doderer, Heimito von: Grundlagen und Funktion des Romans. Nürnberg: Glock und Lutz, 1959

Doderer, Heimito von: Tangenten. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers 1940-1950. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Heinrich Vormweg. München: dtv, 1968

Dragulescu, Luminita M.: Race Trauma at the End of the Millennium: (Narrative) Passing in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Philip Roth Studies, 2014, Vol.10(1)

Durrani, Osman: The Tearful Teacher: The Role of Serenus Zeitblom in Thomas Mann's "Doktor Faustus". In: The Modern Language Review, Vol. 80, No. 3 (Jul., 1985)

Eble, Kenneth: The Great Gatsby. In: College Literature, Vol. 1, No. 1 (Winter, 1974)

Eble, Kenneth: The Structure of *The Great Gatsby*. In: Bloom, Harold (Hrsg): F. Scott Fitzgerald's: The Great Gatsby. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986

Ferstl, Paul: Dostojewskij und Russland bei Heimito von Doderer unter besonderer Berücksichtigung des Romans „Die Dämonen“. Diplomarbeit. Universität Wien 2005

Finke, Beatrix: Erzählsituationen und Figurenperspektiven im Detektivroman. Amsterdam: B.R.Grüner, 1983

Franco, Dean: Race, Recognition and Responsibility in *The Human Stain*. In: Shosak, Debra: Philip Roth. American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America. London : continuum, 2011

Fraser, John: Dust and Dreams and the Great Gatsby. ELH, Vol. 32, No. 4 (Dec., 1965)

- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010
- Godden, Richard: "The Great Gatsby": Glamor on the Turn. In: Journal of American Studies, Vol. 16, No. 3 (Dec., 1982)
- Hamburger, Käthe: Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1968
- Hanzo, Thomas A.: The Theme and Narrator of *The Great Gatsby*. In: Lockridge, Ernest(Hrsg): Twentieth Century Interpretations of *The Great Gatsby*. New Jersey: Prentice Hall, 1968
- Hardesty, Susan M.: Little Grey Cells. In: The English Journal, Vol. 72, No. 5 (Sep., 1983)
- Hart, Anne: Agatha Christie's Hercule Poirot. Sein Leben und seine Abenteuer. Nach Originaldokumenten aufgezeichnet von Anne Hart. Bern/München/Wien: Scherz, 1990
- Hasselbach, Karlheinz: Thomas Mann "Doktor Faustus" : das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde ; Interpretation. München: Oldenbourg, 1978
- Hauer, Margarete: Studien zum Aufbau von Heimito von Doderers Roman „Die Dämonen. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. 1975
- Heftrich, Eckhard: Doktor Faustus: Radikale Autobiographie und Allegorie der Epoche. In: Quéval, Marie-Hélène(Hrsg): Lectures d'une œuvre: Doktor Faustus, Thomas Mann. Nantes: éditions du temps, 2003
- Henning, Margrit: Die Ich-Form und ihre Funktion in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ und in der deutschen Literatur der Gegenwart. Tübingen: Max Niemeyer 1966
- Herbert, Rosemary: Who's who in Crime and Mystery Writing. Oxford: Oxford University Press, 2003: S.176
- Hesson, Elizabeth Colville: Heimito von Doderer's Die Dämonen: its genesis, structure and plot. Dissertation an der Universität von Oxford, 1980

Hilgers, Hans: Serenus Zeitblom. Der Erzähler als Romanfigur in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang 1995

Kaiser, Gerhard: „...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ Erzählstrategien in Thomas Manns *Doktor Faustus*. Stuttgart/Weimar: J.Metzler, 2001

Kaplan, Brett Ashley: Reading Race and the Condrums of Reconciliation in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Halio, Jay L./Siegel, Ben: Turning Up the Flame. Philip Roth's Lather Novels. Newark: University of Delaware Press, 2010

Kelly, Adam: *Imagining Tragedy: Philiip Roth's The Human Stain*. In: Philip Roth Studies, 2010, Vol.6(2)

Kerscher, Hubert: Zweite Wirklichkeit. Formen der grotesken Bewußtseinsverengung im Werk Heimito von Doderers. Frankfurt/M: Peter Lang, 1998

Klinker, Carolyn S.: Die Verfahren der Zeitbehandlung in literarischen Texten. Untersuchungen zur Zeitstruktur in den Romanen *El amor en los tiempos de cólera*, *El otoño del patriarca* und *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez. Frankfurt am Main: Vervuert 1993

Kissane, James/ Kissane, John M.: Sherlock Holmes and The Ritual of Reason. In: Nineteenth-Century Fiction, Vol. 17, No. 4 (Mar., 1963)

Koopmann, Helmut : Thomas Manns *Doktor Faustus*: Die Absage an das « runde Werk » und die Botschaft des Fragments. In: Marie-Hélène(Hrsg): Lectures d'une œuvre: Doktor Faustus, Thomas Mann. Nantes: éditions du temps, 2003

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008

Lathbury, Roger: Literary Masterpieces. Volume 1: The Great Gatsby. Farmington Hills: Gale Group 2000

Lehnert, Herbert: Nietzsche und die Modernität des *Doktor Faustus*. In: Quéval, Marie-Hélène(Hrsg): Lectures d'une œuvre: Doktor Faustus, Thomas Mann. Nantes : éditions du temps, 2003

- Lisca, Peter: Nick Carraway and the Imagery of Disorder. *Twentieth Century Literature*, Vol. 13, No. 1 (Apr., 1967)
- Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus*. Amsterdam: Bermann-Fischer, 1949
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., und erweiterte aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck, 2012
- McCluskey, Alan: Cosmopolitanism and Tragic Silence in Philip Roth's *The Human Stain*. In: *Philip Roth Studies*, Volume 10, Number 2, Fall 2014
- Miller, Brittany Ann: Reconsidering the Tragic Status of Coleman Silk in *The Human Stain*. In: *Philip Roth Studies*, Volume 10, Number 2, Fall 2014
- Miller, James E. jr.: Boats Against the Current. In: Lockridge, Ernest (Hrsg): *Twentieth Century Interpretations of The Great Gatsby*. New Jersey: Prentice Hall, 1968
- Molinelli-Stein, Barbara: Thomas Mann Das Werk als Selbstinszenierung eines problematischen Ichs. Versuch einer psycho-existentialen Strukturanalyse zu den Romanen *Lotte in Weimar* und *Doktor Faustus*. Tübingen: Stauffenberg 1999
- Morley, Catherine: Possessed by the Past: History, Nostalgia, and Language in *The Human Stain*. In: Shosak, Debra: Philip Roth. *American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America*. London : continuum, 2011
- Neumann, Michael: Der Humanist auf dem Domberg oder Thomas Mann und das Katholische. In: Marx, Friedhelm, Specher, Thomas (Hrsg): *Thomas Manns Doktor Faustus- Neue Ansichten, neue Einsichten*. Frankfurt/M: Vittorio Klostermann, 2013
- Nusser, Peter: *Der Kriminalroman*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1992
- Olivares, Jorge: García Márquez's "Crónica de una muerte anunciada" as Metafiction. *Contemporary Literature*, Vol. 28, No. 4, After the Boom: Recent Latin American Fiction (Winter, 1987)

Parker, David: Two Versions of the Hero. In: Bloom, Harold(Hrsg): F. Scott Fitzgerald's: The Great Gatsby. Edited and with an introduction by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986

Parkinson Zamora, Lois: Ends and Endings in Garcia Marquez's "Cronica de una muerte anunciada" ("Chronicle of a Death Foretold") In : Latin American Literary Review, Vol. 13, No. 25, Gabriel Garcia Marquez (Jan. - Jun. 1985)

Parrish, Tim: Becoming Black: Zuckerman's Bifurcating Self in *The Human Stain*. In: Royal, Derek Parker(Hrsg): Philip Roth. New Perspectives on an American Author. London: Praeger, 2005

Phelan, James: Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Columbus: Ohio State University Press, 1996

Pope, Randolph D.: Transparency and Illusion in Garcia Marquez' "Chronicle of a Death Foretold". Latin American Literary Review, Vol. 15, No. 29, The Boom in Retrospect: AReconsideration (Jan. - Jun., 1987)

Randall, Dale B. J. : The "Seer" and "Seen" Themes in Gatsby and Some of Their Parallels in Eliot and Wright. In: Twentieth Century Literature, Vol. 10, No. 2 (Jul., 1964)

Rieckmann, Jens: Zeitblom und Leverkühn: Traditionelles oder Avantgardistisches Kunstverständnis? In: The German Quarterly, Vol. 52, No. 1 (Jan., 1979)

Rohrkemper, John: The Allusive Past: Historical Perspective in "The Great Gatsby". In: College Literature, Vol. 12, No. 2 (Spring, 1985)

Roth-Krystufek, Susanne: Heimito von Doderers „Die Dämonen“: Erzähler und Erzählen. Ann Arbor: UMI Dissertation Services 1992

Royal, Derek Parker: Plotting the Frames of Subjectivity: Identity, Death, and Narrative in Philip Roth's "The Human Stain". In: Contemporary Literature, Vol. 47, No. 1 (Spring, 2006)

Rushing, James Arthur Jr.: Zeitblom as Contrapuntist: The Function of the Narrator in Thomas Mann's Doktor Faustus. Thesis. Lubbock: Texas Tech University, 1982

- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., Verbesserte Auflage. Berlin: Walter de Gruyter, 2008: S.72-82
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt/M: Athenaion, 1975
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: Die Geschichten des Detektivromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Wilhelm Fink, 1998
- Schwartz, Larry: Erasing Race in Philip Roth's *The Human Stain*. In: Philip Roth Studies, Volume 7, Number 1, Spring 2011
- Scrimgeour, Gary J: Against the Great Gatsby. In: Lockridge, Ernest(Hrsg): Twentieth Century Interpretations of *The Great Gatsby*. New Jersey: Prentice Hall, 1968
- Shostak, Debra: Introduction. In: Shostak, Debra: Philip Roth. American Pastoral, *The Human Stain*, *The Plot Against America*. London : continuum, 2011
- Šklovskij, Viktor: Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Wilhelm Fink, 1998
- Solotarevsky, Myrna: "Crónica de una muerte anunciada", la escritura de un texto irreverente. *Revista Iberoamericana*, 1984, Vol.50(128)
- Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH, 2008: S.190-193
- Steinbrink, Jeffrey: "Boats Against the Current": Mortality and the Myth of Renewal in *The Great Gatsby*. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 26, No. 2, F. Scott Fitzgerald Issue (Summer, 1980)
- Stone, Bruce: A Problem of Precipitation: Finding Gatsby in *Chronicle of a Death Foretold*. *The F. Scott Fitzgerald Review*, Volume 11, 2013
- Suerbaum, Ulrich: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam, 1984
- Swales, M.W: The Narrator in the Novels of Heimito Von Doderer. In: *The Modern Language Review*, Vol. 61, No. 1 (Jan., 1966)

- Thale, Jerome: The Narrator as Hero. In: *Twentieth Century Literature*, Vol. 3, No. 2 (Jul., 1957)
- Turner, Bruce Irvin: Doderer and the Politics of Marriage: Personal and Social History in „Die Dämonen“. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans Dieter Heinz, 1982
- Walter, Christiane: Zur Psychopathologie der Figuren in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1991
- Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. Studien zu seinem Romanwerk. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg, 1962
- Weber, Dietrich: Heimito von Doderer. In: Weber, Dietrich(Hrsg.): *Deutsche Literatur seit 1945*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 1971
- Wooster Stallman, Robert: Conrad and the Great Gatsby. In: *Twentieth Century Literature* Vol. 1, No. 1 (Apr., 1955)
- Zaidi, Ali Shehzad : The Hidden Depths of García Márquez's Chronicle of a Death Foretold. *Annals of Ovidius University Constanta Philology (Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie)*, issue: 22/2 / 2011

8. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Katharina Widholm

Geboren am: 23.1.1989 in Linz

Wohnhaft in Wien:

Schulische Ausbildung

1995-1998: ÜVS Linz

1998-2000: VS 48 Linz

2000-2008: Akademisches Gymnasium Linz

Universitäre Laufbahn:

2008-2012: Bachelorstudium Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien

2012-2013: Erasmusaufenthalt an der Universidad de Granada

2012-2015: Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Wien

WS 2013/2014: Studienassistentin in der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien

WS 2014/2015: Studienassistentin in der Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien

Abstract

In der vorliegenden Arbeit werden die homodiegetischen Erzähler von sieben Romanen miteinander verglichen, die ihres Zeichens lediglich den Status einer Nebenfigur einnehmen und analysiert, welche Auswirkung die Erzählsituation auf den Erzählvorgang selbst hat und ob die Perspektive des Ich-Erzählers während des gesamten Romans eingehalten wird oder ob zeitweise ein anderer Erzähler auf den Plan zu treten scheint, der von Dingen berichtet, über die der homodiegetische Erzähler eigentlich nicht Bescheid wissen kann. Bei den Werken handelt es sich um *The Great Gatsby* von F. Scott Fitzgerald, *Doktor Faustus* von Thomas Mann, *The Human Stain* von Philip Roth, *Die Dämonen* von Heimito von Doderer, *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez, sowie *The Hound of the Baskervilles* von Arthur Conan Doyle und *The Mysterious Affair at Styles* von Agatha Christie. Im ersten Teil wird die Erzählinstanz, sowie ihre wesentlichen Aspekte, anhand der Theorien von Gerard Genette, Michael Scheffel und Matías Martínez, Franz Stanzel, Silke Lahn und Christoph Meister sowie Wolf Schmid näher beleuchtet. Darauf aufbauend, widmet sich der zweite Teil der Analyse der Romane, wobei ein Augenmerk auf die Subjektivität der Erzähler und die damit einhergehende Einschränkung des Wissenshorizontes gelegt wird. Im letzten Teil werden die Erzähler verglichen und Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufgezeigt.

This thesis deals with the homodiegetic narrators of seven novels, who are minor characters. It will be analysed, in what way this kind of narrative affects the storytelling, whether the first person narrator is palpable throughout the plot, or if parts of the story seem to be told by another narrator, who seems to know more, than the actual first person narrator actually can do. The novels analysed are the following: *The Great Gatsby* by F. Scott Fitzgerald, *Doktor Faustus* by Thomas Mann, *The Human Stain* by Philip Roth, *Die Dämonen* by Heimito von Doderer, *Crónica de una muerte anunciada* by Gabriel García Márquez, as well as *The Hound of the Baskervilles* by Arthur Conan Doyle and *The Mysterious Affair at Styles* by Agatha Christie.

The first chapter deals with the narrative theories by Gerard Genette, Michael Scheffel and Matías Martínez, Franz Stanzel, Silke Lahn and Christoph Meister as well as Wolf Schmid. In the second chapter the novels will be analysed. The main focus will be on the narrators' subjectivity, which comes along with a limited point of view. In the last chapter, the works and their narratives, as well as the similarities and differences will be compared.