



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Die Macht des Erzählers. Lüge, Wahrheit und  
Fiktion in Michael Köhlmeiers *Die Abenteuer des  
Joel Spazierer*“

verfasst von / submitted by

Mag.phil. Birgit Polt

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
degree programme code as it appears  
on the student record sheet:

A 190 344 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

UF Englisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

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



## DANKSAGUNG

Der Weg von der Idee zur fertigen Diplomarbeit ist ein steiniger. Umso wichtiger sind diejenigen, die den Schreibenden auf dieser Reise unterstützend und motivierend begleiten. Ich habe das Glück, viele solcher Menschen in meinem Leben zu haben.

Mein herzlichster Dank gilt daher meinem Freund Martin, der mich immer wieder – auch in den schwierigen Phasen des Schreibprozesses – anzuregen versuchte und es meistens auch schaffte.

Ebenso möchte ich mich bei meiner Familie und im Besonderen meinen Eltern bedanken, deren Unterstützung ich mir immer gewiss sein konnte. Meine Gedanken sind vor allem bei meinem lieben Vater, der die Fertigstellung dieser Arbeit leider nicht mehr miterleben konnte. Ich bin mir sicher, er wäre sehr stolz auf mich.

Natürlich soll an dieser Stelle auch mein Betreuer, Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, nicht unerwähnt bleiben, bei dem ich mich für die angenehme und äußerst unkomplizierte Zusammenarbeit bedanken möchte.



# INHALTSVERZEICHNIS

|       |                                                             |    |
|-------|-------------------------------------------------------------|----|
| 1     | EINLEITUNG .....                                            | 1  |
| 2     | GRUNDLEGENDES ÜBER DAS ERZÄHLEN .....                       | 2  |
| 2.1   | Welche Bedeutung hat Erzählen? .....                        | 2  |
| 2.2   | Was ist eigentlich Fiktion? .....                           | 4  |
| 2.3   | Erzähler und Erzählsituation .....                          | 9  |
| 3     | UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN.....                               | 12 |
| 3.1   | Der unzuverlässige Erzähler: Versuch einer Definition ..... | 12 |
| 3.2   | Joel Spazierer – ein unzuverlässiger Erzähler? .....        | 16 |
| 3.2.1 | Textuelle Signale für unzuverlässiges Erzählen.....         | 17 |
| 3.2.2 | Leserzentrierte Interpretation .....                        | 36 |
| 3.2.3 | Der unzuverlässige Erzähler als Lügner .....                | 44 |
| 4     | ÜBER DAS ERZÄHLEN ERZÄHLEN .....                            | 57 |
| 4.1   | Fiktion als Gegenstand der Erzählung .....                  | 57 |
| 4.1.1 | Was ist Metafiktion? .....                                  | 57 |
| 4.1.2 | Joel Spazierer als <i>self-conscious narrator</i> .....     | 62 |
| 4.2.2 | Geschichte(n) erzählen - Metafiktion und Geschichte.....    | 69 |
| 4.3   | Auf andere Texte verweisen.....                             | 74 |
| 4.3.1 | Intertextualität.....                                       | 74 |
| 4.3.2 | Joel Spazierer – ein moderner Schelm? .....                 | 80 |
| 5     | RESÜMEE .....                                               | 87 |
| 6     | LITERATURVERZEICHNIS.....                                   | 89 |
| 6.1   | Primärliteratur.....                                        | 89 |
| 6.2   | Sekundärliteratur.....                                      | 89 |
|       | ABSTRACT .....                                              | 93 |



# 1 EINLEITUNG

Michael Köhlmeier wird oft als einer der besten und beliebtesten Erzähler der österreichischen Gegenwartsliteratur bezeichnet. Umso verwunderlicher scheint es, dass sein Werk in der literaturwissenschaftlichen Analyse nur wenig Beachtung findet. Sein 2013 erschienener Roman *Die Abenteuer des Joel Spazierer* ist es aber in ganz besonderer und vielfältiger Weise wert, genauer untersucht zu werden. In diesem recht umfangreichen Werk, der Autobiographie des fiktiven Halunken Joel Spazierer, der seine Mitmenschen durch sein gutes Aussehen und seinen Charme gezielt zu seinem eigenen Vorteil zu manipulieren vermag, wird immer wieder mit traditionellen Erzählmustern gebrochen, Grenzen zwischen wahren historischen Begebenheiten und erfunden Figuren sowie Erlebnissen verschwimmen, die eigene Fiktionalität wird thematisiert. Der Autor bedient sich dafür einerseits eines unzuverlässigen Erzählers, der nicht nur seine Umwelt täuscht und belügt, sondern über die Grenzen des Romans hinweg auch die Leser hinters Licht führt. Andererseits finden sich auch zahlreiche Elemente der Metafiktion sowie der Intertextualität, welche die Erzählung durchbrechen und somit immer wieder auf den fiktionalen Status des literarischen Werkes verweisen.

In Köhlmeiers Roman liegt eine besondere Verbindung von Metafiktion und einem unzuverlässigen Erzähler vor. Im Mittelpunkt der folgenden Analyse soll daher die Frage nach Entstehung und Wirkung dieser für den postmodernen Roman kennzeichnenden selbstreflexiven Momente stehen. So sollen intertextuelle Bezüge und metafiktionale Elemente im Roman ebenso wie textuelle Signale für erzählerische Unzuverlässigkeit an konkreten Beispielen herausgearbeitet werden, um unter anderem Antworten auf folgende Fragen zu erhalten: Mit welchen (sprachlichen) Mitteln schafft es der Ich-Erzähler sein lesendes Gegenüber trotz der Schilderung seiner nur wenig rühmlichen Taten in den Bann zu ziehen und sogar seine Sympathie zu erlangen? Welcher Stellenwert wird der Literatur und dem Erzählen von Geschichten beigemessen? Ausgehend von theoretischen Betrachtungen zu Fiktion, Metafiktion und unzuverlässigem Erzählen ist es Ziel der vorliegenden Diplomarbeit, die Strategien aufzuzeigen, deren sich Köhlmeiers Roman bedient, um diese Macht des Erzählers sowie den besonderen Stellenwert des Erzählens zu verdeutlichen.

## 2 GRUNDLEGENDES ÜBER DAS ERZÄHLEN

### 2.1 Welche Bedeutung hat Erzählen?

Erzählen und die Reflexion darüber nehmen eine bedeutende Rolle in Michael Köhlmeiers Werk und im Besonderen in seinem Roman *Die Abenteuer des Joel Spazierer* ein. Damit wird ein Thema aufgegriffen, das für die Menschheit schon immer von großer Bedeutung war. Denn Erzählen – sowohl mündlich als auch schriftlich fixiert – gehört zu einem der grundlegenden menschlichen Bedürfnisse und war für menschliche Gemeinschaften schon immer von großer Bedeutung, bereits lange bevor Schriftkulturen entstanden sind. Man kann sogar so weit gehen und wie Sprenger feststellen: „Geschichten begleiten uns durch unser ganzes Leben, ohne sie wäre das Leben farblos und öde.“<sup>1</sup> Dies wird auch von dem Ich-Erzähler in Köhlmeiers Roman so gesehen, Erzählen wird bei ihm sogar noch weiter gefasst und geht über das rein Verbale hinaus:

„Es ist erstaunlich, wie viel man erzählen kann, auch wenn einem nichts weiter als Hände, Füße, Grimassen und „Puff“, „Woe“, „Krr“, „Boing“, „Patsch“, „Flutsch“, „Gluck-gluck“, „Zack“, „Päng“ und ein paar Dutzend ähnlicher onomatopoetischer Laute zur Verfügung stehen, auf die man sich in dem Moment einigt, in dem man sie erfindet. So etwas kann nur der Mensch.“<sup>2</sup>

Auch wenn wir bei Erzählungen heutzutage meist an Romane, Novellen oder Kurzgeschichten denken, begegnet uns das Erzählen nicht nur in literarischen Werken, sondern vor allem auch im Alltagsleben<sup>3</sup> – es handelt sich somit beim Akt des Erzählens um eine „allgemeine sprachliche Tätigkeit“<sup>4</sup>. Diese beinhaltet laut Ohme<sup>5</sup> das Weitergeben von Informationen über Vergangenes in monologischer Form, wobei hier nicht unbedingt von Bedeutung ist, ob dieses tatsächlich vom Erzähler erlebt oder von jemand anderen übernommen wurde. Erzählen ist jedoch nicht, auch nicht in

---

<sup>1</sup> Sprenger, Mirjam: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler 1999, S. 13.

<sup>2</sup> Köhlmeier, Michael: *Die Abenteuer des Joel Spazierer*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2014, S. 168. In der Folge zitiert als JS.

<sup>3</sup> Vgl. Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. <sup>3</sup>2010. (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 9.

<sup>4</sup> Ohme, Andreas: *Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. Berlin und Boston: De Gruyter 2015. (Narratologia 45), S. 219.

<sup>5</sup> Ohme (2015), S. 219-220.

seiner alltäglichen mündlichen Form, bloß eine objektive Berichterstattung, sondern geht immer auch mit Einschätzungen des Erzählenden einher. Erzählen geschieht somit immer unter einer bestimmten Perspektive. Ein Erzähler hat die Fäden seiner Geschichte in der Hand. Dieser Zugang findet sich auch in Köhlmeiers Roman: Ein Erzähler müsse stets „ein guter Strategie und ein guter Komponist“ (JS 292) sein.

Auch wenn seine Anfänge als Autor mit der Krise des Erzählens in der Moderne zusammenfallen, „setzt Köhlmeier von Beginn seines Schreibens an auf das Erzählen von Geschichten“<sup>6</sup>:

Ich bin in einer erzählsüchtigen Familie aufgewachsen und habe schon als Kind gewußt, daß ich gerne Schriftsteller werden möchte. [...] Als ich dann Anfang 20 ernsthaft an die Sache herangegangen bin, wurde gerade überall verkündet „Das Erzählen ist tot“, „Der Roman ist eine tote Form“. [...] Was mache ich nun, wenn man nicht mehr erzählen kann? Der Start war sehr ernüchternd, aber inzwischen glaubt ja keiner mehr ernsthaft, daß das Erzählen tot ist. Man braucht sich ja nur zusammensetzen. Schon wenn an einem Tisch fünf Leute zusammen sind, ganz unliterarisch, wird eine Beziehung zwischen diesen Menschen durch Erzählungen aufgebaut.<sup>7</sup>

Das mündliche, alltägliche Erzählen, anders gesagt das „traditionsbildende Erzählen, wie es im Kreise der Familie gepflegt wurde, [...] das gemeinschaftsbildende Erzählen, das seinen Sitz in der geselligen Unterhaltung hat, [...] das identitätsbildende Erzählen nicht zuletzt, in dem der einzelne seines Lebens inne wird“<sup>8</sup>, findet in Köhlmeiers Werken genauso seinen Platz wie die Reflexion über das literarische Erzählen. Der Vorwurf, dass es sich bei Köhlmeier nur um bloßes konventionelles Erzählen handle, ist nicht gerechtfertigt – auch *Die Abenteuer des Joel Spazierers* ist keine rein traditionell erzählte Geschichte, sondern reflektiert auch immer seinen eigenen Status als Fiktion.

Höfler<sup>9</sup> zufolge verweisen viele von Köhlmeiers Figuren auf die zentrale Rolle des Geschichtenerzählens für das menschliche Leben, gleichzeitig setzen sie sich aber

---

<sup>6</sup> Höfler, Günther: Musterschüler und Helden. Zur anthropologischen Erzählpoetik Michael Köhlmeiers. In: Höfler/Vellusig (2001), S. 63.

<sup>7</sup> Gespräch mit Alexandra Binder: Michael Köhlmeier. Ein Freund der großen Worte In: Who is Who-Magazin 3 (1999), S. 4-7, hier S. 6. Zit. nach: Vellusig, Robert: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers. In: Höfler/Vellusig (2001), S. 25.

<sup>8</sup> Vellusig, Robert Heinz (2001): Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers. In: Höfler/ Vellusig (2001), S. 25–26.

<sup>9</sup> Vgl. Höfler (2001), S. 68-69.

auch aus metanarrativer Perspektive mit dem Erzählen auseinander. Joel Spazierer ist hierbei keine Ausnahme. Die Aussage, die Höfler in Bezug auf diese Auseinandersetzung trifft, kann auch auf diesen Ich-Erzähler umgelegt werden: „der Mensch erzählt, weil er nicht anders kann, weil er Geschichten braucht, um die Welt und vor allem sich selbst entstehen zu lassen“<sup>10</sup>. Joel bezeichnet sein Leben bereits zu Beginn des Romans als Geschichte, wiederholt den Gedanken immer wieder und verdeutlicht somit, dass auch er nicht anders kann als zu erzählen, um sich selbst als Person zu konstruieren. Joel exemplifiziert somit auch, warum Erzählen für uns Menschen so wichtig ist. Es handelt sich, Fludernik<sup>11</sup> zufolge, um eine grundlegende Erkenntnisstruktur, die es uns erst ermöglicht, Geschehnisse zu ordnen und Erklärungen für diese zu finden.

## 2.2 Was ist eigentlich Fiktion?

Literarische Werke sind fiktionaler Natur. Im alltäglichen Gebrauch des Wortes sind wir uns vermeintlich sicher, was mit Fiktion gemeint ist, und setzen diese oft gleich mit erfundenen Geschichten. Martínez und Scheffel zufolge lassen sich Erzählungen „mit Hilfe der Merkmalspaare ‚real vs. fiktiv‘ und ‚dichterisch vs. nichtdichterisch‘ spezifizieren, sodass vier verschiedene Kombinationen möglich sind“<sup>12</sup>. So kann eine nichtdichterische Erzählung real, wobei es sich zum Beispiel um einen Zeitungsartikel oder eine Biographie handelt, oder erfunden sein, wie es bei der Lüge oder der Täuschung der Fall ist. Diese werden als faktuale Erzählungen bezeichnet, wobei zweite Möglichkeit als Sonderfall zu betrachten ist.

Von solchen faktualen Erzählungen sind deutlich dichterische Erzählungen mit erfundenem Inhalt wie Fabeln oder Märchen abzugrenzen. Doch manche Erzählungen, die wir zwar ohne viele Umschweife dem fiktionalen Bereich zuordnen, beziehen ganz bewusst auch reale Tatsachen oder Figuren mit ein. Wesentlich komplexer wird eine

---

<sup>10</sup> Höfler (2001), S. 68-69.

<sup>11</sup> Vgl. Fludernik (2010), S. 10.

<sup>12</sup> Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck <sup>9</sup>2012. (C. H. Beck Studium), S. 12.

Unterscheidung, wenn offenkundig ausgedachte auf reale Figuren treffen oder in historische Ereignisse verwickelt werden. Aufgrund des eingangs etablierten Merkmalpaares „real bzw. erfunden“ ist es in solchen Fällen schwierig, zwischen fiktional und faktual zu unterscheiden – der Gegensatz ist also kein absoluter.

Der Schärfung des Fiktionsbegriffs hängt eng mit der Entstehung und der steigenden Popularität des Romans zusammen. Die zunächst geläufigen Inszenierungen von Glaubwürdigkeit – anders gesagt, der Versuch, die Geschichte an die Wirklichkeit zu binden durch Bezeugungen, dass es sich um reale Geschehnisse handle – wird jedoch schon bald von den Lesern des 18. Jahrhunderts aufgedeckt.<sup>13</sup> In der Folge wird dem Roman „ein *eigener* Wahrheitswert zugebilligt“<sup>14</sup>, der sich von der Realität außerhalb unterscheidet. Um Fiktion als solche auch wahrnehmen zu können, bedarf es eines sogenannten fiktionalen Paktes mit dem Rezipienten. Dies bedeutet, Mader<sup>15</sup> zufolge, dass ein Text bereits vor dem Lesen, beispielsweise durch die Zuordnung zu einer bestimmten Gattung, als Fiktion wahrgenommen wird. Dieser fiktionale Pakt steht somit für die besondere Kommunikationssituation zwischen Produzenten, Rezipienten und dem Text selbst. Somit „folgt der Autor der Intention des *make-belief*“<sup>16</sup>, dem Schaffen einer Illusion, an welcher der Leser gemäß der *willing suspension of disbelief* teilnimmt. Dieser von Samuel Taylor Coleridge geprägte Begriff verweist darauf, dass der Leser bereitwillig und bewusst während der Lektüre darauf verzichtet, „die ihm dargebotene Geschichte mit seiner Realität, seiner Wirklichkeit abzugleichen, um ein maximal zufriedenstellendes Leseerlebnis möglich zu machen“<sup>17</sup>.

Auch wenn die Natur der Fiktion sich auf folgende Weise theoretisch nicht definieren lässt, so ist es als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen dennoch hilfreich, genauer die Merkmale zu analysieren, die einen fiktionalen Text als solchen erkennen lassen. Dazu zählen unter anderem „der Modus der Publikation, die Darbietungsweise, aber

---

<sup>13</sup> Vgl. Frank, Dirk: Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2001, S. 79.

<sup>14</sup> Frank (2001), S. 78.

<sup>15</sup> Vgl. Mader, Ilona: Metafiktionalität als Selbst-Dekonstruktion. Würzburg: Königshaus & Neumann 2017. (Film – Medium – Diskurs 73), S. 73.

<sup>16</sup> Mader (2017), S. 75.

<sup>17</sup> Gerstenbräun, Martin: A fiction is a fiction is fiction? Metafiktionalität im Werk von Daniel Kehlmann. Marburg: Tectum-Verlag 2012. (Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 4), S. 14.

auch weniger eindeutige Signale wie Schreibstil oder Autorschaft“<sup>18</sup>. Eine solche, wie Gerstenbräun anmerkt, „Kontextmarkierung“<sup>19</sup> ist notwendig, um das Aussetzen des Unglaubens auf Seiten des Rezipienten zu bewirken.

Ganz grundsätzlich können Merkmale, die beim Leser das Erkennen von Fiktion hervorrufen, in zwei Gruppen, nämlich (1) textuelle beziehungsweise intrinsische sowie (2) paratextuelle Fiktionssignale<sup>20</sup>, eingeteilt werden. Bareis<sup>21</sup> zählt zu ersterer Kategorie bestimmte stilistische Besonderheiten – wie beispielsweise das epische Präteritum, die erlebte Rede oder den inneren Monolog, um die Gedanken- und Gefühlswelt eines Dritten fassbar zu machen – oder auch fantastische Elemente wie sprechende Tiere, die es so in unserer realen Welt nicht gibt. Darüber hinaus kann Fiktion auch noch anders kenntlich gemacht werden, nämlich indem sie „durch verschiedene Formen der Selbstreflexion ihren besonderen Status in Form und Inhalt reflektiert“<sup>22</sup>. Darunter fallen die beiden in dieser Arbeit berücksichtigten Phänomene des metafictionalen Erzählens sowie des unzuverlässigen Erzählers, da beide die Fiktion in den Vordergrund rücken und somit für den Rezipienten offenlegen.

Wenn man nun von der zweiten Kategorie, den paratextuellen Fiktionssignalen<sup>23</sup>, spricht, so meint man im Sinn Genettes, auf welchen dieser Begriff zurückgeht, sämtliche Texte, die ein Werk begleiten beziehungsweise umrahmen. Darunter fallen beispielsweise der Titel, der Name des Autors, ein Vor- oder Nachwort sowie Gattungsbezeichnungen oder Widmungen. Noch viel stärker als textuelle Merkmale haben diese „Signalwirkung für die Entscheidung des Lesers [...], den Text als fiktionalen zu verstehen oder nicht“<sup>24</sup>. Auch wenn solche Paratexte meist zielsicherer auf das Phänomen Fiktion zu verweisen scheinen, sind auch sie nicht immer eindeutig. So besteht die Möglichkeit, dass zum Beispiel eine Gattungsbezeichnung nur

---

<sup>18</sup> Gerstenbräun (2012), S. 23.

<sup>19</sup> Gerstenbräun (2012), S. 15.

<sup>20</sup> Vgl. Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Acta Univ. Gothoburgensis 2008. (Göteborger germanistische Forschungen 50), S. 72-82.

<sup>21</sup> Vgl. Bareis (2008), S. 72-79.

<sup>22</sup> Martínez/Scheffel (2012), S. 19.

<sup>23</sup> Vgl. Bareis (2008), S. 79-82.

<sup>24</sup> Bareis (2008), S. 79.

herangezogen wird, um einen gewissen Effekt zu erreichen. Es handelt sich somit auch bei paratextuellen Signalen nur um einen ersten Anhaltspunkt.

Fiktion wird als erfunden betrachtet, jedoch wurde und wird in diesem Zusammenhang auch immer wieder die Frage aufgeworfen, ob Fiktion nun Lüge sei. Mit dieser Frage scheint sich auch Joel Spazierer zu beschäftigen. Für ihn ist die Lüge zentraler Bestandteil seiner Erzählung. Er geht sogar so weit zu behaupten:

Meine Mutter Elise-Marie Fülöp, war eine ehrgeizige Frau, die nach der Devise lebte, dass der Schein die Realität, das Sein aber Fiktion sei. Sie und mein Vater waren Geschwister in dieser Philosophie, und sie haben mich, zweifellos ohne dass sie sich dessen bewusst waren, darin erzogen – wenn sie mich überhaupt erzogen haben.“ (JS 17)

Wenn Joel vom Sein als Fiktion spricht, legt dies die bereits im vorangegangenen Kapitel besprochene Annahme nahe, dass erst durch das Erzählen Realität entstehen kann. Es wird aber auch augenscheinlich, wie schwierig, gar unmöglich, es ist, Fiktion in Abgrenzung von der Wahrheit der realen Welt zu sehen. Sobald sich ein Rezipient auf eine Fiktion einlässt, erklärt er sich bereit, diese Welt nur „an den ihr eigenen wahrheitskonditionalen Bedingungen zu messen“<sup>25</sup>. Diese haben nichts mit der außerfiktionalen Wahrheit zu tun. Für das Verstehen eines fiktionalen Textes ist es daher auch nicht notwendig, diese als „wahr“ oder „falsch“ zu klassifizieren.

Ähnlich schwierig verhält es sich jedoch auch, Fiktion in Opposition zur Wirklichkeit zu bestimmen. Das grundlegende Problem dabei liegt, so Gerstenbräun<sup>26</sup>, in der Tatsache begründet, dass es keine objektivierbare Realität gibt, denn auch Wirklichkeit kann nur vermittelt werden und ist nicht für jeden in gleichem Maße erlebbar. Des Weiteren führt Bareis aus, dass es gar nicht möglich ist, Fiktion als genaues Gegenteil von Realität zu betrachten, denn wenige fiktionale Erzählungen sind nur fiktiv, also ausgedacht, „sondern stellen eine bunte Mischung aus Erfundenem und Gefundenem dar“<sup>27</sup>. Auch wenn die Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten dem Leser als Fiktionssignale dienen kann, ist dieser Umstand dennoch völlig unerheblich, um Fiktion selbst zu bestimmen. Mader zieht daraus den Schluss, dass Fiktionalität

---

<sup>25</sup> Sprenger (1999), S. 107.

<sup>26</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 22.

<sup>27</sup> Bareis (2008), S. 57.

„nicht ausschließlich an Fiktivität gebunden“<sup>28</sup> ist, da fiktionale Texte meist auch aus nicht-fiktiven Inhalten bestehen. Bareis zufolge ist es wesentlich ratsamer, sich bei der Festlegung von Fiktion auf die Tatsache zu verlegen, dass es sich um etwas Vorgestelltes beziehungsweise Erdachtes handelt. So könne man sich sowohl Reales, beispielsweise eine historische Persönlichkeit wie Cäsar, oder eben ganz und gar Erfundenes wie die Märchenfigur Rotkäppchen vorstellen; es gilt somit: „Der Status des Vorgestellten ist im Unterschied zum Status des Vorstellens für die Beschreibung des Phänomens Fiktion nicht relevant“<sup>29</sup>.

Es zeigt sich deutlich, dass das Phänomen Fiktion – aufgrund seiner komplexen Natur und der schier endlosen Menge an Spielarten – nur schwer beziehungsweise unpräzise zu kategorisieren ist. Fiktion kann weder in Bezug auf Wahrheit noch auf Wirklichkeit bestimmt werden. Grundsätzlich kann jedoch festgestellt werden, dass fiktionale Texte im Unterschied zu faktualen Texten nicht zweckgebunden sind<sup>30</sup> und eine besondere Kommunikationssituation aufweisen<sup>31</sup>. Zwar gibt es auch hier einen realen Autor, der einen Text produziert, welcher von einem realen Leser gelesen wird. Anders als bei faktualen Erzählungen gibt es neben dieser realen aber auch noch eine zweite, imaginäre Erzählebene, in der ein Erzähler das Wort ergreift. Dies ist auch der Grund, warum der Autor nicht für die Wahrheit oder Unwahrheit seines Textes zur Verantwortung gezogen werden kann, denn schließlich ist es nicht dieser, sondern ein fiktiver, erfundener Erzähler, der seine Aussagen als wahrheitsgemäß verstanden haben will. Indem Köhlmeier einen Lügner als Erzähler einsetzt, verweist *Die Abenteuer des Joel Spazierers* ironisch auf die Schwierigkeit, die Besonderheit von Fiktionalität und fiktionaler Wahrheit zu verstehen, und setzt sich somit spielerisch mit der oft getätigten Anschuldigung „telling stories is telling lies“<sup>32</sup> auseinander.

---

<sup>28</sup> Mader (2017), S. 71.

<sup>29</sup> Bareis (2008), S. 56.

<sup>30</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 23.

<sup>31</sup> Vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 19.

<sup>32</sup> Waugh, Patricia: *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London und New York: Methuen 1984, S. 89.

## 2.3 Erzähler und Erzählsituation

Eine Erzählung wird grundsätzlich von zwei Parametern bestimmt: „dem erzählerischen Medium mitsamt den jeweils verwendeten Verfahren der Präsentation einerseits und dem Erzählten (die Geschichte, die erzählte Welt) andererseits“<sup>33</sup>. Dieses „Was“ wird oft auch als *story/histoire* bezeichnet, während das „Wie“ der Erzählung auch *discourse/discours* genannt wird. Der französische Literaturtheoretiker Gérard Genette<sup>34</sup> entfernt sich zwar von dieser Kategorisierung und nimmt eine Dreiteilung vor, in welcher er den Terminus *Geschichte (histoire)* – Inhalt – beibehält, aber genauer zwischen den beiden Begriffen *Erzählung (récit)* – dem narrativen Text und eigentlichen Diskurs der Erzählung – und *Narration (narration)* – dem narrativen Akt – unterscheidet. Entscheidend ist jedoch auch in Genettes Modell, dass sowohl Geschichte als auch Narration „nur vermittelt durch die Erzählung“<sup>35</sup> besteht. Dieses Wie der Erzählung – welches unter anderem die Perspektive, das Erzähltempus und die Reihenfolge der einzelnen Handlungen beinhaltet – spielt eine entscheidende Rolle, wenn es darum geht, wie ein narrativer Text wahrgenommen wird. So ist auch Bareis<sup>36</sup> der Meinung, dass ein und dieselbe Erzählung nicht unterschiedlich erzählt werden kann, vielmehr verändert sich diese ebenso, wenn der Diskurs beziehungsweise die sprachliche Struktur eine andere ist.

Die Ausgestaltung einer Geschichte hängt maßgeblich vom Erzähler ab und davon, wie diese, wenn auch fiktionale, Instanz Dinge wahrnimmt, beurteilt und vermittelt. Grundsätzlich ist eine Erzählung also durch ihre Mittelbarkeit bestimmt, in anderen Worten, „Erzählung ist also die Geschichte, die ein Erzähler erzählt“<sup>37</sup>. Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde, gibt es signifikante Unterschiede zwischen dem alltäglichen Erzählen und dem fiktionalen Erzählen. Um diese Differenz deutlich zu machen, nimmt Mader<sup>38</sup> die englischen Begriffe „narrate“ für fiktionales sowie „tell“ für nicht-fiktionales Erzählen zu Hilfe und erklärt, dass einer

---

<sup>33</sup> Martínez/Scheffel (2012), S. 22.

<sup>34</sup> Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: Wilhelm Fink 2010. (UTB 8083), S. 12.

<sup>35</sup> Genette (2010), S. 13.

<sup>36</sup> Vgl. Bareis (2008), S. 168.

<sup>37</sup> Fludernik (2010), S. 13.

<sup>38</sup> Vgl. Mader (2017), S. 269.

der entscheidenden Unterschiede zwischen den beiden die Tatsache ist, dass beim nicht-fiktionalen Erzählen der Autor beziehungsweise Sprecher mit dem Erzähler ident ist, während das bei fiktionalen Erzählern nicht der Fall ist.

Ähnlich wie Stanzel<sup>39</sup>, der die Mittelbarkeit durch einen Erzähler in den Vordergrund der Analyse narrativer Texte stellt, sieht auch Genette<sup>40</sup> in jeder Erzählung immer einen Erzähler gegeben, ob dieser nun explizit als Ich in Erscheinung tritt oder nicht. Auch wenn es des Öfteren scheint, als würden sich Geschichten selbst erzählen, gibt es erzählerlose Erzählungen grundsätzlich nicht, da auch bei Romanen, in denen sich der Erzähler nicht als „menschenähnliche Figur innerhalb oder außerhalb der Diegese in die Fiktion hineinschreibt, dennoch von einem Erzähler gesprochen werden kann“<sup>41</sup>.

Da die Erzählerfigur in Köhlmeiers *Die Abenteuer des Joel Spazierer* eine ganz besondere Stellung einnimmt, soll im Folgenden näher auf theoretische Betrachtungen zur Erzählsituation eingegangen werden. Die wohl bekannteste und auch gängigste Theorie dazu stammt von Franz Stanzel<sup>42</sup>, welcher zwischen drei typischen Formen von Erzählsituationen unterscheidet. Während der *auktoriale* Erzähler nicht zur Romanwelt gehört, sondern außerhalb steht und „als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt“<sup>43</sup>, ist in der *Ich-Erzählsituation* der Erzähler selbst Figur in der von ihm erzählten Geschichte und tritt auch als solcher in Erscheinung. Kennzeichnend für die dritte, die *personale* Erzählsituation ist die Tatsache, dass der Erzähler auf jegliche Einmischung verzichtet und so weit hinter die Romanfiguren tritt, dass er vom Rezipienten nicht mehr bewusst registriert wird und dieser meint, er beobachte das Geschehen aus der Perspektive eines Charakters, einer sogenannten Reflektorfigur.

---

<sup>39</sup> Vgl. Stanzel, Franz: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008. (UTB 904), S. 15-16.

<sup>40</sup> Vgl. Genette (2010), S. 158.

<sup>41</sup> Bareis (2008), S. 156.

<sup>42</sup> Vgl. Stanzel, Franz: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 187), S. 16-17.

<sup>43</sup> Stanzel (1964), S. 16.

Der größte Unterschied zwischen den beiden zuletzt genannten Erzählsituationen besteht darin, dass der Erzähler, der auf der gleichen fiktionalen Ebene wie die Figuren steht, in Stanzels<sup>44</sup> Terminologie Ich-Erzähler genannt wird. Ist dies nicht der Fall, handelt es sich um eine Er-Erzählung. Genette<sup>45</sup> distanziert sich jedoch von diesen gängigen Begriffen, da jede Erzählung von jemandem erzählt wird und somit immer in der ersten Person steht. Stanzels Ich-Erzähler sei daher seiner Meinung nach irreführend. Sein Modell<sup>46</sup> führt andere Termini ein, die auf der Beziehung, die der Erzähler zu seiner Erzählung einnimmt, basieren: So spricht er einerseits von einem *heterodiegetischen* Erzähler, der sich außerhalb des Universums (Diegese<sup>47</sup>), in dem die Geschichte spielt, befindet sowie meist entpersonalisiert ist, und andererseits von einem *homodiegetischen* Erzähler, der Teil seiner eigenen Geschichte ist.

Bei der Erzählfigur in Köhlmeiers Roman handelt es sich um einen Sonderfall des homodiegetischen Erzählers: Da Joel Spazierer nicht nur eine Figur, sondern zugleich der Protagonist seiner Erzählung ist, kann man von einem *autodiegetischen*<sup>48</sup> Erzähler sprechen. Auch wenn Genettes Terminologie durchaus trennschärfer ist, wird in der folgenden Analyse von *Die Abenteuer des Joel Spazierer* auch Stanzels Begriff des Ich-Erzählers verwendet, da er den Fokus auf die zentrale Rolle des Protagonisten, der autobiographisch sein Leben nachzeichnet, lenkt.

---

<sup>44</sup> Stanzel (2008), S. 71.

<sup>45</sup> Genette (2010), S. 158.

<sup>46</sup> Vgl. Genette (2010), S. 159.

<sup>47</sup> Vgl. Genette (2010), S. 183.

<sup>48</sup> Vgl. Genette (2010), S. 159.

### 3 UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN

#### 3.1 Der unzuverlässige Erzähler: Versuch einer Definition

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel angeführt wurde, ist der Erzähler als Mittler der Geschichte wichtiger Bezugspunkt jeglicher Analyse epischer Werke. Erzählern, die als Figur ihrer eigenen Geschichte in Erscheinung treten – also Teil einer homodiegetischen beziehungsweise autodiegetischen Erzählungen sind – und somit menschliche Eigenschaften für sich in Anspruch nehmen, scheint der Leser zunächst besonders gewillt, Glauben zu schenken. Genau diese menschliche Seite und die damit verbundenen menschlichen Schwächen sind es aber oft, die an der Glaubwürdigkeit ihrer Worte zweifeln lassen. So gibt es auch Erzähler, „deren Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist“<sup>49</sup>.

Ein solcher unzuverlässiger Erzähler erscheint bei oberflächlicher Betrachtung und vor dem Hintergrund des Alltagssprachlichen Gebrauchs von Unzuverlässigkeit einigermaßen einfach zu umreißen. Laut Jahn<sup>50</sup> kann eine Person sowohl in Bezug auf ihr nichtsprachliches als auch ihr sprachliches Verhalten unzuverlässig sein. So ist etwa jemand, der Versprechen nicht einhält, in seinem nichtsprachlichen Handeln unverlässlich, während sich sprachliche Unzuverlässigkeit auf eine mangelhafte oder unglaubliche Darstellung der tatsächlichen Umstände bezieht. Je nachdem, welcher Grund einer solchen Divergenz zwischen Aussage und Realität zugrunde liegt, kann man diese Menschen beziehungsweise Erzähler in literarischen Werken bestimmten Gruppen – beispielsweise Angebern, Lügner, Besessenen, aber auch Verwirrten oder Naiven – zuordnen. Bereits jetzt fällt auf, dass der Begriff, der zunächst so klar erschien, laut Ohme<sup>51</sup> eine ganze Reihe verschiedener Erzähler subsumiert und es sich somit um „ein sehr heterogenes Phänomen“<sup>52</sup> handelt.

---

<sup>49</sup> Martínez/Scheffel, S. 103.

<sup>50</sup> Vgl. Jahn, Manfred: Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen. In: Nünning (2013), S. 82.

<sup>51</sup> Ohme (2015), S. 135.

<sup>52</sup> Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Nünning (2013), S. 7.

Eine weitere Annahme in Bezug auf den unzuverlässigen Erzähler besteht darin, diesen als Erscheinung des modernen beziehungsweise postmodernen Romans zu betrachten. Tatsächlich findet sich unzuverlässiges Erzählen aber bereits in den Anfängen des neuzeitlichen Romans. Auch Fludernik stellt in diesem Zusammenhang fest, dass „Unzuverlässigkeit also quasi mit dem Beginn des Romans und somit [...] auch mit dem ‚Realismus‘ zusammenfällt und dass frühe Beispiele für unzuverlässige Erzähler [...] gerade dort entdeckt werden, wo nach gängiger Meinung im Spätmittelalter ‚realistische‘ Erzählweisen vorweggenommen werden“<sup>53</sup>. Meifert-Menhard<sup>54</sup> führt beispielsweise *Don Quijote de la Mancha* (1605/06), der nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Phantasie unterscheiden kann, als Paradebeispiel für dieses Phänomen an. Auch in den Schelmenromanen des 17. Jahrhunderts, bei denen der im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehende Roman *Die Abenteuer des Joel Spazier* Anleihen nimmt, findet sich ein als unzuverlässig zu beurteilender Erzähler. Trotz allem muss aber auch eingeräumt werden, dass dieses narrative Phänomen bis ins 19. Jahrhundert, beispielsweise in Edgar Allan Poes Erzählungen oder in Emily Brontës *Wuthering Heights*, eher eine interessante Nebenerscheinung, aber keineswegs die Norm darstellt. An Bedeutung gewinnt der unzuverlässige Erzähler, wie sowohl Meifert-Menhard<sup>55</sup> als auch Bläß<sup>56</sup> erläutern, in der Moderne. Im 20. Jahrhundert ist er schließlich vollends etabliert. Dieser Umstand steht im Zusammenhang mit der Häufung von homodiegetischen Erzählern in der Literatur sowie der Tendenz, sich von einer objektiv wahrnehmbaren und beschreibbaren Wirklichkeit beziehungsweise Wahrheit zu distanzieren und Realität vielmehr als etwas zu begreifen, das für ein Subjekt ausschließlich individuell und aus dessen Perspektive wahrgenommen werden kann.

Ihren Höhepunkt findet diese Denkweise schließlich in der Postmoderne, die in weiterer Folge „auch den Begriff des Erzählens bedeutsam verändert, ja, seine

---

<sup>53</sup> Fludernik, Monika: *Unreliability vs. Discordance*. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Liptay/Wolf (2005), S. 42.

<sup>54</sup> Vgl. Meifert-Menhard, Felicitas: *Conflicting reports. Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800*. Trier: WVT 2009. (ELCH 36), S. 34-35.

<sup>55</sup> Vgl. Meifert-Menhard (2009), S. 43-44.

<sup>56</sup> Bläß, Ronny: *Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens*. In: Liptay/Wolf (2005), S. 197-198.

Validität gleichsam in Frage stellt“<sup>57</sup>. So verwundert es auch nicht, dass die literaturwissenschaftliche Beschäftigung sowie die erstmalige Erwähnung des Begriffes in diese Zeit fällt. Auf Wayne C. Booth's Definition der „unreliable narration“, die sich in seiner 1961 erschienenen Monographie *The Rhetoric of Fiction* findet, beziehen sich lange Zeit viele Literaturwissenschaftler: „For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), *unreliable* when he does not.“<sup>58</sup> Booth setzt den unzuverlässigen Erzähler in Beziehung zu dem ebenfalls von ihm geschaffenen Begriff des impliziten Autors, einer Instanz zwischen realem Autor und Erzähler, der Struktur und Inhalt sowie Normen und Wertesystem des Textes beinhaltet. Wenn nun die Normen des Erzählers nicht mit denen des impliziten Autors übereinstimmen, kann man von einem unzuverlässigen Erzähler sprechen. Der Unterschied zwischen reliable und unreliable lässt sich also durch den Grad und die Art der Distanz bestimmen, die impliziten Autor und Erzähler voneinander trennen.

Die Beschäftigung mit dem unreliable narrator hat in der modernen Literaturwissenschaft nicht an Stellenwert verloren, sondern hat sogar, wie Kindt<sup>59</sup> betont, an Popularität gewonnen. So machen doch gerade die interessantesten Texte des 20. und 21. Jahrhunderts von ihm Gebrauch. Es zeigt sich aber auch, dass sich die heutige Literaturwissenschaft in ihrem Verständnis von Unzuverlässigkeit in der Erzählung einigermaßen von Booth entfernt hat. Nünning, sicherlich einer der schärfsten Kritiker der von Booth geprägten Definition, räumt ein: „Booth's definition of the unreliable narrator has brought us to where we are today.“<sup>60</sup> Er erkennt somit zwar dessen wegweisende Rolle in der Beschreibung des unzuverlässigen Erzählers an, kritisiert gleichzeitig aber auch den Mangel an Klarheit und Präzision, der sich auch bei anderen Forschern wie Chatman findet. Dieser erklärt unzuverlässiges

---

<sup>57</sup> Meifert-Menhard (2009). S. 44.

<sup>58</sup> Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago und London: The University of Chicago Press 1983, S. 158-159.

<sup>59</sup> Vgl. Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane Ernst Weiss*. Tübingen: Max Niemeyer 2008. (Studien zur deutschen Literatur 184), S. 35.

<sup>60</sup> Nünning, Ansgar: *Unreliable, compared to what: Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomina and Hypotheses*. In: Grünzweig/Solbach (1999), S. 53.

Erzählen folgendermaßen: „In ‚unreliable narration‘ the narrator’s account is at odds with the implied reader’s surmises about the story’s real intentions. The story undermines the discourse.”<sup>61</sup> Er erläutert, dass ein solcher unzuverlässiger Erzähler durch den Leser entlarvt werden kann, indem dieser zwischen den Zeilen liest und somit das Gefühl entwickelt, dass Tatsachen, die der Erzähler schildert, so nicht passiert sein können – eine Antwort auf die Frage, wie sich dieses Zwischen-den-Zeilen-Lesen konkret gestaltet, bleibt Chatman aber schuldig.

Nünning schlägt nicht bloß vor, Booths Definition zu präzisieren, sondern plädiert vielmehr dafür, den Begriff einer vollkommenen Rekonzeptualisierung zu unterziehen. Sein größter Kritikpunkt<sup>62</sup> bezieht sich darauf, dass als einziger Maßstab zur Bestimmung der Unglaubwürdigkeit eines Erzählers die Textinstanz des impliziten Autors herangezogen wird, die nicht nur terminologisch unklar ist, sondern auch weitere Probleme aufwirft. So stellt sich Allrath<sup>63</sup> die Frage, inwiefern die Normen und Werte dieses impliziten Autors von einem Leser überhaupt erfasst werden können, da sich dieser im Text nicht manifestiert. Ebenso paradox scheint auch die Tatsache, dass Booth den unzuverlässigen Erzähler als ausschließlich textimmanentes Phänomen betrachtet, zugleich mit dem impliziten Autor aber auch wieder die Autorintention in die Literaturanalyse bringt, wenn auch wie Nünning es nennt, „through the back-door“<sup>64</sup>.

Betrachtet man die Problemfelder, die sich durch die Zuhilfenahme eines impliziten Autors auftun, stellt sich die Frage, ob das Heranziehen einer solchen Bezugsgröße die Deutung des Phänomens *unreliable narration* nicht unnötig verkompliziert oder eine Interpretation, wie Meifert-Menhard<sup>65</sup> einwirft, nicht noch mehr verschleiert und mitunter sogar unmöglich macht. Das Werte- und Normsystem des Gesamtwerkes

---

<sup>61</sup> Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca und London: Cornell University Press 1978, S. 233.

<sup>62</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 13; Nünning (1999), S. 55-56.

<sup>63</sup> Allrath, Gaby: "But why *will* you say that I am mad?" Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*. In: Nünning (2013), S. 59.

<sup>64</sup> Nünning, Ansgar: *Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches*. In: D'hoker/Martens (2008), S. 35.

<sup>65</sup> Vgl. Meifert-Menhard (2009), S. 14

kann durch den impliziten Autor nicht erschlossen werden: Er hat keine Stimme im Text und somit „nirgendwo in einem kommunikationstheoretischen Rahmen seinen Platz“<sup>66</sup>. Nünning kommt schließlich zu dem Schluss, den impliziten Autor gänzlich aus der Beschreibung und Analyse des unzuverlässigen Erzählers zu verbannen: „the implied author is neither a necessary nor a sufficient standard by which to determine a narrator’s putative unreliability“<sup>67</sup>.

### 3.2 Joel Spazierer – ein unzuverlässiger Erzähler?

Wenn der neueren Literaturanalyse zufolge ein unzuverlässiger Erzähler nicht mehr anhand seiner Distanz von einem impliziten Autor im Text festgemacht werden kann, stellt sich zwangsläufig die Frage, welche alternativen Methoden es zur Ermittlung einer solchen Erzählinstanz gibt. Wie Bareis<sup>68</sup> unter Bezugnahme auf Nünning’s Theorien darlegt, hängt unzuverlässiges Erzählen immer von den drei folgenden Größen ab: (1) dem unzuverlässigen Erzähler, (2) dem Autor, der den Erzähler bewusst unzuverlässig anlegt, sowie (3) dem Rezipienten, der diese vom Autor beabsichtigte Unzuverlässigkeit auch als solche erkennt. Lässt man nun den Autor, den Bareis mit dem impliziten Autor mehr oder weniger gleich setzt, und dessen Intention außen vor, so bilden der Text selbst und die „kognitiven Rezeptionsprozesse“<sup>69</sup>, dies bedeutet der Leser mit seinem Welt- und Literaturwissen sowie seinen Normen und Werten, die Grundlage einer jeden Interpretation.

Anzeichen für Unzuverlässigkeit können somit, laut Nünning<sup>70</sup>, in zwei Bereiche unterteilt werden: (1) textuelle Anzeichen, das heißt alle formalen und inhaltlichen Merkmale eines narrativen Textes, welche die Zuverlässigkeit eines Erzählers anzweifeln lassen, und (2) außertextuelle beziehungsweise kontextuelle Bezugsrahmen, auch „frames of reference“ genannt, die auf Diskrepanzen zwischen

---

<sup>66</sup> Solbach, Andreas: Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel. In: Liptay/Wolf (2005) S. 61.

<sup>67</sup> Nünning (2008), S. 36.

<sup>68</sup> Vgl. Bareis (2008), S. 185.

<sup>69</sup> Solbach (2005), S. 61.

<sup>70</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 27.

der vom Erzähler entworfenen fiktiven Welt und dem Modell von Wirklichkeit des Lesers verweisen. Jahn <sup>71</sup> differenziert hierbei, indem er zwischen einem intratextuellen und einem peritextuellen Bereich, der beispielsweise den Titel oder das Vorwort umfasst, sowie einem außertextuellen Bereich, der völlig außerhalb des Textes liegt und neben dem Weltwissen des Lesers auch wieder Intensionsbekundungen des Autors mit in die Interpretation holt, unterscheidet.

Während Meifert-Menhard<sup>72</sup> nach wie vor ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Theorien zur Analyse des unzuverlässigen Erzählers, textimmanent auf der einen sowie rezeptiv orientiert auf der anderen Seite, konstatiert, sehen viele Forscher wie Nünning<sup>73</sup> oder Kindt die einzige Möglichkeit, einen unzuverlässigen Erzähler umfassend zu beschreiben, in „dem Zusammenspiel von Texteigenschaften und Rezipientenwissen“<sup>74</sup>. Im Folgenden sollen nun sowohl die textuellen Signale, die objektiv betrachtet auf einen unzuverlässigen Erzähler schließen lassen, als auch der Referenzrahmen, den ein potenzieller Leser zur Hilfe nimmt, um unreliability im Text auszumachen, näher beleuchtet werden. Schließlich sollen sie im Roman *Die Abenteuer des Joel Spazierers* anhand des titelgebenden Erzählers herausgearbeitet und miteinander in Beziehung gesetzt werden.

### 3.2.1 Textuelle Signale für unzuverlässiges Erzählen

Am Beginn jeder Analyse unzuverlässigen Erzählens steht die Frage, wie sich nun unzuverlässiges von zuverlässigem Erzählen unterscheiden lässt. Reliability ist nämlich keineswegs so eindeutig bestimmt, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheint. Auch hier kann, wie Jahn<sup>75</sup> verdeutlicht, zwischen zwei Typen unterschieden werden: (1) dem *mimetisch autoritativen* Erzähler, der Ereignisse und Fakten der Geschichte unverfälscht und ohne Absicht der Täuschung wiedergibt, sowie (2) dem

---

<sup>71</sup> Vgl. Jahn (2013), S. 83.

<sup>72</sup> Vgl. Meifert-Menhard (2009), S. 16.

<sup>73</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 23; Nünning (2008), S. 44-45.

<sup>74</sup> Kindt (2008), S. 40.

<sup>75</sup> Vgl. Jahn (2013), S. 83.

*interpretativ autoritativen* Erzähler, der in seinen Kommentaren Vorkommnisse und Sachverhalte richtig interpretiert. Auf Grundlage der sogenannten *suspension of disbelief* wird „einer Erzählinstanz solange Glaubwürdigkeit attribuiert [...], bis sie den Rezipienten vom Gegenteil überzeugt und ihm Anlaß gibt, die *reliability* in Zweifel zu ziehen“<sup>76</sup>.

Kindts<sup>77</sup> Annahme zufolge wäre es zwar zu kurz gegriffen, einen unzuverlässigen Erzähler als Gesamtheit aller narratologischen Auffälligkeiten zu begreifen, da es, wie auch in dieser Arbeit noch näher beleuchtet werden soll, eine große Zahl unzuverlässiger Erzähler gibt, die sich mitunter stark voneinander unterscheiden. Textuelle Ungereimtheiten, auch deren Häufung, müssen nicht zwingend auf *unreliability* hinweisen, aber jedes einzelne solcher textuellen Signale kann die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit beim Rezipienten auslösen. Es scheint daher hilfreich, bei der Bestimmung eines unzuverlässigen Erzählers zunächst von der Analyse textueller Signale auszugehen, die eine *unreliability* nahelegen. So haben sich bereits mehrere Forscher, allen voran der Anglist Nünning<sup>78</sup>, an einer Differenzierung sowie Auflistung dieser Merkmale versucht, wobei sich eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen dem inhaltlichen und dem stilistischen Bereich festmachen lässt.

Auf der inhaltlichen Seite sind es wahrscheinlich die „Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und Interpretation des Geschehens“<sup>79</sup>, die in *Die Abenteuer des Joel Spazierer* eine Unzuverlässigkeit des Erzählers auf der interpretativ autoritativen Ebene suggerieren. Joels Bewertungen bestimmter Ereignisse scheinen befremdlich. So behauptet er beispielsweise in Bezug auf seine Prostitution im Alter von sieben Jahren: „Ich ekelte mich nicht, ich schämte mich nicht, es strengte mich nicht sonderlich an, ich fürchtete nicht um meinen Ruf [...]“ (JS 101) und bekräftigt diese Gleichgültigkeit gegenüber seiner Tätigkeit einige Seiten

---

<sup>76</sup> Nünning (2013), S. 21.

<sup>77</sup> Vgl. Kindt (2008a), S. 38.

<sup>78</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 27-28.

<sup>79</sup> Ebd., S. 28.

später noch einmal ausdrücklich durch die direkte Adressierung des Lesers: „Ich war nicht verstört – denken Sie das nicht! -, auch nicht ängstlich“ (JS 107).

Dieses Fehlen jeglicher Angst in Situationen, die typischerweise eine solche Reaktion hervorrufen, zieht sich durch den gesamten Roman und stellt vielmehr die Regel als die Ausnahme im Leben Joel Spazierers dar. Einerseits unterscheidet ihn dieses Merkmal deutlich von gewöhnlichen Menschen, andererseits lässt vor allem die Beschreibung seines furchtlosen jüngeren Ichs seine Glaubwürdigkeit in Zweifel ziehen. So behauptet er von sich, dass er als Vierjähriger, nachdem seine Großmutter von Männern der ungarischen Geheimpolizei ÁHV abgeholt wurde und er für fünf Tage und vier Nächte alleine in der Budapester Wohnung seiner Großeltern zurückbleibt, zu keinem Zeitpunkt die Angst eines kleinen Kindes verspürt, ganz im Gegenteil:

Ich habe mich nie erwachsener gefühlt als damals, war nie vernünftiger gewesen, nie lebensfähiger – nämlich, in der Lage mich anzupassen. Keine Weinerlichkeiten. Keine Angst. Keine Abschweifungen. Keine Empathie. Keine Wahrheit, keine Lüge. Ich hätte mir zugetraut einen Staat zu lenken. (JS 11)

Ebenso zeigt der neuneinhalbjährige Erzähler keinerlei Furcht, als ihm der frühere ÁHV-Offizier Major György Hajós, der seinen Großvater damals verhörte, in Wien auflauert und ihn schließlich entführt, um ihn auf seiner Flucht durch Deutschland nach Ostende als Dolmetscher einzusetzen. Vielmehr ist er es, der durch Major Hajós‘ „Verzweiflung hindurch und seine Angst hindurch“ (JS 148) schaut und den Erwachsenen beruhigt, wenn dieser sich zu sehr aufregt. Nüchtern schildert er auch den Versuch seiner Rückkehr nach Wien, die er allein und ohne Geld bewerkstelligen muss, nachdem ihn der Major in Ostende zurückgelassen hat, um nach Amerika aufzubrechen. Von seiner Begegnung mit dem schwarzen amerikanischen Soldat Staff Sergeant Hiram Winship berichtet er folgendermaßen: „Angst hatten wir beide keine, er nicht vor mir, ich nicht vor ihm, und sonst auch keine.“ (JS 168)

Die Abwesenheit von Gefühlen wie Angst, Verzweiflung oder Reue beim Erzähler selbst beziehungsweise in der Bewertung seiner Handlungen ist stets präsent in seiner Erzählung. Besonders auffällig ist dies in der kühlen, distanzierten, auf bloße Abläufe beschränkten Beschreibung seiner Morde, die sehr schnell, ohne Zögern sowie oft

ohne Absichtserklärung des Erzählers und überraschend erfolgen. Diese kurze gefühllose Schilderung könnte aber auch zum Ziel haben, „to overlook or play down incidents which reveal some painful negative quality about himself“<sup>80</sup>. Seinen ersten Mord an Frau Lundin, der Mutter seines reichen Mitschülers Leif, begeht er, als sie ihn gemeinsam mit der Haushälterin Bebe beim Ausräumen des Tresors ertappt:

Frau Lundin hielt nun eine Pistole in beiden Händen, die richtete sie auf mich und weinte dabei. Sie ging neben mir in die Hocke, und Bebe ging auf die Knie, und beide redeten mit mir. [...] und Frau Lundin fragte mich, was denn in mich gefahren sei, ich sei doch kein Verbrecher, warum ich plötzlich ein Verbrecher sei. Ich sagte, ich wisse es auch nicht, riss ihr die Pistole aus der Hand und schoss ihr zweimal ins Gesicht. (JS 248)

Obwohl der Mord, der am Ende des ersten Teils des Romans den vorläufigen Höhepunkt seiner kriminellen Karriere markiert, nicht geplant ist, da Joel ja dachte, die gesamte Familie sei verreist, und somit im Affekt geschieht, zeigt er zu keiner Zeit Reue. So verschont er die Haushälterin zwar, nicht aber ohne zu Beginn des zweiten Teils einzugestehen: „Bebe habe ich nicht getötet – obwohl es mir schwer gefallen ist und ich gegen dieses wohlige Gefühl, endlich einmal etwas Endgültiges zu tun, ankämpfen musste.“ (JS 251)

Während eine solche Unempfindsamkeit für einen moralisch fragwürdigen Erzähler spricht, finden sich aber auch textuelle Hinweise, die eine faktische Glaubwürdigkeit in Frage stellen. Nünning<sup>81</sup> beschreibt ihn diesem Zusammenhang explizite Widersprüche des Erzählers sowie andere Unstimmigkeiten innerhalb der Erzählung. In offensichtliche Widersprüche verstrickt sich der kunstvolle Erzähler Joel Spazierer nur gelegentlich. Als er beispielsweise beschließt, aufgrund einer Frau sein Leben zu ändern – „ein Glück, dass ich sie gefunden habe, nun wird ein guter Mensch aus mir“ (JS 426) – erklärt er wenig später diesen Vorsatz für null und nichtig: „Ich besaß nie den Ehrgeiz, ein guter Mensch zu werden“ (JS 496).

Auch in Bezug auf seine Mutter korrigiert er seine zunächst über sie getroffene Aussage, dass sie eine „Lügnerin“ sei und immer „etwas überaus Merkwürdiges“ (JS 20) zu erzählen habe, wenn sie ihren kleinen Sohn besucht. Als er nach der zweiten

---

<sup>80</sup> Riggan, William: *Picaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: University of Oklahoma Press 1981, S. 26.

<sup>81</sup> Nünning (2013), S. 27.

„Flucht“ der Familie gemeinsam mit seiner Mutter im Burgenland bei einer Friseurin unterkommt, zeichnet er ein anderes Bild von ihr: „Im Gegensatz zu mir, der ich in der Wahrheit stets nur eine Option gesehen habe, sah sie in der Lüge keine. Klar, sie hat hin und wieder gelogen, aber sie hat sich jedes Mal binnen kurzer Frist selbst korrigiert.“ (JS 114) Solche Diskrepanzen zwischen Aussagen finden sich im Roman eher selten und Korrekturen, wie im Fall der Beurteilung seiner Mutter, werden indirekt durch seine kognitive Weiterentwicklung und seine somit gewachsene Beurteilungsgabe gegenüber anderen Menschen begründet. Der Unterschied zwischen den beiden Beschreibungen besteht somit vor allem aufgrund der verschiedenen Perspektiven eines vierjährigen Kindes, das in seiner Mutter das „Gegenstück zu Moma“ (JS 114), der es alles glaubt, sieht, und eines siebenjährigen Jungen, der nun auf beengtem Raum mit seiner Mutter zusammenlebt und sie zum ersten Mal getrennt von seiner Großmutter wahrnimmt.

Der Ich-Erzähler, der schamlos lügt, um sich selbst einen Vorteil zu verschaffen oder auch einfach nur um seine eigene Haut zu retten, versucht paradoxerweise bei seinem Leser nie Zweifel an der Wahrheit seiner Erzählungen aufkommen zu lassen. Dadurch, dass er den Leser an jeder seiner Lügen teilhaben lässt und mit ihm sogar die Grundsätze eines guten Lügners teilt, ist dieser verleitet, ihm Glauben zu schenken. Er lügt andere Romanfiguren auf der Ebene der story an, Widersprüche zwischen seinen eigenen Aussagen gegenüber dem Leser und seinem Handeln lassen sich aber nicht festmachen. Im Fall von Joel Spazierer ist es eher die „Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens“<sup>82</sup>, die die Aufmerksamkeit der Leser auf eine mögliche Unglaubwürdigkeit des Erzählers lenken könnte. Zum ersten Mal zeigt sich dies im weitesten Sinn, nachdem er alleine in der Wohnung seiner Großeltern vorgefunden wird. Während er diese Zeit als wichtigste und einprägsamste in seinem Leben schildert, bewerten die Erwachsenen in seinem Umfeld die Situation anders: „Meine Mutter erzählte mir später, ich hätte vor Kälte, Erschöpfung und Hunger die meiste Zeit geschlafen. Sie wiederholte aber nur, was ihr Dr. Balázs gesagt hatte.“ (JS 14) So interpretiert dieser Arzt das Verhalten des Knaben ganz anders und

---

<sup>82</sup> Nünning (2013), S. 28.

meint, es sei „ein Beleg dafür, wie verwirrt mein Kopf sei“ (JS 15), wohingegen er selbst „*seine* Fragen merkwürdig und *meine* Antworten klar“ (JS 15) findet.

Ein besonders starker Kontrast zeigt sich zwischen Joels eigener Schilderung seiner Kindheit sowie Jugend und der Wahrnehmung der Menschen aus seinem Umfeld beziehungsweise des Staatsanwaltes. Die Ausführungen von letzterem werden innerhalb eines abgeschlossenen Kapitels ohne jeglichen Kommentar des Ich-Erzählers in der direkten Rede wiedergegeben. Zum einen finden sich in den Aussagen verschiedenster Zeugen, die der Staatsanwalt in seinem Plädoyer wiedergibt oder direkt zitiert, Abweichungen von der Schilderung des Ich-Erzählers, die vor allem dazu dienen, ein jegliches Fehlverhalten der eigenen Person von sich zu weisen oder sich schlicht in ein besseres Licht zu rücken. Dies ist beispielsweise der Fall bei Frau Prongratz, die paradoxerweise vom Staatsanwalt trotz ihrer moralisch fragwürdigen Tätigkeit als Prostituierte als besonders glaubwürdige Zeugin eingestuft wird, und ihrem Sohn Emil. Ihre Aussagen stimmen durchaus auch mit Joels eigener Selbstwahrnehmung überein und beziehen sich auf seine Gabe, Menschen für sich zu gewinnen:

Hans-Martin hat in wenigen Augenblicken meine Zuneigung gewonnen. Er hat mich gerührt, wissen Sie! Wenn er vor mir saß, konnte ich nicht anders, ich musste ihn dauernd anschauen. Ich hätte ihn am liebsten geküsst. [...] Ich habe gedacht, mir ist nie so ein fremder Mensch begegnet. Ich meine, jemand, in den man so wenig hineinschauen kann.(JS 296)

Anders zeigt sich Emil in seiner Anhörung. Obwohl in Joels Erzählung er und zu Beginn auch sein Freund Franzi es sind, die erwachsene Freier mitbringen, um Geld zu verdienen, und schließlich auch Emil die Idee hat, die Männer zu erpressen, wird Emil vor Gericht in der Opferrolle gesehen. Seine aktive Rolle als Drahtzieher wird negiert. So hat sich Joel laut Staatsanwalt „sowohl als Prostituiertes als auch als sein eigener Zuhälter betätigt“ (JS299), wohingegen „Emil, der in kindlicher Verirrung sich zwar nicht an diesen Schändlichkeiten beteiligt, aber doch aus Neugierde dabei zugesehen hatte, [...] sich bald voll Ekel abgewandt“ (JS 298) haben soll.

Es finden sich aber nicht nur Unterschiede zu Joels eigener Erzählung, sondern vielfach auch Übereinstimmungen. So werden seine Lügen, die der Ich-Erzähler gegenüber seinem Leser bereits eingestanden hat, sowie Teile seiner Biographie, die

auch er so wiedergegeben hat, in der Verhandlung aufgerollt. Der Gefängnisaufenthalt seiner Großeltern, die erschlichene Autorenschaft seiner Großmutter sowie die Lügen seiner Eltern nach ihrer „zweiten“ Flucht nach Österreich, die ihnen Annehmlichkeiten verschaffen sollten, werden ihm zu Lasten gelegt, um somit seine kriminelle Veranlagung noch zu verdeutlichen: „Der Angeklagte ist ein Verführer, und er ist ein Lügner. Er war bereits als Kind ein Lügner. Er ist als Lügner zur Welt gekommen. [...] Die Lüge ist dem Angeklagten eingeboren.“ (JS 303)

Oftmals wird zu den Ereignissen, wie sie von Joel zu einem vorangegangenen Zeitpunkt dargestellt wurden, von den Zeugen etwas hinzugefügt oder etwas Entscheidendes bewusst weggelassen. So wird Dr. Hans Martins Gutmütigkeit betont, als er damals seiner Kollegin Dr. Helena Fülöp-Ortmann „und deren Familie in der Not geholfen“ (JS 304) habe, die ihm schließlich aber nur eine Anschuldigung des sexuellen Missbrauchs einbrachte. Dass er eine Affäre mit der Großmutter hatte und drohte, ihr Geheimnis, nämlich ihr Buch gar nicht selbst geschrieben zu haben, aufliegen zu lassen und somit ihre Karriere zu zerstören, verheimlicht er aber wissentlich.

Die Angaben zum Interview, das die beiden Forscher Dr. Vries und Dipl.-Ing. Blecha im Rahmen einer Feldstudie über die Leidensgeschichte ungarischer Flüchtlinge mit dem Ich-Erzähler durchführten, stimmen zwar mit den Unwahrheiten über sich und seine Familie überein, die auch Joel eingesteht. Die beiden fügen jedoch Details in der Beschreibung der Interviewsituation hinzu, die in der ursprünglichen Schilderung des Protagonisten ausgespart wurden. So hätte er unter anderem damit gedroht, sich aus dem Fenster zu stürzen, sollten sie die Polizei informieren. Während die beiden das Unterlassen, die Polizei oder den Direktor der Schule zu informieren, durch Furcht vor dem Kind begründen – „Wir hatten Angst vor ihm. Eine blöde Angst. Wenn wir ihn nicht in Ruhe lassen, wird er uns auch nicht in Ruhe lassen.“ (JS 302) –, liest sich das Verhalten der beiden bei Joel einigermaßen anders. Dort nehmen sie den Jungen zwischendurch in den Arm und versichern ihm: „Weißt du, dass wir dich sehr gern haben?“ (JS 56). Darüber hinaus bekommt man in seiner Erzählung den Eindruck, dass die beiden zumindest Mitschuld an der Entstehung seiner Lügen tragen, da sie sich die Geschichten, die sie hören wollen, selbst durch ihre eigenen Fragen und seine kurzen

Antworten „ja“, „nein“ und „weiß nicht“ zimmern. Joel fasst zusammen: „als mir bewusst wurde, dass nicht ich es war, der die beiden führte, indem er ihnen folgte, sondern dass sie mich vor sich hertrieben und ich mich treiben ließ, begann ich zu weinen“ (JS 59).

Der Staatsanwalt kommt in seiner emotional geladenen Rede in Bezug auf den Angeklagten zu dem Schluss: „Er ist kein Mensch, und er war nie ein Mensch.“ (JS 307) Alle diese vom Staatsanwalt sowie den Zeugen getätigten Aussagen lässt der Ich-Erzähler so stehen, ohne ein Wort der Rechtfertigung vorzubringen oder den Versuch zu unternehmen, sich selbst wieder ins rechte Licht zu rücken. In jedem Fall kann sich der Rezipient aber nie eindeutig sicher sein, was denn nun stimmt und welcher „Wahrheit“ er Glauben schenken darf. Zum einen legt alles, was „widersprüchlich, lückenhaft oder offensichtlich verzerrt dargestellt wird, die Zuweisung von *unreliability* an eine Erzählinstanz sehr nahe“<sup>83</sup>, zum anderen bedeutet dies aber auch, dass der Leser sich auf Grundlage eines Geflechtes aus Übereinstimmungen einerseits und Widersprüchlichkeiten andererseits sein eigenes Bild der Wirklichkeit erstellen muss.

Eng verknüpft mit der Darstellung des gleichen Geschehens aus verschiedenen Perspektiven sind auch „Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren“<sup>84</sup>. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist der häufige Verweis des Ich-Erzählers auf sein außergewöhnlich einnehmendes Äußeres, das ihm hilft, andere Menschen, beispielsweise seine Mitschüler, für sich zu gewinnen:

[...] oder sie teilten ihre Wurstbrote mit mir, brachten mir mit schönen Grüßen ihrer Eltern einen Pullover mit und Filzhausschuhe mit Blechklammern zum Verstellen oder gaben mir von ihren Süßigkeiten ab. Auch wenn mir klar war, dass dies vor allem meinem hübschen Gesicht, meinen mädchenhaft langen kastanienbraunen Haaren und meinem Lächeln geschuldet war, vor allem meinen herzigen Sommersprossen, fühlte ich mich dennoch geschmeichelt. (JS 55)

---

<sup>83</sup> Meifert-Menhard (2009), S. 41.

<sup>84</sup> Nünning (2013), S. 27.

Diese positive Bewertung seines Aussehens scheinen auch seine Mitmenschen zu teilen. So betont etwa Frau Pongratz bei der Gerichtsverhandlung, „wenn ich ihn anschau, ist er ein Engel“ (JS 297), und Dr. Hans Martin meint, dass „er nie in seinem Leben so schöne Sommersprossen gesehen habe“ (JS 78). Major Hajós besteht darauf, dass er sein Gesicht versteckt hält, „damit nicht jeder gleich meine Sommersprossen sehe“ (JS 137). Diese äußerlichen Attribute sind es, die ihn ohne sein Zutun zu etwas Besonderem machen: „Du kannst nichts dafür, aber an deinen Sommersprossen erkennt dich jeder. Du wirst nie im Leben verlorengehen.“ (JS 138).

So lange er geheimnisvoll bleibt und den Menschen erzählt, was sie hören wollen, sie also anlügt, ist er beliebt und hochgeschätzt. Wenn er die Wahrheit sagt oder diese ans Licht kommt, wenden sich die Menschen von ihm ab, und sein ursprünglich positiv besetztes Aussehen wird als Merkmal seiner Bösartigkeit interpretiert. Der Pater Präfekt, der im vorarlbergischen Schülerheim zunächst sehr angetan von ihm war, behauptet, nachdem er von den Inhalten seiner Beichte erfahren hat: „Er is ein hübscher Teufel und gar nicht so ein kleiner Teufel. [...] Man sollte ihn an seinen Haaren aufhängen und ihm die Sommersprossen jede einzeln herausbrennen.“ (JS 227) Auch Dipl.-Ing. Blecha merkt vor Gericht an, dass er „Angst vor den Sommersprossen des Angeklagten“ (JS 302) habe, er „ist der Meinung, es seien keine Sommersprossen.“ (JS 302). Ebenso wie bei der Kontrastierung verschiedener Perspektiven werden auch in den Rückschlüssen, die aufgrund seines Äußeren auf seinen Charakter gezogen werden, Übereinstimmung in Selbst- sowie Fremdwahrnehmung als auch Unterschiede sichtbar, die die Unzuverlässigkeit des Erzählers suggerieren.

Da es sich beim vorliegenden Roman um die fiktive Biographie des Ich-Erzählers handelt, nehmen Erinnerungen einen großen Stellenwert ein. Ähnlich wie Nünning<sup>85</sup>, der eingestandene Erinnerungslücken auf der stilistischen Ebene verortet, betont auch Allrath, dass „explizite autoreferentielle Reflexionen des Erzählers über sein eigenes Erinnerungsvermögen und dessen Unzuverlässigkeit [...] aufmerksamkeitslenkende

---

<sup>85</sup> Nünning (2013), S. 28.

Funktion“<sup>86</sup> haben. Dies kann auf Joel Spazierer aber nur bedingt umgelegt werden, da er – anders als andere unzuverlässige Erzähler – keineswegs Probleme mit der Wiedergabe von Vergangenen bekundet. Ganz im Gegenteil vergegenwärtigt er minutiös auch Ereignisse seiner frühesten Kindheit, die mitunter über fünfzig Jahre von der Erzählzeit entfernt liegen. Bereits zu Beginn datiert er exakt: „Mit diesem Tag beginnt meine Erinnerung.“ (JS 8) Gemeint ist der Tag, an dem er als Vierjähriger allein in der Wohnung seiner Großeltern zurückbleibt.

Joel Spazierer scheint, zu keiner Zeit die Zuverlässigkeit seines Erinnerungsvermögens in Zweifel zu ziehen und macht sich genau dadurch verdächtig. In der Beschreibung seiner fünftägigen Einsamkeit liegt aufgrund der genauen Schilderung der Gefühlswelt seines vierjährigen Ichs natürlich der Verdacht nahe, dass der Erzähler diese kurze Periode seines jungen Lebens nachträglich überhöht, in der sich, wie Maar es nennt, „sein spezielles Ich- und Allmachtsgefühl“<sup>87</sup> herausbildet:

Ich hatte einen Schlusstrich unter mein bisheriges Leben gezogen, um in meinem neuen Leben, in dem es nur mich alleine gab, genügend Platz zu schaffen und nicht immer wieder über Erinnerungen zu stolpern. Ich löschte, nicht wie Dr. Balázs prophezeite, die fünf Tage und vier Nächte aus meinem Gedächtnis, sondern alles, was vorher gewesen war. (JS 16)

Diese Reflexion, die er auf Rat seines Autorenfreundes Sebastian Lukasser „unbedingt im ersten Kapitel“ (JS 16) unterbringen solle, ist eine sehr erwachsene. In seinen Erinnerungen ist das erzählende Ich dem erzählten Ich mitunter sehr nahe, ein anderes Mal besteht eine größere Distanz zwischen den beiden. Diese variierende „narrative distance between the narrator as narrator and the narrator as protagonist“<sup>88</sup> ist kennzeichnend für autobiographische Erzählungen wie die des Joel Spazierer. Auch wenn es der Ich-Erzähler mitunter so darstellen will, ist Erinnerung nie eine bloße Wiedergabe von Vergangenen, sondern, wie Allrath<sup>89</sup> erläutert, immer deutlich beeinflusst von der Perspektive des Erzählers zum Zeitpunkt des Erzählens. So schildert auch Joel die Gefühlswelt seines kindlichen Ichs in einer sprachlich und kognitiv differenzierten Weise, die die intellektuellen Fähigkeiten eines Vierjährigen

---

<sup>86</sup> Allrath (2013), S. 68.

<sup>87</sup> Maar, Michael: Der Schelm als Monster. In: Die Zeit 6 (2013). <http://www.zeit.de/2013/06/Michael-Koehlmeier-Abenteuer-des-Joel-Spazierer> (18.08.2018)

<sup>88</sup> Riggan (1981), S. 24.

<sup>89</sup> Allrath (2013), S. 68.

deutlich übersteigen würde. Der Tatsache, dass der Akt des Erzählens eine Erinnerung verändern kann, ist sich Joel an späterer Stelle aber durchaus bewusst, indem er sich auf ein von ihm gefundenes Zitat bezieht: „Alles, was Erinnerung ist, gerät unter das Regime der narrativen Transformation.“ (JS 602) Es gibt aber auch immer wieder Momente, in denen das erzählende und das erlebende Ich zusammenfallen und die kindliche Wahrnehmung deutlich in den Mittelpunkt rückt:

„Ich hätte gern Licht gehabt. Aber ich wusste nicht, wie man Licht machte. Das hatte ich nie beobachtet, und Moma hatte es mir nicht gezeigt. Ich wusste, dass am Abend das Licht von der Zimmerdecke fiel. Aber wie es dort hinaufgekommen war, wusste ich nicht ... – Ich werde kindisch, das fällt mir nun selber auf.“ (JS 10)

Lange lässt sich der erwachsene Erzähler aber nicht von den Gefühlen seines jüngeren Ichs leiten, sondern kommentiert diese sogleich wieder mit dem Adjektiv „kindisch“ und grenzt sich somit deutlich von ihnen ab.

Neben Diskrepanzen zwischen story und discourse lassen sich auch im stilistisch-sprachlichen Bereich zahlreiche Merkmale in *Die Abenteuer des Joel Spazierer* festmachen, die Rückschlüsse auf die psychologische Verfassung des Erzählers ziehen lassen und somit auf eine mögliche Unglaubwürdigkeit des Erzählers hinweisen. Nünning<sup>90</sup> bezieht sich in seiner Einordnung auf Fludernik<sup>91</sup>, die sprachliche Signale für Unzuverlässigkeit in vier Kategorien unterteilt, nämlich pragmatische, syntaktische, morphologische und lexikalische Anzeichen, welche sich in unterschiedlicher Ausprägung auch in Köhlmeiers Roman finden.

Unter pragmatischen Signalen der Unzuverlässigkeit versteht man sowohl eine starke Ich-Bezogenheit des Erzählers als auch eine Häufung der Leserrede. Auch Joels Erzählung weist eine „stark subjektive Färbung“<sup>92</sup> auf. Bereits zu Beginn des Romans stellt er die Besonderheit und Andersartigkeit seines vierjährigen Ichs in den Mittelpunkt seiner Geschichte, aber auch im weiteren Verlauf der Erzählung lässt er den Leser in seine innersten Gedanken- und Phantasiewelten eintauchen. In dieser Hinsicht ähnelt Joel auch anderen unzuverlässigen Erzählern – in der Literatur oft als

---

<sup>90</sup> Vgl. Nünning (1999), S. 65.

<sup>91</sup> Vgl. Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge 1993, S. 227-279.

<sup>92</sup> Meifert-Menhard (2009), S. 42.

„mad monologists“ bezeichnet –, über die Nünning meint, „ihr Monolog umkreist nur ihre eigenen Erfahrungen und Ansichten, durch deren Darstellung sie ihr Verhalten zu rechtfertigen suchen“<sup>93</sup>. Dies lässt sich auch auf Joel Spazierer umlegen, der imaginäre Tiere heraufbeschwört, die ihm in schwierigen Zeiten beistehen und ihn „überall aus allem heraushelfen“ (JS 157). Seine „schamanistischen Begleiter“, wie sie Maar<sup>94</sup> nennt, die auch manchmal schaurig aus ihm sprechen und die er als Fluch ebenso wie als Segen empfindet, da er sich auf der einen Seite zwar ihre Nähe herbeisehnt, gleichzeitig aber auch wünscht, dass sie ihn „nicht in der Nacht und nicht am Tag [...] heimsuchten“ (JS 423), lassen an der Zurechnungsfähigkeit dieses Erzählers zweifeln.

Ebenso betont er auch immer wieder seine Überlegenheit gegenüber anderen Menschen. Einerseits legt er diese positive Bewertung seiner Person zahlreichen anderen Figuren in den Mund und führt sie, um sie glaubwürdiger erscheinen zu lassen und sich gleichzeitig selbst davon zu distanzieren, in Form eines direkten Zitates an. So erklärt er beispielsweise, dass sein Klassenvorstand an dem Vorarlberger Gymnasium vorgeschlagen hätte, ihn als Externen in einem katholischen Schülerheim anzumelden: „Damit ich nicht so viel allein sei – und damit auch andere ‚an seiner Intelligenz und seinem lieben Wesen Anteil nehmen dürfen‘.“ (JS 197) Er suggeriert somit, dass diese Eigenschaften auch objektiv gesehen zutreffen. Indem er Fehler und Schwächen anderer – beispielsweise die Leichtgläubigkeit der Geistlichen im vorarlbergischen Internat oder die Unfähigkeit des konservativen Dr. Martin, interessant zu erzählen – durchschaut und über ihre Versuche, sich besser darzustellen als sie sind, lustig macht, unterstreicht er seine Überlegenheit zusätzlich. Seine Charakterisierung anderer Personen sagt also oftmals mehr über ihn selbst und seine Sicht der Dinge aus als über diejenigen, die er beschreibt.

Trotz der stark ausgeprägten Subjektivität seiner Schilderung lassen einige Stellen Joel Spazierer aber auch als eher ungewöhnlichen unzuverlässigen Erzähler erscheinen. Dies wird besonders dann ersichtlich, wenn er auch anderen Figuren Platz in seiner Erzählung einräumt und deren Vergangenheit, wie bei Sergeant Winship, oder deren

---

<sup>93</sup> Nünning (1999), S. 66.

<sup>94</sup> Maar (2013).

weiteren Lebensweg nach dem Ende der gemeinsamen Geschichte weiterzeichnet, wie es beispielsweise bei den Mitgliedern der Familie Lundin oder seinem Freund Sebastian Lukasser der Fall ist. Ebenso betrachtet er sein Leben und seine Person nicht isoliert von der Außenwelt. Ganz im Gegenteil ist er nicht nur darauf bedacht, reale geschichtliche Ereignisse zu erwähnen, sondern diese mitunter auch untrennbar mit seinem eigenen Lebensweg zu verknüpfen. Seine eigene Biographie ist nicht nur mit der ungarischen Revolution und den darauffolgenden Flüchtlingsbewegungen Richtung Österreich verbunden, sondern auch später findet er sich immer wieder, teils mehr oder weniger beabsichtigt, inmitten der Weltgeschichte wieder. So nimmt er beispielsweise als Riccardo Fantoni gemeinsam mit seiner Freundin Allegra Pellicano als Gast „der Kommunistischen Partei Österreichs und der Freien Deutschen Jugend (FDJ) der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) bei den Weltfestspielen der Jugend und Studenten vom 27. Juli bis zum 5. August 1978 in Havanna, Kuba“ (JS 450) teil oder lernt hohe Politiker der DDR kennen, als er sich erfolgreich als Enkel des bekannten deutschen Kommunisten Ernst Thälmann ausgibt.

Im Zusammenhang mit der Subjektzentrierung steht, so Nünning<sup>95</sup>, auch die kontinuierliche explizite und metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit. So legt die Tatsache, dass ein Erzähler versucht, die eigene Verrücktheit entschieden zurückzuweisen beziehungsweise immer wieder betont, dass seinen Angaben bedenkenlos Glauben geschenkt werden kann, gerade erst die Annahme nahe, dass es sich um einen unreliable narrator handelt. Im Gegensatz dazu versucht Joel Spazierer aber gar nicht erst, seinen Lesern weiszumachen, dass er ein redlicher Mensch ist, sondern er erklärt ganz offen, ein Lügner und moralisch fragwürdig zu sein. Er gesteht seine Lügen ein, indem er zugibt, „[d]as habe ich irgendwo abgekupfert“ (JS 66), oder gegenüber seinem Freund Sebastian behauptet, „[v]ielleicht bin ich einfach nur ein Monster“, (JS 73) und dessen Behauptung verneint, er „sei der aufrichtigste Mensch, dem er je begegnet sei“ (JS 235). Ebenso kommentiert er auch seine Unzuverlässigkeit in Bezug auf die Richtigkeit seiner Erinnerungen: „Ich hoffe, ich stecke den Leser mit meiner Verwirrtheit nicht an; ich werde mein Bestes tun, damit er den Überblick behält, wo ich keinen habe.“ (JS 27)

---

<sup>95</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 28.

Auch wenn Joel Spazierer, anders als andere unzuverlässige Erzähler, seine Unglaubwürdigkeit als Mittler seiner Geschichte nicht zu verschleiern versucht, bleibt der Effekt doch der gleiche: Durch die explizite Thematisierung wird „diese Thematik in das Zentrum der Aufmerksamkeit des Rezipienten gerückt“<sup>96</sup> und somit die Position des Erzählers erst hinterfragt.

Neben der starken Fokussierung auf das eigene Ich ist es vor allem die „permanente, bisweilen fast obsessive Leseranrede, die den Drang des unreliable narrator zur Rechtfertigung und zur ‚Komplizenschaft‘ mit dem Leser erkennen lässt“<sup>97</sup>. Dieses Verhalten lässt sich auch beim Erzähler in Köhlmeiers Roman nachweisen, da auch hier die kontinuierliche Adressierung des Lesers, die immer wieder die eigentliche Erzählung unterbricht, zum Ziel hat, den Rezipienten auf seine Seite zu ziehen. Dies geschieht beispielsweise direkt durch Einwürfe – „Wissen Sie, ich bin [...]“ (JS 24) oder „denken Sie das nicht!“ (JS 107) –, die eine mündliche Erzählsituation erzeugen. Anders als bei zahlreichen anderen unzuverlässigen Erzählern, deren Schilderungen einen Therapeuten, Sozialarbeiter oder dergleichen als Gegenüber implizieren<sup>98</sup>, spricht Joel Spazierer ganz bewusst den Leser, entweder direkt oder auch in der dritten Person, an. Wenn er meint „[b]eim Leser muss ich mich entschuldigen – wieder einmal entschuldigen –, sollte er auf den folgenden Seiten die Klarheit und Stringenz der vorausgegangenen Teile vermissen“ (JS 213), ist er sich nicht nur des Leseprozesses an sich bewusst, an dessen anderen Ende immer der Rezipient mit bestimmten Erwartungen an einen literarischen Text steht, sondern er verweist somit auch selbst auf den fiktionalen Charakter seiner eigenen Geschichte.

Besonders markante Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit, die bezeichnend für unzuverlässiges Erzählen sein kann, finden sich laut Nünning<sup>99</sup> auch auf der Ebene der Syntax. Mehrmalige Wiederholungen, ein gehetzter Sprachstil, Ausrufe oder unvollständige Sätze sind Merkmale<sup>100</sup>, welche die Unglaubwürdigkeit eines Erzählers nahelegen können. Die Möglichkeitsform ist hier nicht zufällig

---

<sup>96</sup> Allrath (2013), S.66.

<sup>97</sup> Meifert-Menhard (2009), S. 42.

<sup>98</sup> Vgl. Allrath (2013), S. 72.

<sup>99</sup> Vgl. Nünning (1999), S. 65; Nünning (2013), S. 28.

<sup>100</sup> Vgl. Meifert-Menhard (2009), S. 42.

gewählt. All dies kann auf einen unzuverlässigen Erzähler hinweisen. Das Fehlen einiger oder aller genannten Attribute bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass unreliability ausgeschlossen werden kann. Ebenso wenig ist es möglich aufgrund einer Häufung dieser Merkmale eindeutig auf Unzuverlässigkeit zu schließen. Es finden sich auch in *Die Abenteuer des Joel Spazierers* mitunter Ellipsen, unvollständige Sätze. Der Ich-Erzähler unterbricht sich, um in der Chronologie seiner Biographie in die Vergangenheit oder aber auch in die Zukunft zu springen, auch schon mal mitten im Satz – „Ich wollte — Stopp!“ (JS 91) –, um seinen ursprünglichen Gedanken zwei Seiten weiter wieder fortzusetzen.

Wortgetreue Wiederholungen bestimmter Sätze ziehen sich durch den Roman, wobei sich der Protagonist nicht zwingend selbst wiederholt. Zum einen gibt er oft Geschichten oder Gedanken, die er von anderen gehört hat, als seine eigenen aus, um Eindruck zu schinden. Des Öfteren obliegt es lediglich dem aufmerksamen Leser, eine Aussage als bereits getätigte zu erkennen; an anderen Stellen kennzeichnet er sie selbst als Wiederholungen durch Zusätze: „Das habe ich irgendwo abgekupfert“ (JS 66) oder „[...] zitierte ich Major Hajós“ (JS 458). Es wird aber auch die zunächst als eigener Gedanke formulierte Aussage in weiterer Folge einer anderen Figur in den Mund gelegt. Dies zeigt sich beispielsweise in der Begegnung mit Dr. Martin, bei welcher der Erzähler meint, „[w]ir – Moma, Mama, Papa, ich – würden alle Hölzchen seines Lebensmodells durcheinanderwirbeln, und er war einverstanden damit“ (JS 77). Einige Zeit später wird diese bildhafte Aussage wiederholt, nur diesmal von Dr. Martin selbst: „Ich wusste, ihr werdet alle Hölzchen meines Lebensmodells durcheinanderwirbeln. [...] Und ich war einverstanden damit.“ (JS 123)

Ob er manchmal aber auch die Äußerungen anderer Personen nimmt und sie zu seinen eigenen macht, um sich vielleicht als überlegen darzustellen, da er die Gedanken seiner Mitmenschen durchschaut, ist schwer mit Bestimmtheit zu sagen. Darin liegt aber auch die Macht des Erzählers, denn er vermag nicht nur Geschehnisse, sondern auch Aussagen und deren Wiederholung auf eine Weise anzuordnen, die für ihn und seine Erzählung von Vorteil ist beziehungsweise ihn auf eine wohlwollende Wahrnehmung durch den Leser hoffen lässt. Im Gegensatz zu dem von Allrath beschriebenen unzuverlässigen Erzähler, dessen „sehr zögernde, durch häufiges Neuformulieren

geprägte Sprache“<sup>101</sup> auf Unsicherheiten bezüglich des Handlungsverlaufs und mangelhafte narrative Kompetenz hinweist, setzt Joel Spazierer Wiederholungen und Unterbrechungen syntaktischer Strukturen bewusst ein, um die Leserrezeption zu lenken. Er verfügt somit über eine ausgesprochen hohe narrative Kompetenz. Seine gelegentlich gegenüber dem Leser bekundete Unerfahrenheit im Verfassen von Werken mit literarischem Anspruch ist somit eher als spielerisches Vorgaukeln von Bescheidenheit zu verstehen.

Letztlich kann sich ein unzuverlässiger Erzähler auch auf lexikalischer Ebene manifestieren. Bezüglich der Wortwahl spielen laut Allrath besonders evaluative Ausdrücke, anders gesagt „Formulierungen, durch die ein Sprecher das Geschehen kommentiert und bewertet und durch die auch seine emotionale Relation zu dem Beschriebenen deutlich wird“<sup>102</sup>, eine entscheidende Rolle und können Hinweise auf die Verzerrung der Darstellung geben. Während bei vielen unzuverlässigen Erzählern eine durch Gefühle stark aufgeladene Sprache vorherrscht, die zahlreiche „evaluative modifiers and adjectives that express a narrator's attitude“<sup>103</sup> aufweist, bedient sich Joel Spazierer in seinen Kommentaren einer oftmals betont emotionslosen Ausdrucksweise. Gefühlsregungen wie Angst oder Reue schildert er nicht; auch in Ausnahmesituationen, in denen er mordet, sich prostituiert oder als Gefangener russischer Kannibalen Schreckliches erleidet und mitansehen muss, bleibt er nüchtern und zieht logische Schlüsse:

Wir wurden gemästet. Für Frau Jirtler und mich bedeutete es wahrscheinlich einen Vorteil, dass wir schlank beziehungsweise hager waren, einen Überlebensvorteil. Als Nächste wurde eine Frau geschlachtet. Ich hatte mir schon die ganze Zeit gedacht, sie wird die Nächste sein. Wegen ihrer großen Brüste habe ich es mir gedacht.“ (JS 638)

Joel Spazierer unterscheidet sich auch noch in anderer Hinsicht von typischen unzuverlässigen Erzählern. Euphemismen, die nach Allrath<sup>104</sup> auf den Versuch, die Wirklichkeit zu verdrängen oder das eigene Handeln zu beschönigen, hindeuten und welche zahlreiche unglaubliche Erzähler verwenden, finden sich bei Joel nicht: Er

---

<sup>101</sup> Allrath (2013), S. 70.

<sup>102</sup> Allrath (2013), S. 70.

<sup>103</sup> Nünning (1999), S. 65.

<sup>104</sup> Vgl. Allrath (2013), S. 71.

beschreibt die Dinge, wie sie sind und lässt dabei auch nichts aus. Er weiß selbst um sein gestörtes Werte- und Normensystem sowie sein fehlendes Moralgefühl Bescheid. Joel reflektiert auch ganz offen darüber und über die damit in Verbindung stehenden religiösen Fragen nach einem gütigen Gott, der sich nur für das Gute interessiert. Er folgert für sich selbst und sein Leben: „Ich nahm mir nicht unbedingt vor, ein guter Mensch zu werden. Aber ich wollte lernen, zwischen Gut und Böse zu unterscheiden.“ (JS 425)

Wiederholungen finden sich nicht nur auf syntaktischer, sondern auch auf lexikalischer Ebene. Allrath<sup>105</sup> spricht in diesem Zusammenhang von semantisch aufgeladenen beziehungsweise leitmotivisch verwendeten Ausdrücken, die für den Erzähler einen besonderen Stellenwert einnehmen und durch häufige Wiederholung die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. In Joel Spazierers Erzählung sind es vor allem die in Opposition zueinander stehenden Begriffe „Lüge“ und „Wahrheit“, die immer wieder in seinen Gedanken und Diskussionen mit anderen auftauchen. Er bezeichnet andere als „Lügner“, setzt sich selbst Gebote, die sich kursiv geschrieben vom restlichen Text abheben – *„Der Lügner muss in jedem Moment wissen, wer er ist – dieser oder jener.“* (JS 98) –, und kommentiert das Verhältnis seiner Mitmenschen zur Lüge. Denn anders als Joel, der von sich selbst nicht ohne gewissen Stolz behauptet, ein guter Lügner zu sein, versuchen sowohl seine Familienmitglieder als auch andere Personen in seinem Umfeld, Lügen zu vertuschen, ja sogar vorzugeben, sie hielten stets an der Wahrheit fest. So meint er in Bezug auf seine Mutter: „Im Gegensatz zu mir, der ich in der Wahrheit stets nur eine Option gesehen habe, sah sie in der Lüge keine.“ (JS 113)

Aber auch die zentrale Stellung des Erzählers und des Erzählens wird immer wieder zum Thema gemacht. Er beurteilt andere aufgrund ihrer Erzählkunst. Seinem Vater bescheinigt er, dass er „kein so effektvoller Erzähler wie Opa oder Moma“ (JS 64) sei, und über Dr. Martin meint er, dass er „keinerlei erzählerisches Talent“ (JS 83) besäße. Somit reflektiert er immer wieder seine Rolle als Erzähler seiner vermeintlich realen

---

<sup>105</sup> Vgl. Allrath (2013), S. 71.

sowie fiktiven Geschichten gegenüber anderen Personen wie beispielsweise den beiden Buben, mit denen er in Wien Freundschaft schließt:

Ich hätte Emil und Franzl weismachen können, ich stamme vom Mond, mein Vater sei ein Krokodil und meine Mutter ein Lenkrad, sie hätten mir geglaubt. Es war aufregend, die Macht meines Lächelns, meiner Sommersprossen und meiner Locken zu spüren – und die Macht des Erzählers, der den Weg durch seine Geschichten kennt und weiß, was bei einer Handlung geschieht.“ (JS 95-96)

Diese Macht des Erzählers, die Joel gegenüber anderen ausübt, kann aber auch auf die Beziehung zu seinem Leser übertragen werden. Der Begriff „erzählen“ wird oftmals auch verwendet, um über Tatsachen zu berichten – „Wir erzählten ihnen, dass wir aus Ungarn geflohen waren.“ (JS 61) – und erweckt somit den Eindruck, dass es sich nicht um die Wahrheit, sondern um etwas Erfundenes, etwas Fiktives handeln könnte.

Bei der Betrachtung sprachlicher Besonderheiten im Roman fällt auf, dass Sprache für Joel Spazierker nicht nur dem Zweck dient, seine Lebensgeschichte an den Leser zu bringen. Sprache und ihr Wert werden immer wieder thematisiert. Seine Liebe zur Sprache betont er fortwährend: „Ich liebte Worte und war von ihrer Ökonomie und Einzigartigkeit überzeugt [...]“ (JS 15). Oft versucht er, Worte in ihre Einzelteile zu zerlegen und ihrer Bedeutung auf den Grund zu gehen. An anderer Stelle macht er aber klar, dass er vielmehr den Klang bestimmter Wörter schätzt als ihren Inhalt. Er verweist somit auf den arbiträren Charakter von Sprache und ihre damit verbundene Unzuverlässigkeit beziehungsweise Unzulänglichkeit, Inhalte korrekt wiederzugeben. So meint er etwa, „Liebe, Treue, Wahrheit, Mut, Weisheit -, Worte, die ich hochschätzte, obwohl ich sie nicht verstand“ (JS 198), oder fragt sich selbst: „Was ist die Wahrheit, wenn sie in so vielen Sprachen so verschieden klingt?“ (JS 359). Sprachreflexion ist somit allgegenwärtig in Joels Erzählung. Seine Bemerkungen sind sowohl sprachskeptischer als auch sprachästhetischer Natur<sup>106</sup>, da er konstatiert, dass sich die Welt nicht adäquat versprachlichen lässt, aber gleichzeitig auch die Möglichkeiten der verbalen Kommunikation lobt.

Joel weiß mit Sprache umzugehen: Er versteht es, die richtigen Worte zur richtigen Zeit zu verwenden und kann genau abschätzen, wann man besser schweigen sollte.

---

<sup>106</sup> Vgl. Mader (2017), S. 316-317.

Sprache ist das Hauptwerkzeug, mit dem er seine Mitmenschen manipuliert und den Leser um den Finger wickelt. Seine Liebe zur Sprache ist aber nicht nur auf eine einzige Sprache beschränkt, andere fügen sich ebenso nahtlos in die Erzählung ein. Er ist zweisprachig mit Deutsch und Ungarisch aufgewachsen, lernt mithilfe von Sergeant Winship seine ersten englischen Wörter, erwirbt durch seine Zellengenossen Kenntnisse in Italienisch, Spanisch und Französisch: „In einem halben Dutzend Sprachen kann ich heute kleine freundliche Unterhaltungen führen, dazu in einem halben Dutzend eine lange Nacht mit einem Freund oder einem Feind, einer Freundin oder einer Feindin Fundamentales disputieren.“ (JS 357) Auch die klassischen Sprachen Latein und Griechisch finden ihren Platz in der Erzählung. Dieses Konglomerat an Sprachen, die immer wieder in die Erzählung eingefügt werden – teils durch andere Personen, teils durch Joel selbst –, erweckt den Eindruck, dass der Erzähler damit nicht nur seine Liebe zur Sprache bekunden, sondern auch seine intellektuelle Überlegenheit zur Schau stellen möchte. Dies gelingt ihm auch als Häftling, indem er die Achtung des Direktors seiner Schweizer Strafanstalt gewinnt, den er unter anderem mit seinen Griechisch- und Lateinkenntnissen, die er sich als Gymnasiast erworben hat, und seiner Strebsamkeit beeindruckt. In seiner Beurteilung beschreibt dieser Joel schließlich „als den besten Häftling, denn er je gehabt hätte, in jeder Hinsicht: Verlässlichkeit, Intelligenz, Umgänglichkeit, Vertrauenswürdigkeit usw.“ (JS 360)

Die in diesem Abschnitt behandelten textuellen Hinweise können als Ausgangspunkt dienen, um einen unzuverlässigen Erzähler ausfindig zu machen. Logische Diskrepanzen oder stilistische Besonderheiten in der Rede des Erzählers können durchaus auf Unzuverlässigkeit hinweisen. Ein bloßes Abarbeiten möglicher Merkmalskataloge in Hinblick auf einen konkreten Text ist aber bei weitem nicht genug. Viele der bei Nünning oder Allrath als charakteristisch für Unzuverlässigkeit angeführten textimmanenten Eigenschaften treffen auf Joel Spazierner nur bedingt oder auch gar nicht zu. Kindt<sup>107</sup> stellt in diesem Zusammenhang klar, dass es sich bei dem Begriff des unzuverlässigen Erzählens nicht um ein Charakteristikum, sondern um eine Funktion von Äußerungen handelt. Kaum ein unzuverlässiger Erzähler gleicht

---

<sup>107</sup> Vgl. Kindt (2008), S. 38.

dem anderen – Köhlmeiers Ich-Erzähler beweist dies in seiner Einzigartigkeit auf ganz besondere Weise.

### 3.2.2 Leserzentrierte Interpretation

Im vorangegangenen Kapitel wurde das Hauptaugenmerk auf die textimmanente Analyse des unzuverlässigen Erzählers gelegt. Zahlreiche Literaturwissenschaftler sehen in textuellen Indikatoren jedoch kein ausreichendes Mittel, um einem Erzähler das Attribut Unzuverlässigkeit zuzuschreiben. So stellt auch Solbach<sup>108</sup> fest, dass Listen, die solche textuellen Merkmale zu erfassen versuchen, nie vollständig sein können, da sie auf etwas Entscheidendes nicht eingehen: den Leser. Anders als bei traditionellem Erzählen dient dem Rezipienten nämlich die „Erzählerperspektive im unzuverlässigen Erzählen keinesfalls als übergeordneter Orientierungspunkt, der es ermöglicht, die Figurenperspektive zu korrelieren oder zu beurteilen“<sup>109</sup>.

Die Perspektive eines unzuverlässigen Erzählers ist getrübt und kann somit nicht als Maßstab für die Bewertung angelegt werden. Eine textimmanente Interpretation kann dabei nur kaum Abhilfe schaffen. In einer homodiegetischen Erzählung, wie sie bei *Die Abenteuer des Joel Spazierers* vorliegt, ist stets die subjektive Färbung des Dargestellten durch den Ich-Erzähler vorherrschend. Textintern bietet sich hier nur wenig Spielraum zur Relativierung der vom Erzähler getroffenen Aussagen. Der Blickwinkel anderer Figuren ist nur bedingt über den Figurendialog sowie glaubwürdige beziehungsweise objektive Äußerungen über Handlungen und Aussagen der anderen Personen nachvollziehbar. Normen und Werte anderer Figuren können mitunter helfen, die verzerrten Ansichten des Erzählers zu relativieren. Ein solcher „auf Textbasis konstruierbare[r] Maßstab“<sup>110</sup> muss jedoch nicht zwingend bei jeder unzuverlässigen Erzählung auffindbar sein.

---

<sup>108</sup> Solbach (2005), S. 63.

<sup>109</sup> Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning (2013), S. 53.

<sup>110</sup> Busch (2013), S. 53.

Vielmehr wird der Rezipient bei seiner Interpretation und Bewertung des Erzählers andere, außerhalb des Textes liegende, Maßstäbe heranziehen. Nünning<sup>111</sup> behauptet in diesem Zusammenhang, dass selbst Forscher, die den unreliable narrator vom impliziten Autor und somit von einem äußerst unklaren textimmanenten Phänomen abhängig machen, in der Praxis vielmehr Normen und moralische Werte der außertextuellen Welt zur Analyse heranziehen. Aufgrund der verzerrten Darstellung, die der unzuverlässige Erzähler von seiner Welt abgibt, liegt es an dem Rezipienten selbst, die eigentliche textuelle Welt nachzuzeichnen. Allrath<sup>112</sup> bezeichnet diese interpretatorische Strategie als *naturalization*. Als Grundlage dafür dienen die sogenannten Referenzrahmen, die es erst ermöglichen, Normalität oder ein Abweichen davon und somit das Vorliegen eines unzuverlässigen Erzählers festzustellen.

Diese außertextuellen „frames of reference“ können grob in verschiedene Kategorien eingeteilt werden. Meifert-Menhard<sup>113</sup> unterscheidet zwischen (1) Weltwissen und dem Verständnis von Realität und Normalität, (2) Kenntnissen über literarische Konventionen und (3) Wissen über psychologische Normen und menschliches Verhalten. Nünning<sup>114</sup> nimmt eine ähnliche Kategorisierung vor und spricht von der empirischen Erfahrungswelt des Lesers, die ganz explizit auch die individuelle Perspektive – „that is the reader’s or critic’s knowledge, psychological, psychological disposition, and system of norms and values“<sup>115</sup> – miteinbezieht und sich somit klar von dem unklaren Normenkonzept des impliziten Autors abgrenzt. Ein zweites Bezugssystem verweist auf spezielle literarische „frames of reference“, beispielsweise literarische Konventionen, Eigenschaften bestimmter Genres, intertextuelle Verweise und stereotypisierte Charaktermodelle.

Vielfach wird aber auch angemerkt, dass es mitunter schwierig ist, eine gemeinsame Norm zu etablieren, auf die der Leser bei der Interpretation zurückgreift. Nünning spricht beispielsweise von der Problematik, dass es in der heutigen pluralistischen, postmodernen und multikulturellen Gesellschaft zunehmend eine Herausforderung,

---

<sup>111</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 22.

<sup>112</sup> Vgl. Allrath (2013), S. 61.

<sup>113</sup> Vgl. Meifert-Menhard (2009), S. 15.

<sup>114</sup> Vgl. Nünning (1999), S. 67-68.

<sup>115</sup> Nünning (2013), S. 68.

wenn nicht gar eine Unmöglichkeit, darstellt, „normal moral standards“, „basic common sense“ oder „human decency“<sup>116</sup> zu bestimmen. Den unzuverlässigen Erzähler also alleinig als interpretatorische Strategie des Lesers zu verstehen, birgt ein Problem: Normen, die der Leser zur Interpretation heranzieht, können nicht als universell gültig angenommen werden. Bezugsrahmen können von Leser zu Leser sehr stark variieren und sind immer subjektiv gefärbt.

Es zeigt sich schließlich, dass es in der Beurteilung des unzuverlässigen Erzählers nicht ausreicht, ausschließlich von textuellen Merkmalen auszugehen oder nur die Perspektive des Lesers in Betracht zu ziehen. Es scheint daher unumgänglich, beides miteinander zu verbinden. Dies bedeutet, die im Text angelegten Inkonsistenzen zu erkennen und mit den eigenen Normen, Wertvorstellungen sowie literarischen Konventionen und Gattungsspezifika in Übereinstimmung zu bringen. In diesem Zusammenhang bringt Nünning auch den tatsächlichen Autor wieder ins Spiel, indem er feststellt: „the general notion of narrational unreliability presupposes both that the narrator's version of the events does not correspond to 'what really happened' and that the real author meant the reader to recognize the distance that separates the narrator's account from the actual course of events.“<sup>117</sup> Es ist also der reale Autor, der explizite Signale in den Text einbaut, um den wachsamem Rezipienten auf die richtige Spur zu führen. Dieser vielschichtige Prozess, der für das Erkennen eines unzuverlässigen Erzählers notwendig ist, resultiert somit „in einer ‚Doppelung‘ der story-Ebene [...], die sich einerseits im (verzerrten) Diskurs des unreliable narrator, andererseits im Rezeptionsakt des Lesers manifestiert“<sup>118</sup>.

Wie kaum ein anderer Erzähler fordert der unreliable narrator die Aufmerksamkeit seines Lesers. Dieser muss stets auf der Hut sein, um mögliche Ungereimtheiten zu erkennen und hinter die Fassade zu blicken. Er darf sich also nicht durch „literacy, cunning, and seductiveness“<sup>119</sup> dieser Erzähler blenden lassen. Phelan<sup>120</sup> unterscheidet

---

<sup>116</sup> Vgl. Nünning (1999), S. 64; Nünning (2013), S. 22.

<sup>117</sup> Nünning (1999), S. 62.

<sup>118</sup> Meifert-Menhard (2009), S. 43.

<sup>119</sup> Riggan (1981), S. 13.

<sup>120</sup> Phelan, James: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita*. In: Elke D'hoker/Martens (2008), S. 8-9.

in seiner Interpretation des unzuverlässigen Erzählers Humbert Humbert in Nabokovs Roman *Lolita* zwei Gruppen von Lesern: diejenigen, die sich vom Erzähler einlullen und auf dessen Seite ziehen lassen, und solche, die den rhetorischen Tricks des Erzählers widerstehen und zwischen den Zeilen lesen können. Köhlmeiers Ich-Erzähler Joel Spazierer macht es einem ganz besonders schwer, sich bei der Lektüre seiner Lebensgeschichte immer wieder auf Normen und Werte zu besinnen, auf deren Grundlage seine Handlungen beurteilt werden sollen. Riggans Erklärung, dass viele Leser auf einen unzuverlässigen Leser „hereinfallen“ aufgrund einer „natural sympathy imparted by long acquaintance with an entertaining at least superficially candid narrator“<sup>121</sup>, trifft ohne Zweifel auch auf Köhlmeiers Erzählung zu.

Natürlich ist Joel ein Lügner, ein Dieb und sogar ein Mörder – also jemand, den man ohne viel Umschweife als Verbrecher par excellence bezeichnen würde und dessen Lebenswandel sich oft nicht mit den gesellschaftlich akzeptierten Verhaltensweisen in Einklang bringen lässt. Dem Ich-Erzähler wird zwar durchaus ein gewisses Misstrauen entgegengebracht, vor allem von einem erfahrenen Leser, der auch den Titel als Anspielung an den bekanntesten deutschen Schelmenroman zu deuten weiß. Jedoch kann auch ein solcher wahrscheinlich nicht umhin, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren oder zumindest Verständnis für ihn aufzubringen. Bläß<sup>122</sup> wie auch Phelan sprechen in diesem Zusammenhang von Nähe sowie Distanz zwischen dem Leser und dem Erzähler; somit kann es sich entweder – in der Terminologie Phelans<sup>123</sup> – um *bonding* oder *estranging reliability* handeln.

Trotz seiner moralisch fragwürdigen Handlungen schafft es Joel nicht zuletzt aufgrund seines erzählerischen Talents, den Leser auf seine Seite zu ziehen. Joel ist ein komplexer Charakter, der zwar seinen Mitmenschen meist überlegen, aber dennoch nicht unfehlbar ist und daher menschlich erscheint. Den Leser fasziniert er ebenso wie er ihn abstößt oder bei ihm Mitgefühl evoziert. Hierfür ist laut Maar vor allem die Wahl der Perspektive entscheidend: „Hätte er die Geschichte aus der Er-Perspektive erzählt, hätte man sich von diesem *monstre sacré* bald innerlich abgewandt. Weil er

---

<sup>121</sup> Riggan (1981), S. 41.

<sup>122</sup> Bläß (2005), S. 194-195.

<sup>123</sup> Phelan (2008), S. 11.

aber aus dessen Sicht in der Ichform erzählt, kommt es unvermeidlich zum Stockholm-Syndrom.“<sup>124</sup> Dazu trägt auch bei, dass der Erzählton durchaus eine mündliche Kommunikationssituation simuliert. Seine unvermittelten Ausführungen und ein „leicht wienerisch gefärbtes Parlando“<sup>125</sup> erwecken den Anschein, der Ich-Erzähler spräche uns direkt an.

Die Nähe zwischen Leser und Protagonist entsteht also vor allem dadurch, dass Joel sein lesendes Gegenüber an seinen Gedanken und Geheimnissen teilhaben lässt. Der Leser wird zum Mitwisser und Komplizen des unzuverlässigen Erzählers. Dies zeigt sich im Besonderen dann, wenn Joel offenlegt, wie er es schafft Menschen zu steuern, und die „Gebote seines Lügenkatalogs“ preisgibt.

Ich habe das am Ende des vorangegangenen Abschnitts formulierte, erste Gebot meines Lügenkatalogs inzwischen schon sehr oft zur Anwendung gebracht; ich bin zu einem Experten auf dem Gebiet der manipulativen nonverbalen Kommunikation geworden. Anders ausgedrückt: Ich durchschaue die Wünsche der Menschen, vor allem jene, die sie vor sich selbst nicht zugeben, und kann ihre Einstellung zu mir steuern, indem ich sie erfülle oder nicht erfülle, je nachdem, ob mir ihre Zuneigung günstig oder ungünstig erscheint.“ (JS 38)

Er ist sich seiner Begabung, Menschen für sich zu gewinnen, bald bewusst und setzt diese auch gezielt ein. Joel Spazierer spielt mit seinem Gegenüber und manipuliert zu seinen Gunsten. Die meiste Zeit geht seine Taktik, die ihm sein Vater mitgegeben hat, auch auf, nämlich, „dass es bei der Beantwortung einer Frage nicht darauf ankommt, die Wahrheit zu sagen, als viel mehr, den Frager in Erstaunen zu versetzen, indem man genau das sagt, was er hören will“ (JS 37). Er versucht sich zum ersten Mal selbst an dieser Methode im Rahmen des Verhörs nach seinen vier Nächten und fünf Tagen alleine in der Wohnung in Budapest, indem er den beiden Beamten der ÁVH wortkarge Antworten gibt, die aus nicht mehr als „Ja“, „Nein“ oder „Ich weiß nicht“ bestehen und sie somit dazu bringt, sich selbst zu erzählen, was sie hören wollen, denn: „In ihren Fragen lagen die Antworten bereit“ (JS 54).

Mit dieser Strategie erleidet er einige Zeit später in Wien einen ersten Misserfolg und erfährt wie schnell sich eine Lüge verselbstständigen kann, wenn man daraus ein Spiel

---

<sup>124</sup> Maar (2013).

<sup>125</sup> Maar (2013).

macht. Er nimmt dieses Ereignis schließlich aber zum Anlass, die Kunst des Lügens und der Manipulation zu perfektionieren. In den meisten seiner Begegnungen beschränkt er sich auf diese bewährte Technik des aufmerksamen Zuhörens und knappen Beantwortens der ihm gestellten Fragen, beispielsweise bei seinen neuen etwa gleichaltrigen Freunden in Wien, deren Fragen er ebenso als „Verhör“ (JS 95) wertet, oder als Jugendlicher gegenüber dem Vaters seines reichen Schulkollegen Leif Lundin, welcher das Gespräch als „philosophischen Nachmittag“ (JS 221) in Erinnerung behält. So wie Per Albin Lundin interpretieren aber auch viele andere, die Joel auf seinen Abenteuern trifft, dies als Verhalten einer besonders interessanten Person. Dr. Martin, bei dem die Familie nach ihrer Flucht aus Ungarn unterkommt, bezeichnet ihn als „rätselhafte[n] Menschen“ (JS 92) und die Geistlichen im vorarlbergischen Internat nennen ihn „einen kleinen Schriftgelehrten“ (JS 197).

Joel vermag es, andere zu manipulieren und für sich zu gewinnen, indem er sein Interesse an den Worten anderer heuchelt und sie durchschaut, indem er sie genau studiert. Seine Vorgehensweise legt er dabei gegenüber dem Leser ganz offen dar und versucht auch nicht, seine Lügen zu vertuschen oder zu rechtfertigen. Die bereits erwähnte Komplizenschaft, in der sich der Leser allzu schnell wiederfindet, ist aber auch nichts anderes als eine Form der Manipulation. Während Joel bei den Menschen, die er als ihm unterlegen oder schlichtweg uninteressant betrachtet, wortkarg bleibt, zeigt er sich bei denjenigen, die ihm wirklich etwas bedeuten, wie Sebastian Lukasser oder Staff Sergeant Winship, geradezu redselig, obwohl er sich mit letzterem aufgrund mangelnder Kenntnisse der Sprache des jeweils anderen zunächst mithilfe von Gesten und Geräuschen verständigen muss. Indem er auch in seiner Erzählung nicht gerade an Worten spart, spricht er den Leser auf Augenhöhe an.

Die Bedeutung des Lesers bei der Interpretation und Analyse des unzuverlässigen Erzählers wird in *Die Abenteuer des Joel Spazierers* besonders verdeutlicht durch die präsente Stellung, die dieser in der Erzählung einnimmt. Dies zeigt sich darin, dass er von dem Ich-Erzähler direkt als Gegenüber angesprochen und somit als Person visualisiert wird. Es könnte durchaus auch der Verdacht aufkommen, dass Joel, indem er die ganze Bandbreite seiner Taten darstellt, sein Gewissen in Form einer Beichte erleichtert wissen will. Um sein Gegenüber aber nicht allzu sehr abzustoßen, gilt es

den Leser auf bestimmte Art und Weise zu lenken. Dies bewerkstelligt Joel Spazierer vor allem durch das unmittelbare Miteinbeziehen des Lesers in das Erzählgeschehen: Er spricht den Leser direkt an, stellt diesem Fragen oder erklärt Zusammenhänge.

Joel Spazierer kostet seine Rolle als Erzähler und die damit verbundene Macht über seine Erzählung sowie die Wirkung, die diese auf sein Publikum hat, voll aus. Er lenkt mit seiner Darstellung die Sympathien des Lesers. Dies zeigt sich besonders gut in seiner Charakterisierung des Dr. Martin, der in seiner, wenn auch nicht immer wirklich gelebten Haltung, in totaler Opposition zu Joel Spazierers eigenen Überzeugungen steht: „Die Wahrheit kann nur ein richtiges Leben sein. Ein rechtschaffenes Leben. Man kann ein Leben nicht auf einer Illusion aufbauen! Und schon gar nicht auf einer Lüge!“ (JS 125) Viel wichtiger in der Leserlenkung ist jedoch, dass dieser Fachkollege seiner Großmutter, mit welcher dieser auch ein kurzes Verhältnis unterhält, als ein äußerst langweiliger, heuchlerischer Mensch beschrieben wird. Es scheint somit auch kaum verwunderlich, dass sich das Mitgefühl gegenüber dieser Figur in Grenzen hält, als ihn Joel des Missbrauchs bezichtigt, um seine Moma, der Dr. Martin kühl den Laufpass gegeben hat, zu rächen.

Oftmals tritt er auch aus seiner Erzählung heraus und wechselt vom Protagonisten seiner Erzählung in die Rolle des allwissenden Erzählers. Er ordnet Ereignisse bewusst an, um sich in ein besseres Licht zu rücken und Einfluss auf „die Rezeption eines Textes und auf die Sympathien des Lesers“<sup>126</sup> zu nehmen. Beispielsweise unterbricht er die Chronologie seiner Biographie und erzählt, wie er einem Staatssekretär das Leben gerettet hat – ein Ereignis, das weit in der Zukunft für das erzählte Ich liegt. Auch hier findet sich wieder die typische rechtfertigende Rede: „Ich schweife ab, ich weiß, und bitte um Nachsicht; aber weil ich schon einmal dabei bin, möchte ich eine Begebenheit erzählen, die mich nach sehr langer Zeit wieder mit meinen Tieren zusammenführte [...]“ (JS 25).

Besonders augenscheinlich wird diese Sympathienlenkung des Lesers schließlich gegen Ende des ersten Romanteils. Unmittelbar bevor er den Mord an Frau Lundin begeht,

---

<sup>126</sup> Allrath (2013), S. 74.

erinnert er an die Rettung des Staatssekretärs: „Es war nämlich gerade die Selle, wo einige Monate zuvor der Herr Staatssekretär in meiner Gegenwart seinen Herzinfarkt erlitten hatte und ich ihm als ein Engel erschienen war“ (JS 244). Der Vergleich Joels mit einem lebensrettenden Engel steht im krassen Gegensatz zu seinem kurz darauffolgenden kaltblütigen Mord und macht es somit schwierig für den Leser, den Ich-Erzähler als nur böse zu betrachten.

Dass Köhlmeier die Lüge zum zentralen Thema seines Romans macht, beurteilt Maar als eine „heimliche Feier der Kunstwahrheit“<sup>127</sup>. Fiktion als Wahrheit in einem literarischen Werk zeigt sich vor allem auch in der Komposition der Geschehnisse. Zeitsprünge wie Prolepsen und Analepsen<sup>128</sup> ziehen sich durch den gesamten Roman. Der Erzähler scheint sich selbst immer wieder dazu zwingen zu müssen, sich „der Chronologie [s]einer Erzählung unterzuordnen“ (JS 60). Einerseits können diese Anachronien aus mehr oder weniger vagen Andeutungen die Zukunft betreffend bestehen, die sich dem gespannten Leser erst mit teils großer Verzögerung erklären. Als er sein ruhiges Leben mit seinen Eltern in Vorarlberg beschreibt, deutet er gleichzeitig an, dass auch dieses bald ein Ende finden wird: „Als wären wir gesattelt und gepolstert gegen Katastrophen jeder Art – während sich der Wirbel bereits drehte, der sich am Ende innerhalb weniger Sekunden zum Orkan erheben und mich für immer aus diesem Leben katapultieren würde.“ (JS 195) Ebenso tätigt er auch viele Zeitsprünge und zieht Ereignisse bewusst vor, die „erst in einer weiten Zukunft geschehen“ (JS 226) würden. Gelegentlich verweist Joel aber auch auf Vergangenes, indem er sprachliche Versatzstücke früherer Schilderungen einfügt. Beispielsweise erzählt er von den erfundenen Geschichten seiner Mutter, die sie stets als „etwas überaus Merkwürdiges“ (JS 20) titulierte. Später als Erwachsener sieht er diese Erzählungen aber in einem etwas anderen Licht, nämlich als „kleine Geschenke“ (JS 114) an ihn.

Joels Erzählung ist voll von effektivvoll arrangierten Rück- und Vorgriffen. So liegt beispielsweise die bereits beschriebene Rettung des Staatssekretärs für den jungen

---

<sup>127</sup> Maar (2013).)

<sup>128</sup> Genette (2010), S. 21.

Andres in einer weiten Zukunft, ist für das erzählende Ich Joel Spazierer aber nichts anderes als eine Erinnerung von vielen. Oft ist es schwierig, den Überblick in diesem dichten Geflecht aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu bewahren und als Leser die chronologische Abfolge der Ereignisse in Joels Biographie nicht aus den Augen zu verlieren. Durch häufige Prolepsen beziehungsweise Vorausdeutungen dieser Art erweckt der Protagonist mitunter den Eindruck eines auktorialen Erzählers, dessen Macht ein unaufmerksamer Leser durchaus erliegen kann. Dies macht *Die Abenteuer des Joel Spazierer* zu einem ganz besonders guten Beispiel dafür, wie wichtig der Leser und sein Wissen in der Analyse eines unzuverlässigen Erzählers sind.

### 3.2.3 Der unzuverlässige Erzähler als Lügner

Nicht jeder unzuverlässige Erzähler ist gleich oder, anders gesagt, kaum ein narrativer Begriff ist in sich so heterogen wie der des unreliable narrators. Die Forschung hat sich immer wieder sogar die Frage gestellt, ob nur ein homodiegetischer beziehungsweise autodiegetischer Erzähler unzuverlässig sein oder ob diese Eigenschaft auch auf eine Reflektorfigur, einen so genannten Fokaliser<sup>129</sup>, umgelegt werden kann. Hierfür schlägt Chatman<sup>130</sup> den Terminus „fallible filter“ vor. Bei *Die Abenteuer des Joel Spazierer* handelt es sich um einen typisch autodiegetischen unzuverlässigen Erzähler: Der Erzähler ist gleichzeitig auch die Hauptfigur der Erzählung. Obwohl Stanzels Behauptung<sup>131</sup>, dass im Grunde genommen alle figuralen Erzähler unzuverlässig sind, unweigerlich den literaturwissenschaftlichen Begriff ad absurdum führen würde, bestätigt Ohme<sup>132</sup>, ähnlich wie Busch<sup>133</sup>, dass ein solcher anthropomorphisierter Erzähler aufgrund seines limitierten und subjektiven Blickes auf die Geschehnisse bereits ein hohes Potenzial an Unzuverlässigkeit

---

<sup>129</sup> Vgl. Menhard (2009), S. 15-16.

<sup>130</sup> Vgl. Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP 1990, S. 149.

<sup>131</sup> Stanzel (2008), S. 200.

<sup>132</sup> Vgl. Ohme (2015), S. 133.

<sup>133</sup> Vgl. Busch (2013), S. 44.

beziehungsweise Unglaubwürdigkeit mit sich bringt. Auf mögliche Randformen der *unreliable narration*, wie unzuverlässigen Reflektorfiguren, soll nicht näher eingegangen werden. Eine ausführliche Beschäftigung damit würde zu weit führen. Ein Hinweis darauf genügt aber allemal, um die große Bandbreite, die dieser Begriff umschließt, zu erahnen.

Während Booth Unzuverlässigkeit vom impliziten Autor und somit von moralischen Normen abhängig macht, sehen viele andere Forscher Zuverlässigkeit oder deren Fehlen vielmehr in der wahrheitsgetreuen Darstellung von Ereignissen verankert. Nünning<sup>134</sup> meint in diesem Zusammenhang, dass hierbei zunächst einmal davon ausgegangen werden muss, dass Menschen grundsätzlich dazu fähig sind, die Welt, sich selbst und andere auch ohne jegliche subjektive Färbung sprachlich abzubilden. Unzuverlässigkeit nur von den beiden Polen wahr und falsch abhängig zu machen „suggeriert jedoch eine Beschränkung des Konzepts auf faktische (Un-) Zuverlässigkeit, die der Komplexität des Phänomens nicht gerecht werden kann“<sup>135</sup>. Ebenso wird einem unzuverlässigen Erzähler im Sinne Booths, der mitunter die Dinge wahrheitsgetreu wiedergibt, aber als moralisch fragwürdig bezeichnet werden kann, nicht mehr Rechnung getragen.

Nünning<sup>136</sup> unterscheidet klar zwischen Erzählungen, bei denen die Wahrhaftigkeit der Fakten in Zweifel gezogen werden kann (*unzuverlässig* beziehungsweise epistemologische Unzuverlässigkeit), und solchen, die eine Fragwürdigkeit der moralischen sowie ethischen Maßstäbe des Erzählers nahelegen (*unglaubwürdig* beziehungsweise moralische Unzuverlässigkeit). Weitergedacht kann dies nun bedeuten, dass „die bloße Wiedergabe des erzählten Geschehens durch einen Erzähler völlig zuverlässig sein kann, während dessen Interpretation und Bewertung der Ereignisse hochgradig idiosynkratisch und fragwürdig erscheinen können“<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Vgl. Nünning (1999), S. 62.

<sup>135</sup> Meifert-Menhard (2009), S. 34.

<sup>136</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 12-13.

<sup>137</sup> Nünning (2013), S. 13.

Ebenso macht es laut Nünning<sup>138</sup> natürlich auch einen teils gravierenden Unterschied, ob grausame Taten wahrheitsgetreu geschildert werden, deren moralische Bewertung aber fragwürdig ist, oder ob es sich um einen naiven Erzähler handelt, dessen Sicht der Dinge eine mitunter stark eingeschränkte ist. Olson<sup>139</sup> unterscheidet in Bezug auf die Absichtlichkeit zwischen *fallible* und *untrustworthy* narrators, also solchen Erzählern, die aufgrund ihrer unverschuldet begrenzten Wahrnehmung nicht zu einer wahrheitsgetreuen Schilderung in der Lage sind, und andererseits denjenigen, die den Rezipienten mit voller Absicht zu täuschen und manipulieren versuchen. Entscheidend ist aber auch die Erkenntnis, dass sich ein unzuverlässiger Erzähler nie durch den reinen Ausschluss von Zuverlässigkeit festmachen lässt. Vielmehr handelt es sich um eine graduelle Abstufung von Unzuverlässigkeit<sup>140</sup>. Alle neueren Modelle<sup>141</sup> bezüglich unreliability betonen, dass Erzähler nie eindeutig als unzuverlässig beziehungsweise zuverlässig kategorisiert werden können, sondern entlang eines breiten Spektrums existieren. Ebenso können sie sich im Verlauf der Geschichte, die sie erzählen, ändern und somit als mehr oder weniger zuverlässig erscheinen.

Oft stellt sich also nicht die Frage, ob ein Ich-Erzähler überhaupt unzuverlässig ist, sondern als wie stark unreliable er bezeichnet werden kann. Auch hierüber kann, wie bereits erwähnt, nur der Rezeptionsprozess Aufschluss geben. Auch bei Joel Spazierer ist die Unzuverlässigkeit differenzierter zu betrachten. Was beispielsweise die Absichtlichkeit der Lesertäuschung betrifft, so scheint man besonders zu Beginn, als sein erzählendes gereiftes Ich mit dem erzählten kindlichen Ich zusammenfällt, geneigt, die unglaubliche Darstellung der Geschehnisse einerseits auf ein unzuverlässiges Erinnerungsvermögen sowie andererseits auf die limitierte Sichtweise eines Kindes zurückzuführen. In diesen Passagen kann Joel durchaus, nach Riggans Kategorisierung<sup>142</sup>, als naiver Erzähler bezeichnet werden. In der Schilderung von Episoden seiner Kindheit nimmt er die Perspektive eines Kindes ein und scheint somit aufgrund mangelnder Erfahrung mit der Gesellschaft einen mitunter blauäugigen Blick

---

<sup>138</sup> Nünning (2008), S. 37.

<sup>139</sup> Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: Narrative 11/1 (2003), S. 101-102.

<sup>140</sup> Solbach (2005), S. 61.

<sup>141</sup> Olson (2003), S. 100.

<sup>142</sup> Vgl. Riggan (1981), S. 158.

auf seine Umgebung und die Dinge, die ihm widerfahren, zu werfen. Riggan<sup>143</sup> stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die einzige Unzulänglichkeit eines solchen Erzählers darin besteht, dass er weniger sieht als er erzählt. Dafür spricht auch, dass Andras' Erlebnisse, wie etwa die Entführung durch Major Hajós sowie seine gemeinsame Reise mit Sergeant Winship zurück nach Wien, so abenteuerlich klingen, dass der Leser nicht umhin kann, an dem Wahrheitsgehalt dieser Abenteuer zu zweifeln.

Mit Voranschreiten der Erzählung fühlt sich der – mündige – Leser von Joel Spazierer zusehends beeinflusst, eine bestimmte Sichtweise zu übernehmen. Der Ich-Erzähler kann mitunter auch als *mad monologist* bezeichnet werden: Auch wenn nicht alle von Meifert-Menhard<sup>144</sup> genannten Merkmale auf ihn zutreffen, sind vor allem Selbstverliebtheit und emotionale Isolation Charakterzüge, die auch er aufweist. Des Öfteren fabuliert er vor sich hin, berichtet von wirren (Fieber-) Träumen und Fantastereien, in denen ihm Sergeant Winship als Engel und Major Hajós als Marder oder bei seiner Radfahrt mit Winship durch den Wald Dinge als Mischwesen erscheinen: „Oder waren es gar keine Dinge, sondern Mischleben gewesen, halb Mensch, halb Tier, halb Baum, halb Fels, auf deren nachtdunkler Haut sich im Vorbeifahren Augen und Mäuler bewegt hatten und Finger, als würden sie in die Luft hinein Klavier spielen oder Schnüre verknoten wollen?“ (JS 173-174) Er imaginiert Tiere, die ihn seit seinen einsamen vier Tagen in der großelterlichen Wohnung regelmäßig besuchen, sowie solche, die seine eigenartigen Mitbewohner werden, mit ihm und sogar aus ihm, wie bei der kommunistischen Versammlung, die er Allegra zuliebe als ein anderer besucht, sprechen. All diese Passagen im Roman lassen immer wieder an seiner geistigen Integrität sowie Glaubwürdigkeit zweifeln.

Glaubwürdigkeit an sich wird im Roman immer wieder thematisiert. Auf einer Zugfahrt erzählt ihm sein Freund Lukasser über große Zahlen und den Urknall, der den Beginn des Universums markiert, und erklärt, dass dies wissenschaftlich bewiesen sei – das habe ihm sein Pate gesagt. Die Frage „Ist er glaubwürdig?“ (JS 239) bejaht er, bleibt aber eine Antwort schuldig, als Joel fragt, woher er das wisse.

---

<sup>143</sup> Vgl. Riggan (1981), S. 179.

<sup>144</sup> Vgl. Meifert-Menhard (2009), S. 42.

Glaubwürdigkeit bleibt ein schwer fassbarer Begriff im Roman, mit dem der Ich-Erzähler, der sich als Lügner durch sein Leben schwindelt, nur wenig anfangen kann.

Joel Spazierer ist, wenn man sich auf die Unterscheidung von Nünning bezieht, eher als unglaublicher denn als unzuverlässiger Erzähler zu bezeichnen. Er tritt als jemand in Erscheinung, für den Lügen das einzige probate Mittel sind, um sein Leben zu meistern und seine Ziele zu erreichen. Seine Unglaubwürdigkeit zeichnet sich somit durch die Unannehmbarkeit seiner Lebensphilosophie „in terms of normal moral standards or of basic common sense and human decency“<sup>145</sup> aus. Er beteuert diese Ansicht auch immer wieder gegenüber dem Leser. Bereits als Kind hat er es in der Fähigkeit, „die Fäden der Möglichkeitsform“ (JS 50) zu spinnen, zu einiger Virtuosität gebracht, als er beispielsweise nach der zweiten „Flucht“ der Familie aus Ungarn seine Geschichte in der Wiener Schule zum Besten gibt. Hier wird der Leser in besonderem Maße zum Beobachter, wie eine Lüge entsteht. Das Gegenüber, dem Joel diese Lügenmärchen aufischt, wird nur durch die von ihm selbst wiederholten Fragen – „Warum ich denke, dass er geschrien hat?“ (JS 51) – ersichtlich. Aus dem Konjunktiv, der Möglichkeitsform, „dass Opa gestorben sei“ (JS 50), wird schließlich das Perfekt – „Opa ist an einem Herzinfarkt gestorben“ (JS 51) – und die Lüge ist somit endgültig zur erzählten Realität geworden. Bereits diese frühe Unwahrheit rechtfertigt der Erzähler damit, den Zuhörern nur das zu geben, wonach sie verlangen, um bei ihnen „großen Eindruck [zu] hinterlassen“ (JS 51).

Die Lüge ist zentraler Bestandteil seines Lebens. Er stellt sogar Gebote auf, die ein guter Lügner zu beachten hat und an die er sich auch selbst zu halten versucht:

Lass niemals eine Überschneidung zwischen deinem wahren und deinem erlogenen Ich zu! Vermeide, Teile aus deinem wahren Leben in dein erlogenes zu übernehmen! Der Lügner muss in jedem Moment wissen, wer er ist – dieser oder jener. Lügen setzt Selbsterkenntnis und Selbstbehauptung voraus. Lügen soll nicht Träumen von einem anderen Ich sein, sondern wohlkalkulierte Konstruktion eines solchen. (JS 98)

Der Erzähler muss sich selbst immer seiner Identität gewiss sein und darf sich nicht in einem Geflecht aus erfundenen Persönlichkeiten verlieren. Diese Identität ist für andere, weder für die Figuren im Roman noch für die Leser, eindeutig festzulegen.

---

<sup>145</sup> Riggan (1981), S. 36.

Auch Joel selbst meint während seiner Tage allein in der Báthory uca: „Erst in der Verkleidung erkannte ich in meinem Spiegelbild mich selbst. Ich wusste, der bin *ich* und kein anderer.“ (JS12) Die Tatsache, dass er sich selbst erst als Person wahrnimmt, als er sein Aussehen verändert, weist bereits auf sein erwachsenes Leben hin, in dem er ständig neue Persönlichkeiten annehmen muss, um weiterzukommen. Wie schnell solche Persönlichkeiten zerstört und erschaffen werden können, zeigt sich anhand seines Umgangs mit den Papieren, die seine Identität nachweisen sollen. So berichtet er nach dem Mord an Frau Lundin: „Ich zerriss auch meinen Personalausweis, das Foto zerrieb ich mit dem Schuh, bis nur feuchte Krümel übrig waren, die niemand vom Straßendreck unterscheiden konnte, die Ausweisetzen steckte ich in den Mund und schluckte sie hinunter.“ (JS 255) Fast genauso schnell erschafft er sich aber auch eine neue Identität, als er sich, wie es ihm „Major Hajós beigebracht hatte“ (JS 475), mittels Passfälschung in Dr. Ernst-Thälmann Koch verwandelt.

Diese multiplen Identitäten, die Joel im Laufe seines Lebens für sich selbst schafft, werden verdeutlicht durch die Reihe an Namen, die ihm gegeben werden oder mit denen er sich anderen vorstellt. Diese reichen von seinem eigentlichen Namen „András Fülöp“ (JS 7) über „Andres Philip“ (JS 30), unter welchem ihn sein Eltern nach ihrer zweiten „Flucht“ nach Österreich registrieren lassen, bis hin zu zahlreichen Pseudonymen. So stellt er sich beispielsweise bei seinen neu gewonnenen Freunden in Wien als „Hans-Martin“ (JS 96) oder bei dem Mädchen, dem er am Strand in Ostende begegnet, als „Michael“ (JS 154) vor. Andere wie Major Hajós machen aus ihm einen „Robert Rosenberger“ (JS 140), Staff Sergeant Winship spricht ihn liebevoll mit „Corporal Andrew Philip“ an (JS 170), der Staatsanwalt nennt ihn herabwürdigend „Jimmy“ (JS 261). Auf seiner gemeinsamen Reise mit dem amerikanischen Soldaten überschreitet er einmal sogar Geschlechtergrenzen und wird zu dessen „nice niece Irene“ (JS 186).

Wie wichtig Namen sind und wie stark sie mit der Identität eines Menschen verbunden sind, zeigt sich, als sich der Ich-Erzähler nach seinem ersten Mord der Polizei stellt: „Aber wir müssen wissen, wie er heißt“, sagte der Polizist, „das müssen wir unbedingt wissen!“ „Wie lautet dein Name?“, brüllte mich der Arzt an.“ (JS 258) Es verunsichert, den Namen eines anderen nicht zu kennen und somit seine Identität nicht eindeutig

festlegen zu können. Für Joel haben Namen eine ganz besondere Bedeutung und das bereits seit seiner Kindheit:

Namen habe ich immer verehrt, Namen sind Zauberformeln, man kann sie im Mund drehen wie ein Bonbon und vor sich hin murmeln, während die Haare am Kopf wachsen und die Hände etwas anderes tun. Major Hajós, Moma und mein Großvater sprachen diese Namen zudem aus, als gäbe es ein Geheimnis um sie, das gefiel mir [...]“ (JS24)

Namen sind etwas Besonderes, etwas Geheimnisvolles für den jungen Ich-Erzähler und dies soll sich auch sein ganzes Leben lang nicht ändern. Erst durch einen anderen Namen kann der Ich-Erzähler eine andere Persönlichkeit annehmen: Es braucht also nur einen Namen, um aus einem Menschen einen anderen zu machen.

Der Name, der an prominenter Stelle im Titel vorkommt, findet sich erst auf Seite 126 zum ersten Mal im Roman und hat, wie er einige Zeit später erläutert, für den Erzähler – anders als sein eigener Name Andras/Andres – einen besonderen Stellenwert:

[...] mein Name aber ist mir unpassend, nicht wie ein Hemd, aus dem ich herausgewachsen bin, sondern wie eines, das mir nie gehört hat. Das mag daran liegen, dass ich schon gut zwei Handvoll Namen in meinem Leben getragen habe; für *Joel Spazierer* habe ich mich aus freien Stücken und gleich zweimal entschieden, und dabei möchte ich bleiben.“ (JS 240)

Hier kommt besonders klar zum Ausdruck, dass Joel sich selbst eine Identität geben will und nicht möchte, dass diese ihm von anderen aufgezwungen wird. Doch nicht nur Joel macht sich die Möglichkeit zunutze, durch seinen Namen eine andere Person zu werden. Es ist vor allem Major Hajós, der während er Pässe für sich selbst und den kindlichen Ich-Erzähler fälscht, um innerhalb von drei Stunden aus den „beiden andere Menschen zu machen“ (JS 142), über die vermeintlich einfache Austauschbarkeit von Identitäten sinniert. Er stellt aber auch fest, dass „[w]enn man einmal ein anderer werde [...], könne man dieser andere nicht lange bleiben, bald müsse man ein dritter anderer werden und so weiter und so weiter“ (JS 151-152). Somit deutet er den Lebensweg des Ich-Erzählers, der sich auch stetig in einen anderen verwandeln muss, um voranzukommen und nicht als Schwindler entlarvt zu werden, voraus.

Major Hajós‘ Annahme, dass man nicht der ist, „der man ist, sondern der Darsteller dessen, der man sein möchte“ (JS 152), treibt Joel Spazierer auf die Spitze. In dem Wirrwarr an Namen, die ihm gegeben werden oder die er selbst für sich wählt, wird seine eigentliche, ursprüngliche Identität zusehends uneinsichtiger – nicht nur für den

Leser, sondern auch für den Ich-Erzähler selbst. Aufgrund seines ständigen Verlangens, ein anderer, ein besserer, ein interessanterer zu sein, drängt sich immer mehr die Frage auf, ob Joel überhaupt eine eigene Identität, unabhängig von seinen erfundenen Ichs, besitzt. Er selbst stellt für sich das Gebot auf, als Lügner immer zu wissen, wer er selbst ist – genau dieses Gebot ist es auch, das er in einem Traum Major Hajós in den Mund legt: „Du kannst viele Namen tragen, jeden Titel, den du dir wünschst, kannst viele Adressen haben, kannst sprechen in allen Sprachen der Welt, aber du musst *ein* Mann sein, für *einen* musst du dich entscheiden.“ (JS 265)

Genau diese Entscheidung für ein einzelnes Ich ist es aber, die ihm besonders schwer fällt. Diese multiplen Identitäten innerhalb eines Menschen spiegeln sich auch in der Stelle aus dem Markusevangelium wider, die zum ersten Mal sein Großvater erzählt, auf die aber auch der Erzähler selbst immer wieder zurückkommt. In dieser Erzählung geht es um einen Mann, der von ein paar tausend Teufeln besessen ist und nur durch Jesus, der diese Teufel in eine nahe Schweineherde fahren lässt, gerettet werden kann. Sein Großvater interpretiert diese Geschichte etwas anders. Seiner Meinung nach, sind es die Teufel, die den Menschen umstellen und gerade wenn „ein Mensch *in sich selbst* verschiedene Menschen sei, denke er, hätten es die Teufel schwer“ (JS 33-34). Er schlussfolgert daraus, „wenn einer in sich selbst noch andere sei, mit denen er reden könne, solche, die er irgendwann einmal gewesen sei oder irgendwann einmal sein werde oder zur gleichen Zeit sei, dann ertrage er vieles leichter, Dunkelheit, Durst, Einsamkeit, Schmerzen sogar“ (JS 252). Sein Großvater sieht in dem Umstand einer multiplen Persönlichkeit also vielmehr eine positive Eigenschaft, die eher vor Unheil schützt als dieses heraufbeschwört.

Dieser Widerspruch, der sich aus der vermeintlichen Notwendigkeit einer eindeutig bestimmbaren Identität auf der einen und verschiedenen austauschbaren Persönlichkeiten auf der anderen Seite ergibt, zieht sich durch den ganzen Roman. Betrachtet man die Figuren, denen Joel auf seinem Lebensweg begegnet, stellt sich vielmehr die Frage, ob ein Mensch überhaupt eine klar definierbare Identität besitzen kann oder nicht doch schon immer mehr als eine Persönlichkeit in sich trägt. Der Ich-Erzähler ist nämlich bei weitem nicht der einzige, der lügt, um sich in ein anderes, besseres Licht zu rücken. Es scheint sogar so, dass jeder, der erfolgreich seine Ziele

durchsetzen will, auch ein erprobter Lügner sein muss. Lügen stellt nicht nur für ihn, sondern auch für seine Familienmitglieder mitunter die einzige Chance auf ein angemessenes Leben dar. Seine geliebte Großmutter ist eine Betrügerin. Auch sie hat nur abgekupfert und ihr berühmtes Buch über den Pharao Echnaton „nicht geschrieben“ (JS 116). Sie hat ihr Ansehen als Wissenschaftlerin auf einer Lüge aufgebaut – Jahre später wird auch Joels Karriere als „der bekannteste, beliebteste und meistdiskutierte Professor der Humboldt-Universität zu Berlin“ (JS 601) mit einer Lüge ihren Anfang nehmen.

Sowohl seine Mutter als auch sein Vater verdrehen die Wahrheit für ihre Zwecke. Er bezeichnet beide an verschiedenen Stellen im Roman als Lügner beziehungsweise Lügnerin. So fühlt er sich beispielsweise ein Leben lang darüber im Unklaren gelassen, ob sein Vater auch wirklich sein Vater ist oder nicht vielleicht doch ein anderer. Diese Ungewissheit wird durch vagen Verben wie „behaupten“ oder den Konjunktiv, der sich immer wieder findet, wenn es der Erzähler oder andere Figuren mit Tatsachen nicht so genau nehmen, zum Ausdruck gebracht: „Wo war mein Vater gewesen? Er behauptete: immer um mich herum. Nachdem mich meiner Mutter gefunden hatte, habe sie in sofort benachrichtigt.“ (JS 28)

Beide Eltern legen sich nach ihrer zweiten „Flucht“ nach Österreich andere Identitäten zu, die vor allem auch durch eine Änderung ihrer Namenn gekennzeichnet sind. Sie lassen sich als Ehepaar Dr. Michael und Dr. Elise-Marie Philip registrieren, obwohl der Erzähler starke Zweifel hegt, ob seine Eltern je geheiratet oder ihr Doktorstudium abgeschlossen haben. Er räumt gleichzeitig aber auch ein: „Warum hätten sie es auch tun sollen, wenn der Titel genauso durch einfaches Hinmalen von zwei Buchstaben zu kriegen war?“ (JS 30) Dass seine Eltern eine andere Vorstellung von Wahrheit beziehungsweise Aufrichtigkeit haben und stets bestrebt sind, den Schein zu wahren, zeigt sich besonders deutlich, als der Ich-Erzähler seinen Vater über die Vorgehensweise bei ihrer vorgetäuschten Flucht befragt: „Später fragte ich meinen Vater, warum wir nicht frischweg auf der österreichischen Seite im Schilf gewartet und uns dort unter die Flüchtlinge gemischt hätten, es wäre auf das Gleiche hinausgelaufen, aber nicht gefährlich gewesen. – Das würden er und Mama als Betrug gesehen haben, antwortete er.“ (JS 110)

Die Lüge hat aber nicht nur einen festen Platz in seiner Familie, es scheint vielmehr so, als würde jeder Mensch – vielleicht mit Ausnahme seines Jugendfreundes Sebastian Lukasser – versuchen, seine tatsächlichen Absichten hinter einem Geflecht von Unwahrheiten zu verstecken. Die Lüge erscheint somit als dem Menschen angeboren. Herr Doktor Martin lügt gegenüber seiner Geliebten: „Seine sieben Nein waren sieben Lügen gewesen“ (JS 120). Einer seiner beiden ersten Bekannten in Wien sagt von sich selbst, dass er „normalerweise ein verlogener Fuchs“ (JS 97) sei. Auch der Gefängnispfarrer Rudi Jungwirth, den er nach seiner Entlassung kennenlernt, schwindelt sich durchs Leben, hat eine Freundin und kann „phantastisch lügen“ (JS 365). Lügner finden sich in jeder Berufsgruppe und gesellschaftlichen Schicht. Durch Ironie entlarvt der Ich-Erzähler aber immer wieder andere als Lügner. Über die anderen ungarischen Flüchtlingskinder in seiner Wiener Volksschulklasse meint er beispielsweise: „und jeder von ihnen hatte beeindruckende Geschichten hinter sich, die konnte sich kein Mensch ausdenken“ (JS 51-52).

Menschen lügen aus verschiedensten Gründen. Während Joel Lügen als eine Notwendigkeit und zusehends sogar als Zwang betrachtet, da er sich mitunter zurückhalten muss, nicht mehr Details zu seiner Lüge hinzuzufügen als erforderlich. Während er nicht ohne Stolz von sich behauptet, es in dieser Kunst zu einiger Fertigkeit gebracht zu haben, kann seine Mutter nicht mit Ironie umgehen und ist keine geborene Lügnerin. Zumindest hat sie nach jeder von ihr getätigten Lüge ein schlechtes Gewissen und so „entschuldigte sie sich bei mir: für meinen Namen, für ihren Namen, für den Namen meines Vaters, für ihren Dokortitel, für seinen Dokortitel und für alle anderen Annehmlichkeiten, die Flüchtlingen vor dem weltbekannten Aufstand nicht gewährt worden waren und die wir uns durch Lügen erschlichen hatten“ (JS 115).

Andere sehen in der Lüge mitunter ein gesellschaftliches Tabu. Auch wenn sie selbst schwindeln oder die Wahrheit dehnen, um sich in ein besseres Licht zu stellen oder sich interessanter zu machen als sie tatsächlich sind – so „drängte es ihn danach, vor mir anzugeben und anzudeuten, auch er sei einer von denen, zu denen er mich rechnete – was auch immer das für welche sein mochten“ (JS 198) –, beteuern diese dennoch die Wichtigkeit der Wahrheit. Joel macht sich zwar über diese Männer, die vor ihm als

etwas Besonderes gelten wollen, lustig. Dennoch lügt auch er oder benutzt Geschichten oder Ideen anderer, um vor anderen zu bestechen. Er gibt beispielsweise die Interpretation seines Großvaters zum Besten, als er nach seiner Auslegung der biblischen Stelle mit dem Besessenen und den zweitausend Schweinen gefragt wird. Die Folge davon ist: „Sie nannten mich einen kleinen Schriftgelehrten und lachten“ (JS 197).

Andere wiederum versuchen die Lüge

„als Triumph des menschlichen Geistes über die Materie zu begreifen: Was ist, ist auch ohne uns; was hingegen *sein könnte*, ist es Kraft innerer Zustimmung, also irgendwie sogar mehr. Andere definieren politisch und behaupten, was Wahrheit genannt werde und was Lüge, unterscheide den, der Macht habe, von dem, der keine habe – in der Welt, im Staat, im Betrieb, in der Familie, im Bett.“ (JS 127)

Lügen wird als Geistesleistung betrachtet, die nur den Intellektuellen vorbehalten zu sein scheint. Man könnte hier vielleicht meinen, Joel würde eine solche Darstellung der Lüge ebenso benützen, um seine eigenen Betrügereien zu rechtfertigen. Ganz im Gegenteil entlarvt er jedoch solche „Lügner“ und erkennt den Fehler in ihrer Denkweise. Nicht nur muss der Lügner „*zu sich selbst ehrlich sein, sonst geht er unter*“ (JS 127), sondern Lügen als besondere intellektuelle Leistung hervorzuheben dient nur dazu, Verstöße gegen die Wahrheit zu entschuldigen.

Eine Frage, um die Joels Gedanken immer wieder kreisen und die auch im Zentrum des Buches steht, ist die nach der Natur der Lüge. Um diese Frage zu beantworten, stellt der Ich-Erzähler nicht nur seine Gebote für einen erfolgreichen Lügner auf, sondern positioniert die Lüge auch in Opposition zur Wahrheit. Hierbei kann er auch nicht umhin, sich auf die Geisteswissenschaften zu beziehen, die eine objektive Wahrheit anzweifeln. Auch diese ergreifen seiner Ansicht nach des Öfteren für die Lüge Partei, da sie der Annahme sind, „[j]eder habe seinen eigenen Blick auf die Dinge, es könne [...] keine Objektivität geben; also bestehe zwischen sogenannter Wahrheit und sogenannter Lüge lediglich ein Farbunterschied“ (JS 126).

Die Wahrheit ist kein absoluter Wert – beispielsweise interessiert sich auch sein Strafverteidiger für „die Wahrheit in einem weiteren Sinn; also was der Richter und die Geschworenen für die Wahrheit halten *könnten*“ (JS 174) und auch Joel selbst meint: „Ich bemühe mich in meiner Erzählung, *eine* Wahrheit einzuhalten, womit ich

meine: mich für eine Wahrheit zu entscheiden, wann immer sich eine zweite oder dritte oder beliebig viele weitere als Option anbieten.“ (JS 272) Dass Wahrheit nicht einmal in direkter Opposition zur Lüge steht, wird ersichtlich, da eine weitere Größe, nämlich die der Wirklichkeit, in die Diskussion gebracht wird. Joel meint nicht nur, dass die „Wahrheit oft mit der Wirklichkeit verwechselt“ (JS 266) wird, sondern er bezieht sich vielmehr auf ein Zitat, das er sich zu eigen gemacht hat, in dem die Wirklichkeit als „ein endloses Gewebes von Sinnhaften und Sinnfremden“ (JS 602) bezeichnet wird, wobei mit Sinnhaften die Wahrheit gemeint ist. Da die Wirklichkeit aber auch Sinnfremdes umfasst, hat auch die Lüge einen festen Bestandteil in ihr.

Bei all den Lügen und Betrügereien bekommt man als Leser das Gefühl, dass der Ich-Erzähler immer irgendwie in solche Situationen hineingerät, ohne groß zu planen, diese Schritte zu tun. Alles „hatte sich so ergeben. Wie sich mein ganzes Leben so ergeben hat“ (JS 594). Auch Strigl konstatiert in ihrer Rezension: „All das stößt ihm irgendwie zu. Das Verbrechen ergibt sich, und der Verbrecher ist etwas anderes als die Summe seiner Taten.“<sup>146</sup> Ist Joel Spazierer tatsächlich ein Krimineller ohne Moral? Nicht ganz ohne Moral: Er folgt einem einzigen Grundsatz, nämlich dass „der Mensch in seinem Leben nur für einen einzigen anderen Menschen Sorge tragen müsse und nicht für mehrere“ (JS 347). Dass es sich bei diesem einen Menschen um Jana Lundin, die drogensüchtige Tochter seines ersten Opfers, handelt, kann durchaus als Buße interpretiert werden. Joel ist nicht nur böse: Er ist zwar ein Sünder, wird aber auch immer wieder als Schutzengel titulierte. Auch Gott ist nicht abwesend in seinem Leben, ganz im Gegenteil beschäftigt er sich eingehend mit ihm. Nicht nur in seinen Vorlesungen regt er seine Studenten zur Diskussion über dessen Existenz an, Verweise auf Gott ziehen sich durch seine ganze Biographie. Er sinniert über Engel, Teufel, trifft Gott sogar einmal an einer Straßenlaterne und sein Freund, der Priester Rudi Jungwirth, erklärt: „[a]uch die Lüge kommt von Gott“ (JS 366).

Joel Spazierer negiert zu Recht die sogenannte „Lebenslüge“, um seine eigene Biographie zu beschreiben. Vielmehr behauptet er, diese eine große Lüge „setzt sich

---

<sup>146</sup> Strigl, Daniela: Ein schrecklicher Schelm. In: Falter 5 (2013), S. 29.  
<https://shop.falter.at/detail/9783446241787> (03.07.2018)

zusammen auf vielen kleinen Lügen“ (JS 498). Der Leser findet sich in einem beinahe undurchdringbaren Geflecht aus Unwahrheiten, Schwindeleien und Täuschungen wieder. Diese sind meist Versatzstücke, die zu den Geschichten oder Biographien anderer gehören. Er nimmt aber auch Teile seiner eigenen Erinnerung und baut sie in seine Lügen ein. Oftmals sind dies nur Details, über die der Leser bei einer einmaligen Lektüre leicht hinwegliest. Ein gutes Beispiel ist hierfür der Witz, den sich Lukassers Vater beim Umbau des Familienheims leistet: „Da nahm Herr Lukasser einen Rahmen, hielt ihn sich vors Gesicht und stellte sich an die Wand. ‚Selbstportrait mit Bilderrahmen‘, sagte er.“ (JS 233) Diese kleine Szene fügt Joel Jahre später in die erfundene Liebesgeschichte zwischen seiner Großmutter und dem sozialistischen Arbeiterführer Ernst Thälmann ein, um diese menschlicher und somit glaubwürdiger zu gestalten. Eine gewisse Konstruiertheit seiner Geschichten lässt sich vom Leser aber auch an anderer Stelle vermuten. Zahlreiche der Geschichten, die ihm im Laufe seines Lebens widerfahren, ähneln sich mitunter stark. So erinnert seine Flucht aus Allegras Haus, nachdem er auf der Feier seiner Schwiegereltern Leif Lundin und seine Schwester Jana entdeckt, an seine Reise von Belgien zurück nach Wien. Dass Lügen meist nicht aus der Not heraus entstehen, sondern reiflicher Überlegung bedürfen, verdeutlicht der Ich-Erzähler in seiner Geschichte immer wieder und zeigt sich somit als „ein Artist und Großmeister der Lüge“<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Maar (2013).

## 4 ÜBER DAS ERZÄHLEN ERZÄHLEN

### 4.1 Fiktion als Gegenstand der Erzählung

#### 4.1.1 Was ist Metafiktion?

Nicht nur unzuverlässiges Erzählen zieht die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Wie der Erzählung, auch sogenannte metafiktionale Elemente können die Fiktionalität eines Werkes und den Erzählvorgang an sich in den Vordergrund rücken. Der Begriff Metafiktion findet in der englischsprachigen Literaturwissenschaft seinen Ausgangspunkt, wurde von William H. Glass 1970 in seinem Essay „Philosophy and the Form of Fiction“ zum ersten Mal verwendet, von Patricia Waugh schließlich endgültig etabliert und fasst laut Frank<sup>148</sup> allmählich auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft Fuß. Der Begriff setzt sich zusammen aus dem lateinischen „fictio“ für Gestaltung beziehungsweise Erdichtung und dem griechischen Präfix „meta“, das „ein bestimmtes Verhältnis von Objekt- und Metaebene, d.h. von Beobachtung und Beobachtetem“<sup>149</sup> zum Ausdruck bringt. So vielfältig sich metafiktionale Literatur auch zeigt, es kann dennoch grundsätzlich festgestellt werden, dass mit diesem Begriff jene fiktionalen Werke bezeichnet werden, die ihren eigenen Illusionscharakter auf mehr oder weniger explizite Weise offenlegen und aufzeigen, dass eine wirklichkeitsgetreue Darstellung nicht möglich ist<sup>150</sup>, sondern „Fiktion immer auch auf sich selbst verweist“<sup>151</sup>.

Auch wenn die Prägung des Begriffes sicherlich in der Postmoderne stattfand, die sich durch „ein verändertes Realitätsverständnis“<sup>152</sup> auszeichnet, und Metafiktion auch als häufiges „Stilmittel“ dieser Epoche eingesetzt wird, ist dieses literarische Phänomen dennoch keine Erfindung des 20. Jahrhunderts, sondern reicht viel weiter zurück<sup>153</sup>. Die Erkenntnis, dass die Wirklichkeit nicht wahrheitsgetreu abgebildet werden kann, vollzieht sich laut Sprenger<sup>154</sup> bereits im Rahmen der Entwicklung der modernen

---

<sup>148</sup> Vgl. Frank (2001), S. 48.

<sup>149</sup> Frank (2001), S. 50.

<sup>150</sup> Vgl. Frank (2001), S. 16.

<sup>151</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 92.

<sup>152</sup> Mader (2017), S. 32.

<sup>153</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 17.

<sup>154</sup> Vgl. Sprenger (1999), S. 140.

Sprachwissenschaft, wie sie unter anderem von Ferdinand de Saussure geprägt wurde. Sprache kann nicht objektiv die Welt darstellen<sup>155</sup>: Die Beziehung von Sprache und äußerer, sinnlich wahrnehmbarer Welt ist viel komplexer. Noch deutlicher tritt diese Divergenz in der poetischen Sprache zum Vorschein und erreicht im postmodernen Roman und dessen spielerischen Umgang mit Sprache, den Gerstenbräun<sup>156</sup> auch in die Nähe der Sprachskepsis stellt, seinen Höhepunkt. Scheffel stützt sich in seiner Darstellung selbstreflexiven Erzählens sowohl auf den Ästhetiker Jan Mukarovsky als auch auf den Linguisten Roman Jakobson und den Semiotiker Umberto Eco, wenn er erklärt, dass poetische Sprache stets autoreflexiv ist und somit als „eine besondere, primär auf sich selbst bezogene Sprache“<sup>157</sup> bezeichnet werden muss.

Waugh meint, „the *term* ‚metafiction‘ might be new, the *practice* is as old (if not older) than the novel itself“<sup>158</sup>. Somit scheint es auch nicht verwunderlich, dass oft Autoren wie Cervantes oder Sterne als „Begründer“ der Metafiktion genannt werden, da sie „am Beginn einer Literaturauffassung [stehen], die sich mit mehr als der bloßen ‚story‘ beschäftigt“<sup>159</sup>. Sprenger<sup>160</sup> argumentiert, dass vor allem Sternes zwischen 1759 und 1767 erschienener Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* ganz bewusst den Erzählvorgang zum Thema macht, seine eigene Konstruiertheit reflektiert und somit für viele zeitgenössische Theorien zum Ausgangspunkt dieses literarischen Phänomens wird. Dass dem Begriff Metafiktion in der Literaturwissenschaft mehr denn je Bedeutung beigemessen wird, führt Frank auf einen „Reflexionsschub in den Kultur- und Geisteswissenschaften“<sup>161</sup> zurück, der zur Folge hatte, dass Informationen grundsätzlich nur als vorübergehend und unbeständig wahrgenommen werden. Genau dieses Aufdecken der eigenen Unzuverlässigkeit der Abbildung und der eigenen Artifizialität ist es, was metafiktionale Literatur ausmacht.

Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, lassen sich zwischen metafiktionalem und unzuverlässigem Erzählen einige Parallelen ziehen. Diese

---

<sup>155</sup> Vgl. Waugh (1984), S. 3.

<sup>156</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 19.

<sup>157</sup> Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Berlin: De Gruyter 1997. (Studien zur deutschen Literatur, 145), S. 11.

<sup>158</sup> Waugh (1984), S. 5.

<sup>159</sup> Sprenger (1999), S. 46.

<sup>160</sup> Vgl. Sprenger (1999), S. 41.

<sup>161</sup> Frank (2001), S. 41.

Phänomene haben nicht nur gemeinsam, dass sie beide das Interesse an dem Was der Erzählung hin zum Wie des Erzählens verschieben. Ähnlich wie beim unzuverlässigen Erzählen besteht auch beim Terminus Metafiktion ein einigermaßen großes Wirrwarr an Begrifflichkeiten. Scheffel spricht beispielsweise von einem „verwirrende[n] Neben- und z.T. Durcheinander scheinbar verwandter Bezeichnungen“<sup>162</sup>. Neben dem gebräuchlichsten Begriff „metafiktional“ verwenden Literaturwissenschaftler unter anderem auch die Termini „autoreflexiv“, „metanarrativ“, „metadiskursiv“, „metanovel“, „introverted novel“, oder „self-conscious novel“, wenn sie über Texte sprechen, die in irgendeiner Weise über ihre eigene Fiktionalität reflektieren. Ebenso wie beim unzuverlässigen Erzähler wird also gleichzeitig versucht, eine sehr große Bandbreite verschiedenster Phänomene unter einem Überbegriff zu vereinen ebenso wie deren Verschiedenheit durch die Einführung differenzierter Termini Rechnung zu tragen.

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen unzuverlässigen Erzählungen und metafiktionalen Werken ist, dass der Leser aus seiner passiven Rolle heraustreten muss. Die sogenannte „suspension of disbelief“ ist in metafiktionalen Texten nicht mehr möglich<sup>163</sup>, da diese über die fiktionale Ebene hinaus mit dem Leser kommunizieren und somit „das Prinzip des make-believe nicht erfüllt ist“<sup>164</sup>. Die Ebene der „story“ wird beispielsweise vom Erzähler oder einer Figur verlassen und somit „die Grenze der eigenen Fiktion“<sup>165</sup> überschritten. Die Aufmerksamkeit des Leser ist also, ganz ähnlich wie bei der Lektüre unzuverlässiger Erzählungen, gefordert: Eine Thematisierung der Literarizität kann sich erst vollziehen, wenn diese auch durch den Rezipienten erkannt und gedeutet wird. Auch Waugh<sup>166</sup> stellt die Bedeutung der Leserbeteiligung in den Mittelpunkt, wenn sie einem jeden Text, der den Blick des Lesers auf die Konstruiertheit einer Geschichte lenkt, indem er seine Erwartungen enttäuscht, ein metafiktionales Moment bescheinigt.

---

<sup>162</sup> Scheffel (1997), S. 46.

<sup>163</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 93.

<sup>164</sup> Mader (2017), S. 285.

<sup>165</sup> Sprenger (1999), S. 107.

<sup>166</sup> Vgl. Waugh (1984), S. 22.

Alle metafikionalen Texte haben folgendes gemeinsam: „they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction“<sup>167</sup>. Metafiktionales Schreiben zeichnet sich also dadurch aus, dass der Text selbst direkt oder indirekt auf seinen Status als Fiktion verweist<sup>168</sup>. Die Theorie der Fiktion wird erkundet durch einen „spielerische[n] Umgang mit der Sprache, der literarischen Form und dem bewussten In-Frage-Stellen des Verhältnisses zwischen Realität und Fiktion“<sup>169</sup>. Damit ein metafiktionaler Text seine Wirkung entfalten kann, ist aber auch die Rezeptionsseite gefragt: Das für das Erkennen von und Sich-Einlassen auf Fiktion notwendige Aussetzen des Unglaubens wird in metafikionalen Werken beeinträchtigt. Solche Texte „stellen also unsere Wahrnehmung in Frage, indem sie die Erwartungen, die wir gegenüber einem fiktionalen Text haben, unterlaufen und sichtbar machen“<sup>170</sup>.

Auch wenn alle selbstreflexiven Texte dem gleichen zugrundeliegenden Prinzip folgen, nämlich Fiktion als solche zu entlarven, und auch durchaus typische Phänomene – wie beispielsweise der Erzähler, der den Akt des Erzählens kommentiert, Figuren, die sich ihrer eigenen Fiktionalität bewusst sind oder auch der Roman-im-Roman – ausgemacht werden können<sup>171</sup>, betrachten viele Literaturwissenschaftler, wie beispielsweise Ilona Mader in einer neueren und umfassenden Behandlung des Themas, Metafiktion als „ein kunstform- ebenso wie gattungsübergreifendes Phänomen, das historisch keiner Einschränkung unterliegt und (vermutlich) in allen Nationalliteraturen zu finden ist“<sup>172</sup>. Zu unterschiedlich sind die Texte, die als metafikional bezeichnet werden können, als dass man von einer klar umrissenen Gattung mit eindeutigen formalen und thematischen Merkmalen sprechen könnte. Darüber hinaus betont Waugh, dass es sich vielmehr um eine „tendency within the novel“<sup>173</sup> handelt und dieses Phänomen somit grundsätzlich allen Romanen inhärent ist.

---

<sup>167</sup> Waugh (1984), S. 2.

<sup>168</sup> Vgl. Waugh (1984), S. 35.

<sup>169</sup> Gerstenbräun (2012), S. 17.

<sup>170</sup> Gerstenbräun (2012), S. 15.

<sup>171</sup> Vgl. Frank (2001), S. 55.

<sup>172</sup> Mader (2017), S. 29.

<sup>173</sup> Waugh (1984), S. 14.

Metafiktion kann in erzählenden Texten sehr unterschiedlich realisiert sein. So spricht Waugh von einer „sliding scale“ of metafictional practices<sup>174</sup> beginnend bei Romanen, die sich sehr wohl noch auf die Alltagswelt beziehen, aber deren Repräsentation hinterfragen, bis hin zu sehr experimentellen Werken. Ähnlich wie Scheffel<sup>175</sup> den Begriff des selbstreflexiven Erzählens in Sich-Selbst-Betrachten und in Sich-Selbst-Spiegeln unterteilt, unterscheidet Frank<sup>176</sup> zwischen zwei Grundtypen, nämlich einer *expliziten* und einer *impliziten* Variante von Metafiktionalität, die sich jedoch gegenseitig nicht ausschließen, sondern grundsätzlich beide gleichzeitig in einem Werk vertreten sein können. Unter der *expliziten* Variante von Metafiktionalität versteht Frank eine „verbalisierte[n] Selbstbetrachtung“<sup>177</sup>, was bedeutet, dass der Erzähler oder eine Figur die fiktionale Wirklichkeit des Romans kommentiert. Solche durch Joel Spazierer getätigten Bemerkungen finden sich auch häufig in Köhlmeiers Roman und stehen in der Regel isoliert von der eigentlichen narrativen Handlung. Im Gegensatz dazu beschreibt der *implizite* Typ eine Selbstspiegelung. Diese vollzieht sich auf der erzählstrukturellen Ebene und wird prinzipiell durch eine „Verdopplung bzw. Vervielfachung der fiktionalen Ebenen“<sup>178</sup> erzielt – es kommt zum Roman-im-Roman; das heißt, dass sich die Geschichte teilweise oder in ihrer Gesamtheit wiederholt.

Auch wenn es einige metafiktionale Romane gibt, die sich am äußersten experimentellen Spektrum von Selbstreflexion befinden, fällt Metanarration in den meisten Roman nicht allzu offensichtlich ins Auge<sup>179</sup>. Ziel ist es vielfach, die Illusion zu durchbrechen oder zu stören, aber nicht diese vollends zu zerstören. Viele Literaturwissenschaftler, wie Waugh<sup>180</sup> oder Sprenger<sup>181</sup>, verstehen somit unter Metafiktion ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen dem Erschaffen der fiktionalen Illusion einerseits und dem Bloßstellen dieser andererseits. Es ist also möglich, dass der Schwerpunkt auf der Handlung liegt, aber dennoch auch über das

---

<sup>174</sup> Waugh (1984), S. 115.

<sup>175</sup> Vgl. Scheffel (1997), S. 47.

<sup>176</sup> Vgl. Frank (2001), S. 59-60.

<sup>177</sup> Frank (2001), S. 59.

<sup>178</sup> Frank (2001), S. 60.

<sup>179</sup> Vgl. Fludernik (2010), S. 77.

<sup>180</sup> Waugh (1984), S. 6.

<sup>181</sup> Sprenger (1999), S. 142.

Erzählen selbst reflektiert wird. Dies ist auch bei Köhlmeiers *Die Abenteuer des Joel Spazierer* der Fall.

#### 4.1.2 Joel Spazierer als *self-conscious narrator*

Wenn man sich Franks Terminologie aneignet, kann man *Die Abenteuer des Joel Spazierer* grundsätzlich als eine explizite Variante von Metafiktion beschreiben. Der Erzählvorgang sowie die Produktions- und Rezeptionswege des literarischen Betriebs werden von einer Vermittlungsinstanz, dem Ich-Erzähler Joel Spazierer, immer wieder reflektiert und kommentiert. Der Leser wird somit kontinuierlich aus seiner Gutgläubigkeit, seiner suspension of disbelief, gerissen und darauf hingewiesen, wenn nicht sogar mit der Nase darauf gestoßen, dass es sich bei der vorliegenden Autobiographie um ein fiktionales Werk handelt.

Laut Sprenger<sup>182</sup> kann als ein grundlegender Unterschied zwischen konventionellem Erzählen, das Wirklichkeit abbildet, und metafiktionalem Erzählen, bei dem das Verhältnis zwischen Erzählwerk und Rezipienten ein anderes ist, eben genau dieser „self-conscious narrator“ herangezogen werden, der nicht nur erzählt, sondern auch bewusst und offen den Lesern gegenüber den Erzählvorgang beleuchtet. Wie keine andere Gattung ist der Roman seit seinen Anfängen am stärksten mit der Wirklichkeit verbunden. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gerät diese Auffassung ins Wanken, nach Ende des 2. Weltkrieges wird schließlich konstatiert, dass man die Welt erzählend nicht vermitteln kann. Modernes Erzählen, so Sprenger, sieht also seine Hauptaufgabe darin, „dem Leser die Artifizialität des Produkts Roman stets ins Bewußtsein [zu] rufen“<sup>183</sup>.

Metafiktionales Schreiben kann somit als eine Auflehnung gegen diese realitätsabbildende Erzähltradition gesehen werden. Auch Köhlmeiers Roman bewegt sich im Spannungsfeld von postmodernem beziehungsweise metafiktionalem und

---

<sup>182</sup> Vgl. Sprenger (1999), S. 151-152.

<sup>183</sup> Sprenger (1999), S. 102.

herkömmlichem Erzählen. Am augenscheinlichsten ist dies einerseits in Bezug auf den hohen Stellwert, den Joel Spazierer dem Erzählen beimisst, sowie der Tatsache andererseits, dass er Erzählen mit Lügen gleichsetzt. Laut Frank<sup>184</sup> ist in narrativen Texten neben der eigenen Handlung immer auch schon die Kommunikation über diese angelegt. Während beim traditionellen Erzählen jedoch versucht wird, diese Vermittlungsebene unsichtbar zu machen, löst Metafiktion „dieses asymmetrische Verhältnis von Diskurs und Geschichte“<sup>185</sup> auf – die Ebene der Vermittlung wird thematisiert. Auch in *Die Abenteuer des Joel Spazierer* wird immer wieder das Wie des Erzählens in den Vordergrund gerückt. Wie genau sich dies im konkreten Werk zeigt, soll Gegenstand dieses Kapitels sein.

Fiktion ist das Erschaffen einer Wirklichkeit. Somit kann Metafiktion als das künstlerische Spiel mit dieser Wirklichkeit bezeichnet werden. Laut Sprenger ist der Stoff für dieses Spiel die Sprache, „die keine Wirklichkeit (mehr) abbilden kann, sondern eine eigene Wirklichkeit [...] erschafft“<sup>186</sup>. Auch Joel Spazierer spielt mit der Fiktion, Satire hat in seinen Schilderungen einen festen Platz, auch wenn er – oder vielleicht gerade weil er – dies gegenüber seinem Leser auf das Heftigste verneint:

Ich weiß schon, Sie meinen, ich betriebe hier Satire, ich überspitze, um Sie herauszufordern. Trotz all der Leichenberge im Rücken, bei deren Produktion kein allzu großes schlechtes Gewissen und keine allzu pfeffrig brennende Scham angefallen waren, können Sie sich ein moralfreies Sprechen über Mord ohne satirische, also moralisch umso rigidere Hintergedanken nicht vorstellen. (JS 484)

Besonders offensichtlich wird dieses metafiktionale Spiel durch die bereits im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen erläuterten direkte Anrede des Lesers oder dessen Benennung in der dritten Person. Joel tritt also in Dialog mit seinem Publikum, indem er dieses in der Höflichkeitsform – „Wissen Sie, ich bin [...]“ (JS 24) oder „merken Sie es?“ (JS 107) – anspricht. Dies tut er, um sich für seine chronologischen Sprünge und sein Abschweifen von der eigentlichen Handlung zu entschuldigen – „Ich schweife ab, ich weiß, und bitte um Nachsicht; aber weil ich nun schon einmal dabei bin [...]“ (JS 25) –, die Erwartungen beziehungsweise Haltungen

---

<sup>184</sup> Vgl. Frank (2001), S. 58-59.

<sup>185</sup> Frank (2001), S. 59.

<sup>186</sup> Sprenger (1999): S. 149.

seiner Leserschaft zu lenken – „denken Sie das nicht!“ (JS 107) – oder auch ganz klar die Absichten, die er mit der Veröffentlichung seiner Biographie verfolgt, darzulegen – „Meine Ambition ist es, Ihnen nicht nur mein Leben zu erzählen, sondern auch die eine oder andere Maxime vorzustellen, die ich zur Bewältigung desselben gewonnen habe“ (JS 38). Besonders in dieser Hinsicht ist die Leseranrede des Erzählers als metafiktionales Element einzustufen, da er von seinem Gegenüber ein besonderes Leseverhalten oder eine bestimmte Lesart verlangt und somit den passiven Leser zur aktiven Mitarbeit auffordert<sup>187</sup>.

Joel Spazierer überbrückt aber nicht nur die fiktionale Grenze zwischen sich und seiner Leserschaft, er tritt auch immer wieder aus der eigentlichen Handlung heraus, indem er seine Rolle als Schreibender reflektiert und unter anderem immer wieder beschreibt, wie schwierig es ist, einen roten Faden im Roman aufrecht zu erhalten: „[...] und nun, dort angekommen, weiß ich nicht, wie ich in meiner Geschichte fortfahren soll – ein Bienenschwarm an Gedanken und kein Plan, wohin ich die Waben meiner Erinnerungen bauen soll und will. Was ich bisher erzählt habe, zielt auf die Katastrophe am Ende dieses Kapitels.“ (JS 213) Was Joel Spazierer an dieser Stelle und im Laufe seiner Geschichte immer wieder anspricht, ist einerseits die schiere Ratlosigkeit, der ein Autor aufgrund einer Vielzahl von Gedanken mitunter gegenübersteht und die ihn davon abhält seine Geschichte fortzusetzen. Auf der anderen Seite erscheint er aber auch als ein sehr überlegter Schreibender, der sich genau darüber im Klaren ist, welchen Effekt er bei seinen Lesern hervorrufen will. Denn auch wenn er immer wieder betont, dass er „nicht nur eine Geschichte“ (JS 27) habe und bescheiden an den Leser appelliert, dass „er den Überblick behält, wo ich keinen habe“ (JS 27), kann man an der Art und Weise, wie er erzählt, erkennen, dass er ganz genau weiß, was er tut. Er plant seinen Roman beziehungsweise einzelne Kapitel so, dass sie auf einen Höhepunkt hinsteuern und hält den Leser bei der Stange, indem er immer wieder geheimnisvoll auf ein noch nicht erzähltes Ereignis wie beispielsweise die bereits erwähnte „Katastrophe“ hinweist.

---

<sup>187</sup> Vgl. Mader (2017), S. 303.

Der Erzählinstanz kommt in metafictionalen Texten eine große Bedeutung zu, da sie es vermag, „in einem fiktionalen Text Informationen über die Produktions- und Rezeptionsbedingungen beziehungsweise über die Konstruiertheit von Literatur zu transportieren“<sup>188</sup>. Der Leser kann miterleben, wie ein Roman entsteht und welche Gedanken sich ein Autor zu seiner Geschichte macht. Er ist nicht nur Rezipient des fertigen literarischen Produkts, sondern wohnt seiner Entstehung bei. Der Prozess des Erzählens im metafictionalen Roman wird, wie Sprenger<sup>189</sup> erläutert, auch in *Die Abenteuer des Joel Spazierer* nicht nur thematisiert, sondern auch immer wieder offengelegt. Die Kommentare sind nicht von der Handlung getrennt, sondern oftmals mit ihr verflochten: Der Erzählakt ist gleichzeitig Teil der Erzählung. Wie keine andere eignet sich dazu die autodiegetische Erzählung, da gerade ein Erzähler, der besonders deutlich hervortritt, die Metafiction evoziert. Wie Fludernik<sup>190</sup> darlegt und bereits im Kapitel über den unzuverlässigen Erzähler eingehend dargestellt wurde, fühlt sich der Leser in dieser Erzählsituation wie das Gegenüber des Erzählers in einem unmittelbaren Gespräch. Dies hat zur Folge, dass ein besonderes Vertrauensverhältnis entsteht, in dem der Erzähler durch seine Bemerkungen über das Erzählen noch mehr versucht, seine Glaubwürdigkeit zu untermauern. Der metafictionale Erzähler zeichnet sich somit auf ganz besondere Weise dadurch aus, dass er sowohl die fiktionale Welt bestätigt als diese durch seine metanarrativen Kommentaren gleichzeitig auch immer wieder in Frage stellt.

Joel Spazierer erklärt sich immer wieder gegenüber seinem Leser und erläutert, warum er welche Entscheidungen bezüglich des Layouts trifft. Dies zeigt sich beispielsweise, als er von Ernst Koch spricht, dessen Pass und teilweise auch dessen Identität er sich aneignet: „ich erzähle von ihm und setze seinen Namen kursiv, weil er über eine längere Zeit meines Lebens von Bedeutung für mich sein würde“ (JS 394). Ebenso bezieht er auch Metatext, wie Kapitelüberschriften, mit in seine Überlegungen zum Schreibprozess ein: „Neuntes Kapitel ... in dem ich noch einmal die Chronologie durchbreche und in der Geschichte vorausspringe“ (JS 479). An dieser Stelle wird

---

<sup>188</sup> Gerstenbräun (2012), S. 18.

<sup>189</sup> Vgl. Sprenger (1999), S. 36.

<sup>190</sup> Fludernik (2010), S. 76.

nicht nur die Fiktionalität seiner Erzählung, sondern vor allem auch die Materialität, das Medium Buch, in den Blick genommen. Mader <sup>191</sup> erläutert, dass die Thematisierung dieser Materialität dazu führt, dass ein Text als Gegenstand und durch diese explizite Reflexion in weiterer Folge auch als Fiktion wahrnehmbar wird.

Joel Spazierer macht sich seine Überlegenheit als Erzähler seiner eigenen Geschichte aber auch gekonnt zunutze, indem er den Austausch seiner Identität von Dr. Ernst-Thälmann Koch zu Joel Spazierer auch mit einem Perspektivenwechsel von der ersten zur dritten Person markiert: „Ich holte Joel Spazierers Pass in der österreichischen Botschaft ab. Meinen Koffer hatte ich bei mir, denn Joel Spazierer fuhr von der Avenue Pierre 1er de Serbie mit dem Taxi gleich weiter zum Flughafen Charles-de-Gaulle.“ (JS 621) Dadurch zieht der Erzähler die Aufmerksamkeit des Lesers von der inhaltlichen Ebene auf die Struktur und somit die Fiktionalität der Erzählung. Auch hierbei findet sich der Erzähler in einer Situation wieder, in der er sich „sowohl über das Erzählen als auch das Erzählte erhebt und damit scheinbar eine superiore Position bezieht“<sup>192</sup>.

In Köhlmeiers Roman kommentiert der Ich-Erzähler Joel Spazierer aber nicht nur den Schreibprozess an sich, indem er dem Leser gegenüber immer wieder seine Absichten darlegt. Er reflektiert darüber hinaus auch über den Literaturbetrieb sowie dessen Akteure – Schriftsteller, Kritiker sowie Publikum –, indem er deren Vorstellungen und Erwartungen bezüglich Literatur offenlegt. Dadurch kommt es Mader<sup>193</sup> zufolge auch zu „einer Entmystifizierung der Kunst, indem das Ideal des freien Künstlers“ relativiert sowie „der Autor, der Schöpfer von Fiktionen, als ein Mensch, der seiner Arbeit nachgeht, verstanden wird“. Autorenfiguren und die Darstellung des Literaturbetriebs haben somit das Potential, sowohl die Illusion der Fiktion zu verstärken als auch diese zu untergraben. Bereits zu Beginn seiner Erzählung zeigt sich dies: Joel stellt sogleich klar, dass es sich um ein literarisches Werk handelt, indem er die jeweiligen gutgemeinten Ratschläge von Laien sowie Kennern der Literaturszene anführt.

„Die Männer, mit denen ich manchmal Bier trinke und die keine Ahnung von mir haben, sagen, ich solle unbedingt mit etwas Lustigem beginnen. [...] Mein

---

<sup>191</sup> Vgl. Mader (2017), S. 105.

<sup>192</sup> Frank (2001), S. 50.

<sup>193</sup> Mader (2017), S. 267.

Freund, der Schriftsteller Sebastian Lukasser, der mich mag und eine Ahnung von mir hat, rät mir zu einer literarischen Anspielung als Einstieg. Er meint – spricht es aber nicht aus –, das würde mir das Debüt bei den Kritikern erleichtern.“ (JS 7)

Waugh<sup>194</sup> stellt fest, dass metafiktionale Werke oft mit einer expliziten Reflexion über die Schwierigkeiten, einen geeigneten Anfang zu finden, beginnen. Auch Köhlmeiers Roman schlägt in diese Kerbe und Joel sinniert über passende einleitende Worte seiner Biographie. Dies verdeutlicht zum einen, dass es sich um Fiktion handelt, und zum anderen bestärkt Joel Spazierers damit auch seine Rolle als Erzähler, der die Handlung nicht nur vermittelt, sondern durch die kontinuierliche „Thematisierung seines Erzähl- oder Schreibaktes“<sup>195</sup> auch zu verstehen gibt, dass er diese maßgeblich beeinflusst und verändert. Joel Spazierers ist nicht nur Erzähler innerhalb einer fiktionalen Welt, sondern er tritt auch ganz offen als Autor seiner Biographie, die er veröffentlicht wissen will, in Erscheinung. Insofern kommt es zu einer „Vermengung der Ebenen“<sup>196</sup>: Immer wenn eine Figur oder im Fall von Joel Spazierers ein Erzähler sich selbst als Verfasser des vorliegenden Romans bezeichnet, kann man von Metafiktion sprechen, da der Autor dem Paratext, also der Realität zuzuordnen ist, während es sich bei Romanfiguren und Erzählern immer um fiktionale Elemente handelt.

Interessanterweise ist er aber nicht die einzige Schriftstellerfigur im Roman. Bereits ganz zu Beginn tritt ein anderer Autor auf den Plan. Immer wieder verweist der Ich-Erzähler auf seinen Jugendfreund Sebastian Lukasser als Referenz in literarischen beziehungsweise schriftstellerischen Belangen. Mader stellt in diesem Zusammenhang fest, „dass eine Autorenfigur in einer Fiktion darauf verweist, dass es für die Konstitution und Konstruktion einer Fiktion eines Autors bedarf“<sup>197</sup>. Eine Figur, die der Tätigkeit eines Schriftstellers nachgeht, ist somit unmittelbar metafikional. In Joels Erzählung übernimmt der Autor „die Nebenrolle eines Mentors“<sup>198</sup>, der es ihm auch „erlaubt, ihn zu kontaktieren, wann immer ich beim Schreiben seinen Rat benötige“ (JS 424). Diese Ratschläge finden sich auch immer wieder als Erklärung für

---

<sup>194</sup> Waugh (1984), S. 29.

<sup>195</sup> Scheffel (1997), S. 59.

<sup>196</sup> Mader (2017), S. 117.

<sup>197</sup> Mader (2017), S. 261.

<sup>198</sup> Maar (2013).

Joels schriftstellerische Entscheidungen, zum Beispiel sei es „durchaus erlaubt abzuschweifen; ein Buch sei ein mäandernder Fluss und kein Kanal – belehrte mich Sebastian Lukasser; nur eines: meine Geschichte dürfe ich dabei nicht aus dem Auge verlieren“ (JS 27). Lukassers eigene Handschrift findet sich laut eigener Aussage Spazierers aber auch in der Autobiographie wieder:

Beim Leser muss ich mich entschuldigen – wieder einmal entschuldigen –, sollte er auf den folgenden Seiten die Klarheit und Stringenz der vorausgegangenen Teile vermissen; für diese Tugenden zeichnet allein Sebastian verantwortlich; in selbstloser Freundschaft hat er Abschnitt für Abschnitt korrigiert und mit mir durchgesprochen und für eine unverantwortlich lange Zeit seine eigene Arbeit hintangestellt [...] (JS 213)

Auch wenn Joel seinem Jugendfreund hier zuspricht, der bessere Schriftsteller zu sein, hat er ihm, wie er selbst erklärt, „die Erlaubnis entzogen, mich erzählend zu retten. Ich möchte unter keinen Umständen meine Person verleihen und sie in einen Romanhelden umbauen lassen.“ (JS 16) Der Autor schafft es also trotz seines Talents nicht, sich eine Geschichte zu eigen zu machen – die Romanfigur verselbstständigt sich sozusagen.

Die Autorenfigur des Sebastian Lukassers tritt nicht zum ersten Mal in einem Roman Köhlmeiers auf, sondern wird bereits in *Abendland* ein- und in *Madalyn* weitergeführt. In dem zuletzt angeführten Buch ist er sogar der Ich-Erzähler, der über seine Arbeit an einem Roman über einen jugendlichen Mörder berichtet und somit bereits auf die Handlung in *Die Abenteuer des Joel Spazierers* verweist. Rezensenten<sup>199</sup> sprechen bei der Figur des Sebastian Lukassers von einem Alter Ego des realen Autors Michael Köhlmeier. Es scheint tatsächlich, als hätte sich der Autor in seinen eigenen Roman hineingeschrieben. Der Miteinbezug einer Figur, die einer schriftstellerischen Tätigkeit nachgeht, erlaubt es, konkrete Aussagen über Literatur und Literaturbetrieb im Rahmen einer fiktiven Geschichte zu treffen. Für Gerstenbräun<sup>200</sup> muss diese Figur nicht identisch mit dem realen Autor sein, kann aber durchaus einige Merkmale mit diesem gemein haben. Diese (teilweise) Vermischung von Figuren, Autor und Erzähler kann somit auch in die Analyse integriert werden.

---

<sup>199</sup> Vgl. Maar (2013); Stringl (2013), S. 29. 7

<sup>200</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 82.

Besonders interessant in *Die Abenteuer des Joel Spazierer* ist jedenfalls, dass der Autor eben nicht gleichzeitig der Erzähler der Geschichte ist, sondern vielmehr selbst zur Romanfigur wird: „Ich habe ihn sofort erkannt. Ein bisschen fester war er geworden, was ihm, ehrlich gesagt, nicht gut stand. Die Haare hatten sich an den Ecken weit über die Stirn hinaufgezogen. Der alte entschlossene Ausdruck war in seinem Gesicht. Der hatte sich sogar verstärkt.“ (JS 503) Joel Spazierer beobachtet seinen gealterten Jugendfreund Lukasser in seiner Funktion als Erzähler und schildert dessen Aussehen, um so dem Leser ein möglichst genaues Bild des Autors zu ermöglichen. Aber nicht nur das Äußere des Autors, auch seine Arbeitsweise wird zum Thema gemacht – „Er räumte seine Sachen vom Küchentisch, den Laptop, seine Notizbücher, ein mittelgroßes und eine kleines; in das kleine schrieb er Wörter und Wendungen, die er irgendwo las, in das mittelgroße Einfälle, Ideen, Konstruktionen seiner Geschichten, Essays, Romane.“ (JS 508) – und diese auch durchaus kritisch betrachtet: „Auf der Suche nach literarisch Verwertbarem halte ich Sebastian Lukasser für erbarmungslos, rücksichtslos, skrupellos.“ (JS 508)

#### 4.2.2 Geschichte(n) erzählen - Metafiktion und Geschichte

*Die Abenteuer des Joel Spazierer* kann sicherlich nicht als historischer Roman im herkömmlichen Sinne bezeichnet werden, geschichtliche Ereignisse und ihr Bezug zu der Autobiographie des Ich-Erzählers spielen aber dennoch eine bedeutende Rolle in der Erzählung. Um den Roman unter diesen Gesichtspunkten zu untersuchen, ist es notwendig, die Gattung des historischen Romans weiter zu fassen und darunter, wie Gerstenbräun<sup>201</sup>, einen fiktionalen Text zu verstehen, der durch die Vermengung von Zeitgeschichte und Fiktion entsteht und auch hinterfragt, wie Geschichte festgehalten werden kann. Auch Nünning<sup>202</sup> stellt in diesem Zusammenhang fest, dass viele moderne Formen des historischen Romans sich nicht bloß auf die Schilderung von geschichtlichen Ereignissen oder der Biographie einer realen Persönlichkeit verlegen,

---

<sup>201</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 33.

<sup>202</sup> Vgl. Nünning, Ansgar: Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß. In: Maler/San Miguel (2004), S. 13.

sondern vor allem die Rekonstruktion ebensolcher metafictional genauer unter die Lupe zu nehmen versuchen.

Dieses Hinterfragen beziehungsweise In-Frage-Stellen von objektiver Geschichtsschreibung war auch Ausgangspunkt für die Prägung des Begriffes der historiographischen Metafiction. Damit wird eine innovative, postmoderne Romanform beschrieben, „die sich durch jenes Spannungsverhältnis von dokumentarischer Geschichtsdarstellung und parodistischer Selbstreflexivität auszeichnet“<sup>203</sup>. Historiographische Metafiction verschiebt den Fokus von der Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse auf die Schwierigkeit, Vergangenes wirklichkeitsgetreu darzustellen. Mader<sup>204</sup> zufolge stellt sie eine Unterform des historischen Romans dar, welche selbstreflexiv die Versprachlichung von Geschichte zum Thema macht und durch ihren Wirklichkeitsbezug ständig die Verbindung zwischen Fiktion und Fakt auslöst.

Bereits zu Beginn von Joels Erzählung wird offensichtlich, dass die geschichtliche Verankerung seines Lebens einen wichtigen Stellenwert einnimmt: „Meine Geschichte beginnt in einer Zeit, von der viele glauben, sie sei die letzte. [...] Meine Geschichte beginnt in Ungarn.“ (JS 7) Auch wenn der Ich-Erzähler immer wieder konkrete Daten nennt, um seinem Bericht Authentizität zu verleihen, geht es nicht darum, historische Tatsachen akkurat wiederzugeben. Sprenger beschreibt die Prämisse der historiographischen Metafiction folgendermaßen: „Aus Geschichte werden Geschichten.“<sup>205</sup> Joel geht es darum, Zeitgeschichte mit seiner individuellen Lebenserfahrung zu verknüpfen. Beinlein<sup>206</sup>, der sich genauer mit Köhlmeiers Roman *Abendland* beschäftigt, dessen Ausführungen aber auch auf *Die Abenteuer des Joel Spazierers* umgelegt werden können, ist der Meinung, dass es der Lebenslauf des Protagonisten ist, der vorgibt, unter welchem Blickwinkel ein historisches Geschehen beleuchtet wird. Ebenso führt er auch Sprengers<sup>207</sup> Idee weiter, dass es sich bei

---

<sup>203</sup> Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiction: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995, S. 4.

<sup>204</sup> Vgl. Mader (2017), S. 159-160.

<sup>205</sup> Sprenger (1999), S. 164.

<sup>206</sup> Beinlein, Matthias: Die Maßstäbe der Erinnerung. In: Längle/Thaler (2010), S. 34-36.

<sup>207</sup> Vgl. Sprenger (1999), S. 164.

Geschichte in fiktionalen Texten stets um Erlebnisse einzelner Personen, das heißt des Protagonisten oder der mit ihm auf die ein oder andere Weise verbundenen Figuren, handelt.

Welche geschichtlichen Ereignisse behandelt Joel nun in seinem Roman? „Historisch schließt sich der Bogen vom Ungarneinmarsch bis zum Zerfall der DDR“<sup>208</sup> – Geschehnisse also, die ihn und/oder seine Familienmitglieder persönlich betreffen. Letzteres erlebt er in Form der erfundenen Figur des Dr. Ernst-Thälmann Koch, illegitimes Enkelkind „des berühmtesten und beliebtesten deutschen Kommunisten aller Zeiten“ (JS 476). Seine Familie ist involviert in den Ungarnaufstand von 1956: Seine Großmutter und sein Großvater werden von der ÁHV festgenommen, letzterer wird verhört und verdächtigt versucht zu haben, den ersten Sekretär der Partei während einer Operation zu ermorden. Seine gesamte Familie flüchtet nach Österreich, wenn auch ein wenig zu früh, sodass sie gezwungen sind ihre Flucht zu einem günstigeren Zeitpunkt zu wiederholen. Dies alles wird erzählt, nicht ohne etwas über die wahren Motive hinter der österreichischen Hilfsbereitschaft zu spotten.

[...] die Österreicher waren damals so begeistert von uns Ungarn und noch begeisterter von ihrer eigenen Hilfsbereitschaft und am meisten begeistert von dem vielen Lob aus aller Welt, dass sie in den ersten Monaten nach unserer missglückten Revolution nicht nur ihre östlichen Grenzen aufrissen, sondern zugleich auch die staatsbürgerlichen Grenzen zur Fahrlässigkeit übersprangen. (JS 30)

Welches Geschichtsbild sich aus diesen Geschichten, die Joel über sein Leben erzählt, ergibt und wie stimmig dieses ist, hängt maßgeblich auch vom Erinnerungsvermögen des Erzählers beziehungsweise der Selektion, die er unweigerlich vornimmt, ab. Laut Nünning sind diese Selektionsentscheidungen, also über bestimmte geschichtliche Ereignisse berichten während andere außen vor gelassen werden, bereits „ein komplexes Fiktionssignal“<sup>209</sup>. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie die ungarischen Flüchtlingskinder an der Wiener Schule die von ihnen erlebte Geschichte wiedergeben: „Die Geschichten wurden verschoben und getauscht wie Briefmarken; einer erlaubte dem anderen, Teile zu übernehmen und als die seinen weiterzuerzählen.“ (JS 52) Geschichte lässt sich demzufolge leicht verändern und wird

---

<sup>208</sup> Maar (2013).

<sup>209</sup> Nünning (1995), S. 61.

durch das sprachliche Festhalten verzerrt. Mader spricht in diesem Zusammenhang von der „Subjektivität der Geschichtsschreibung“<sup>210</sup>. Erst durch die Person, die Geschichte weitergibt, wird diese Realität narrativ konstruiert. Selektion und Subjektivität der Wiedergabe sind in bedeutendem Maß von der Erinnerung abhängig. Beinlein zufolge geht es Köhlmeier um Erinnerungen, anders gesagt um Geschichten, „die dann zusammengenommen, als kollektives, kommunikatives und kulturelles Gedächtnis, sinnstiftend wirken“<sup>211</sup>.

Erinnerung ist auch das maßgebende Element, wenn es um Joels Schilderung geschichtlicher Ereignisse geht. So erklärt er beispielsweise: „Am 5. März 1953, wenige Tage nach meinem vierten Geburtstag, starb nach zwei Schlaganfällen: Josif Stalin.“ (JS 19) Somit setzt er sein eigenes Leben in Bezug zum Weltgeschehen und gibt dem Leser gleichzeitig auch ein objektives Mittel der Überprüfung seiner Aussagen in Bezug auf die historische Realität. Solche Anmerkungen ziehen sich durch den gesamten Roman. Sie begegnen dem Leser beispielsweise in Form von Zeitungsausschnitten, die der Ich-Erzähler schließlich mit persönlichen Kommentaren versieht: „Auf dem Tisch lag eine Zeitung. Ich las: *Auf die unbestätigte Nachricht eines Herzanfalls von US-Präsident Dwight D. Eisenhower hin kam es an der New Yorker Börse zu starken Kurseinbrüchen*. Was ein Herzanfall ist, wusste ich. Ich hatte drei bei meinem Großvater miterlebt [...]“ (JS 79). Ein weiteres prägnantes Beispiel für das In-Bezug-Setzen für sein Leben wichtiger Ereignisse mit dem Weltgeschehen findet sich in folgender Aussage: „Als John F. Kennedy ermordet wurde, war der Stimmbruch vollzogen.“ (JS 196) Neben Zeitungsausschnitten spielt aber vor allem auch das Radio, im Speziellen das Transistorradio in seiner Zelle, eine große Rolle: Um den Kontakt zur Außenwelt nicht zu verlieren, hören er und seine Zellengenossen „[v]or allem Nachrichten, jede Stunde Nachrichten, auf allen Sendern, die wir kriegen konnten“ (JS 32).

Historische Ereignisse passieren aber nicht nur im Hintergrund, reale Persönlichkeiten sind nicht nur eine Erwähnung wert. Vielmehr scheint es, als würde Joel Spazier

---

<sup>210</sup> Mader (2017), S. 153.

<sup>211</sup> Beinlein (2010), S. 36.

Geschichte aktiv mitgestalten und mit Menschen, die wir aus Geschichtsbüchern kennen, wie beispielsweise Erich Mielke oder Erich Honecker, interagieren. Mader nennt das Verändern geschichtlicher Ereignisse eine „Möglichkeit indirekter historiographischer Metafiktionalität“<sup>212</sup>. Auch wenn Joel den Verlauf der Geschichte nicht unbedingt verändert, schreibt er sich doch in ihren Ablauf ein und zeigt damit auf, dass auch Geschichtsschreibung subjektiv gefärbt ist. Es geht nicht primär darum, was war, sondern was hätte sein können. Als Leser bekommt man beinahe den Eindruck, als wären Joels Schilderungen Details, die aufgrund ihrer Unbedeutsamkeit für das große Ganze von Historikern nicht aufgezeichnet wurden, sich aber durchaus plausibel in die Geschichte einfügen. Maar beurteilt dies auf ganz ähnliche Weise und erklärt: „Spazierer war überall dabei und hat das meiste mit eigenen Augen gesehen, und wenn er uns über seine Gespräche mit Mielke und Erich und Margot [Honecker] erzählt, dann meint der Leser, auch er sei dabei gewesen.“<sup>213</sup> All dies wirft die Frage auf, „was geschehen könnte bzw. geschieht, wenn Figuren, also rein sprachliche, erfundene Wesen, auf fiktionalisierte, reale Personen [...] treffen“<sup>214</sup>.

Der moderne historische Roman beziehungsweise jeder narrative Text, der Elemente der Geschichte beinhaltet, definiert sich durch eine jeweils verschieden gelagerte Mischung von fiktionalen und realen Elementen. Nünning<sup>215</sup> zufolge bewegen sich solche Romane auf einer Skala zwischen genauer Bezugnahme auf überliefertes Wissen einerseits und Elementen wie beispielsweise Anachronismen, die am Wirklichkeitsgehalt des Dargestellten zweifeln lassen, andererseits. Der Roman *Die Abenteuer des Joel Spazierer* ist in dieser Hinsicht besonders interessant, weil zahlreiche reale Ereignisse schlagwortartig, ohne genauer darauf einzugehen, angeführt werden. Darunter fallen beispielsweise der Krieg in Vietnam, die Ermordung Martin Luther Kings oder John F. Kennedys ebenso wie populärkulturelle Ereignissen wie der legendären Kampf der Boxer Muhammad Ali und George Foreman. Diese weisen einen hohen Wirklichkeitsgehalt auf und sind vom Leser leicht historisch zu verorten. Ebenso finden sich aber auch viele Elemente in Joels Schilderung, die die gängige

---

<sup>212</sup> Mader (2017), S. 160.

<sup>213</sup> Maar (2013).

<sup>214</sup> Mader (2017), S. 161.

<sup>215</sup> Vgl. Nünning (1995), S. 246-247.

Geschichtsauffassung so verändern, dass auch der Protagonist darin seinen Platz findet. Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion verwischen somit und die Subjektivität von geschichtlicher Darstellung, die maßgeblich von Erinnerung abhängig ist, wird in den Vordergrund gestellt.

## 4.3 Auf andere Texte verweisen

### 4.3.1 Intertextualität

Eng verwandt mit dem literarischen Phänomen der Metafiktion ist die Intertextualität. Während ein metafiktionaler Text sich grundsätzlich als eine Form von intratextueller Kommunikation versteht – dies bedeutet, dass ein „Kunstwerk seine eigene Externalität, ob in Form der Produktion, Vermittlung oder Rezeption simuliert, in sich selbst behandelt und abbildet“<sup>216</sup> sowie über sich selbst reflektiert –, beschreibt Intertextualität im Allgemeinen die Beziehung von zwei oder mehreren Texten zueinander. Da durch Intertextualität aber immer auch sogenannte Rahmenbrüche entstehen und somit die Grenzen eines fiktionalen Textes überschritten werden, können solche intertextuellen Bezüge auch metafiktionale Funktion besitzen, da sie das literarische Werk als solches in den Vordergrund treten lassen<sup>217</sup>.

Die Prägung des Terminus Intertextualität ist der bulgarischen Literaturtheoretikerin Julia Kristeva<sup>218</sup> zuzuschreiben, die konstatiert, dass jeder Text aus einem Mosaik an Zitaten besteht. Sie fasst den Textbegriff relativ weit und verortet ihn nicht nur im literarisch-schriftlichen Bereich. Gerstenbräun stellt fest, dass der Begriff in seiner heutigen Verwendung wesentlich enger gefasst wird und grundsätzlich „in künstlerischen Werken explizit oder implizit zum Ausdruck kommende Bezugnahmen auf andere literarische Texte“<sup>219</sup> bezeichnet.

---

<sup>216</sup> Vgl. Frank (2001), S. 16.

<sup>217</sup> Vgl. Mader (2017), S. 182; Sprenger (1999), S. 153.

<sup>218</sup> Vgl. Kristeva, Julia: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP 1980, S. 66.

<sup>219</sup> Gerstenbräun (2012), S. 49.

Ein wesentlich hilfreicherer Modell, das zur Analyse intertextueller Bezüge herangezogen werden kann, stammt von Genette<sup>220</sup>. Interessanterweise spricht dieser nicht von Intertextualität, sondern prägt den Begriff Transtextualität, um den Bezug zwischen zwei oder mehreren Texten, versteckt oder offensichtlich, zu beschreiben. Er unterscheidet zwischen fünf Unterkategorien. So ist die *Intertextualität* nur eine, wenn auch die expliziteste, dieser Ausprägungen und meint Zitate oder auch Plagiate. Transtextualität umfasst ebenso *Paratextualität* (die Beziehung eines Textes zu seinen Paratexten wie Titel, Vorwort oder Klappentext), *Metatextualität* (ein Text verweist auf einen anderen in Form eines Kommentars) und *Architextualität* (die Beziehung eines Textes zu einer bestimmten Gattung oder Untergattung). Im Zentrum von Genettes Modell steht die sogenannte *Hypertextualität*, die den Hypertext mit einem früheren Text, den Hypotext, verbindet und nicht eine Form des Kommentars darstellt. Wichtig ist es festzuhalten, dass diese Kategorien nicht scharf voneinander getrennt sind, sondern es durchaus zu Überschneidungen kommen kann. Da Intertextualität nach wie vor einen gängigen Begriff in der Literaturwissenschaft darstellt, wird auch dieser in der Folge vorrangig gebraucht werden; wo es sinnvoll ist, soll jedoch auch Genettes Terminologie zur Anwendung kommen.

Damit sich Intertextualität oder, um mit Genettes Terminologie zu sprechen, Transtextualität auch verwirklichen kann, ist eine erhöhte Aufmerksamkeit des Lesers erforderlich. Intertextualität lässt sich nicht über die Autorenintention beschreiben, sondern es liegt vor allem am Leser, die intertextuellen Bezüge sowie die Prätexte, auf die diese verweisen, zu erkennen. Intertextualität kann also erst entstehen, wenn sie vom Leser als solche erkannt wird – der Text wird somit um eine Interpretationsmöglichkeit beziehungsweise Verständnisebene erweitert<sup>221</sup>.

Intertextuelle Bezüge in *Die Abenteuer des Joel Spazierers* sind vielfältig und ziehen sich durch das gesamte Werk. Gerstenbräun<sup>222</sup> unterscheidet zwischen *expliziter* und *impliziter* Intertextualität, wobei erstere die konkrete Nennung bestimmter Texte oder

---

<sup>220</sup> Vgl. Gerard Genette: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press 1997, S. 1-5.

<sup>221</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 49; Mader (2017), S. 176.

<sup>222</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 53.

Autoren meint, während man von implizit intertextuell sprechen kann, wenn der Rezipient verborgene Verweise erst erkennen und richtig zuordnen muss. Oft finden sich direkte Verweise auf Autoren wie Friedrich Hebbel (JS 78), den ungarischen Dichter Dániel Berzsenyi (JS 131) oder Werke der Weltliteratur wie Dostojewskis *Schuld und Sühne* (JS 230). Auch Verweise auf verschiedenste Märchen können im Roman entdeckt werden. Joel spielt auf die berühmte Sammlung orientalischer Märchen an, wenn er seinem Autorenfreund Lukasser aus seinem Leben erzählt – „Es war die zweite Nacht. Tausendundeine würden es nicht werden. Ein Dutzend aber schon.“ (JS 517) –, erwähnt Hauffs Kunstmärchen *Die Geschichte von Kalif Storch* (JS 13), das ihm von seinem Großvater als Kind erzählt wurde, oder gibt das Grimm'sche Tiermärchen *Der Hund und der Sperling* (JS 649) wieder.

Manche Texte werden einmal genannt, andere begleiten den Leser über weite Strecken des Romans. Bereits sehr früh in seiner Erzählung nimmt der Ich-Erzähler Bezug auf das mittelalterliche deutsche Heldenepos *Nibelungenlied*, wobei der Leser zunächst mit den Figuren vertraut sein muss, vor allem mit der des Siegfried von Xanten, mit dem sich Joel vergleicht – „Ich kam mir vor wie der König von Xanten.“ (JS 13) – beziehungsweise von Lukasser verglichen wird: „[...] er fand meinen Fall ausgerechnet in der Figur des Siegfried von Xanten gespiegelt.“ (JS 73) Durch Verweise auf die genannten narrativen Texte wird zum einen die Stellung des Erzählens in Joels Autobiographie noch weiter hervorgehoben. Diese zeigen jedoch auch, dass sowohl der Verfasser als auch der Erzähler über andere Texte „und die damit verbundenen Diskurse Bescheid weiß“<sup>223</sup>. Gerstenbräun<sup>224</sup> argumentiert weiter, dass die bloße Nennung bekannter Schriftsteller oder Werke beim Leser bestimmte Assoziationen hervorruft, vor allem wenn es sich um einen kanonisierten, literarischen Text handelt. Dazu muss der Prätext, auf den sich der Erzähler bezieht, noch nicht einmal vom Rezipienten gelesen worden sein.

Um von Intertextualität sprechen zu können, muss nicht immer ein Verweis auf ein fiktionales Werk gegeben sein. Es ist auch möglich, dass nicht-fiktionale Werke als

---

<sup>223</sup> Gerstenbräun (2012), S. 48.

<sup>224</sup> Vgl. Gerstenbräun (2012), S. 54.

Prätexte dienen. Eine besondere Stellung nimmt hierbei sicherlich die Bibel ein, die für den Ich-Erzähler gewissermaßen zwischen Wirklichkeit und Fiktion steht:

Ich kannte eine Menge biblischer Geschichten, das schon. Opa hatte sie mir erzählt, manche auch Moma. [...] ich wusste wirklich nicht, dass diese Geschichten als einzige echt waren und darum viel mehr wert als die Geschichten aus der Nibelungensage oder aus der Gesta Hungarorum oder die Sagen der ägyptischen Götter. (JS 200)

Besondere Bedeutung kommt sicherlich einer Stelle aus dem Markusevangelium, Markus 5,1-20, zu, die Joel das erste Mal von seinem Großvater erzählt bekommt und die ihm schließlich immer wieder, wie beispielsweise im Vorarlberger Gymnasium, begegnet oder auf die er selbst verweist. Auch die Lehren des spätmittelalterlichen Theologen und Philosophen Meister Eckhart nehmen eine zentrale Stellung in Joels Leben ein und werden von diesem auch des Öfteren als seine eigenen Ideen ausgegeben: „Und zu guter Letzt zitierte ich Meister Eckhart, tat aber so als wäre es von mir: ‚Unter der Erde versteht man die Finsternis, unter dem Himmel das Licht.‘“ (JS 396)

Reale, nicht-fiktionale Werke, wie beispielsweise Johann Eduard Erdmanns *Grundriss der Geschichte der Philosophie* (JS 615), tauchen im Roman in geringerem Ausmaß auf und spielen nur eine sehr untergeordnete Rolle. Es wird jedoch auch auf einige nicht-fiktionale Texte Bezug genommen, die es in der Wirklichkeit des Lesers nicht gibt. Laut Mader<sup>225</sup> handelt es sich hierbei um die sogenannte Pseudointertextualität, die sich von Realintertextualität darin unterscheidet, dass der Prätext, auf den verwiesen wird, außerhalb der Fiktion nicht existiert. Dies ist der Fall bei der Biographie von Leif Lundins Vater, Per Albin Lundin, der seine Memoiren „von einem jungen Schriftsteller [hatte] schreiben lassen, dessen Name steht unter dem Titel auf der Innenseite“ (JS 217). Joel selbst veröffentlicht als Dr. Ernst-Thälmann Koch in seiner Rolle als Professor an der Humboldt-Universität in Berlin das Buch „*Was ist das Äußerste?*“, das nicht aus seiner Feder stammt: „In einem Vorwort wies Prof. Lenz darauf hin, dass die Publikation im Kollektiv, also auf bewährte sozialistische Weise, aber unter meiner Leitung entstanden sei.“ (JS 601)

---

<sup>225</sup> Mader (2017), S. 208.

In all den zuvor genannten Beispielen handelt es sich um Verweise auf erfundene, nicht-fiktionale Texte. Diese Form der Intertextualität ist in zweierlei Hinsicht interessant. So wird die Fiktionalität des Posttextes, also Köhlmeiers Roman *Die Abenteuer des Joel Spazierers*, offengelegt, indem durch den Bezug auf einen Sachtext der Fokus auf den funktionalen Unterschied zwischen Fiktion auf der einen und Fakt auf der anderen Seite gelegt wird.<sup>226</sup> Da der zitierte Text aber nur im Rahmen der Fiktion besteht, handelt es sich „um einen Rückverweis eines Textes auf sich selbst, da er nur vortäuscht, selbst einen anderen Text (in Ausschnitten) zu enthalten“<sup>227</sup> – anders gesagt, die Erfundenheit des Prätext entlarvt die Erfundenheit des Posttextes. Besonders deutlich wird dies auch im Hinblick auf die Dissertation seiner Großmutter, über die Joel Spazierers meint: „Als Moma ihr berühmtes Buch über Echnaton schrieb, war sie achtundzwanzig, ein Wunderkind der Wissenschaft. [...] Moma hat es nicht geschrieben. Sie hat Assistenzarbeit geleistet.“ (JS 116) Hier handelt es sich nicht nur um einen Pseudo-Prätext, sondern auch um die Extremform der Intertextualität, das Plagiat. Seine Moma hat die Biographie über Echnaton und Nofretete ihres Doktorvaters Levente Habich bloß überarbeitet. Den ursprünglichen Text bezeichnet Joel als „Gestrüpp an Querverweisen, Wiedergaben von verschiedenen Theorien und deren Widerlegungen, von Quellendiskussionen und Kulturvergleichen, von Vorgeschichten und Rezeptionsgeschichten, von detaillierten Ausgrabungslisten und verschiedenen Interpretationen durch Wissenschaftler aus aller Welt – kurz, ein ungenießbares Konvult“ (JS 117). Auch ihr Enkel macht keinen Hehl daraus, dass er des Öfteren Ideen als die seinen ausgibt: „Ich schrieb diesen Satz in mein Heft. Konnte sein, dass er von mir stammte, konnte sein, dass er nicht von mir stammte – einerlei!“ (JS 620)

Zum Abschluss dieses Kapitels soll noch auf besondere Ausprägungen hinsichtlich der Beziehungen, die zwischen Texten und anderen Medien bestehen, eingegangen werden. Mader<sup>228</sup> unterscheidet grundsätzlich drei Formen von Intermedialität: (1) *Medienkombination* (ein Text enthält mindestens zwei unterschiedliche Medien), (2) *Medienwechsel* (ein Medium wird in ein anderes transferiert) und (3) *intermediale*

---

<sup>226</sup> Vgl. Mader (2017), S. 208.

<sup>227</sup> Mader (2017), S. 212.

<sup>228</sup> Vgl. Mader (2017), S. 181.

*Bezüge* (ein Medium bezieht sich auf ein anderes). Letztere sind auch in Joel Spazierers Erzählung zu finden. Unter anderem verweist er auf Filme wie *Taxi Driver* (JS 448) oder Comics wie *Tim und Struppi* (JS 407) und vor allem auf Populärmusik, wobei er einzelne Titel wie *Don't Be Cruel* von Elvis Presley (JS 84) nur anführt oder ganze Liedtexte, zum Beispiel *Good Night Irene* (JS 180) oder Madonnas *Live to Tell* (JS 622), zitiert, ohne jedoch den Interpreten zu nennen. Solche intermedialen Bezüge dienen dazu, die Geschehnisse mithilfe der Populärkultur zeitlich zu verankern und seine Geschichten mit einem authentischen Hintergrund zu versehen.

Der Roman setzt sich in direkte Beziehung zu anderen Texten des Autors. Dies geschieht nicht nur mithilfe von intertextuellen Bezügen, sondern vor allem aufgrund von *Interfiguralität*, indem die Autorenfigur Sebastian Lukasser, die bereits in anderen Büchern Köhlmeiers seinen Auftritt hatte, auch in *Die Abenteuer des Joel Spazierer* eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Laut Mader<sup>229</sup> kann Interfiguralität, anders als Intertextualität und Intermedialität, immer der Metafiktion zugeschrieben werden, da Romanfiguren eine Besonderheit der Fiktion darstellen: Figuren sind schließlich rein fiktional.

Auch wenn intertextuelle Verweise, wie bereits angedeutet, nicht immer metafiktionaler Natur sind, kann in Bezug auf Köhlmeiers Roman festgestellt werden, dass diese durchaus „zur Selbstreferenz des Textes“<sup>230</sup> beitragen. Dies wird vor allem dann offensichtlich, wenn man die Ebene des Diskurses mit jener der Geschichte vergleicht. Ähnlich wie er literarische Werke in seine Erzählung einbindet, ohne immer die jeweiligen Urheber zu nennen, übernimmt er auch immer wieder Teile aus dem Leben anderer Menschen, denen er auf seinen Abenteuern begegnet, und gibt sie als seine eigenen aus.

---

<sup>229</sup> Vgl. Mader (2017), S. 230.

<sup>230</sup> Gerstenbräun (2012), S. 20.

### 4.3.2 Joel Spazierer – ein moderner Schelm?

Im Folgenden soll ein besonderer Fall von Intertextualität beziehungsweise Metafiktion behandelt werden. Romane können nicht nur auf einzelne Texte verweisen, sondern auch ein ganzes Genre zitieren oder gar parodieren. Im Fall von *Die Abenteuer des Joel Spazierer* ist dies der Schelmen- beziehungsweise Pikaroroman. Der Schelm ist wie keine andere literarische Figur mit den Anfängen des Romans verbunden. Zunächst findet sich diese Figur in der spanischsprachigen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts<sup>231</sup>, hält aber bald schon Einzug in die gesamteuropäischen Erzähltradition. Zahlreiche Literaturwissenschaftler<sup>232</sup> haben sich mit der Frage auseinandergesetzt, was die Figur des Schelms oder Pikaro ausmacht und haben einige grundlegenden Eigenschaften festgestellt. Grundsätzlich handelt es sich um einen ungebildeten, aber durchaus mit einer gewissen Bauernschläue ausgestatteten, aus dem niederen Milieu stammenden Menschen, der außerhalb oder zumindest am äußersten Rande der Gesellschaft steht. Die Wanderschaft, zu der er sich aufmacht, führt ihn dabei nicht nur durch die Welt, sondern auch durch verschiedenste soziale Milieus.

Die Annahme, dass es sich bei Köhlmeiers Romanhelden um einen modernen Schelm handelt, legt bereits der Titel *Die Abenteuer des Joel Spazierer* nahe. Dieses beziehungsweise metatextuelle Signal<sup>233</sup> erinnert den literarisch gebildeten Leser an Grimmelshausens *Abentheuerlichen Simplicissimus Teutsch*, den bekanntesten Schelmenroman der deutschsprachigen Literatur. Dies lässt bereits vor der Lektüre an der erzählerischen Zuverlässigkeit der autodiegetischen Erzählerfigur zweifeln und ruft bestimmte Erwartungen hervor. Diese scheinen sich schließlich auf der ersten Seite des Romans zu bestätigen. Wie Strigl<sup>234</sup> anmerkt, versetzt der Ich-Erzähler den Beginn seiner Geschichte in eine „Zeit, von der viele glaubten, sie sei die letzte“ (JS 7) und nimmt somit deutliche Anleihen bei Grimmelshausen, der seinen Roman ganz

---

<sup>231</sup> Vgl. Riggan (1981), S. 27.

<sup>232</sup> Vgl. Jäger, Maren: Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman. In: Liptay/Wolf (2005), S. 219; Jacobs, Jürgen: Der deutsche Schelmenroman. München und Zürich: Artemis Verlag 1983. (Artemis Einführungen 5), S. 36.

<sup>233</sup> Vgl. Nünning (2013), S. 28; Allrath (2013), S. 75.

<sup>234</sup> Vgl. Strigl (2013), S. 29.

ähnlich beginnt. Beide verankern somit die Erzählung historisch eindeutig: im Dreißigjährigen Krieg einerseits sowie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts andererseits.

Abenteuer, zentraler Bestandteil beider Romantitel, ist auch der Begriff, den Joel Spazierer selbst oft verwendet, um auf die verschiedenen Stationen seines Lebens zu verweisen. Er beschreibt sich selbst als Abenteuerer, der sich trotz all seiner Erlebnisse nicht merklich verändert, seit er im Alter von vier Jahren allein in der Budapester Wohnung zurückgelassen wird: „In diesem Traum am Ende meiner Abenteuer war ich wieder vier Jahre alt, und ich hörte den Wasserhahn rauschen, in der Küche in der Báthory utca Nummer 23/7 in Budapest.“ (JS 175) Ebenso ist er sich selbst der Nähe seines Buches zur Gattung des Schelmenromans bewusst. So finden sich sowohl formale Referenzen, „gelegentlich eine ‚barocke rhetorische Figur‘ [...], auch damit der belesene Leser in seiner Vermutung bestärkt werde, es handle sich bei meinem Leben um einen ‚Schelmenroman‘“ (JS 191). Er bezieht sich immer wieder auf dieses Genre, weist auf Parallelen hin, grenzt sich aber auch von diesem Begriff ab – er will schließlich nicht „bloß als Bilderbuchfigur seiner Zeit erhalten“<sup>235</sup>.

Ich habe mich inzwischen erkundigt, was ein Schelmenroman ist. Darin wird von einem Helden erzählt, der Schreckliches tut und Schreckliches erleidet, für ersteres nicht zur Verantwortung gezogen wird und an letzterem nicht zugrunde geht, weil eigentlich nicht sein Schicksal interessiert, sondern das seiner Zeit, womit alle Menschen gemeint sind – außer ihm. Ich möchte aber nicht für andere herhalten, das wirst du verstehen, Sebastian; und wenn ich nicht untergehen will, dann nicht, weil man mich noch als Exempel braucht. (JS 28)

Besonderes Kennzeichen dieser Gattung sowie für viele Kritiker<sup>236</sup> ausschlaggebend, um überhaupt von einem Schelmenromanen sprechen zu können, ist die autodiegetische Erzählsituation. Denn es ist der Schelm selbst, der seine eigene Lebensgeschichte zum Besten gibt. Diese Ich-Perspektive kann im Fall des Schelmenromans, wie Rötzer<sup>237</sup> darlegt, nicht nur als formales Kriterium gewertet werden, sondern hat auch Auswirkungen auf die inhaltliche Ebene. Die Tatsache, dass

---

<sup>235</sup> Strigl (2013), S. 29.

<sup>236</sup> Vgl. Riggan (1981), S. 39.

<sup>237</sup> Vgl. Rötzer, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam 2009. (Reclams Universal-Bibliothek 17675), S. 12.

es sich bei dem Schelm um einen „quasi-autobiographischen Ich-Erzähler“<sup>238</sup> handelt, vermittelt bereits, dass die Darstellung seiner Abenteuer und der Welt im Allgemeinen eine befangene und höchst subjektive ist. Der Schelm ist also, ebenso wie Joel Spazierer, ein typischer unzuverlässiger Erzähler, der versucht sich und seine Handlungen in ein gutes Licht zu rücken, indem er Informationen akribisch auswählt und anordnet.

Auf Grundlage der Erzählperspektive ergibt sich eine weitere augenscheinliche Parallele zwischen der Figur des Schelms und Köhlmeiers Protagonisten. Die autobiographische Sichtweise bedingt schließlich nicht nur einen durch den Standpunkt des Schelms mitunter stark verzerrten, jedenfalls aber subjektiv gefärbten Blick auf die Welt, sondern schafft auch eine Distanz zwischen dem erzählenden (Autor) und dem erzählten beziehungsweise handelnden Ich (Akteur)<sup>239</sup>. Der Pikaro blickt aus einigem zeitlichen, mitunter auch räumlichen, Abstand auf sein Leben zurück: Es kommt zu einer „Doppelung der Ebenen“<sup>240</sup>, die sich aus einem „Wechselspiel zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit“<sup>241</sup> ergibt.

Die bereits zuvor beschriebene Hin- und Hergerissenheit zwischen den beiden Ichs des Schelms, die verschiedene Stadien seines Leben beschreiben, zeigt sich auch bei Joel Spazierer. Auch wenn in Köhlmeiers Roman ebenso ein älterer Mann über die Abenteuer seines jüngeren Ichs erzählt und somit in der Tradition des Schelmenromans zu stehen scheint, ist die moralisierende Sicht des alternden Schelms bei Joel Spazierer zu keiner Zeit gegeben. Auch wenn der Leser dem Schelm die Rolle des Geläuterten nicht fraglos abnimmt, sondern auf einen unzuverlässigen Erzähler schließt, „dessen moralische Kommentare scheinheilig und halbherzig“<sup>242</sup> sind, macht Köhlmeiers Ich-Erzähler erst gar keine Anstalten, sich von seinem früheren Lebenswandel zu distanzieren. Ein Zwiespalt zwischen Moral einerseits und Freude an den unsittlichen Geschichten andererseits entsteht somit zu keiner Zeit in der Erzählung des Protagonisten. Was der traditionelle Schelmenroman den Leser

---

<sup>238</sup> Jäger (2005), S. 220.

<sup>239</sup> Vgl. Jäger (2005), S. 220; Rötzer (2009), S. 87.

<sup>240</sup> Jacobs (1983), S. 32.

<sup>241</sup> Rötzer (2009), S. 87.

<sup>242</sup> Jäger (2005), S. 222.

annehmen lässt, wird bei *Die Abenteuer des Joel Spazierer* explizit festgestellt: Es handelt sich nicht um einen Entwicklungsroman. An mehreren Stellen beteuert Joel seine Unveränderlichkeit:

Es fällt mir leicht, mich in den zurückzusetzen, der ich einmal war. Ich bin mir nicht fremd, ich war mir nie fremd, alle Stationen meines Ichs sind mir gegenwärtig, ich treffe nie einen anderen an als den, der ich immer noch bin. Ich weiß heute mehr als vor dreiundfünfzig Jahren; aber ich bin nicht ein anderer. Eine Entwicklung fand bei mir nicht statt. Ich habe mich nie über mich selbst gewundert, ich bin nie an mir selbst verzweifelt. (JS 72)

Diese Eigenschaft tritt noch klarer zum Vorschein, wenn man Joel in Opposition zu seinem Freund Lukasser setzt, der von sich behauptet, dass er „an jeder Station auf jemanden, den er in enervierender Arbeit erst umschreiben müsse, um ihn Ich zu nennen“ (JS 241) treffe. Joel behauptet jedoch, er sei sich in „keiner Phase [s]eines Lebens fremd“ (JS 240): Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft seiner Person verschwimmen.

Eine weitere Eigenschaft des Pikaro, die sich auch bei Joel Spazierer verwirklicht sieht, bezieht sich auf die Beziehung des Schelms zu seinem Umfeld. Auch wenn sich dieser stark vom Gros der Gesellschaft unterscheidet, versucht er dennoch immer wieder, sich in diese zu integrieren. Joel Spazierer ist durch seinen Status als Flüchtlingskind zunächst ebenso als Außenseiter zu bezeichnen, der „mit moralisch nicht unbedenklichen Mitteln, aber auch mit Zähigkeit, Witz und Anpassungsfähigkeit um seine Selbstbehauptung kämpft“<sup>243</sup>. Joel will „im Leben jemand sein. Ein Mann mit einem Namen. Dem die Leute alles glauben.“ (JS 93) Um dieses Ziel zu erreichen, macht er sich, wie auch der Pikaro, die Schwächen anderer zunutze und schreckt auch vor moralisch zweifelhaften Methoden sowie Taten, die unter Strafe stehen, nicht zurück, wobei er diese laut Jäger<sup>244</sup> stets gegenüber der Welt und dem Leser zu beschönigen versucht. Aufgrund der Tatsache, dass es sich beim Schelm um einen unzuverlässigen Erzähler handelt, ist die Nähe zum Leser und somit dessen Sympathie lenkung unerlässlich. Eine dialogische Erzählsituation, markiert durch häufige Leseradressierung sowie rhetorische Strategien, erweckt den Anschein einer

---

<sup>243</sup> Jacobs (1983), S. 36.

<sup>244</sup> Vgl. Jäger (2005), S. 219.

„Generalbeichte, über die der Leser ein – dem Schelm möglichst vorteilhaftes – Urteil fällen soll“<sup>245</sup>.

Das Ziel des Schelmenromans ist keineswegs aber nur darin begründet, sein Publikum zu unterhalten. Durch die Differenz zwischen Schelm und Gesellschaft wird auch ein kritischer Blick auf die Welt geworfen. Auch wenn der Schelm größtes Vergnügen am Erzählen – und mitunter Erfinden – von abenteuerlichen Begebenheiten hat<sup>246</sup>, ist es ihm durch seine Außenseiterposition auch möglich, die Unsitten und die Amoral der Gesellschaft aufzuzeigen. Bald erkennt er, dass man in der Welt mit Tugendhaftigkeit nicht weit kommt. Man kann damit weder überleben noch Erfolge verzeichnen. Vielmehr muss man „zum Schelm werden, man darf vor Handlungen nicht zurückschrecken, die nach der offiziellen Moral verpönt sind, wenn man inmitten der allgemeinen Korruption nicht nur die Rolle des naiven Opfers spielen und untergehen will“<sup>247</sup>. Auch Joel Spazierer durchschaut schon bald „die Fassaden menschlicher Heuchelei“<sup>248</sup>. Um jedoch in einer solchen skrupellosen und auf den eigenen Vorteil bedachten Gesellschaft bestehen zu können, muss er sich der Schlechtigkeit anpassen und selbst allen moralischen Prinzipien entsagen. Köhlmeiers Protagonist fügt sich somit nahtlos in die Tradition pikaresker Figuren ein.

Sein Talent, in Rollen zu schlüpfen und somit andere zu seinem Vorteil hinter das Licht zu führen, perfektioniert der Schelm. Laut Rötzer<sup>249</sup> schafft es Simplicissimus als kluger Narr, die Amoral der anderen anzuprangern. Auch Joel Spazierer entlarvt die Lügen anderer, indem er stetig wechselnde Identitäten annimmt, um sich seiner Umgebung bestmöglich anzupassen, aber auch, indem er nicht allzu viel von sich preisgibt und in Gesellschaft anderer eher schweigt. Dadurch nehmen ihn viele seiner Mitmenschen gerade nicht als harmlosen Narren, sondern als besonders gelehrt wahr, wodurch sie ihre eigene Narrheit bloßstellen. Riggan<sup>250</sup> meint, dass dieses jahrelange Täuschungsmanöver des Schelms jedoch dazu führt, dass er selbst nicht mehr

---

<sup>245</sup> Jäger (2005), S. 220.

<sup>246</sup> Vgl. Sprenger (1999), S. 16-17.

<sup>247</sup> Jacobs, Jürgen: Das Erwachen des Schelms zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens. In: Hoffmeister (1987), S. 61.

<sup>248</sup> Jäger (2005), S. 219.

<sup>249</sup> Rötzer (2009), S. 88.

<sup>250</sup> Vgl. Riggan (1981), S. 77.

zwischen Wahrheit und Schein zu unterscheiden vermag sowie den Verlust seiner eigenen Persönlichkeit einzubüßen hat.

Die Figur des Schelms wurde in der Literaturwissenschaft immer auch hinsichtlich seiner moralischen Umkehr am Ende seiner abenteuerlichen Reisen durch die Welt und die Gesellschaft untersucht. Frühe pikarische Romane wie beispielsweise *Guzmán de Alfarache* (1599/1604) von Mateo Alemán sind mit der „Tradition des Bekenntnis- und Bekehrungsroman verknüpft“<sup>251</sup>. Der Leser wird ausdrücklich, oft in einer Vorrede, darauf hingewiesen, dass mit der Hauptfigur ein abschreckendes Exempel statuiert werden soll. Ebenso stellen die Abkehr von seinem sündhaften Lebensweg und sein schlussendliches Büßerdasein die moralische Lesart in den Vordergrund. Bei Grimmelshausens Schelmen, allen voran Simplicissimus, zeigt sich ein wenig anderes Bild<sup>252</sup>. Der Pikaro zieht sich zwar vor der Welt zurück, findet jedoch bald wieder Gefallen daran, umherzuziehen, bis er schließlich wieder in ein Dasein als Eremit zurückkehrt. Simplicissimus scheint geläutert. Aufgrund seiner Inkonsequenz und der Tatsache, dass er den Versuchungen der Welt allzu leicht zu erliegen droht, verliert die moralische Botschaft des Schelmenromans aber durchaus an Glaubwürdigkeit.

Wie sieht das nun bei Joel Spazierer aus? Tritt er als reuevoller Erzähler auf, der sich gegen Ende seiner Abenteuer von der Welt und ihren Abscheulichkeiten zurückzieht? Joel gehört sicherlich nicht den „reformed picaros“<sup>253</sup> an. So versucht er nicht, sich für sein schuldhaftes beziehungsweise amoralisches Verhalten zu entschuldigen. Er büßt zwar einige seiner Taten ab, aber bei weitem nicht alle und nicht in dem Ausmaß, das ihn zur Umkehr bewegen würden. Joel Spazierer ähnelt in dieser Hinsicht einer anderen Schelmenfigur Grimmelshausens, nämlich der Pikara *Courasche*. Diese erschien dem zeitgenössischen Publikum aufgrund ihrer Zwielftigkeit und der Tatsache, dass sie ihre Sittenlosigkeit nicht zu verstecken versucht, weitaus unterhaltsamer und genoss daher auch größere Beliebtheit als die weniger authentischen, reuevoll in Erscheinung tretenden sowie gereiften Erzähler<sup>254</sup>.

---

<sup>251</sup> Jäger (2005), S. 221.

<sup>252</sup> Vgl. Jäger (2005), S. 223.

<sup>253</sup> Riggan (1981), S. 44.

<sup>254</sup> Vgl. Jäger (2005), S. 228.

Köhlmeiers Romanheld orientiert sich eindeutig an den moralisch fragwürdigeren Schelmen der Literaturgeschichte. Als Eremit kann er dennoch an mehreren Stellen des Romans bezeichnet werden. Bereits zu Beginn als Vierjähriger ist er auf sich gestellt in der großelterlichen Wohnung, wobei er sogar selbst von seiner „Einsiedelei“ (JS 14) spricht, die ihn für sein weiteres Leben prägt. Auch als Erwachsener findet er sich immer wieder in einer ähnlichen Situation, einem oft selbstgewählten Eremiten-Dasein, wieder. Beispielsweise flieht er vor einem Aufeinandertreffen mit Leif Lundin und seiner Schwester im Elternhaus seiner Verlobten und verkriecht sich zunächst in einer Höhle und dann in den Kellerräumen des Hotels Panhans am Semmering. Als er sich schließlich mit dem Tierarzt Gert Manger anfreundet und in seiner Wohnung Unterschlupf erhält, scheint er sich wieder selbst zu genügen: „In dieser kalten, windigen Jahreszeit verließ ich die Wohnung nur ungern. Ich suchte mich nicht zu beschäftigen, es genügte mir, wenn ich am Tisch saß. Ich lebte in einem still schlummernden Frieden.“ (JS 480) Ähnlich wie Simplicissimus verbleibt Joel aber nie in dieser Abgeschlossenheit – viel zu groß ist die Anziehungskraft, die die Welt auf ihn ausübt.

Köhlmeiers Ich-Erzähler kann aus mehreren Gründen als Schelm betrachtet werden. Wie im traditionellen pikarischen Roman beschreibt Joel Spazierer die Welt und die Gesellschaft ungeschönt; auch seine Erzählung ist „von einem schonungslosen Realismus“<sup>255</sup> geprägt. Diese Schonungslosigkeit spiegelt sich unter anderem in der Sprache wieder. Wenn diese auch nicht so derb wie bei Grimmelshausens Paradeschelmen ausfällt, spart Joel dennoch nicht mit Schimpfworten oder eindeutigen Bezeichnungen, die er jedoch wohldosiert in seine rhetorisch gewandte Erzählung einfließen lässt. Trotz allem Realismus finden sich aber auch, wie in Simplicissimus‘ Lebensbeichte<sup>256</sup>, fantastische Elemente wie seine Tiere, die ihm immer wieder begegnen und zu ihm sprechen. Aufgrund all dieser Ähnlichkeiten kann Joel Spazierer als Schelm bezeichnet werden, auch wenn es gerade die Unterschiede sind, die ihn zu einer modernisierten Version dieser literarischen Figur machen.

---

<sup>255</sup> Jäger (2005), S. 219.

<sup>256</sup> Riggan (1981), S. 59.

## 5 RESÜMEE

Joel Spazierer ist kein gewöhnlicher Erzähler. Man spürt seine Lust am Erzählen des eigenen Lebenswegs in jeder Zeile. Köhlmeiers Erzähler will nicht nur seine Biographie nachzeichnen. Vielmehr wird das Erzählen selbst integraler Bestandteil seiner Geschichte. Dies lässt sich an zwei grundsätzlichen Elementen, deren sich der Roman bedient und die somit im Mittelpunkt der Analyse stehen, festmachen: dem unzuverlässigen Erzähler sowie der Metafiktion. Beide veranlassen den Leser dazu, von seiner passiven Rolle in eine aktive zu wechseln. Der Leser muss einerseits den Erzähler als unzuverlässig erkennen sowie andererseits die selbstreflexiven Momente als solche wahrnehmen, um hinter die Geschichte blicken zu können. Die volle Kraft des Romans kann sich somit nur unter Mithilfe eines verständigen Lesers entfalten.

Der Fokus vom Was des Erzählens, der „story“, verschiebt sich auf das Wie der Erzählung, den „discourse“. Nicht mehr nur die Geschichte selbst steht im Vordergrund, sondern wie diese vermittelt wird. Durch erzählerische Unzuverlässigkeit wird das Erzählen an sich thematisiert. Der Leser hinterfragt ständig die Motive des Erzählers und kann ihm daher nicht blind vertrauen. Häufige Zeitsprünge sowie Vorausdeutungen auf den zukünftigen Verlauf der Geschichte signalisieren die Konstruiertheit der Erzählung und stellen somit auch die Macht des Erzählers, dessen verschlungenen Pfade der Leser folgt, in den Vordergrund. Um „unreliability“ als solche zu erkennen, sind textuelle Signale durchaus hilfreich. Auffälligkeiten, was die Schilderung von Ereignissen oder – im Fall von Joel Spazierer – vielmehr die Bewertung dieser betrifft, können ebenso wie stilistische Auffälligkeiten ein erster Anhaltspunkt sein. Eine rein textbasierte Interpretation führt aber schon bald in eine Sackgasse. Die Bezugnahme auf die Perspektive des Lesers ist daher unumgänglich und wird im Roman durch die fortwährende Adressierungen des Gegenübers verdeutlicht.

Ähnlich verhält es sich mit metafiktionalem Elementen im Roman, die den fiktionalen Charakter des Werkes offen legen. In der Analyse dieser Merkmale zeigt sich, dass Joel Spazierer durchaus als „self-conscious narrator“ bezeichnet werden kann, der sowohl den Prozess des Erzählens an sich reflektiert und aus der Erzählung heraustritt

als auch den Literaturbetrieb nicht unkommentiert lässt. Joel gibt sich als Autor seiner eigenen Autobiographie aus, ist jedoch keinesweg der einzige Literat in diesem Roman. Vielmehr ist oft die Rede von seinem Freund, dem Schriftsteller Sebastian Lukasser, der bereits aus zwei anderen Romanen Köhlmeiers bekannt ist und durchaus als Alter Ego des Vorarlberger Autors bezeichnet werden kann. All dies hat den Zweck, den aufmerksamen Leser aus seiner „willing suspension of disbelief“ zu reißen und die Illusion des literarischen Textes somit zu untergraben.

Indem Joel Spazierer andere Werke, die sowohl auch in der Wirklichkeit des Lesers als auch nur im Rahmen seiner fiktiven Geschichte existieren, zitiert, verweist er ganz entscheidend auf die Rolle der Literatur und des Erzählens in seinem Leben. Eine besondere Form der Intertextualität, die bereits der Titel nahelegt, lässt sich in der Beziehung zwischen der Autobiographie des Gauners Joel und der episodenhaft erzählten Lebensgeschichte des Schelms in Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus* erkennen. Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken bestehen nicht nur in Hinblick auf den Lebensweg und die zahlreichen moralischen Verfehlungen der beiden Protagonisten, sondern auch in Bezug auf die Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse. Auch Joel Spazierer setzt seine Lebensbeichte in direkten Zusammenhang mit dem historischen Geschehen, wie beispielsweise der Flucht zahlreicher Ungarn nach Österreich nach der Niederschlagung des Volksaufstandes 1956. Für ihn und den Leser wird aus Geschichte aber zunehmend ein Konglomerat an Geschichten, die er erzählt und deren Wahrheitsgehalt nicht mehr genau bestimmbar ist.

Michael Köhlmeiers *Die Abenteuer des Joel Spazierer* feiert ohne Zweifel das Erzählen als menschliches Grundbedürfnis und notwendige Kulturtechnik. Dennoch ist das Werk mehr als nur ein nach traditionellen Mustern erzählter Roman. Bei genauerer Betrachtung wird offensichtlich, dass das Erzählen und der Erzähler selbst zum Gegenstand der Erzählung gemacht werden. Schließlich wird klar, dass ein Erzähler nicht immer an neutraler Schilderung von Tatsachen interessiert ist, sondern oft auch seine Macht zu missbrauchen scheint: Wahrheit und Lüge verschwimmen. Köhlmeiers Roman verlangt also nicht ein Publikum, das blindlings der Erzählerautorität vertraut, sondern fordert vielmehr die Emanzipation des Lesers und dessen Wachsamkeit.

## 6 LITERATURVERZEICHNIS

### 6.1 Primärliteratur

Köhlmeier, Michael: Die Abenteuer des Joel Spazierer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2014.

### 6.2 Sekundärliteratur

Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*. In: Nünning (<sup>2</sup>2013), S. 59–79.

Bareis, J. Alexander: Fiktionales Erzählen. Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe. Göteborg: Acta Univ. Gothoburgensis 2008. (Göteborger germanistische Forschungen 50)

Beinlein, Matthias: Die Maßstäbe der Erinnerung. In: Längle/Thaler (2010), S. 27–39.

Bläß, Ronny: Satire, Sympathie und Skeptizismus. Funktionen unzuverlässigen Erzählens. In: Liptay/Wolf (2005), S. 188–203.

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. Chicago und London: The University of Chicago Press <sup>2</sup>1983.

Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht. Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Nünning (2013), S. 41–58.

Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP 1990.

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

D'hoker, Elke und Gunter Martens (Hg.): Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Berlin und New York: De Gruyter 2008. (Narratologia 14)

Fludernik, Monika: Erzähltheorie: Eine Einführung. Darmstadt: Wiss. Buchges. <sup>3</sup>2010. (M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

Fludernik, Monika: The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness. London: Routledge 1993.

Fludernik, Monika: *Unreliability vs. Discordance*. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Liptay/Wolf (2005), S. 39-59.

Frank, Dirk: *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 2001.

Gerard Genette: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press 1997.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink <sup>3</sup>2010. (UTB 8083)

Gerstenbräun, Martin: *A fiction is a fiction is fiction? Metafiktionalität im Werk von Daniel Kehlmann*. Marburg: Tectum-Verlag 2012. (Studien zu Literatur und Film der Gegenwart 4)

Grünzweig, Walter und Andreas Solbach (Hg.): *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen: Narr 1999.

Hoffmeister, Gerhart: *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext: Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam: Rodopi 1987. (Chloe Band 5)

Höfler, Günther: *Musterschüler und Helden. Zur anthropologischen Erzählpoetik Michael Köhlmeiers*. In: Höfler/Vellusig (2001), S. 63–87.

Höfler, Günther und Robert Vellusig (Hg.): *Michael Köhlmeier*. Graz und Wien: Droschl 2001 (Dossier 17).

Jacobs, Jürgen: *Der deutsche Schelmenroman*. München und Zürich: Artemis Verlag 1983. (Artemis Einführungen 5)

Jacobs, Jürgen: *Das Erwachen des Schelms zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens*. In: Hoffmeister (1987), S. 41-62.

Jäger, Maren: *Unzuverlässigkeit im pikarischen Roman*. In: Liptay/Wolf (2005), S. 218–232.

Jahn, Manfred: *Package Deals, Exklusionen, Randzonen: das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen*. In: Nünning (<sup>2</sup>2013), S. 81–106.

Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane Ernst Weiss*. Tübingen: Max Niemeyer 2008. (Studien zur deutschen Literatur 184)

Kristeva, Julia: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia UP 1980.

Längle, Ulrike und Jürgen Thaler (Hg.): Michael Köhlmeiers „Abendland“. Fünf Studien. Innsbruck, Wien u.a: Studien Verlag 2010.

Liptay, Fabienne und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Edition Text + Kritik 2005.

Maar, Michael: Der Schelm als Monster. In: Die Zeit 6 (2013). <http://www.zeit.de/2013/06/Michael-Koehlmeier-Abenteuer-des-Joel-Spazierer> (18.08.2018)

Mader, Ilona: Metafiktionalität als Selbst-Dekonstruktion. Würzburg: Königshaus & Neumann 2017. (Film – Medium – Diskurs 73)

Maler, Anselm und Ángel San Miguel u.a. (Hg.): Europäische Romane der Postmoderne. Frankfurt am Main und Wien u.a.: Peter Lang 2004. (Studien zur neueren Literatur Bd. 12)

Martínez, Matías und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck <sup>9</sup>2012. (C. H. Beck Studium), S. 12

Meifert-Menhard, Felicitas: Conflicting reports. Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen im englischsprachigen Roman seit 1800. Trier: WVT 2009. (ELCH 36)

Nünning, Ansgar: Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß. In: Maler/San Miguel (2004), S. 9-36.

Nünning, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: D'hoker/Martens (2008), S. 29–76.

Nünning, Ansgar: Unreliable, compared to what: Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomina and Hypotheses. In: Grünzweig/Solbach (1999), S. 53–73.

Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT <sup>2</sup>2013.

Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration* zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Nünning (<sup>2</sup>2013), S. 3–39.

Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1995.

Ohme, Andreas: Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers. Berlin und Boston: De Gruyter 2015. (Narratologia 45).

Olson, Greta: Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators. In: Narrative 11/1 (2003), S. 93-109.

Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*. In: Elke D'hoker/Martens (2008), S. 7–28.

Riggan, William: Picaros, Madmen, Naïfs, and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator. Norman: University of Oklahoma Press 1981.

Rötzer, Hans Gerd: Der europäische Schelmenroman. Stuttgart: Reclam 2009. (Reclams Universal-Bibliothek 17675)

Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Berlin: De Gruyter 1997. (Studien zur deutschen Literatur, 145)

Solbach, Andreas: Die Unzuverlässigkeit der Unzuverlässigkeit. Zuverlässigkeit als Erzählziel. In: Liptay/Wolf (2005), S. 60–71.

Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen: Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler 1999. (M-&P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

Stanzel, Franz: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1964. (Kleine Vandenhoeck-Reihe 187)

Stanzel, Franz: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht <sup>8</sup>2008. (UTB 904)

Strigl, Daniela: Ein schrecklicher Schelm. In: Falter 5 (2013), S. 29. <https://shop.falter.at/detail/9783446241787> (03.07.2018)

Vellusig, Robert: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Michael Köhlmeiers. In: Höfler/Vellusig (2001), S. 25-62.

Waugh, Patricia: Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction. London und New York: Methuen 1984.

## ABSTRACT

Im Mittelpunkt von Michael Köhlmeiers 2013 erschienenem Roman *Die Abenteuer des Joel Spazierer* steht eine außergewöhnliche Erzählerfigur: Der fiktive Halunke Joel Spazierer vermag es, nicht nur seine Mitmenschen durch sein gutes Aussehen und seinen Charme gezielt zu seinem eigenen Vorteil zu manipulieren, sondern übt auch eine ganz ähnliche Anziehung auf seine Leser aus. Erzählen ist für den Protagonisten nicht nur Mittel zum Zweck, sondern zentraler Bestandteil seines Lebens. Die Freude am Erfinden von Geschichten spürt man in jeder Zeile: Es wird immer wieder mit traditionellen Erzählmustern gebrochen, Grenzen zwischen wahren historischen Begebenheiten und erfunden Figuren sowie Erlebnissen verschwimmen, die eigene Fiktionalität wird zum Thema gemacht. Ausgehend von grundlegenden Überlegungen zu Erzähltheorie und Fiktion ist es das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit, zu zeigen, wie sich die Macht des Erzählers mittels der literarischen Phänomene der Metafiktion und Intertextualität sowie der erzählerischen Unzuverlässigkeit im Text manifestiert. Bei der Analyse soll der Fokus aber nicht ausschließlich auf die im Roman angelegten textuellen Signalen gelegt, sondern diese sollen immer auch mit der besonderen Rolle des Rezipienten in Verbindung gebracht werden, um somit die wechselseitige Beziehung zwischen Erzähler, Text und Leser offenzulegen.