



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Narratologische Aspekte in „Schlafes Bruder“ von Robert Schneider. Eine erzähltheoretische Analyse eines postmodernen Romans.

verfasst von / submitted by

Katharina Michelmayer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2016

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

A 190 333 456

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

Lehramtsstudium
UF Deutsch UF Geographie und Wirtschaftskunde

Betreut von / Supervisor:

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

Danksagung

Ich bedanke mich an dieser Stelle bei all jenen, die mich im Laufe meines Studiums und besonders in der Zeit der Erstellung der Diplomarbeit begleitet und unterstützt haben.

Die mentale Unterstützung, die ich von meiner Mitbewohnerin und meinem Mitbewohner, meinen Freundinnen und Freunden sowie meinen Studienkolleginnen die gesamte Studienzeit hindurch erhalten habe, hat mir durch diese aufregende und lehrreiche Zeit hindurch geholfen.

Mein persönlicher Dank gilt vor allem meiner Familie, allen voran meinen Eltern, die mich während des gesamten Studiums finanziell unterstützt haben und mich in jeder Lebenslage mit liebevollem Rat, offenen Armen und einer kräftigen Portion Humor begleitet haben. Vielen Dank für die Wertschätzung, die ihr mir entgegen gebracht habt.

Besonders bedanken möchte ich mich bei Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, der mir als Betreuer dieser Diplomarbeit stets mit hilfreichen Tipps und Information behilflich war.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Robert Schneider und sein Roman <i>Schlafes Bruder</i>	9
2.1	Information zum Autor.....	9
2.2	Inhaltsangabe.....	10
3	Postmoderne als Epoche	11
3.1	Definition.....	11
3.2	Entstehung und Entwicklung der Postmoderne.....	15
3.3	Merkmale postmoderner Literatur.....	17
3.4	<i>Schlafes Bruder</i> – ein postmoderner Roman?.....	19
4	Aufnahme des Romans	23
4.1	Rezensionen aus dem Inland.....	23
4.2	Rezensionen aus dem Ausland.....	27
4.3	Fazit.....	29
5	Die Frage des Genres	31
5.1	Das Genre der Dorfgeschichte.....	31
5.2	Das Genre des Künstlerromans.....	33
5.3	Das Genre der Heiligenlegende.....	35
5.4	Fazit.....	38
6	Narratologische Untersuchung	39
6.1	Allgemeiner Überblick.....	39
6.2	Erzähltheoretische Betrachtung der Zeit.....	41
6.2.1	Ordnung.....	43
6.2.2	Dauer.....	45
6.2.3	Frequenz.....	46
6.3	Erzähltheoretische Betrachtung des Modus.....	47
6.4	Erzähltheoretische Betrachtung der Stimme.....	51
6.4.1	Zeitpunkt des Erzählens.....	51
6.4.2	Ort des Erzählens.....	53

6.4.3 Stellung des Erzählers zum Geschehen	54
6.4.4 Subjekt und Adressat des Erzählens	65
6.5 Erzähltypologie	72
6.5.1 Unzuverlässiges Erzählen	73
6.6 Der fiktive Leser	78
6.6.1 Explizite und implizite Erscheinung des fiktiven Lesers	79
7 Conclusio	87
8 Literaturverzeichnis.....	90
8.1 Primärliteratur	90
8.2 Sekundärliteratur	90
8.3 Internetquellen	91
9 Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	92
10 Anhang	93
10.1 Abstract (deutsch).....	93
10.2 Abstract (englisch)	94

1 Einleitung

Robert Schneider ist ein Autor, der in den 1990er Jahren durch die Veröffentlichung seines Werkes *Schlafes Bruder* in aller Munde war. Nachdem dieses Werk vielfach diskutiert und zumeist als großer Erfolg gesehen wurde, wurde es sehr ruhig um den Autor, und heute ist er von der literarischen Bildfläche völlig verschwunden.

Untersuchungen des Werkes *Schlafes Bruder* gab es in den 1990er und 2000er Jahren vielfach. Mit der Verfilmung des Romans 1995 erschienen weitere Analysen, die Parallelen zwischen Buch und Film untersuchten.¹

Die Idee, *Schlafes Bruder* unter postmodernen und erzähltheoretischen Aspekten für diese Diplomarbeit zu untersuchen, entwickelte sich aufgrund der irritierenden Erzählweise Schneiders im Werk.

Die Frage, warum dieses Werk ausgewählt wurde – das heute möglicherweise als veraltet erscheint –, kann damit beantwortet werden, dass die Thematik und die Komposition des Romans nach wie vor faszinierend wirken und das Buch somit, auch noch Jahrzehnte nach seiner Erscheinung, einer näheren Betrachtung wert ist.

Diese Diplomarbeit bedient sich einer hermeneutischen Vorgangsweise, die einerseits einen theoretischen und andererseits einen analytischen Teil umfasst.

Zu Beginn kommt es zu einer Information über den Autor Robert Schneider sowie über den Inhalt von *Schlafes Bruder*. Dann folgt die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Postmoderne, seiner Definition – die sich nicht als eindeutig erweist – sowie dessen Entstehung und Entwicklung.

Daran anschließend werden die Merkmale, die postmoderner Literatur zugeschrieben werden, erläutert.

¹ vgl. Steets, Angelika: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. München: Oldenbourg 1999. (Oldenbourg Interpretationen 69), S. 7-9

Folgend wird *Schlafes Bruder* nach postmodernen Kriterien untersucht, bevor die inländische als auch die ausländische Rezeption des Romans überblicksmäßig angeführt wird.

Das darauf anschließende Kapitel behandelt die Genrefrage des Romans, da sich diese nicht eindeutig beantworten lässt und deshalb als zentrales postmodernes Merkmal von *Schlafes Bruder* gesehen werden kann.

Nachdem der theoretische Teil damit abgeschlossen ist, folgt der analytische Teil dieser Diplomarbeit. Hierfür kommt es zu einer narratologischen Untersuchung, die sich an den erzähltheoretischen Werken von Matías Martínez und Michael Scheffel sowie Wolf Schmid orientiert. Dabei wird auf die Aspekte von Zeit, Modus und Stimme sowie auf die Erzähltypologie und den fiktiven Leser eingegangen und versucht, diese in Zusammenhang mit postmodernen Kennzeichen zu sehen. Die Analyse soll durch die Anführung von Beispielen aus dem Werk belegt werden.

Die abschließende Conclusio soll eine Synthese bilden, in der die erzähltheoretischen Erkenntnisse verwoben mit postmodernen Merkmalen des Romans dargelegt werden.

2 Robert Schneider und sein Roman *Schlafes Bruder*

Zunächst soll über den Autor Robert Schneider informiert werden, bevor eine Zusammenfassung des Inhalts von *Schlafes Bruder* angeführt wird.

2.1 Information zum Autor

Robert Schneider wird am 16.06.1961 in Bregenz geboren. Er wächst als Adoptivkind in Vorarlberg auf einem Bergbauernhof auf und studiert, nach Beendigung seiner Schullaufbahn am Feldkircher Gymnasium, Theaterwissenschaften, Kunstgeschichte und Komposition in Wien. 1986 gibt er alle drei Studien auf und beschließt, sich der Schriftstellerei hinzugeben. Schneider schreibt zunächst Theaterstücke, von denen sein bekanntestes *Dreck* ist, das von einem Asylanten handelt. Dafür erhält Schneider den Dramatikerpreis der Potsdamer Theatertage. 1990 schreibt Schneider seinen Roman *Schlafes Bruder*, der im deutschsprachigen Raum von 23 Verlagen abgelehnt wird und schlussendlich vom Leipziger Reclam Verlag doch veröffentlicht wird. Der Roman verkauft sich innerhalb kürzester Zeit enorm und wird zu einem Verkaufserfolg der Gegenwartsliteratur deutscher Sprache. Das Buch wird in 36 Sprachen übertragen und reüssiert auch im Ausland. Schneider erhält für seinen Erfolg eine Vielzahl von Literaturpreisen und probiert sich 1995 in Zusammenarbeit mit Joseph Vilsmaier als Drehbuchautor zur Verfilmung von *Schlafes Bruder* aus. 1998 erscheint sein zweiter Roman *Die Luftgängerin*, der sich nach Veröffentlichung ebenfalls gut verkauft. Danach erscheinen *Die Unberührten* (2000), *Kristus* (2004) und *Die Offenbarung* (2007) sowie weitere Prosa-, Dramen- und Lyriktexte, die aber alle nicht am Erfolg von *Schlafes Bruder* anschließen können. Seit 2007 hat sich Robert Schneider vom öffentlichen Leben zurückgezogen.²

² vgl. Literatur-Couch Medien GmbH & Co. KG (Hrsg.): <http://www.histo-couch.de/robert-schneider.html> (30.12.2015)
vgl. Steets (1999), S. 7-10

2.2 Inhaltsangabe

Im Jahre 1803 wird Johannes Elias Alder, der Protagonist des Buches, in Eschberg, einem kleinen Bergdorf in Vorarlberg, geboren. Mit fünf Jahren intensiviert sich sein Gehörsinn extrem und Elias kann von nun an durch seine extrem ausgeprägte auditive Wahrnehmung jeden leisesten Ton vernehmen. In Verbindung mit diesem Hörerlebnis pubertiert Elias und wird schon sehr früh zu einem reifen männlichen Wesen mit tiefer Stimme und gelben Augen. Aufgrund dessen wird er von den Einwohnern seines Heimatdorfes verachtet. In ihm wächst eine stille Liebe zu einem ungebo- renen Kind, dessen Herzschlag er immer wieder vernimmt, und von dem sich herausstellt, dass dies Elias' Cousine Elsbeth ist. Peter, Elsbeths Bruder, wird zum besten Freund von Elias. Dieser zeigt eine begehrende Liebe zu Elias und wird zu seinem ständigen Begleiter. Elias lernt das Or- gelspiel aufgrund seines exzellenten Gehörs durch reines Zuhören und wird nach einiger Zeit zu einem fantastischen Dorforganisten. Die Liebe zu seiner Cousine Elsbeth ist die gesamte Zeit über präsent. Peter, der heim- lich in Elias verliebt ist, entwickelt eine große Eifersucht gegenüber seiner Schwester und organisiert für sie die Hochzeit mit einem Bauernsohn. Eli- as ist todunglücklich, als er davon erfährt, und wendet sich von Gott ab, weil er nicht versteht, wie ihm so etwas angetan werden kann. Kurz darauf hat Elias eine göttliche Erscheinung und damit ist auch die Liebe zu Els- beth aus seinem Leben verschwunden. Elias wird apathisch und fühlt sich innerlich leer. Er wird von einem Domorganisten aus dem Nachbardorf gebeten beim Orgelfest zu spielen und kommt dieser Bitte nach. Es kommt zu einem unglaublichen Orgelspiel mit dem Titel *Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder* von Elias, das alle Zuhörer in den Bann zieht und Elias' Liebe zu Elsbeth entwickelt sich von Neuem. Er entschließt sich dazu, nicht mehr zu schlafen, und legitimiert seine Entscheidung mit dem Ge- danken, dass man nicht lieben kann, wenn man schläft, und somit bleibt er wach, bis er stirbt. Peter ist auch in den letzten Tagen von Elias ständig sein Begleiter und begräbt ihn, nachdem er schlussendlich an einer Über- dosis Tollkirschen stirbt.

3 Postmoderne als Epoche

Dieses Kapitel informiert über die Definition, die Entstehung und Entwicklung des Postmoderne-Begriffes sowie über Merkmale postmoderner Literatur. Das Ende dieses Kapitels macht eine Untersuchung von *Schlafes Bruder* im Hinblick auf postmoderne Kennzeichen.

3.1 Definition

Der Begriff Postmoderne kann je nach wissenschaftlicher Disziplin unterschiedlich verstanden werden und ist trotz einschlägiger Diskussionen nicht genau definiert. Man kann zwischen Postmoderne aus soziologischer, kultureller, philosophischer und literaturwissenschaftlicher Sicht unterscheiden.³ Dies machen Überlegungen von Wolfgang Iser zur Postmoderne deutlich. Er sieht die Postmoderne als eine an Pluralität ausgerichtete kulturelle, gesellschaftliche, philosophische und literarische Konzeption.⁴ Zu betonen ist, dass eine rein literaturwissenschaftliche Betrachtung nicht ausreicht, um den Begriff der Postmoderne in all seinen Facetten zu beschreiben, da postmoderne literarische Aspekte als Reaktion auf politische, gesellschaftliche und technologische Zustände gesehen werden müssen. Trotzdem wird versucht im Folgenden die literaturwissenschaftliche Auslegung als Epoche näher zu erläutern und auf soziologische, politische, technische und philosophische Phänomene nur marginal einzugehen.

Zunächst einmal ist zu erwähnen, dass der Begriff Postmoderne, so wie alle anderen Epochenbegriffe, eine Konstruktion ist, die von WissenschaftlerInnen aufgestellt wurde und aus verschiedensten Gründen stark kritisiert wird.

³ vgl. Zima, Paul: *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*. Tübingen: Francke Verlag ³2014, S. 11-19

⁴ vgl. Birnstiel, Klaus / Schilling, Erik: *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Stuttgart: Hirzel 2012, S. 85

Es ist also, wie bei allen aufgestellten Konstruktionen, nicht zwangsläufig von einem Epochenbegriff der Postmoderne auszugehen.⁵ In dieser Arbeit wird die Epoche der Postmoderne jedoch angenommen, um das zu untersuchende Werk *Schlafes Bruder* nach zugehörigen postmodernen Merkmalen zu untersuchen.

Grundsätzlich kann die Postmoderne als Epoche gesehen werden, die an jene Zeit anschließt, die nach der Moderne folgt und in unterschiedlicher Art und Weise davon abweicht bzw. damit in Verbindung steht.⁶

Es zeigen sich mehrere Charaktarisierungen von postmoderner Literatur. Der deutschsprachigen postmodernen Literatur wird Künstlichkeit und das Hinführen zur Bedeutungslosigkeit zugeschrieben. Weiters wird diese als Literatur bezeichnet, die sich an modernen, medialen Kunstformen orientiert, Innovationsanstrengungen verwirft sowie den Sinn- und Wahrheitsanspruch verliert und somit die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Erzählung verwischt. Postmoderne Werke verbinden triviale als auch exklusive Formen der Kunst und werden somit für ein größeres Publikum populär. Durch Fragmentierung und imitierendes Zitatverfahren geschieht eine Mehrfachcodierung von Texten.

Es zeigt sich demnach, dass es eine breite Definition davon gibt, was unter postmoderner Literatur verstanden wird. Wie eben angeführt, kann man erkennen, dass auch die Einschätzungen, welche literarischen Merkmale als postmodern bezeichnet werden, sehr weitläufig sind.⁷

Ein weitgehender Konsens, und darauf verweist auch Okka Hübner in ihrer Arbeit *Die zwei Gesichter der Postmoderne*, besteht im Bezug der Postmoderne zum Poststrukturalismus.

⁵ vgl. Zima (2014), S. 22

⁶ vgl. Zima (2014), S. 23

⁷ vgl. Barner, Wilfried (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck 2006, S. 814-817

Die Sprache der Postmoderne zeigt eine klare Affinität zur Sprache des Poststrukturalismus, Konzepte von Subjekt, Sprache, Sinn und Struktur werden in der poststrukturalistischen Theorie und der postmodernen Literatur gleichermaßen verworfen. Trotz vieler Gemeinsamkeiten von Postmoderne und Poststrukturalismus kann kein klarer Rahmen für postmoderne Literatur gezogen werden. Es ist aber zu sagen, dass es sich keineswegs um eine Gleichsetzung dieser beiden Begriffe handelt, eher um eine gegenseitige Erweiterung der Konzepte, wobei sich diese durchaus unterschiedlich gestalten. Denn das gemeinsame Präfix „post“ verweist auf verschiedene Strömungen. Die literarische Postmoderne nämlich distanzierte sich in den 1950er/1960er Jahren vom Innovationspostulat und dem Elitarismus der ästhetischen Moderne und wendete sich damit kritisch von dieser ab.

Der Poststrukturalismus entfernte sich andererseits vom subjektzentrierten Vernunftbegriff und kann somit als Weiterentwicklung der philosophischen Moderne, die diesen Vernunftbegriff ins Zentrum stellte, gesehen werden. Es ist also durchaus relevant, festzulegen, auf welchen Entwurf von Moderne sich postmoderne Literatur bezieht.⁸

Postmoderne ist keineswegs als ausschließlicher Gegensatz zur Moderne zu betrachten. Vielmehr ist postmoderne Literatur sogar als Weiterführung der modernistischen Kritik am Rationalismus sowie am Vernunft- und Subjektbegriff zu sehen.⁹ Zima wagt einen ersten literaturwissenschaftlichen Definitionsversuch und schreibt, dass „postmoderne Literatur gegen die metaphysischen Reste der Moderne im Modernismus (literarische Spätmoderne) aufbegehrt.“¹⁰ Weiters fügt er hinzu, dass diese Definition deshalb als annehmbar erscheint, weil sich postmoderne AutorInnen von metaphysischen modernistischen „Resten“ wie Subjekt, Wahrheit, Form, Utopie und Autonomie verabschieden.

⁸ vgl. Hübner, Okka: Die zwei Gesichter der Postmoderne. Zum Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus. Göttingen: Optimus 2010, S. 4-6
vgl. Zima (2014), S. 285-297

⁹ vgl. Zima (2014), S. 238

¹⁰ Zima (2014), S. 238

Viele postmoderne AutorInnen schreiben in Hinblick auf Technik, Markt und Kulturindustrie und zeigen eine Abwendung von der Metaphysik, die mit einer Trennung vom Wahrheits- und Vernunftbegriff in Zusammenhang steht.¹¹

Soziologisch spricht man in der Postmoderne von einem Strukturwandel der Gesellschaft, einer sogenannten Risikogesellschaft oder wie der Soziologe Daniel Bell es nennt, der nachindustriellen Gesellschaft. Diese nachindustrielle Gesellschaft steht in engem Zusammenhang mit strukturellen Veränderungen im Produktionsbereich, die durch zahlreiche wissenschaftliche und technologische Entwicklungen ausgelöst wurden. Dies führt zu einer abnehmenden Bedeutung der Güterproduktion und der Arbeiterschaft und einer steigenden Bedeutung von Serviceleistungen, Wissenschaft und Technologie sowie einer höheren Wertigkeit der Intellektuellen.

Weiters kommt, politisch gesehen, der Verfall der Großideologien hinzu sowie eine allgemeine Globalisierung der Gesellschaft. Die postmoderne Gesellschaft tritt auf als eine Gesellschaft, in der die Einzelnen Selbstverwirklichung anstreben und ideologische Utopien sowie Religion immer unbedeutender erscheinen. Die Postmoderne ist ein sozio-historischer Übergang, der stark vom kapitalistischen Wertesystem beeinflusst ist.¹²

In der Philosophie versteht man unter der postmodernen Zeit die Zeit der Indifferenz als allgemeine Austauschbarkeit der Werte, der Individuen und Beziehungen. Ebenso herrscht die Tendenz zur Partikalisierung sowie zum philosophischen, politischen und kulturellen Pluralismus vor. Das bedeutet verallgemeinernd, dass es in der Postmoderne keine Wertsetzungen mehr gibt, die nicht kritisiert werden bzw. konsensfähig wären.¹³

¹¹ vgl. Zima (2014), S. 238-239

¹² vgl. Zima (2014), S. 33-36

¹³ vgl. Zima (2014), S. 42-45

3.2 Entstehung und Entwicklung der Postmoderne

Wie aus dem vorigen Kapitel bereits entnommen werden kann, ist der Begriff der Postmoderne vieldeutig und kann je nach Kontext unterschiedlich ausgelegt werden.

In Rudolf Pannwitz' Buch *Die Krisis der europaeischen Kultur* kommt das Wort *postmodern* im Jahre 1917 zum ersten Mal vor.¹⁴

Literaturwissenschaftlich verwendet Federico de Onís den Begriff zum ersten Mal und bezeichnet damit in der hispano-amerikanischen Literatur um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert eine radikale Weiterentwicklung des Modernismus auf einer neuen Stufe avantgardistischer Literatur.¹⁵

In den USA wird der Begriff Postmoderne in den 1960er Jahren durch das Erscheinen von Essays der Autoren Leslie Fiedler, John Barth u.a. stark diskutiert und gelangt somit in die öffentliche Debatte. Der Begriff Postmoderne, der zuvor eher abwertend betrachtet wurde, erhält nun eine positivere Wertung. Fiedler sieht die Postmoderne als Zeit, die nach der literaturgeschichtlichen Epoche der Moderne folgt und in Zusammenhang mit populärer Literatur betrachtet werden muss. Die Behauptungen Fiedlers stoßen auf Kritik und zeigen, dass der Begriff Postmoderne nicht konsensfähig definiert werden kann.¹⁶

Der Plan der literarischen Postmoderne ist laut Barth die Überwindung der Diskrepanz zwischen modernistischer Literatur und Bürgeralltag, und Barth verweist auf eine Verzahnung vom erzählerischen Habitus des 19. Jahrhunderts und den erzählerischen Versuchen des 20. Jahrhunderts. Die Reaktion der Postmoderne auf die Moderne ist die Erkenntnis, dass die Vergangenheit durch neue Experimente des Erzählens verarbeitet werden muss, zum Beispiel mit dem Stilmittel der Ironie.¹⁷

¹⁴ vgl. Gasser, Markus: Die Postmoderne. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997, S. 38

¹⁵ vgl. Anderson, Perry: The Origins of Postmodernity. London, New York: Verso 1998, S. 3-4

¹⁶ vgl. Zima (2014), S. 255, S. 282-285

vgl. Krause, Daniel: Postmoderne - Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2007, S. 77-85

¹⁷ vgl. Zima (2014), S. 256

Okka Hübner fasst prägnant zusammen, dass antimodernistische Schreibweisen zum Gestus postmodernen Schreibens wurden. Weiters wurden vor allem der Elitismus sowie die Innovationsforderungen an der klassischen literarischen Moderne kritisiert.

Deshalb wollte man mit postmoderner Literatur eine Verbindung von Hoch- und Trivalliteratur schaffen und durch Mehrfachcodierungen ein breites Lesepublikum (und nicht nur die Elite) erreichen. Man forderte Literatur, die unterhalten soll, die leicht zu verstehen ist und traditionelle Schreibformen wieder aufnimmt. Postmodernes Schreiben sah man als parodierende Verwendung von Zitaten und als ironischen Einsatz von Intertextualität.¹⁸

Zima verweist darauf, dass es sich bei der literarischen Postmoderne um einen heterogenen Problemkomplex handelt, auf den die AutorInnen in unterschiedlicher Art und Weise reagierten. Er stellt die Problematik der literarischen Postmoderne wie folgt dar:¹⁹

Das Bewußtsein von der Austauschbarkeit oder Indifferenz der Werte, Regungen, Handlungen, Aussagen; **ableitbare Stilbegriffe**: Pluralismus, Entdifferenzierung der Stile, radikaler Konstruktivismus, extreme Formen der Intertextualität und Polyphonie, Anachronismus als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, konkurrierende Erzählerstandpunkte, Auflösung der Gattungsgrenzen, Karnevalisierung, Verfremdung, extreme Polysemie, lineares Erzählen, Rückkehr zu tradierten Erzählformen, systematische Thematisierung der Leserrolle; **Probleme**: Austauschbarkeit der Wertsetzungen (Fragen: Weshalb ist für die einen gut, was für die anderen böse ist? Weshalb bezeichnen die einen als wahr, was die anderen als unwahr oder falsch bezeichnen?); Ablehnung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs durch Partikularisierung (Fragen: Wie entstehen Wahrheitsbegriffe? Wahrheit für wen?); Ablehnung der historischen Makrosyntagmen, der *métarécits* (Fragen: Welche Funktion erfüllen diese narrativen Strukturen? Welchen Interessen dienen sie?); das Spiel mit der narrativen Syntax und der dramatischen Handlung (Fragen: Wer erzählt? Wie wirkt die Erzählung, die Handlung?); das Spiel mit der Subjektivität (Fragen: Sind wir nicht sie? Bin ich nicht er?); Kontingenz und Konstruktion jenseits des Wahrheitsanspruchs und der ästhetischen, metaphysischen und politischen Wertsetzungen (Fragen: Wie wirkt die Konstruktion auf Leser, Zuschauer?); Zweifel an der Subjekt-Objekt-Dialektik, tendenzielle Aufgabe der Gesellschafts- und Kulturkritik (Fragen: Wozu Gesellschaftskritik? Ist Kritik ohne metaphysischen Wahrheitsbegriff möglich? Wozu Utopie? Ist Utopie nicht gefährlich?); Darstellung der Natur als eines ökologischen Problems (Fragen: Wer rettet die Natur? Was bedeutet Herrschaft über die Natur?)²⁰

¹⁸ vgl. Hübner (2010), S. 14-18

¹⁹ vgl. Zima (2014), S. 266-268

²⁰ Zima (2004), S. 268

Dieses sehr offene Modell lässt darauf schließen, dass die Postmoderne eine konstruierte Epoche ist, die stilistisch und politisch heterogen ist und im Gesamtzusammenhang mit Ambivalenz und Indifferenzaspekten Bedeutung erlangt.

Sprachlich-stilistisch ist die Postmoderne am präzisesten mit den Schlagwörtern Indifferenz und Pluralismus zu beschreiben. Postmoderne Texte können als spielerische Experimente gesehen werden, die lesbar und leicht konsumierbar sind und traditionelle und moderne Formen kombinieren.²¹

Zu betonen ist aber, dass die postmoderne Literatur nicht einem strikten Normenschema oder Kodesystem folgt, sondern unterschiedliche und oft auch nicht einheitliche Merkmale und Thematiken verwendet.²² Viele modernistische AutorInnen werden deshalb auch zu den postmodernen VertreterInnen gezählt und umgekehrt. Eine genaue Zuordnung zur Postmoderne bzw. Moderne ist also nicht möglich.²³

3.3 Merkmale postmoderner Literatur

Wie einleitend schon erwähnt, spricht Wolfgang Iser von der Postmoderne als Zeit der Pluralität.

Diese Pluralität ist ebenso an den literarischen Erzählformen und -methoden zu erkennen. Als zentrales Merkmal postmoderner Literatur kann die Abkehr von kontinuierlichen narrativen Formen, erzählerischer Präzision, realistischer Vorstellungen und von kunstvoll ästhetischer Sprachverwendung gesehen werden. Außerdem kommt es zu einer Form- und Funktionspluralisierung, Generalisierungen werden weitgehend aufgegeben und die Darstellung von zeitlicher Linearität wird verworfen. Zeitliche Chronologie, wie in modernen Werken häufig feststellbar, wird ersetzt durch das Konzept der Gleichzeitigkeit bzw. eine räumliche Parallelität.²⁴

²¹ vgl. Zima (2014), S. 268-270

²² vgl. Zima (2014), S. 245

²³ vgl. Zima (2014), S. 247

²⁴ vgl. Birnstiel/Schilling (2012), S. 84-85

In postmodernen Werken tritt der Erzähler häufig als verschleierter Teil der erzählten Welt auf. Somit kommt es dazu, dass die Existenz der menschlichen Identität reflektiert wird.²⁵

Als weiteres zentrales stilistisches Merkmal von postmodernen Werken ist der rhetorische Einsatz der Ironie zu erwähnen. Darstellungs- und Gattungskonventionen von klassischer Literatur werden verspottet und es kommt zu einem Spiel mit und einer Desillusionierung von Leseerwartungen. Normative Ansprüche und lehrhafte Forderungen von altbewährter Literatur werden entwertet und man widerspricht durch ironisches Zitieren bestimmten Inhalten vorgehender Texte.²⁶

Auch Intertextualität ist ein wichtiges Mittel, das in postmodernen Texten sehr häufig verwendet wird. Damit ist, einfach gesagt, der Bezug von Texten auf andere bestehende Texte gemeint. Der Einschluss von fremdem Material in den eigenen Text wird somit als Intertextualität bezeichnet. Mithilfe von Intertextualität tun sich neben Zitations- und Montagemöglichkeiten auch Verfahren zur Kritik von Subjektivität und Identität auf und man setzt Überlieferungen häufig zusammen mit dem Stilmittel der Ironie ein. Verschiedene intertextuelle Bezüge werden willkürlich aneinandergereiht und der Beleg dieser Zitatgenese wird in postmodernen Werken oftmals nicht angegeben. Gleichzeitig werden Zitate aber ständig eingesetzt und somit offen präsentiert. Diese freie Darstellung von Artifizialität tritt ebenfalls als Merkmal von postmoderner Literatur auf. Diese künstlerischen und spielerischen erzählerischen Gestaltungsarten gehen mit einer Distanzierung vom Gesagten einher. Es scheint, als würde man sich von der Konstruktionspräsentation ein Stück weit entfernen. Postmoderne Werke inkorporieren selbstreflexive Tendenzen, die durch Montage- und Kombinationstechniken sowie durch Zitationsverknüpfen ausgelöst werden. Somit kommt es zu einer Reflexion über die Gesamtheit des Textes, demnach werden nicht nur seine Erzählmittel in den Blickpunkt genommen, sondern auch das Erzählen per se sowie seine Funktion und Wirkung.²⁷

²⁵ vgl. Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin: Walter De Gruyter³ 2014, S. 85

²⁶ vgl. Birnstiel/Schilling (2012), S. 85-86

²⁷ vgl. Birnstiel/Schilling (2012), S. 86-87

3.4 *Schlafes Bruder* – ein postmoderner Roman?

Schlafes Bruder kann als Werk angesehen werden, das im Kontext der Postmoderne angesiedelt ist. Im Folgenden werden die postmodernen Merkmale, die im Kapitel *Merkmale postmoderner Literatur* angeführt wurden, im Roman dargelegt. Da auch Angelika Steets 1999 eine ähnliche Untersuchung vorgenommen hat, soll darauf hingewiesen werden, dass es durchaus zu Wiederholungen bzw. Übereinstimmungen mit ihrer Interpretation kommt. Durch die Angabe der Fußnoten wird explizit ausgewiesen, welche Behauptung Steets in ähnlicher Weise aufgestellt hat.

In der Conclusio dieser Arbeit wird das Werk abschließend in Hinblick auf die Verzahnung von erzähltheoretischen und postmodernen Aspekten besprochen.

In *Schlafes Bruder* kann zunächst ganz klar die Abwendung von einheitlicher Sprache und Struktur festgestellt werden.

Der Text beinhaltet, und das betont auch Steets, anspruchsvolle und triviale Formulierungen gleichermaßen und ist durch die Verwendung von archaischer und moderner kunstvoller Sprache für eine breite Leserschaft konsumierbar.²⁸ Die Sprachgestaltung vollzieht sich weiters als Wechsel aus regionaler Bergsprache, musikwissenschaftlicher Sprache sowie einer selbsterfundenen Kunstsprache, die unterschiedliche dialektale Ausdrücke nebeneinander verwendet.²⁹ Diese Kombinationstechnik ist als Merkmal postmoderner Literatur zu bezeichnen.

In *Schlafes Bruder* kommt es zu einer Abkehr von kontinuierlichen Erzählformen. Der Erzähler maskiert sich mit unterschiedlichen Erzählrollen und erzeugt so ein Spiel mit traditionellen Erzählkonzepten.³⁰

²⁸ vgl. Steets (1999), S 16, S. 52-53

²⁹ vgl. Steets (1999), S. 52-53

³⁰ vgl. Steets (1999), S. 16

Der Erzähler zeigt sich einerseits als auktorial und allwissend, andererseits als Chronist, der genaue Daten des Protagonisten angibt und Ordnung in die Erzählung bringt. Die zeitliche Chronologie wird im Werk nicht durchgehend eingehalten, sondern immer wieder durch längere Passagen unterbrochen, was typisch für postmoderne Werke ist. Weiters fungiert der Erzähler auch als Moralapostel, bewertet, kommentiert und reflektiert sein eigenes Tun und tritt als LeserInnenvertrauter auf, der in ständigem Austausch mit dem Lesepublikum steht.³¹ Dies kann als Erzählexperiment gesehen werden, das in postmodernen Werken häufig versucht wird. Weiters können hier ganz klar die verschiedenen Erzählerstandpunkte sowie die Polyphonie des Erzählers, demnach der Pluralismus des Erzählers, sowie ein Spiel mit Leseerwartungen erkannt werden. Ebenso wird das Merkmal der systematischen Thematisierung der Leserrolle erfüllt, da der Leser häufig im Werk direkt angesprochen wird.

Hinzu kommt, dass die erzählerische Genauigkeit im Werk an vielen Stellen anzuzweifeln ist und sich die Darstellungen des Erzählers nicht immer als realistisch betrachten lassen, da sich der Erzähler über seine Erzählungen selbst oft nicht sicher ist.³² Somit kann hier festgestellt werden, dass das Konzept der Wahrheit verworfen wird.

In diesem Kontext kann der Erzähler als unzuverlässig deklariert werden. Unzuverlässiges Erzählen steht in engem Zusammenhang mit dem Merkmal der Ironie. Somit enthalten die Aussagen des Erzählers eine implizite und eine explizite Information, wobei diese beiden konträr zueinander stehen. Die wirkliche Aussage befindet sich in der impliziten Information und muss vom Rezipienten mithilfe von ironischen Kennzeichen als solche erkannt werden.³³ Ironische und parodistische Passagen können im Werk en masse gefunden werden.

³¹ vgl. Steets (1999), S. 44-49

³² vgl. Steets (1999), S. 45, S. 50-51

³³ vgl. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012, S. 104

Beispiele dafür können aus dem Kapitel der narratologischen Analyse im Kapitel *Unzuverlässiges Erzählen* entnommen werden.

Außerdem zeigt sich auch das Merkmale der Polysemie, der Mehrdeutigkeit, sowie der Karnevalisierung, also der gezielten Parodie von ernsten Thematiken.³⁴ Diese Karnevalisierung zeigt sich beispielsweise in der Behandlung der Inzuchtthematik im Werk. Steets behauptet, dass sich die Ironie des Textes dadurch ausdrückt, dass man nicht genau nachvollziehen kann, ob der Erzähler die LeserInnen ernst nimmt oder sein Publikum mit einem gewissen spöttischen Unterton anspricht.³⁵

Schlafes Bruder kann unterschiedlichen Gattungen, wie im Kapitel *Die Frage des Genres* noch genauer erläutert wird, zugeordnet werden. Das Werk kann als Dorfgeschichte, Künstlerroman oder auch als Heiligenlegende gelesen werden.³⁶ Diese verschiedenen Lesemöglichkeiten verweisen auf das postmoderne Merkmal der Entdifferenzierung der Stile bzw. der Auflösung von Gattungsgrenzen. Hierbei sind auch gleichzeitig die Mehrfachcodierung sowie der Formpluralismus der Postmoderne ersichtlich.

Das letzte postmoderne Merkmal, das hier noch erwähnt sein soll, ist jenes der Intertextualität. Robert Schneider stellt in *Schlafes Bruder* sehr häufig literarische Bezüge zu anderen Texten her, die sich als vielfältig erweisen, da sie von der bloßen Andeutung bis hin zur offenen Kopie von Zitaten reichen und somit unterschiedliche Bedeutungsdimensionen konstruieren. Nicht jede/r LeserIn mag diese Rückgriffe als intertextuelle Bezüge sehen – dies hängt natürlich stark vom literarischen Wissen der Rezipierenden ab und macht es für belese RezipientInnen umso spannender, da sie oftmals gewisse Zitate als Verweis auf andere Texte entlarven können.³⁷ Da dieser Aspekt sehr umfangreich behandelt werden müsste, um die gesamten intertextuellen Bezüge des Werkes zu besprechen, soll hier nur beispielhaft gezeigt werden, dass dieses Merkmal vorhanden ist.

³⁴ vgl. Burdorf, Dieter / Christoph, Fasbender u.a. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: J.B: Metzler³2007, S. 375

³⁵ vgl. Steets (1999), S. 16, S. 49

³⁶ vgl. Steets (1999), S. 20

³⁷ vgl. Steets (1999), S. 42, S. 84, S. 88-90

Vor allem intertextuelle Bezüge zur Heiligen Schrift können vermehrt wahrgenommen werden.

Aus dem Werk wurden folgende Beispiele gewählt.

Als Haintz diese Worte hörte, gesprochen mit einem Rumor himmlischen Donners, da juchzte er gellend auf, grub die Finger in den Boden und verdreckte das Angesicht mit Erde. „Meine Seele ist schwarz, Herr Prophet! Laßt mir mindestens das Leben! Mein Weib hat mich verführt!“ schluchzte Haintz so gotterbärmlich, daß unser Schelm selber erschrak und sich auf Katzenpfoten davonhob.³⁸

Der Meistenteils war nicht würdig, daß der Herr eingehe unter sein Dach. Er nicht!³⁹

Im Morgengrauen erreichten sie Götzberg und als Peter die Weggabelung nach Eschberg einschlagen wollte, öffnete Elias plötzlich seine Lippen. Er wolle im Bachbett der Emmer nach Eschberg schreiten, sagte er dünn. Das sei ein alter, schmerzreicher Weg. Viele Eschberger seien ihn gegangen, als das Feuer ihr Leben vernichtet hatte.⁴⁰

Er hatte den Auftrag, ihm ein Hanfseil um die Stirn zu binden, das Ende über einen Ast zu werfen, es zu straffen und schließlich am eigenen Zehen festzuziehen.⁴¹

An diesen vier Beispielen können Anspielungen auf die Schöpfungsgeschichte Adam und Evas, auf ein christliches Gebet sowie den Kreuzweg Christi vernommen werden.

Diese Darlegung zeigt, dass in *Schlafes Bruder* ein Großteil der zuvor aufgestellten Merkmale postmoderner Literatur enthalten ist. Eine abschließende Besprechung dieser Untersuchung wird in der Conclusio in Zusammenhang mit erzähltheoretischen Aspekten gegeben.

³⁸ Schneider, Robert: *Schlafes Bruder*. Leipzig: Reclam ³³2007, S. 59

³⁹ Schneider (2007), S. 82

⁴⁰ Schneider (2007), S. 187

⁴¹ Schneider (2007), S. 195

4 Aufnahme des Romans

Nachfolgend wird ein Überblick über die in- und ausländische Rezeption von *Schlafes Bruder* gegeben, um die Faktoren für den großen Erfolg des Werkes auszumachen.

4.1 Rezensionen aus dem Inland

Wie in dieser Arbeit schon erwähnt, ist der Roman *Schlafes Bruder* kurz nach seiner Veröffentlichung zu einem Bestseller der Gegenwartsliteratur der deutschen Sprache geworden.

Das Buch erscheint 1992 im Leipziger Reclam Verlag in relativ geringer Auflagenzahl. In den deutschsprachigen Tages- und Wochenzeitungen wurde das Werk sehr bald rezensiert und auf der Leipziger Buchmesse im Oktober 1992 sprach man davon als Geheimtipp. Zunächst zeigten sich durch die Bank positive Bewertungen des Romans, angefangen von Herbert Ohrlinger in der *Presse*, Erich Hackl in der *Zeit*, über Martin Doerry im *Spiegel* bis hin zu Beatrice von Matt in der *Neuen Zürcher Zeitung* und Hermann Wallmann in der *Süddeutschen Zeitung*.

Im *Literarischen Quartett*, einer hoch angesehenen Literatursendung im deutschen Fernsehen, wurde über den Roman heftig diskutiert, und er erntete keineswegs nur positive Kritik. Dies tat dem Ansteigen der Verkaufszahlen jedoch keinen Abbruch. Hellmuth Karasek, Sigrid Löffler und Marcel Reich-Ranicki beurteilten den Roman für gelungen. Iris Radisch, die zu dieser Diskussion als Gast geladen war, stimmte diesen positiven Bewertungen nicht zu und bezeichnete den Roman als unsinnig und anspruchslos.⁴²

In der *Zeit* rezensiert sie, dass sich die „neuen“ Autoren, zu denen sie Schneider zählt, als freie Künstler sehe, die ihr Ansehen erst noch durch Schreiben erlangen müssen. Außerdem sei Schneider ein neorealistischer Erzähler, der eine starke Begrenzung der Diegesis vornehme, in der die vorkommenden Figuren zu Stellvertretern und groben Typen werden.

⁴² vgl. Moritz, Rainer: Über *Schlafes Bruder*. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam³1998, S. 11-14

Sie wirft Schneider einen gekünstelten Realismus vor, der ihrer Meinung nach nur wenig mit Kunst zu tun hätte. Außerdem rühme sich Schneider als neuer Heimatliterat, der im Endeffekt alle Kennzeichen der alten Heimatliteratur wie Kitsch, Beschaulichkeit und Unehrllichkeit verwende.⁴³

Martin Doerry schreibt im *Spiegel* in der Rezension mit dem Titel *Ein Splittern von Knochen*, dass er *Schlafes Bruder* am ehesten mit einem Märchen vergleichen würde. Schneider verkörpere virtuos den routinierten Schriftsteller und seine verworrene, gehaltvolle Sprache zeichne sich durch Wohlklang aus. Doerry setzt *Schlafes Bruder* mit Süskinds *Parfum* und Ransmayrs *Letze Welt* gleich und spricht von der „perfekten Illusion“⁴⁴, dem „wilden Traum“⁴⁵, den Schneider seiner Leserschaft präsentiert. Er vergleicht die Rezeption des Romans mit der Wirkung einer Droge, deren Entzug schmerzt und das Verlangen nach mehr auslöst.⁴⁶

In der Rezension *Genie zum Fürchten* in der *Wochenpost* vom 01.10.1992 betont Günther Drommer die faszinierende Wirkung von *Schlafes Bruder* und verweist auf den auslösenden Effekt, der die Realität für kurze Zeit still stehen lasse. Drommer lobt den eindrucksvollen Erzählduktus, den sorgfältigen, realistisch wirkenden Bericht eines Dorfes und Künstlers und führt an, dass er *Schlafes Bruder* für eine „Novelle mit unerhörtem Schluss“⁴⁷ halte. Abschließend vermerkt er, dass Schneider mit seinem Werk sowohl Angst auslöse, aber gleichzeitig auch Wohlbehagen evoziere.⁴⁸

⁴³ vgl. Radisch, Iris: *Schlafes Brüder. Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist.* <http://www.zeit.de/1992/46/schlafes-brueder> (08.01.2016)

⁴⁴ Doerry, Martin: *Ein Splittern von Knochen.* <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/9289300>, S. 257

⁴⁵ Doerry (1992), S. 257

⁴⁶ vgl. Doerry (1992), S. 254-257

⁴⁷ Moritz (1998), S. 149

⁴⁸ vgl. Moritz (1998), S. 148-151

Beatrice von Matt rezensiert unter dem Titel *Föhnstürme und Klangwetter* in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 20.10.1992 *Schlafes Bruder* als „dumpfes Sagenkonstrukt ohne Frömmigkeit und Künstlerstory voller Verachtung für das Gewöhnliche.“⁴⁹ Sie hält das Buch für eine doppeldeutige Romanballade, in der verschiedenste Strömungen der Weltliteratur vereint werden. Außerdem verweist sie immer wieder auf die Übertriebenheit von Schneiders Sprache, die sie für mitreißend, balladenhaft und neoexpressionistisch hält. Trotzdem bleibt sie in ihrer Kritik durchwegs positiv und nimmt Schneiders Superlative als durchaus ästhetisch wahr. Außerdem lobt sie den durchgehenden künstlichen Stil des Romans, die Verwendung von Distanz und Ironie sowie die permanente Hochschätzung des Protagonisten.⁵⁰

In der *Stuttgarter Zeitung* vom 30.10.1992 wird *Schlafes Bruder* von Julia Schröder in der Rezension *Denn wer liebt, schläft nicht* nicht ausnahmslos gelobt. Zwar betont sie die ausgefallene Darstellung der Ambivalenz zwischen Kunst und Leben im Werk, verweist aber auch auf die zwiespältige Wirkung des Buches. Sie sieht die Sprachsicherheit von Schneider als Begabung an. Auffällig seien nach Schröder jedoch die Erregung des Autors, der in der Geschichte involviert ist und die Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft. Sie kritisiert die Einfachheit des Romans und die selbsterfundene Ausdrücke, die ihres Erachtens nach im Roman als störend auftreten. Auch sie ist der Meinung, dass der Roman durchaus als Novelle gesehen werden könne und spricht von der Entwicklung zu einem epenähnlichen Werk. Am Ende der Rezension entschärft sie ihre Kritik und meint, dass die negativen Aspekte des Textes durch seine filigrane Gestaltung, die vor allem im letzten Kapitel ersichtlich sei, nicht mehr so schwer lasten.⁵¹

Helmut Ohrlinger spricht in der *Presse* am 22.08.1992 über *Schlafes Bruder* von einem hochprofessionellen Roman, der in der Gegenwartsliteratur nicht mehr allzu oft zu finden sei.

⁴⁹ Moritz (1998), S. 154

⁵⁰ vgl. Moritz (1998), S. 154-157

⁵¹ vgl. Moritz (1998), S. 157-159

Ohrlinger hebt die verspielte Treffsicherheit des sprachlichen Ausdrucks und die individuellen Spracherfindungen hervor und verweist auf die Menge der Erzählstränge, die sich stimmig im Ganzen zusammenfügen.

Weiters schreibe Schneider mit einer zurückhaltenden Passion und erzeuge dadurch eine Spannung, die sich bis zum Ende hin durchzieht.⁵²

In der *Frankfurter Rundschau* vom 10.10. 1992 bespricht Thomas E. Schmidt in der Rezension *Das Genie, das keines wurde Schlafes Bruder* als Prosawerk mit anspruchsvollem Stil und stark archaisierenden, rhythmischen und zum Teil kräftigen Formulierungen und bemerkenswerten Textteilen. Er sieht das Werk, das er als historisch beschreibt, als schwarzen Heimatroman. Neben einigen positiven Bemerkungen kritisiert er aber auch einzelne Aspekte. Die konsequente Verwendung der Dorfsprache würde den Roman für Schmidt erst authentisch machen.

Außerdem wackelte die Authentizität auch deshalb, weil Wissen aus dem 20. Jahrhundert in der Erzählung vorkomme. Diese für Schmidt sonderbare Geschichte erhalte dadurch Parabelcharakter und eine moralische Note.⁵³

Hubert Winkels mit *Hörwunder* in *Tempo* vom November 1992 ist zwischen Kritik und Lob von *Schlafes Bruder* hin- und hergerissen. Für ihn handelt es sich um ein „altfränkisch-kunstvoll erzähltes, archaisches Märchen“⁵⁴, das kuriose Ereignisse beschreibt, die humorvoll dargestellt werden. Er ist der Meinung, dass das Werk geschickt geschrieben, einiges darin jedoch auch missglückt sei. Er tadelt etwa den eigentümlichen Dialekt, die gekünstelten Neologismen und das manchmal endlos erscheinende Fabulieren und betont, dass nichts im Roman stimmig sei – weder die Figuren, die Sprache noch die Episoden. Andererseits heißt er Schneiders groteske Darstellungen und den Mut, solch ein Werk zu schreiben, gut.

⁵² vgl. Moritz (1998), S. 139-143

⁵³ vgl. Moritz (1998), S. 150-154

⁵⁴ Moritz (1998), S. 160

Er meint weiters, dass das Werk aufgrund seiner überzogenen Künstlichkeit durchaus aktuell sei, und es sich mit dem Buch, ähnlich wie Süskinds *Das Parfum*, um einen frechen Kunstgriff handle.⁵⁵

Da nun die Rede von ausschließlich deutschsprachigen Rezensionen war, soll im nächsten Teil ein Abriss darüber gegeben werden, wie *Schlafes Bruder* von ausländischen Rezensenten bewertet worden ist.

4.2 Rezensionen aus dem Ausland

Schlafes Bruder ist mittlerweile in über 30 verschiedenen Sprachen erschienen. Deshalb sollen im Folgenden auch Literaturkritiken aus dem Ausland – aus Schweden, Italien, Frankreich und Spanien – skizziert dargestellt werden.

Da Schneiders Sprache mit Mundart-Ausdrücken und Neologismen versehen ist, mussten die Übersetzer des Romans für die ausländischen Ausgaben besondere Anstrengungen leisten, um der ursprünglichen Romansprache in der Übersetzung möglichst nahe zu kommen.

In Schweden wurde *Schlafes Bruder* wortwörtlich als *Sömnens broder* übersetzt und vor allem die musikalische Basis des Romans wurde dort in hohen Tönen gelobt, nicht zuletzt deshalb, weil die Musik als doppeltes Symbol, nämlich zur Symbolisierung von Elias' Leben und Schicksal, wahrgenommen wird. Mikael Ankarvik, ein schwedischer Rezensent, vergleicht Elias sogar mit Wolfgang Amadeus Mozart und Henrik Sjögen vergleicht das Werk mit einer umfassenden Musikimprovisation. Außerdem wird von Clas Thor darauf verwiesen, dass der Roman auch für eine un-musikalische Leserschaft zu entschlüsseln sei, da Schneider die Fähigkeit besitze, die Musiksprache in die Literatursprache zu übersetzen. Anders Nilsson bringt die Kritik an, dass im Roman zwar gut beschrieben wird, aber eine abgeschlossene Darstellung der Gefühle verhindert würde und somit ein endgültiges Ergebnis fehle.

⁵⁵ vgl. Moritz (1998), S. 159-161

Schneider präsentierte seine Begabung und Fähigkeiten in seinem Buch „wie auf einem Marktstand“⁵⁶ und das führe somit dazu, dass das Buch überladen wirke.

In Spanien wird der Titel mit *Hermana del sueño* übersetzt, was so viel wie *Schwester des Traumes* bedeutet.

Miguel Angel Trenas betont, dass Schneiders Sprache einzigartig sei und dass diese in der Übersetzung nur rudimentär wiedergegeben werden kann. Joaquin Marco spricht in der spanischen Literaturzeitung *ABC* davon, dass der Autor die Fähigkeit hat, Wunder durch Schreiben wiederzugeben, denn er verbinde in seiner erzählten Welt Dichtkunst und kreative Freiheit.

In Frankreich kommt der Roman als *Frère sommeil*, übersetzt *Bruder Schlaf*, heraus und auch in den französischen Rezensionen wird die musikalische Attitüde des Autors immer wieder hervorgehoben. In der französischen Tageszeitung *Le Figaro* rezensiert Marcel Schneider das Buch als Roman von grauenvoller Erzählkunst mit übertriebenem Barock, angereichert mit einem Hauch von Phantasie. Außerdem wird in *Le Figaro* von *Schlafes Bruder* als Werk von „beispielhaftem Wahnsinn“⁵⁷ geschrieben.

In einer weiteren französischen Rezension *La magie du conte* wird die Gattungsfrage des Romans besprochen, wobei herauskommt, dass es sich um einen Mix aus Märchen, Erzählung und Roman handelt. Weiters wird behauptet, dass Schneiders Stil eine Verflechtung von Realismus, Naivität und Tragik zeige.

Es zeigt sich, dass man in jeder Rezension in den unterschiedlichen Ländern literarischen Vorbildern nachgegangen ist, die man meist innerhalb der eigenen Sprachgrenzen gesucht hatte. In Spanien etwa hat man den Autor Gabriel García Márquez aufgrund des ähnlichen Schreibstils mit Schneider verglichen.

⁵⁶ Moritz (1998), S. 134

⁵⁷ Moritz (1998), S. 134

In Schweden setzte man Schneider mit der Erzählform von Selma Lagerlöfs in *Gösta Berlin* gleich, weil auch in diesem Werk von einer vergangenen, abgeschiedenen Welt erzählt wird, die vom Katholizismus beherrscht wird. In anderen schwedischen und französischen Rezensionen wird der Protagonist Elias mit Oskar Matzerath von Günter Grass' *Blechtrommel* sowie mit Jean-Baptiste Grenouille von Patrick Süskinds *Parfum* gleichgesetzt.

Die italienischen Rezensenten heben sich von den anderen dadurch ab, dass sich diese stark auf deutschsprachige Vorbilder bezogen haben. In diesen wird Elias mit Glenn Gould von Thomas Bernhards *Untergeher* verglichen oder auch mit Adrian Leverkühn aus Thomas Manns *Doktor Faustus*.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die ausländischen Rezensenten die Qualität des Buches vor allem in der Verbindung von Musik und Liebe sehen und vor allem die französischen Rezensionen bringen einen breiten musikwissenschaftlichen Aspekt mit ein. Darüber hinaus ist festzustellen, dass sich die Rezensenten sehr stark nacheinander ausrichten, was beispielsweise die Orientierung an vorgehenden literarischen Beispielen betrifft. Sowohl kritisiert als auch gelobt wird das offene Ende des Werkes, das viel Raum für Interpretationen lässt. Die Verkaufszahlen zeigen den großen Erfolg des Romans und davon kann abgeleitet werden, dass dieser auch im Ausland mit größter Aufmerksamkeit aufgenommen wurde.⁵⁸

4.3 Fazit

Abschließend soll festgehalten werden, dass *Schlafes Bruder* sowohl in den in- als auch in den ausländischen Rezensionen kontrovers bewertet wurde, im Großen und Ganzen aber die positiven Kritiken überwiegen. Was oftmals anerkennend betrachtet wurde, ist Schneiders Sprachstil und seine archaisierende sowie dialektal gefärbte Sprache, wenn auch einige Rezensionen diese Sprache als gekünstelt und übertrieben bezeichnen.

⁵⁸ vgl. Moritz (1998), S. 123-137

Weiters wird die präzise Verwendung von Komposita durch die Bank als bemerkenswert erachtet, obwohl einige dieser oftmals selbsterfundene Wörter als kitschig und abstrus aufgenommen wurden. In den Rezensionen wurde auch die Gattungsfrage behandelt, die nicht eindeutig beantwortet werden konnte, da unterschiedliche Vermutungen, vom Märchen über die Novelle bis hin zur Ballade, aufgestellt wurden.

Auch im Ausland ist der Roman größtenteils erfolgreich rezensiert worden, und vor allem die Verbindung der Themen Liebe und Musik wurde als Erfolgsfaktor des Romans bezeichnet. Die „story“ an sich hat die Leserschaft anscheinend in ihren Bann gezogen und die ironischen, kuriosen Komponenten machten *Schlafes Bruder* für die Rezensenten, gleich wie Süskinds *Parfum*, der auch hier oftmals als ähnliches Beispiel genannt wurde, zu einem weiterzuempfehlenden Werk. Die postmodernen Merkmale Ironie und Auflösung von Gattungsgrenzen sind als Faktoren zu sehen, die zur positiven Rezeption von *Schlafes Bruder* beigetragen haben.

Der Aspekt der aufgelösten Gattungsgrenzen wird im nächsten Kapitel genauer untersucht und es wird, aufgrund der uneindeutigen Gattungszuordnung des Werkes, eine Zuweisung zu den möglichen Genres vorgenommen.

5 Die Frage des Genres

In den vorangehenden Kapiteln wurde bereits darauf hingewiesen, dass *Schlafes Bruder* unterschiedlichen Gattungen zugeordnet werden kann und der Autor mit unterschiedlichen Genres spielt, was u.a. ein Merkmal von postmoderner Literatur darstellt. Im folgenden Abschnitt sollen die zuordenbaren Genres definiert werden und es soll veranschaulicht werden, inwieweit der Roman diesen Zuordnungen entspricht. Auch Angelika Steets hat in ihrer Interpretation auf die verschiedenen Lesearten Bezug genommen und das Buch anhand dieser analysiert. Dies wird im Folgenden ebenso geschehen. Die Gattungs-Definitionen entstammen hierbei von Metzlers Literatur Lexikon 2007.

5.1 Das Genre der Dorfgeschichte

Schlafes Bruder behandelt die Geschichte eines abgeschiedenen Bergdorfes in Vorarlberg mit dem Namen Eschberg. Dieses Dorf wird im Buch gleich zu Beginn des zweiten Kapitels *Das letzte Kapitel* beschrieben. Gleichzeitig wird darin mit genau angegebenen Daten und Fakten der Niedergang dieses Dorfes geschildert. Das Dorf besteht aus mehreren Gehöften mit Viehställen, einer Kirche und einem Gasthaus. Es ist von Bergen umzingelt und ist durch einen großen Waldanteil geprägt. Auch ein Fluss, die Emmer, fließt durch das Dorf. Die Bewohner des Dorfes werden genauestens beschrieben und im dritten Kapitel *Die Ungeborenen* wird betont, dass sich diese nur aus zwei Geschlechtern zusammensetzen, nämlich den Lampartern und den Aldern, was sich in unterschiedlich genetischen Auswirkungen des Inzuchttreibens an der Bevölkerung zeigt. Außerdem wird betont, dass sich die Dorfbevölkerung massiv gegen Neuerung von der Außenwelt wehrt und im kleinkarierten, altmodischen Denken verhaftet bleibt.⁵⁹

⁵⁹ vgl. Steets (1999), S. 20-23

Die Dorfgeschichte wird in Metzlers Lexikon Literatur wie folgt definiert:

Dorfgeschichte, eine v.a. im 19. Jh. populäre, stofflich definierte Erzählgattung. Schauplatz ist ein in sich geschlossenes ländliches Gebiet oder eine Gutsherrschaft, selten ein Industriehof. Charakteristisch sind die einfache, einsträngige Handlung und die Bemühung um volksnahe Sprache (gelegentlich mit Dialekt-einflüssen), der ausgeprägte regionale Bezug und die typisierten Figuren sowie der Gegenwartsstoff.⁶⁰

Weiters lässt sich die Dorfgeschichte von der Heimatliteratur (Heimatroman) nicht wirklich unterscheiden. Der Begriff Dorfgeschichte kommt zum ersten Mal bei Berthold Auerbach in den *Schwarzwälder Dorfgeschichten* 1843 vor, wobei es auch schon früher Texte gegeben hat, die man als Dorfgeschichten bezeichnen konnte, wie etwa volksaufklärerische Texte aus dem 18. Jahrhundert. Dorfgeschichten erreichten im deutschsprachigen Raum ihr Hoch bis 1848 und viele bekannte AutorInnen (Storm, Stifter, Ebner-Eschenbach) verfassten Dorfgeschichten. Trotzdem sah das Publikum sie mit ihrer Binnenexotik nach 1848 als niedere und einfache Gattung an und wurde deshalb mit einem pejorativen Auge betrachtet. In Österreich ist v.a. Peter Rosegger ein typischer Vertreter für Autoren von Dorfgeschichten. Nach 1945 zeigen sich im deutschsprachigen Raum dann eher Tendenzen zu Anti-Dorfgeschichten.⁶¹

Schlafes Bruder entspricht in einigen Aspekten der Gattung der Dorfgeschichte, kann aber nicht ausnahmslos zu dieser Gattung gezählt werden. Klar ersichtlich ist, dass es sich beim Schauplatz um ein in sich geschlossenes, ländliches Gebiet handelt, die Sprache nahe der dialektalen, umgangssprachlichen Dorfsprache angelehnt und der regionale Bezug evident vorhanden ist.

Klaus Zeyringer meint in seinem Essay *Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler. Robert Schneiders Dorf-Geschichte*, dass *Schlafes Bruder* dem realistischen Anspruch der Dorfgeschichte gerecht wird. Durch die akkurate Bekanntgabe von Daten scheint es sich beim Roman um eine realistische geschichtliche, topographische und zeitliche Darstellung zu handeln.

⁶⁰ Burdorf (2007), S. 166

⁶¹ vgl. Burdorf (2007), S. 166

Bei genauerer Betrachtung und kritischer Reflexion durch die RezipientInnen erweisen sich diese Schilderungen oftmals als unwahr, wenn man beispielsweise die Angabe der Ortsnamen unter die Lupe nimmt.

Alle Orte, die beschrieben werden, enden auf das Suffix -berg und zeigen somit nur eine Affinität zu den realen Orten Feldkirch (Feldberg), Götzis (Götzberg) oder Dornbirn (Dornberg).⁶² Angelika Steets zufolge wechseln sich im Roman Idyllisierung, im Sinne einer romantischen Dorfdarstellung, und Anschwärzung respektive Abwertung des ländlichen Schauplatzes ab, indem die Dorfbevölkerung als ein Haufen unansehnlicher Inzüchtiger dargestellt wird. Sowohl diese Ambivalenz als auch der satirische Touch der dargestellten Dorfidylle lässt Steets daran zweifeln, den Roman eindeutig als Dorfgeschichte einzuordnen.⁶³

Diesen Behauptungen von Zeyringer und Steets kann in dieser Interpretation beigeprüft werden, da die ernsthafte Umsetzung der Gattung Dorfroman angezweifelt werden muss. Zwar sind, wie oben erwähnt, die wesentlichen Kritiken der Gattung Dorfgeschichte im Werk zu finden, die Aufrichtigkeit dieser Kriterienerfüllung jedoch nicht gegeben, was für das postmoderne Merkmal der Ironie spricht.

5.2 Das Genre des Künstlerromans

Ein weiteres Genre, dem *Schlafes Bruder* zugeordnet werden kann, ist jenes des Künstlerromans. Seltener wird auch vom Genie- oder Musikerroman gesprochen. Dieser ist aber im Großen und Ganzen mit dem Künstlerroman gleichzusetzen.

Im Roman wird Elias als musikalisches Genie dargestellt, das über eine außerordentliche Hör- und Stimmbegabung verfügt und ohne jegliche Belehrung Kompositions- und Orgelspielfähigkeit erlangt. Durch sein Geniewesen wird er zum Außenseiter in der Dorfgemeinschaft.

⁶² Moritz (1998), S. 64-65

⁶³ vgl. Steets (1999), S. 25-26

Auch für diese Gattung soll die Definition von Metzlers Lexikon Literatur Aufschluss geben und diese lautet wie folgt:

Typus des Bildungsromans, der die innerseelische und lebensweltliche Entwicklung eines Künstlers darstellt. Charakteristisches Element des Künstlerromans ist die polare Spannung zwischen der kreativen Erlebniswelt des Subjekts und dem lebenspraktischen Anspruch der Gesellschaft – eine Spannung, die eine existentielle Erfahrung von Alterität und eine tragische Zerrissenheit bedingt. Oftmals reflektiert der Künstler über Voraussetzungen und Bedingungen von Kreativität und formuliert implizit Aspekte einer poetologischen Programmatik.⁶⁴

Auch dieser Definition entspricht *Schlafes Bruder*, wobei in Zusammenhang mit dieser Definition auch der Bildungs- bzw. Entwicklungsroman erläutert werden soll:

Romantypus, in welchem in Form einer fiktionalen Biographie die Bildung eines Helden dargestellt wird. Der Bildungsroman zeigt die Entwicklung der Hauptfigur in Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Bereichen der Wirklichkeit, und zwar von Jugend an über verschiedene, meist krisenhaft erlebte Phasen bis hin zum Erreichen einer gefestigten Ich-Identität.⁶⁵

In *Schlafes Bruder* ist der Entwicklungs- bzw. Bildungsroman deshalb gestört, weil der Protagonist seine Entwicklung selbstständig abbricht und sich für den Freitod entscheidet, ohne dass er eine gefestigte Ich-Identität erreicht. Der Roman erzählt jedoch durchaus eine innerseelische und lebensweltliche Entwicklung einer Künstlerfigur, die sich in totaler Fremdheit zur übrigen Dorfgemeinschaft fühlt.

Seit der Kindheit spielt für Elias Musik eine bedeutende Rolle und diese Begabung zeichnet ihn sowohl als Auserwählten als auch als Außenseiter aus und führt ihn schlussendlich in sein Unglück. In der geistlichen Musik findet Elias das höchste Mittel zum Ausdruck seiner Empfindungen, wird aber gleichzeitig für seine außergewöhnlichen Fähigkeiten nur selten geschätzt. Er erreicht als Dorforgantist beim Orgelfest durch einen finalen künstlerischen Part die Spitze seiner Musikalität, die aber gleichzeitig auch Ausgangspunkt für seinen bald darauf folgenden Tod ist.⁶⁶

⁶⁴ Burdorf (2007), S. 412

⁶⁵ Burdorf (2007), S. 88

⁶⁶ vgl. Steets (1999), S. 31-33

Auch hier kann also die Lesevariante des Künstlerromans durchaus vernommen werden, aber – wie bereits bei der Dorfgeschichte – kann eine eindeutige Zuordnung zum Künstlerroman ebenfalls nicht gegeben werden, weil, wie auch Angelika Steets betont, die Ironie, die bei der Beschreibung des Künstlers und des Kunsthandwerkes oftmals unterschwellig anklingt, nicht von der Hand zu weisen ist. Außerdem ist Elias zwar innerlich zerrissen, was seinen Glauben und die Liebe zu Elsbeth betrifft, jedoch die künstlerische Zerrissenheit ist nicht wirklich zu erkennen. Er ist kein ausgebildeter Tonkünstler, der seine Lage als Kunstgenie ständig „zerdenkt“.⁶⁷ Somit kann auch hier wieder festgehalten werden, dass die postmoderne Mehrfachcodierung weiter wirkt und die unterschiedlichen Genreinterpretationen eine explizite Gattungszuordnung unmöglich macht.

5.3 Das Genre der Heiligenlegende

Die letzte Leseart, die hier genauer behandelt werden soll, ist die der Heiligenlegende. Johannes Elias Alder, der Bauernsohn, wird als Auserwählter Gottes mit einer Begabung beschenkt und erscheint somit als eine Figur, die einer Legende entstammen könnte.⁶⁸ In den ersten Interpretationen kurz nach Erscheinung des Textes wird das Werk damit in Verbindung gebracht und in *Die Zeit* im Oktober 1992 schreibt Erich Hackl beispielsweise von *Schlafes Bruder* als „unfromme Heiligenlegende“.⁶⁹ Mark Werner schreibt in seinem Essay *Schlafes Bruder – eine Heiligenlegende*, dass der Begriff Heiligenlegende durchaus treffend ist, da der Roman tatsächlich mit religiösen Elementen angereichert ist.⁷⁰

⁶⁷ vgl. Steets (1999), S. 34

⁶⁸ vgl. Steets (1999), S. 35

⁶⁹ Moritz (1998), S. 48

⁷⁰ vgl. Moritz (1998), S. 100

Wenn wieder, im Zuge der Eigenanalyse, auf die Definition von Metzlers Lexikon Literatur Bezug genommen wird, zeigt sich für den Begriff Legende folgende Definition:

Ursprünglich Bezeichnung für die in der Messe zu lesenden Abschnitte, u.a. aus Heiligenleben; später für einen Erzähltext, der vom Leben und Wirken Heiliger berichtet. Wortgebrauch und Gattungsbegriff sind unscharf. [...] Die Legende selbst kann im strengen Sinn der christlichen Heiligenlegende (1) oder in einem weiteren, auch nichtchristliche oder profane Legenden umfassenden Sinn (2) verstanden werden. Die christliche Heiligenlegende zeichnet sich aus durch das Postulat einer Wirklichkeit, in der Naturgesetze und Psychologie weitgehend suspendiert sind. Sinn- und strukturkonstituierenden Primat hat die Wirkmacht des Göttlichen. Darstellungsabsicht der Legende ist es, die Universalität der göttlichen Gnade zu offenbaren. Durch Wunder kommt es zur Begegnung zwischen dem Göttlichen und der Welt der Menschen.⁷¹

Weiters wird davon ausgegangen, dass es in Legenden um Personen geht, die durch eine grundsätzliche Veränderung einen heiligen Status erreichen. In der Legende liegt das Hauptaugenmerk außerdem nicht auf der Darstellung des individuellen Weges der Hauptfigur, sondern auf der Erreichung des Heilserwerbs.⁷²

In *Schlafes Bruder* kann der Protagonist Johannes Elias Alder als ein von Gott Erwählter gesehen werden, der eine außerordentliche Hörbegabung von Gott erhalten hat. Diese Hörbegabung ist durch ein Wunder an Elias im Kindesalter gegeben worden. Somit kommt es zur Berührung zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen. Darüber hinaus erzählt die Geschichte vom gesamten Leben und Wirken des von Gott auserwählten Protagonisten, dessen Schicksal ganz durch Gottes Hand gelenkt wird.⁷³ Dies zeigt sich gleich zu Beginn der Erzählung, in dem von Gottes Einfluss die Rede ist. Außerdem hat der Protagonist die Begabung, mit Tieren sprechen zu können, was wiederum als Merkmal einer Heiligenlegende interpretiert werden kann (vgl. Franz von Assisi). Dies wird jedoch im Folgenden auf die Schaufel genommen, indem Elias auch die Stimmenimitation perfekt beherrscht und sich damit über einige der DorfbewohnerInnen lächerlich macht. Die ironische Komponente scheint die Annahme der Heiligenlegende also als unsinnig zu markieren.⁷⁴

⁷¹ Burdorf (2007), S. 424

⁷² vgl. Burdorf (2007), S. 424

⁷³ vgl. Moritz (1998), S. 106-107

⁷⁴ vgl. Moritz (1998), S. 108-111

Jedoch auch die sprachliche Gestaltung des Textes mit oftmals theologischen, pathetischen und archaischen Ausdrücken lässt auf die Gattung der Legende schließen.⁷⁵ Was als RezipientIn als Heiliger vernommen wird, wird in der Mimesis jedoch nicht als solcher verstanden. Der Erzähler vermittelt, dass die Einwohner von Eschberg Elias keineswegs als von Gott auserwählt betrachten, sondern diesen als Außenseiter und Teufelsgeschöpf sehen.

Den Anklang des Heiligen bekommt Elias im Text, als er beim Orgelfest den Kirchgängern durch sein höchstmusikalisches Orgelspiel himmlische Töne zu Ohren kommen lässt und unter den anderen Beteiligten innerhalb der Kirchgemeinschaft leidet, die sich im Vergleich zu seinem Talent ihrer nicht ganz so großen Außergewöhnlichkeit bewusst werden. Als sich Elias aufgrund der nicht erwiderten Liebe durch Elsbeth von Gott abwendet, wird ein weiteres Merkmal der Heiligenlegende evident. Elias erscheint in Form eines nabellosen Kindes der Liebe Gott und dieser wird somit als reales Wesen für ihn sichtbar. Dies macht erneut die Erwähltheit von Elias deutlich. Gegen Ende des Buches entscheidet sich Elias nicht mehr zu schlafen und begründet seine Entscheidung damit, dass Gott ihm die Liebe zu Elsbeth deshalb verweigert hat, weil er sie nur halbherzig geliebt hätte. Er ist der Überzeugung, dass man nicht lieben könne, wenn man schlafe, und dass das Zulassen von Schlaf Sünde sei. Er entscheidet sich also gewissermaßen für einen Märtyrertod.⁷⁶

Vergleicht man die Definition des Literaturlexikons mit den Merkmalen im Werk kann gesagt werden, dass *Schlafes Bruder* sehr wohl vom Leben und Wirken eines Heiligen berichtet, in dem Naturgesetze nicht ausnahmslos wirken und das Göttliche immer präsent ist.

⁷⁵ vgl. Moritz (1998), S. 100-101

⁷⁶ vgl. Moritz (1998), S. 106-119

Alles in allem, und dabei wird der Meinung von Mark Werner gefolgt, kann *Schlafes Bruder* also durchaus als Heiligenlegende gelesen werden, da viele Merkmale von Heiligenlegenden – ein Wunder im Zentrum, eine von Gott gegebenen Begabung, das Sichtbarwerden Gottes, biblische Zitate – auf das Buch zutreffen und das Werk auch sprachlich stark an eine religiöse Legende erinnert. Trotzdem kann keine konkrete Zuordnung zur Heiligenlegende gemacht werden, da das Buch keine konsequente Taxonomie zulässt und auch Merkmale anderer Gattungen, wie bereits erläutert, auftauchen. Aufgrund der ironischen Elemente, die mit allen religiösen Anspielungen und heiligen Verknüpfungen spielen, zeigt sich, dass das Religiöse im Hintergrund steht und die eigentliche „story“ von einem Menschen handelt, der durch dessen Schicksal zu Tode kommt.⁷⁷ Außerdem steht der Erzähler Gott durchaus kritisch gegenüber und bringt dies an mehreren Stellen auch zum Ausdruck. Auch dies widerspricht der Zuordnung zur traditionellen Heiligenlegende.⁷⁸

5.4 Fazit

Um dieses Kapitel abzuschließen wird resümiert, dass eine eindeutige Genrezuordnung nicht vorgenommen werden kann. Viele Merkmale der einzelnen Genres sind zwar im Werk erkennbar, diese sind jedoch in mockanter Art und Weise präsentiert, sodass keine seriöse Zuordnung zu den Genremerkmalen erfolgen kann. In Zusammenhang mit der postmodernen Schreibweise ist das Resümee, das auch bereits Mark Werner und Angelika Steets aufgestellt haben, überzeugend, da als Merkmale der Postmoderne die mehrfachen Lesemöglichkeiten und die offenen Gattungsgrenzen zu nennen sind und somit als eindeutige Kennzeichen von *Schlafes Bruder* zutreffen.

⁷⁷ vgl. Moritz (1998), S. 122-123

⁷⁸ vgl. Steets (1999), S. 39

6 Narratologische Untersuchung

Im folgenden Kapitel sollen narratologische Aspekte des Werkes *Schlafes Bruder* untersucht werden. Dazu werden zunächst allgemeine erzähltheoretische Grundbegriffe behandelt, bevor auf die erzähltheoretischen Bereiche der Zeit, des Modus und der Perspektive sowie auf die Erzähltypologie und den fiktiven Leser näher eingegangen wird. In Anlehnung an Matías Martínez' und Michael Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie* sowie Wolf Schmid's *Elemente der Narratologie* wird diese erzähltheoretische Analyse durchgeführt. Zu Beginn wird die theoretische Basis zu den einzelnen Aspekten angeführt, bevor diese in Verbindung mit dem Text untersucht werden. Auch hier soll wieder erwähnt werden, dass in Angelika Steets Interpretation von Seite 43 bis 63 ebenso ein kurzer erzähltheoretischer Abriss zu *Schlafes Bruder* enthalten ist und sich somit einige behandelte Aspekte ähnlich sind. Die folgende Analyse gestaltet sich jedoch umfangreicher und ausführlicher als die Interpretation von Angelika Steets.

6.1 Allgemeiner Überblick

Zunächst einmal soll ein kurzer Abriss über die allgemeine Erzähltheorie gegeben werden. Grundsätzlich kann ein Text vom/von der LeserIn auf zwei unterschiedliche Arten aufgenommen werden. Martínez und Scheffel bezeichnen dies als das „Wie“ der Erzählung und meinen damit die Erzählinstanz sowie die Art und Weise der Darstellung, und das „Was“ der Erzählung, demnach die grundsätzliche Geschichte.⁷⁹ Ein Text kann einerseits mit dem Fokus auf die erzählte Welt gelesen werden, bei dem also zentral erscheint, was erzählt wird. Die Vermittlungsverfahren der Erzählung, folglich wie die Geschichte erzählt wird, tritt in den Hintergrund.⁸⁰

Die Unterscheidung zwischen Vermittlung und Inhalt ermöglicht und legitimiert die Analyse der dargestellten Handlung und der Welt, in der sie stattfindet, als eigenständige Bedeutungsschicht von Erzähltexten mit spezifischen Elementen und Strukturen.⁸¹

⁷⁹ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 22

⁸⁰ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 22

⁸¹ Martínez/Scheffel (2012), S. 24

Andererseits kann ein Text mit dem Hauptaugenmerk auf die Vermittlungsart der Erzählung betrachtet werden, hier bezeichnet als Darstellung. Diese Unterscheidung wird konkret definiert, demnach die erzählte Welt bzw. Handlung als *Erzählung* und die Form der Darstellung als *Erzählen*.⁸² Die Handlung, die als Verbindung der gesamten handlungsfunktionalen Erzählelemente bezeichnet wird, wird weiters in vier Subaspekte unterteilt:

- Ereignis oder Motiv: Darunter versteht man die grundlegende Einheit einer Erzählung im Handlungsbereich.
- Geschehen: Dieses bezeichnet die chronologische Aneinanderreihung von Ereignissen.
- Geschichte: Das Geschehen wird zur Geschichte, wenn daraus auch ein zusammenhängender Verlauf geschlossen werden kann.
- Handlungsschema: Es handelt sich hierbei um ein ganzheitliches Schema, das sich aus der Gesamtheit der Erzählereignisse ergibt und für ganze Texteinheiten, wie z.B. einzelne Gattungen, bezeichnend sein kann. Die Einbettung in ein Handlungsschema erzeugt für den Text einen geschlossenen und sinnvollen Aufbau.

Es ist darauf hinzuweisen, dass es sich hierbei nur um eine wissenschaftliche Darstellung dieser erzähltheoretischen Positionen handelt und es noch viele weitere literaturwissenschaftliche Terminologien in diesem Zusammenhang gibt. Dies kann ausführlich bei Martínez und Scheffel eingesehen werden.⁸³

⁸² vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 26-27

⁸³ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 27

Die Darstellung wird, wie schon angeführt, unterteilt in:

- Erzählung: als die chronologische Vermittlung der erzählten Ereignisse, die sich vor allem durch die Gestaltung und die zeitliche Strukturierung der Ereignisse von der Handlung unterscheidet.
- Erzählen: als die Präsentation der Erzählung sowie die Präsentationsart und die Darstellungsmethoden.⁸⁴

Diese Darstellung eines Geschehens, definiert als das „Wie“ der Erzählung, wird nach den drei Aspekten Zeit, Modus und Stimme kategorisiert, die im Folgenden genauer betrachtet werden.⁸⁵

6.2 Erzähltheoretische Betrachtung der Zeit

Grundsätzlich kann man die Kategorie Zeit als die Beziehung von der Zeit der Erzählung zur Zeit des Geschehens betrachten. Man kann zwischen den – erstmals von Günther Müller geprägten – Begriffen Erzählzeit und erzählte Zeit unterscheiden. Ganz pragmatisch versteht man unter Erzählzeit die Zeit, in der der Erzähler eine Geschichte erzählt. Mit erzählter Zeit ist der Zeitraum der erzählten Geschichte gemeint.⁸⁶ Im Falle von *Schlafes Bruder* entspricht die Erzählzeit dem Buch im Umfang von 204 Seiten.

Um die erzählte Zeit zu bestimmen, muss zuvor die Struktur des Romans erklärt werden.

Das erste Kapitel des Romans *Wer liebt, schläft nicht* und das letzte Kapitel *Frau Mutter, was meint Liebe?* bilden einen Rahmen, da diese beiden Kapitel distanziert vom Hauptgeschehen erzählt werden.

Das letzte Kapitel gibt zu Beginn eine genaue Zeitangabe und man kann daraus entnehmen, dass das Geschilderte neun Jahre nach dem Tod des Protagonisten stattfindet, wie der Beginn des Kapitels zeigt.⁸⁷

Es war etwa neun Jahre nach seinem Tod [...].⁸⁸

⁸⁴ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 27-28

⁸⁵ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 32

⁸⁶ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 32-34

⁸⁷ vgl. Steets (1999), S. 60-61

⁸⁸ Schneider (2007), S. 203

Das zweite Kapitel *Das letzte Kapitel* und das vorletzte Kapitel *Die Auslöschung* bilden zusammen einen weiteren, zweiten Rahmen, da in diesen Kapiteln eine kohärente zeitliche und inhaltliche Fortführung des letzten Kapitels *Frau Mutter, was meint Liebe?* geschieht.⁸⁹

Darin wird über die Entwicklung des Dorfes 87 Jahre nach dem Tod des Protagonisten erzählt. Der Anfang von *Das letzte Kapitel* wird folgend angeführt.

Als 1912 Cosmas Alder, der letzte Bewohner von Eschberg, einem Bergdorf im mittleren Vorarlberg, auf seinem verwahten Hof verhungert war – [...].⁹⁰

In den nachfolgenden Kapiteln wird die Haupthandlung, nämlich das gesamte Leben von der Geburt bis zum Tod des Protagonisten, geschildert. Die erzählte Zeit wird, bei lediglicher Betrachtung der Hauptgeschichte, mit der Geburt im Jahre 1803⁹¹ bis zum Tod des Protagonisten 1825⁹² gleichgesetzt und beträgt somit 22 Jahre.

Bei weiterer Betrachtung, unter Berücksichtigung der gesamten Erzählung, beginnt die erzählte Zeit mit der Schilderung einer Hexenverbrennung im Jahre 1785⁹³ und endet 1912 mit dem Ableben des letzten Bewohners.

Martínez und Scheffel verweisen in diesem Zusammenhang auf den Strukturalist Gérard Genette, der das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählte Zeit noch genauer unter die Lupe nahm und sich folgende Fragen stellte:

- In welcher Reihenfolge wird erzählt? Martínez und Scheffel fassen diese Frage zum Begriff Ordnung zusammen.
- Wie lange wird erzählt? Damit ist die Dauer der Erzählung gemeint.
- Wie oft wird erzählt? Dies wird unter dem Begriff Frequenz subsumiert.⁹⁴

⁸⁹ vgl. Steets (1999), S. 60-61

⁹⁰ Schneider (2007), S. 10

⁹¹ vgl. Schneider (2007), S. 14

⁹² vgl. Schneider (2007), S. 198

⁹³ vgl. Schneider (2007), S. 21

⁹⁴ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 34

6.2.1 Ordnung

Grundlegend für jede Erzählung ist die zeitliche Chronologie. Das betrifft das Erzählen und das Erzählte gleichermaßen. Das Erzählen benötigt diese durchgehende Chronologie, um die Semantik der sprachlichen Äußerungen aufrecht zu erhalten, das Erzählte, um den zeitlichen Verlauf sinnvoll zu schildern. Sieht man sich die Ordnung von Erzählzeit und erzählter Zeit in Erzählungen genauer an, zeigt sich, dass die Chronologie eines Geschehens in der Zeit und die Chronologie seiner Darstellung im Erzählrahmen oftmals nicht kongruent sind und somit eine Anachronie vorherrscht.⁹⁵ In *Schlafes Bruder* trifft dieser Fall zu und bereits im ersten Satz des Buches wird vorweg genommen, dass der Protagonist mit 22 Jahren sterben wird.

Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.⁹⁶

Fachterminologisch handelt es sich hier um eine Vorausdeutung, um die Definition nach Lämmert zu verwenden, bzw. eine Prolepse, wenn man der Bezeichnung von Gérard Genette folgt.⁹⁷ Die RezipientInnen werden auf der ersten Seite genau über die Selbstmordursache aufgeklärt und es wird mitgeteilt, dass im Kommenden das Leben des Protagonisten beschrieben wird. Solche Prolepsen kommen im Buch immer wieder vor, wie folgende Beispiele zeigen.

Diese Leidenschaft gereichte ihm schließlich zum Untergang, wie später noch dargelegt werden wird.⁹⁸

Am Pfingsttag nahm alles seinen verhängnisvollen Lauf.⁹⁹

Der Dorflehrer hatte mit den Kindern eine nimmer endende Ode auf das hochlobliche Kaiserhaus einstudiert, dessen Verse von einem Mann stammten, der uns später noch des öfteren wiederbegegnet wird.¹⁰⁰

Aber der Brief kam zu spät. Zu dieser Zeit war Elias Alder schon tot.¹⁰¹

⁹⁵ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 34

⁹⁶ Schneider (2007), S. 9

⁹⁷ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 35

⁹⁸ Schneider (2007), S. 20

⁹⁹ Schneider (2007), S. 25

¹⁰⁰ Schneider (2007), S. 49

Im Buch kommen neben etlichen Vorausdeutungen auch Rückwendungen (nach Lämmert) bzw. Analepsen (nach Genette) vor, die im Nachhinein von Ereignissen berichten, die schon vor der eigentlichen Erzählung stattgefunden haben.¹⁰² Auch hierfür werden Beispiele aus dem Buch angeführt.

Es war der Dorflehrer Oskar Alder, dessen Schicksal wir schon angedeutet haben.¹⁰³

Es war die Lamparter Burga, von der wir einmal sagten, sie habe das Leben und die Menschen liebgehabt und sei darum zur Dorfhure gemacht worden.¹⁰⁴

Denken wir an jenen Ostermorgen, wo es ihm gelungen war, den Charakter der Eschberger Bauern für Augenblicke mit Großmut zu füllen, welcher sich darin zeigte, daß sie einander in Höflichkeiten zu übertreffen suchten.¹⁰⁵

An Anachronien können zwei Merkmale, die Reichweite und der Umfang, beobachtet werden. Die Reichweite meint jenen Zeitbereich zwischen der Zeit, die der Einschub beschreibt und den augenblicklichen Zeitpunkt der Geschichte. Beim Umfang hingegen handelt es sich um den Zeitraum der Geschichte, von dem der Einschub berichtet.¹⁰⁶

Gehen wir nun von dem Textbeispiel mit Fußnote 96 aus, hat diese Prolepse einen Umfang von 22 Jahren. Die Reichweite kann hingegen nicht bestimmt werden, da sich diese Prolepse gleich zu Beginn der Erzählung befindet und somit der augenblickliche Zeitpunkt der Erzählung nicht ausgemacht werden kann. Es handelt sich bei *Schlafes Bruder* um die zukunftsgewisse Vorausdeutung (nach Lämmert), da der Erzähler die Leserschaft in zukünftige Geschehnisse einweiht.

Voraussetzung für eine zukunftsgewisse Vorausdeutung ist ein Erzähler, der von der erzählten Geschichte sowohl zeitlich als auch räumlich distanziert ist.¹⁰⁷

¹⁰¹ Schneider (2007), S. 186

¹⁰² vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 35

¹⁰³ Schneider (2007), S. 117

¹⁰⁴ Schneider (2007), S. 124

¹⁰⁵ Schneider (2007), S. 178

¹⁰⁶ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 37

¹⁰⁷ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 37-39

Die zeitliche Distanzierung des Erzählers in *Schlafes Bruder* kann an jenen Textpassagen ausgemacht werden.

Damals heiratete man in traditionellem Schwarz und tut es im Vorarlbergischen heute noch [...].¹⁰⁸

Er starb in methusalemischen Alter von einhundertacht Jahren, sein Todesjahr war die Wiege dieses Jahrhunderts. Die Kinder und Kindeskinde haben dem Vater zur Ehre gereicht, denn noch heute gibt es in der Gegend des Hohenbergischen drei vortreffliche Dichter geistlicher Prägung.¹⁰⁹

Die räumliche Distanzierung des Erzählers kann aus dem Textbeispiel mit Fußnote 179 entnommen werden.

6.2.2 Dauer

Grundsätzlich ist es so, dass es zu einer unterschiedlich ausgeprägten Dauer zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit in Erzählungen kommt und dieses Verhältnis oft stark voneinander abweicht.

Martínez und Scheffel unterscheiden fünf Typen der Erzählgeschwindigkeit. Diese sind – orientiert an Lämmert und Genette:

- zeitdeckendes Erzählen (Szene)
- zeitdehnendes Erzählen (Dehnung)
- zeitraffendes oder summarisches Erzählen (Raffung)
- Zeitsprung (Ellipse)
- Pause¹¹⁰

¹⁰⁸ Schneider (2007), S. 150

¹⁰⁹ Schneider (2007), S. 159

¹¹⁰ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 41-42

Zusammengefasst werden die Formen der Erzählgeschwindigkeit wie folgt erklärt.

	Erzählzeit		Erzählte Zeit
Szene	Erzählung	gleich	Geschehen
Dehnung	Erzählung	länger als	Geschehen
Raffung	Erzählung	kürzer als	Geschehen
Ellipse	Erzählung steht still	$o < n$	Geschehen geht weiter
Pause	Erzählung geht weiter	$n > o$	Geschehen steht still

Tabelle 1: Formen der Erzählgeschwindigkeit; Quelle: Martínez/Scheffel (2012), S. 47

In *Schlafes Bruder* lassen sich, neben all diesen Formen, vor allem Dehnungen und Pausen finden. Dehnungen ergeben sich dahingehend, als dass der Erzähler das Geschehen sehr detailreich und mit einer ganzen Menge an Zusatzinformationen v.a. Gedankengängen der Figuren schildert. Pausen fügen sich dort ein, wo der Erzähler Kommentare zu bestimmten Geschehnissen kundtut und sich das Geschehen nicht weiter entwickelt.

6.2.3 Frequenz

In diesem Unterkapitel wird die Frage behandelt, wie oft *Sich-(nicht)-wiederholende-Geschehnisse* in einer Erzählung vorkommen. Es werden drei Kategorien von Wiederholungsbeziehungen unterschieden:

- Singulatives Erzählen: Hierbei wird einmal erzählt, was einmal passiert ist. Bei diesem Typus handelt es sich um den Normalfall in Erzählungen.
- Repetitives Erzählen: Es wird mehrfach wiedergegeben, was einmal stattgefunden hat.
- Iteratives Erzählen: Es handelt sich um die einmalige Wiedergabe dessen, was mehrfach geschehen ist.¹¹¹

¹¹¹ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 47-49

In *Schlafes Bruder* kommt sowohl das singulative Erzählen als auch das repetitive Erzählen vor. Das repetitive Erzählen zeigt sich im Rahmen der Geschichte. Hier wird im zweiten Kapitel *Das letzte Kapitel* vom dritten Feuer von Eschberg erzählt, sowie in Kapitel 16 *Die Auslöschung*.

In der Nacht des Dritten Feuers, am 5. September 1892, verbrannten in ihren Betten zwölf Menschen, in den Ställen achtundvierzig Stück Vieh.¹¹²

Als dann am 5. September des Jahres 1892 das Dritte Feuer tobte, verbrannten in ihren Betten zwölf Menschen, in den Ställen achtundvierzig Stück Vieh.¹¹³

Außerdem wiederholt sich der Erzähler an bestimmten Stellen, wenn er von grundlegenden Eigenschaften der Figuren spricht. Dies kann aber nicht als repetitives Erzählen definiert werden, da hierbei Eigenschaften betont werden, die die Figuren immer tragen. Trotzdem sollen zwei Beispiele dafür aus dem Werk angeführt werden.

Seff war kein Redner.¹¹⁴

Das schien der einzige Trost, den er seinem noch immer geliebten Sohn zu spenden vermochte. Er war kein Redner.¹¹⁵

Und tatsächlich: Aus dem Mund des Fritz Alder ist uns kein einziges Wort überliefert.¹¹⁶

Fritz, von dem uns kein einziges Wort überliefert ist, schwieg auch jetzt noch.¹¹⁷

6.3 Erzähltheoretische Betrachtung des Modus

In diesem Kapitel unterscheiden Martínez und Scheffel die Unterpunkte Distanz, die die Mittelbarkeit der Erzählung betrifft, und Fokalisierung, bei der die Erzählperspektive behandelt wird. In dieser Arbeit soll jedoch nur genauer auf den Aspekt der Fokalisierung eingegangen werden.¹¹⁸

Die Fokalisierung beschäftigt sich mit der Frage, aus welcher Perspektive erzählt wird. Martínez und Scheffel nennen drei Formen der Fokalisierung und stellen hierbei auch den Bezug zu Gérard Genettes Begriffsbestimmungen her.

¹¹² Schneider (2007), S. 10

¹¹³ Schneider (2007), S. 202

¹¹⁴ Schneider (2007), S. 14-15

¹¹⁵ Schneider (2007), S. 131

¹¹⁶ Schneider (2007), S. 51

¹¹⁷ Schneider (2007), S. 135

¹¹⁸ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 49

Unterschieden werden

- Nullfokalisierung (nach Genette: auktorial): Erzähler > Figur, d.h. der Erzähler weiß mehr als die Figuren wissen und steht sozusagen als allwissende Instanz über dem Geschehen.
- Interne Fokalisierung (nach Genette: aktorial): Erzähler = Figur, d.h. der Erzähler sagt nur das, was die Figur weiß.
- Externe Fokalisierung (nach Genette: neutral): Erzähler < Figur, d.h. der Erzähler teilt weniger mit, als die Figur weiß.¹¹⁹

Der Erzähler in *Schlafes Bruder* ist der Nullfokalisierung zuzuordnen. Er erzählt das Geschehen aus der Vogelperspektive, kennt grundsätzlich die Gefühle, Gedanken und Lebensläufe aller Figuren, weiß über die vorgefallenen Ereignisse genauestens Bescheid, tut dies chronologisch in seiner Erzählung kund und gibt auch bekannt, dass er die Handlungen Gottes und die Absichten der Natur erklären kann.

Einige Beispiele aus dem Werk sollen diese Behauptungen untermauern. Es soll hier noch einmal erwähnt werden, dass auch in der Interpretation von Angelika Steets mit dem Titel *Robert Schneider. Schlafes Bruder* aus den Oldenbourg Interpretationen einige dieser beispielhaften Zitate angeführt sind. Bei dieser Analyse wurden diese Zitate jedoch selbstständig herausgearbeitet, eine wiederholende Nennung dieser ist trotzdem anzunehmen.

Aber ihm wiederfuhr dasselbe Schicksal: Sterben wollte er.¹²⁰

Er starb an Atemlähmung, welche aufgrund des überdosierten Genusses der Tollkirsche eingetreten war.¹²¹

An diesen Beispielen zeigt sich die Allwissenheit des Erzählers.

Die Ellensönin machte sich freudlos und ohne die längst gebotene Eile ans Werk. Als sie auf der engtrittigen Stiege zum dritten Mal stolperte, war es beschlossene Sache, den Plan, den sie beim Heraufweg im geschwätzigem Kopf hin- und hergewälzt hatte, unwiderruflich in die Tat zu setzen. Diese hier sei endgültig die letzte Geburt.¹²²

¹¹⁹ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 67

¹²⁰ Schneider (2007), S. 149

¹²¹ Schneider (2007), S. 198

¹²² Schneider (2007), S. 15

Der Erzähler vermittelt hier die Gedankengänge der Figur.

In der Nacht des Dritten Feuers, am 5. September 1892, verbrannten in ihren Betten zwölf Menschen, in den Ställen achtundvierzig Stück Vieh.¹²³

Es werden genaue Daten und Angaben über die Vorfälle in der Nacht des dritten Infernos vom Erzähler kundgetan.

Als 1912 Cosmas Alder, der letzte Bewohner von Eschberg, einem Bergdorf im mittleren Vorarlberg, auf seinem verwahrlosten Hof verhungert war – nicht einmal die Alten im nahen Götzberg ahnten einen noch lebenden Menschen dort oben -, beschloß auch die Natur endgültig jeden Gedanken an dieses Dorf auszulöschen. [...] Was ihr vor Jahrhunderten der Mensch weggenommen hatte, holte sie jetzt zurück. [...] Und die Esche, ihr Lieblingsbaum, wuchs wieder in großer Zahl und stark.¹²⁴

[...] begriffen auch die Lamparter und Alder, die einzigen Geschlechter in Eschberg, daß Gott dort den Menschen nie gewollt hatte.¹²⁵

Gott ist stärker, denn er liebt alles Unrecht unter der Sonne.¹²⁶

Gott wollte ihn leben lassen, denn es gereute ihn, als er sah, wie sehr dieser Mann an der Liebe litt.¹²⁷

Es ist eine Anklage wider Gott, dem es in seiner Verschwenderlaune gefallen hatte, die so wertvolle Gabe der Musik ausgerechnet über ein Eschberger Bauernkind auszugießen, wo er doch hätte absehen müssen, daß es sich und seine Anlage in dieser musiknotständigen Gegend niemals würde nutzen und vollenden können.¹²⁸

Als bald beschloß die Natur mit den meisterlichsten Farben in die Bergbündten zu fallen.¹²⁹

Mehr zu hören, wurde ihm nicht bestimmt, denn Gott war fertig mit ihm.¹³⁰

An diesen Auszügen zeigt der Erzähler, dass er sowohl die genauen Vorhaben der Natur kennt und die Gründe, warum das Dorf Eschberg verschwindet, angeben kann, als auch über den Willen und die Gedanken Gottes aufs Genaueste informiert ist. Außerdem kommt es zu einer gewissen Zurechtweisung Gottes durch den Erzähler, der sich durchaus zutraut Gott zu kritisieren.

¹²³ Schneider (2007), S. 10

¹²⁴ Schneider (2007), S. 10

¹²⁵ Schneider (2007), S. 10

¹²⁶ Schneider (2007), S. 95

¹²⁷ Schneider (2007), S. 160

¹²⁸ Schneider (2007), S. 13

¹²⁹ Schneider (2007), S. 92

¹³⁰ Schneider (2007), S. 197-198

Der Roman zeigt jedoch keine durchgehende allwissende Erzählerposition auf. Auch Angelika Steets führt dies an und betont, dass der Erzähler zwar weitgehend die allwissende Position einnimmt, aber erkennbar ist, dass sich diese im Roman nicht konsequent durchzieht. Immer wieder verliert der Erzähler kurzfristig den Überblick und muss für sich selbst die Ereignisse erst ordnen, um sie zu verstehen.¹³¹

[...] hätte nicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgerechnet das Geschlecht der Alder ein Kind mit einer so hohen Musikalität hervorgebracht, die im wahren Sinn des Wortes unerhört war, und, wie es scheint, im Vorarlbergischen auch nicht wieder gehört werden wird.¹³²

Der Erzähler zeigt sich hier als unsicher und stellt klar, dass er nicht in die Zukunft blicken kann. Einige Seiten später legt er dar, dass er die Vergangenheit ganz genau kennt. Dies wird folgendermaßen ausgedrückt:

Noch nie war im Eschberger Kirchlein so inbrünstig gebetet worden.¹³³

Im Folgenden vereint der Erzähler sogar in nur einem Satz Merkmale der Allwissenheit und Nicht-Allwissenheit.

Es schien, als ließe sich ihr Zweites nicht erpressen, als sperrte es sich gegen diese Welt, in die es aus freiem Willen nicht treten wollte.¹³⁴

Durch die Angabe von *schien* drückt der Erzähler lediglich eine Annahme aus, setzt aber dann mit dem Wissen fort, dass das Kind nicht freiwillig zur Welt kommen wollte.

Auch in den nächsten Beispielen zeigt der Erzähler die Grenzen seines Wissens auf.

Aber wir können nichts darüber aussagen, auf welche Weise sie ihr Leben beendet hat.¹³⁵

Elias hatte – wir finden keine andere Erklärung – die Hörfrequenz der Tiere getroffen [...].¹³⁶

Sitzt dort seit wer weiß wie lange, sitzt wie eine Kröte, [...].¹³⁷

Es ist müßig, darüber zu forschen, weshalb sich Peters Charakter derart verändert hat.¹³⁸

¹³¹ vgl. Steets (1999), S. 44-45

¹³² Schneider (2007), S. 13

¹³³ Schneider (2007), S. 22

¹³⁴ Schneider (2007), S. 14

¹³⁵ Schneider (2007), S. 19

¹³⁶ Schneider (2007), S. 56

¹³⁷ Schneider (2007), S. 72

Auch Angelika Steets führt an, dass die nicht fokalisierte, allwissende Erzählhaltung im Roman immer wieder eingenommen wird, auch, wenn der Erzähler an seinen Schilderungen manchmal zweifelt oder sich überhaupt auf die Angaben von anderen beziehen muss.¹³⁹ Weiters spielt der Erzähler mit seinem Wissen, das er manchmal nicht vollständig preisgeben will. Folgende Passagen sollen dies zeigen.

Unglücklicherweise grassierte zu jener Zeit eine äußerst merkwürdige und unseres Wissens bisher nur in Eschberg beobachtete Erdäpfelseuche auf den Bergäckern des Dorfes. Angeblich sollen die Erdäpfel über Nacht hohl geworden und auf Haselnußgröße geschrumpft sein. Wie auch immer.¹⁴⁰

Drei Tage darauf kam der Kurat Elias Benzer auf grausige Weise zu Tode. Er war hinaufgestiegen in die Eschberger Wälder bis hinauf zum Plateau, das Petrifels genannt wird. Er habe, mutmaßte man, frühen Holder pflücken wollen, ein fahles Bastkörbchen wurde in seiner Nähe gefunden. Jedenfalls muss er elendiglich über den Felsen gestürzt sein, denn man fand seinen Leib völlig entstellt im Geröll liegen, die Oberschenkel bis zum Knie in den Rumpf getrieben. [...] Das Gerücht des Selbstmords hielt sich hartnäckig. Die Taufmatrik des Seffschen Knaben zeigt eine zitternde, nahezu unleserliche Handschrift, während die Matrik des anderen mit der gewohnt überschwenglichen Feder geführt ist, womit allein das und mehr nicht gesagt ist.¹⁴¹

6.4 Erzähltheoretische Betrachtung der Stimme

In diesem Kapitel werden der Ablauf des Erzählvorgangs sowie die Beziehung zwischen Erzähler und Erzähltem sowie zwischen Erzähler und Rezipient untersucht. Es werden Bezüge zu Martínez' und Scheffels sowie zu Wolf Schmid's Überlegungen hergestellt.

Zunächst einmal soll untersucht werden, wann der Erzähler erzählt, also steht im Folgenden der Zeitpunkt des Erzählens im Fokus der Betrachtung.

6.4.1 Zeitpunkt des Erzählens

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass jede Erzählung eine bestimmte Zeitform wählt. Daraus können unterschiedliche Formen angenommen werden, die die Stellung zwischen Erzählzeitpunkt und dem Erzählten selbst beschreiben.

¹³⁸ Schneider (2007), S. 201

¹³⁹ vgl. Steets (1999), S. 45

¹⁴⁰ Schneider (2007), S. 22

¹⁴¹ Schneider (2007), S. 29-30

Martínez und Scheffel führen den späteren, gleichzeitigen oder früheren Erzählzeitpunkt an und meinen damit das Verhältnis zwischen dem Erzählen und dem Erzählten. Weiters sprechen sie auch noch vom eingeschobenen Erzählen, das sich als Mischung der genannten Typen sehen lässt. Als exemplarisch für das frühe Erzählen lässt sich die Vorhersage, demnach das Erzählen in der Zeitform der Zukunft, sehen. Typisch für das gleichzeitige Erzählen ist die temporale Übereinstimmung von Erzähltem und Erzählen, also beispielsweise die lückenlose Schilderung von Szenen in der Zeitform des Präsens.

Der Einsatz des epischen Präteritums ist Merkmal für den Typus des späteren Erzählens. Zu betonen ist aber, dass der Präteritumgebrauch generell keine Aussage über das genaue Verhältnis vom Erzählzeitpunkt zum Erzählten macht.¹⁴²

In historisierenden Erzählungen nach dem Modell von Novalis' Heinrich von Ofterdingen (1802) wird dieser Abstand in aller Regel nur im Sinne eines allgemeinen Gegensatzes zwischen einer historischen, längst vergangenen Epoche und einer neueren, gegenwärtigen Zeit bestimmt.¹⁴³

Fiktionale Erzählungen weisen aber oftmals gar keine Bestimmung des zeitlichen Erzählabstandes auf. Dies gilt auch für zeitlich oder chronologisch genau bestimmte Erzählungen, wie es bei dem untersuchten Werk *Schlafes Bruder* der Fall ist.¹⁴⁴ *Schlafes Bruder* entspricht dem Typus des späteren Erzählens. Der zeitliche Abstand zwischen der Zeit, in der der Erzähler erzählt und der Zeit der erzählten Geschichte, ist unbestimmt, einige Beispiele (Fußnoten 108, 109, 172) lassen jedoch darauf schließen, dass es sich, ähnlich wie bei *Novalis*, bei der geschilderten Geschichte um eine Zeit handelt, die schon länger zurückliegt.

Nun wird betrachtet, auf welcher Erzählebene die Erzählung stattfindet, der Ort des Erzählens rückt in den Blickpunkt.

¹⁴² vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 70-74

¹⁴³ Martínez/Scheffel (2012), S. 74

¹⁴⁴ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 74-75

6.4.2 Ort des Erzählens

Martínez und Scheffel sprechen in Zusammenhang mit den unterschiedlichen Erzählebenen von extradiegetischem, intradiegetischem und metadiegetischem Erzählen und orientieren sich mit ihrer Begriffsverwendung wieder an Gérard Genette. Die extradiegetische Ebene wird als die Ebene des Rahmenerzählers (erste Ebene) bezeichnet. Die zweite Ebene ist die intradiegetische Ebene, in der es zu einer Binnenerzählung kommt. Hierbei wird also eine Erzählung vom Rahmenerzähler erzählt. Das metadiegetische Erzählen stellt die dritte Ebene dar und wird realisiert, wenn innerhalb der intradiegetischen Ebene eine Erzählung erzählt wird.¹⁴⁵ *Schlafes Bruder* ist der extradiegetischen Erzählebene zuzuordnen. Eine intradiegetische sowie eine metadiegetische Ebene sind in diesem Werk nicht vorhanden. Auf der extradiegetischen Ebene erzählt der Rahmenerzähler die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder und führt die Leserschaft, wie im Kapitel davor schon angedeutet, durch eine Prolepse im ersten Kapitel *Wer liebt, schläft nicht* in die Geschichte ein.

Durch den Erzählakt per se ist es möglich, den Inhalt ausgeklammert, in der erzählten „story“ unterschiedliche Effekte zu bewirken, wie zum Beispiel den der Zerstreung, der Überbrückung von Wartezeiten oder des Hinauszögerns.¹⁴⁶ In *Schlafes Bruder* können etliche solcher Effekte ausgelöst durch den Erzählakt beobachtet werden. Der Erzähler schildert die Lebensgeschichte von Johannes Elias immer wieder mit längeren Unterbrechungen, in denen er Geschichten von anderen Dorfbewohnern, deren Gedanken und von weiteren vorgefallenen Ereignissen erzählt. Die Intention des Erzählers, weshalb er diese Unterbrechungen einschleibt, kann nicht genau ermittelt werden und lässt nur Vermutungen zu. Im Kontext der Postmoderne könnte man davon ausgehen, dass der Erzähler als Instanz inszeniert ist, die sich von kontinuierlichen Erzählformen abwendet, Pluralität in die Erzählung bringen und die Linearität unterbrochen darstellen will.

¹⁴⁵ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 78-79

¹⁴⁶ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 81

6.4.3 Stellung des Erzählers zum Geschehen

Auch die Stellung des Erzählers zum Geschehen und dessen Beteiligung an der Geschichte ist ein relevanter Faktor im Sinne der Erzähltheorie, die im Folgenden behandelt wird.

Da jede Erzählung per definitionem von jemandem erzählt wird, ist sie, sprechpragmatisch gesehen, immer in der ersten Person abgefasst (selbst wenn der Erzähler die grammatische erste Person an keiner Stelle des Textes verwendet.)¹⁴⁷

Der Erzähler kann in unterschiedlichem Maße in der erzählten Geschichte mitwirken. Dies zeigt sich am Verhältnis des Erzählers zu den Figuren. Es gibt:

- den homodiegetischen Erzähler: Erzähler, der in seiner vermittelten Erzählung als Figur vorkommt. Dann hat diese Figur zweierlei Funktion, nämlich die des erzählenden und die des erzählten Ichs.
- den heterodiegetischen Erzähler: Erzähler, der nicht Teil der von ihm erzählten Geschichte ist, demnach keine Figur in dieser Geschichte darstellt. Hier kommt das erzählende Ich vor, das als fassbare Person nicht unbedingt vorkommen muss.¹⁴⁸

Die Berücksichtigung von extra- und intradiegetischen Ebene führt dazu, dass sich vier Typen der Erzählung unterscheiden lassen, die lauten:

- extradiegetisch-heterodiegetisch
- extradiegetisch-homodiegetisch
- intradiegetisch-heterodiegetisch
- intradiegetisch-homodiegetisch

Der extradiegetische-heterodiegetische Erzähler erzählt eine Geschichte, in der er unbeteiligt ist, von der ersten Ebene. Der extradiegetische-homodiegetische Erzähler schildert seine eigene Geschichte und vermittelt diese ebenfalls von der ersten Ebene. Intradiegetisch-heterodiegetisch erzählt ein Erzähler dann, wenn er sich auf der zweiten Ebene befindet und in der Geschichte nicht beteiligt ist.

¹⁴⁷ Martínez/Scheffel (2012), S. 84

¹⁴⁸ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 84

Der intradiegetische-homodiegetische Typ vermittelt seine eigene Geschichte mit einem Erzähler, der sich auf der zweiten Ebene befindet. Martínez und Scheffel führen ein Modell von der Literaturwissenschaftlerin Susan Sniader Lanser an, um die Beteiligung des Erzählers am Geschehen einzuordnen.¹⁴⁹ Dieses Modell wird in Lansers Werk *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction* aus dem Jahr 1981 genauer beschrieben.

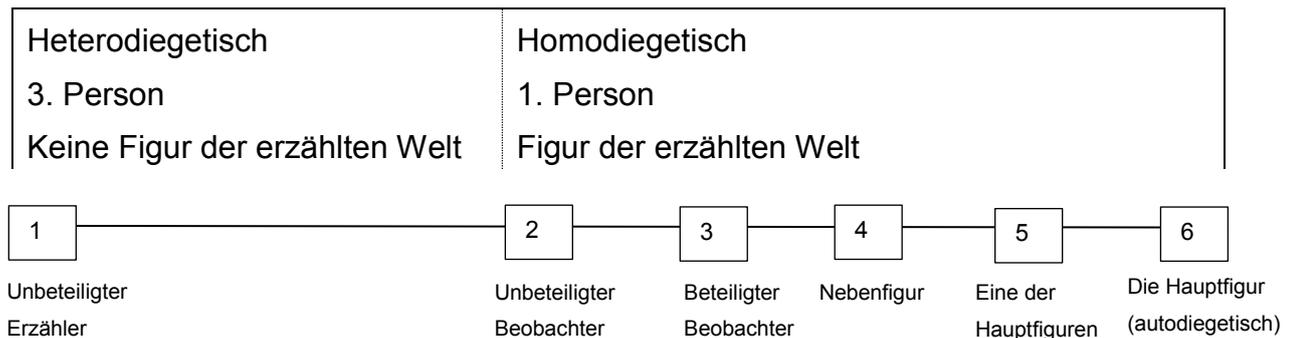


Tabelle 2: Modell von Susan Sniader Lanser; Quelle: Martínez/Scheffel (2012), S. 85

Wolf Schmid hingegen setzt ähnliche, jedoch andere Begrifflichkeiten an, um zwischen dem Erzähler in der ersten Person bzw. der dritten Person zu unterscheiden. Er spricht vom diegetischen Erzähler, wenn dieser seine eigene Geschichte erzählt, folglich als Figur der Erzählung auftritt. Der nicht-diegetische Erzähler schildert keine Erlebnisse von sich als Figur und hat rein die Funktion des Erzählers.

Schmid sieht die angeführten Bezeichnungen homo- und heterodiegetisch als problematisch und setzt alternative Begrifflichkeiten an, weil er unter anderem meint, dass diese Präfixe mit jenen Präfixen, die die Erzählrahmung beschreiben – extra-, intra- und meta- – vertauscht werden könnten.¹⁵⁰

Für den extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler verwendet er den Ausdruck primärer nichtdiegetischer Erzähler, für den extradiegetischen homodiegetischen Erzähler schlägt er primärer diegetischer Erzähler vor.

¹⁴⁹ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 84-85

¹⁵⁰ vgl. Schmid (2014), S. 81-83

Für die intradiegetische Ebene erfolgt dasselbe Spiel, nur dass er den Erzähler als sekundär bezeichnet.¹⁵¹

Diesen Ausführungen zufolge handelt es sich nach Martínez und Scheffel beim Erzähler in *Schlafes Bruder* um einen heterodiegetischen – genauer – um einen extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler, der eine Geschichte von der ersten Stufe aus präsentiert und in der erzählten Geschichte nicht selbst als Figur vorkommt. Im Modell von Susan Lanser ist der Erzähler als unbeteiligter Erzähler zu klassifizieren, wobei diese Unbeteiligung nicht klar aus allen Erzählerkommentaren zu entnehmen ist. Folgende Passage zeigt sogar, dass der Erzähler in der Lage wäre, in die Erzählung einzugreifen und somit durchaus als Figur der Erzählung gesehen werden könnte. Dies führt beim Rezipierenden dazu, dem Erzähler nicht vollständig zu trauen, und ist somit ein Indiz für das unzuverlässige Erzählen, das als Merkmal postmoderner Literatur gilt.

Mit zorniger Faust möchten wir diese fiebrig herumirrende, schwarz-dürre Gestalt mit den gelben Augen und dem schütterten Langhaar festhalten, sie bei den Schultern fassen und ins Gesicht schreien: „Rede endlich! Sag ihr, wie es um dich steht! Besser ist es, die Wahrheit zu wissen, als in der Lüge zu träumen!“ Es würde nichts nützen. Und wenn wir ihn um seines genialen Talentes willen anflehen, er würde nur gequält lächeln, denn er weiß ja nicht, welch grandioser Musiker er ist. Und wenn er es wüßte, nützte es noch immer nichts. Er würde uns mit bösen Augen ansehen und mit vorwurfsvollen Ton fragen: „Ist nicht die Liebe wichtiger als das höchste Genie dieser Welt?“ Wir müßten verstummen. Und weil wir das wissen, fassen wir ihn nicht mit zorniger Faust bei den Schultern.¹⁵²

Ein weiterer Beleg für diese Annahme ist das folgende Textbeispiel.

Gar manche Sonderlichkeit gäbe es von diesem Städtchen zu berichten, aber wir sehen die Freunde eben Gollers Rosengärtchen betreten. Darum fügen wir uns wieder unsichtbar in die Szene und beschreiben, was war.¹⁵³

Man könnte daraus entnehmen, dass der Erzähler auch sichtbar in der Erzählung vorkommen könnte und somit doch als eine Figur der Erzählung zu sehen sein könnte. Man ist sich jedoch als LeserIn nicht sicher und kann diese Annahme nicht als verifiziert betrachten. Unzuverlässiges Erzählen ist hier also abermals erkennbar.

¹⁵¹ vgl. Schmid (2014), S. 83

¹⁵² Schneider (2007), S. 136

¹⁵³ Schneider (2007), S. 166

An manchen Stellen kann der Erzähler jedoch als unbeteiligter Beobachter gesehen werden, was jedoch Susan Lansers Modell widersprechen würde, da die Zuordnung als unbeteiligter Beobachter eine homodiegetische Erzählsituation voraussetzen würde. Folgende Beispiele sollen diese Annahme zeigen.

Aufgrund dieser Beobachtung dürfen wir behaupten, daß das Wunder den Elias nicht wie ein Blitz aus offenem Himmel getroffen hat, sondern sich mählich, ja beinahe menschlich ankündigte.¹⁵⁴

Dann kamen ihm plötzlich Tränen, und er selbst wußte nicht woher und weshalb. Wir wollen es auch nicht wissen, lassen unseren Musikanten allein, warten, bis sich sein Gemüt beruhigt und er anhebt, die ersten Töne seines Lebens zu spielen.¹⁵⁵

Wolf Schmid würde den Erzähler als primären nichtdiegetischen Erzähler definieren, wobei diese Zuordnung, wie eben dargelegt, nicht ohne Vorbehalt aufgestellt werden kann.

Es wurde nun festgestellt, dass fiktionale Erzählungen, der Auffassung von Martínez und Scheffel folgend, homo- oder heterodiegetischen Erzähler aufweisen können. Der Vollständigkeit halber sei noch zu erwähnen, dass diese Formen weiters auch noch in faktualen Erzählungen vorkommen können. Als heterodiegetische Erzählung ist die Biographie einer historischen Person einzuordnen, als homodiegetische die Autobiographie.

In fiktionalen Erzählungen sind Autor und Erzähler nicht identisch. Beim Autor handelt es sich um den Erfinder der Geschichte und der Erzähler erzählt diejenige. Wenn man die drei Komponenten Autor (A), Erzähler (E) und Figur (F) gegenüberstellt und diese auf ihre Kongruenz untersucht, ergeben sich unterschiedliche Erzähltypen, die eine Verknüpfung der Trennung homo- und heterodiegetisch sowie faktual und fiktional herstellen.¹⁵⁶ Nachfolgende Abbildung soll dies veranschaulichen.

¹⁵⁴ Schneider (2007), S. 33

¹⁵⁵ Schneider (2007), S. 68

¹⁵⁶ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 86-87

A = F
F = E Autobiographie; homo- und autodiegetisch
E = A

A ≠ F
F ≠ E Historische Biographie; heterodiegetische
E = A

A ≠ F
F = E Homodiegetische fiktionale Erzählung
E ≠ A

A ≠ F
F ≠ E Heterodiegetische fiktionale Erzählung
E ≠ A vgl. *Schlafes Bruder*

Abbildung 1: Beziehungen – Autor, Erzähler und Figur; Quelle: Martínez/Scheffel (2012), S. 87

6.4.3.1 Die fünf Bereiche der Erzählerperspektive

Wolf Schmid spricht von Perspektive im erzähltheoretischen Verständnis als „der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens.“¹⁵⁷ Er meint also, dass sich erst durch die Einnahme einer bestimmten Perspektive zu einem Geschehen eine Geschichte entwickeln kann. Weiters unterscheidet er die Erfassung und die Darstellung des Geschehens und betont, dass die Erfassung und Darstellung vom Erzähler durchaus unterschiedlich behandelt werden kann. Ein Erzähler kann ein Geschehen nämlich entgegen seiner eigenen Wahrnehmung darstellen und stattdessen die Wahrnehmung einer Figur der Erzählung wiedergeben. Sowohl innere als auch äußere Aspekte beeinflussen dieses Erfassen und Darstellen und diese sind an den fünf Variablen der Perspektive zu erkennen.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Schmid (2014), S. 121

¹⁵⁸ vgl. Schmid (2014), S. 121-122

Für den Erzähler ist es möglich, ein Geschehen einerseits von seinem eigenen Blickwinkel aus (narratorial) oder aus dem einer Figur (figural) zu schildern. Es kommt somit dazu, dass sich in der Erzählung zwei Positionen, also die figurale und die narratoriale, mit unterschiedlichen Bedeutungsschwerpunkten ergeben. Der Erzähler spricht immer dann, wenn keine der Figuren spricht, somit auch, wenn die Erzählung nicht direkt auf einen Erzähler verweist und als rein sachlich wahrgenommen werden kann. Man kann nun die narratoriale bzw. figurale Ebene mit der nichtdiegetischen bzw. diegetischen Ebene verbinden und erhält unterschiedliche Zuordnungen:

- nichtdiegetischer-narratorialer Erzähler: Es wird aus der Perspektive des Erzählers erzählt, ohne dass dieser als Figur auftritt.
- diegetischer-narratorialer Erzähler: Das erzählende Ich tritt als Erzählerinstanz auf und erzählt von sich in der Vergangenheit.
- nichtdiegetischer-figuraler Erzähler: Es wird nichtdiegetisch vom Blickwinkel einer Figur erzählt.
- diegetischer-figuraler Erzähler: Die Sicht des erzählten Ichs wird von einem diegetischen Erzähler dargestellt.¹⁵⁹

In *Schlafes Bruder* verhält sich der Erzähler grundsätzlich nichtdiegetisch-narratorial. Es gibt jedoch Indizien dafür, die den Erzähler an manchen Stellen als nichtdiegetisch-figural einordnen lassen, wie Beispiele auf Seite 56 schon gezeigt haben.

Wie vorhin erwähnt, verweist Wolf Schmid auf fünf Bereiche der Perspektive, die nun in Zusammenhang mit der narratorialen bzw. figuralen Sichtweise dargestellt werden sollen.

Perzeptive Perspektive

Die figurale perzeptive Perspektive ist vorherrschend, wenn die Diegese aus der Sicht einer Figur beschrieben wird, ansonsten spricht man von der narratorialen perzeptiven Perspektive.

¹⁵⁹ vgl. Schmid (2014), S. 127-129

Tritt die figurale perzeptive Perspektive unabhängig von figuraler Sprache und Wertung auf, so ist diese sehr schwer als eine solche zu erkennen.¹⁶⁰

Die erzählte Welt in *Schlafes Bruder* wird grundsätzlich nicht figural dargestellt. Deshalb zeichnet den Roman die narratoriale perzeptive Perspektive aus.

Folgendes Beispiel soll dies belegen.

Wir richten unsere Augen wieder auf die Mutter unseres Helden, von der wir sagten, daß sie aufgrund ihres abnormen Kindes den Lebensmut verloren hatte.¹⁶¹

Ideologische Perspektive

Die Erzählung kann von einer ausgedrückten Werthaltung geprägt sein, die einerseits vom Erzähler, andererseits von einer Figur ausgehen kann.¹⁶²

Narratoriale Werthaltungen lassen sich in *Schlafes Bruder* sehr häufig finden. Dies soll an mehreren ausgewählten Beispielen gezeigt werden.

Die Welt dieses Menschen und den Lauf seines elenden Lebens wollen wir beschreiben.¹⁶³

Trotzdem wäre es in allem vertane Zeit, die Geschichte der Eschberger Bauern zu beschreiben, das armselige Einerlei ihres Jahreslaufs, ihre bösen Händel, ihren absonderlich fanatischen Glauben, ihren nicht zu übertreffenden Starrsinn gegen Neuerungen von draußen, hätte nicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausgerechnet das Geschlecht der Alder ein Kind mit einer so hohen Musikalität hervorgebracht, die im wahrsten Sinn des Wortes unerhört war, und, wie es scheint, im Vorarlbergischen auch nicht wieder gehört werden wird.¹⁶⁴

Immerfort verpotenzierte sich sein Gehörkreis und wurde immer pittoreskerer Klänge ansichtig. Dann das unbeschreibliche Konzert von Geräuschen und Lautern aller Tiere und aller Natur und die nicht enden wollende Zahl der Solisten darin. [...] Was sind Worte!¹⁶⁵

Sosehr sich die Bedauernswerte anstrenge [...].¹⁶⁶

¹⁶⁰ vgl. Schmid (2014), S. 132-133

¹⁶¹ Schneider (2007), S. 48

¹⁶² vgl. Schmid (2014), S. 134-135

¹⁶³ Schneider (2007), S. 9

¹⁶⁴ Schneider (2007), S. 12-13

¹⁶⁵ Schneider (2007), S. 37-38

¹⁶⁶ Schneider (2007), S. 14

Da verhing sich der Blick des Kuraten ungewollt im Antlitz der Seffin, und beide erröteten im selbigen Moment auf das Allerpeinlichste. Zum Glück intonierte die Orgel den Taufchoral und zum Glück fing Johannes Elias plötzlich an zu schreien.¹⁶⁷

Ihre natürliche Farbe, das melancholische Regengrün verschwand, und es trat ein gleißend ekelhaftes Gelb an ihre Stelle.¹⁶⁸

Nachdem Gott den Elias auf so wunder- wie grausame Weise hörend gemacht hatte, wurde es in dem Jungen still.¹⁶⁹

Melken und Mistausführen könne man auch ohne Studiertheit, sagte Seff. Womit er recht hatte, leider.¹⁷⁰

Der Meistenteils war nicht würdig, daß der Herr eingehe unter sein Dach. Er nicht!¹⁷¹

Schauprediger zogen damals zuhauf durchs Land, ihre Berufung und ihr Charakter waren in jedem Fall sehr zweifelhaft.¹⁷²

[...] brach der Schauprediger Corvinus Feldau von Feldberg endlich ohnmächtig zusammen.¹⁷³

Das war ein ganz typischer Zug des Alderschen Geschlechts, und man darf billig hinzufügen, des vorarlbergischen überhaupt.¹⁷⁴

Auch figurale Werthaltungen lassen sich im Werk finden. Diese treten immer im Zusammenhang mit der Figurenrede auf.

Als sie ihrem Seff riet, es möchte durchaus eine Pfette vom morschen Dachgebälk zufällig auf den Jungen niederstürzen, oder das Kind könnte unglücklicherweise in der Emmer ertrinken, oder eine läufige Kuh möchte es zu Tode hornen, da schlug Seff ihr die Faust so gewaltig ins gottverreckte Maul, daß die Kinnlade ausgegelte.¹⁷⁵

Als nämlich der Säugling zu schreien angefangen hatte, war wieder dieser Frost über Seff gekommen. Dieser unheimliche Frost, der ihm vom Nacken über den Rücken zog und vor zum Bauch bis hinunter in die Hoden.¹⁷⁶

¹⁶⁷ Schneider (2007), S. 29

¹⁶⁸ Schneider (2007), S. 35

¹⁶⁹ Schneider (2007), S. 42

¹⁷⁰ Schneider (2007), S. 57

¹⁷¹ Schneider (2007), S. 82

¹⁷² Schneider (2007), S. 101

¹⁷³ Schneider (2007), S. 103

¹⁷⁴ Schneider (2007), S. 136

¹⁷⁵ Schneider (2007), S. 41

¹⁷⁶ Schneider (2007), S. 29

Räumliche Perspektive

Figural drückt sich die räumliche Perspektive durch den Platz aus, von dem aus die Figur in der Erzählung handelt. Dies impliziert eine Position, die in einem bestimmten Maße eingeschränkt ist. Anders bei der narratorialen räumlichen Perspektive, die sich durch Omnipräsenz ausdrücken kann. Andererseits kann es durchaus auch die eingeschränkte räumliche Perspektive des Erzählers geben.¹⁷⁷

Die räumliche Perspektive in *Schlafes Bruder* kann man nicht ausnahmslos mit Omnipräsenz beschreiben. Durchaus ist der Erzähler immer wieder in seiner Position räumlich eingeschränkt, was ein Indiz für die figurale räumliche Perspektive sein kann. Ein evidentere Hinweis für die figurale räumliche Perspektive ist das Vorkommen von deiktischen Lokaladverbien, die die figurale Präsenz betreffen. Folgendes Beispiel enthält solch ein Signal.

Sitzt dort seit wer weiß wie lange, sitzt wie eine Kröte, glart auf den Zunderpilz, und seine Hand fingert am losen Glied.¹⁷⁸

Weiters schreibt der Erzähler, dass er wieder unsichtbar in die Geschichte einsteigt (siehe Beispiel Fußnote 153). Dies lässt ebenfalls vermuten, dass er durchaus als Figur der Erzählung gelten kann. An folgenden Textauszug kann man die räumliche Einschränkung des Erzählers eindeutig herauslesen.

Wir heben die Augen von diesen Papieren und blicken aus unserer niedrigen Schreibwerkstatt – klein wie ein Puppenhaus – hinab auf die jetzt fahlgrau verschneiten Hänge. [...] Dann kehren wir an unseren Tisch zurück, wo es noch von der Schwüle des Spätsommers duftet.¹⁷⁹

Bei *Schlafes Bruder* herrscht also eine nicht eindeutig zuordenbare räumliche Perspektive vor. Die räumliche Position ist deutlich markiert und der Blick auf das Geschehen teilweise eingeschränkt. Da dies jedoch auch auf die räumliche Perspektive des Erzählers zutreffen kann, wird diese Perspektive als neutralisiert betrachtet, demnach als möglicher Bezug zu beiden Perspektiven.

¹⁷⁷ vgl. Schmid (2014), S. 135

¹⁷⁸ Schneider (2007), S. 72

¹⁷⁹ Schneider (2007), S. 198

Zeitliche Perspektive

Die figurale zeitliche Perspektive äußert sich durch die Ausrichtung der Erzählung an der Gegenwart einer in der Erzählung vorkommenden Figur.

Diese zeitliche Perspektive ist am besten an Zeitadverbien (z.B. jetzt, morgen) erkennbar, die sich auf die gegenwärtigen Zeitrahmen der Figur beziehen. Kommen Zeitadverbien vor, die auf einen Zeitrahmen verweisen, der in der Erzählung manifestiert (z.B. am nächsten Morgen) und unabhängig von der zeitlichen Ausrichtung einer Figur ist, handelt es sich um die narrative zeitliche Perspektive.¹⁸⁰

Schlafes Bruder weist die narrative zeitliche Perspektive auf, denn es wird im Hinblick auf den Stand des Erzählaktes erzählt, wie folgende Beispiele zeigen.

In den folgenden Wochen mußte Elias erkennen, daß ihm nichts mehr Lust und Leidenschaft machte.¹⁸¹

An diesem Nachmittag, an welchem sich Sonne und Mond gegenüberlagen, stahl sich der fünfjährige Elias aus dem Bubengaden.¹⁸²

In jenen Wochen, welche auf das Erste Feuer folgten, fiel Schnee, hüfthoch.¹⁸³

Am zweiten Sonntag im August betrat ein Fremder das Örtchen Eschberg.¹⁸⁴

Die einstige Stadtmauer war zu jener Zeit bereits geschliffen worden, es existierten aber noch etliche riesige Steinhäufen davon.¹⁸⁵

Zur Zeit des Elias hielten die Feldberger im Katzenturm zwölf französische Soldaten gefangen.¹⁸⁶

Sprachliche Perspektive

Die figurale sprachliche Perspektive ist dann gegeben, wenn die Erzählung in der Sprache von einer der Figuren erzählt wird.

¹⁸⁰ vgl. Schmid (2014), S. 135-136

¹⁸¹ Schneider (2007), S. 152

¹⁸² Schneider (2007), S. 31-32

¹⁸³ Schneider (2007), S. 89

¹⁸⁴ Schneider (2007), S. 161

¹⁸⁵ Schneider (2007), S. 165

¹⁸⁶ Schneider (2007), S. 166

Narratorial ist sie dann, wenn die Sprache des Erzählers durchgängig gebraucht wird.¹⁸⁷ In *Schlafes Bruder* ist die narratoriale sprachliche Perspektive gegeben. Lediglich die Figurenrede beinhaltet die figurale sprachliche Perspektive.

Die Zuordnung des Erzählers zu diesen genannten Perspektiven kann entweder einheitlich narratorial oder einheitlich figural sein, dann spricht man von der kompakten Perspektive, oder aber die Zuordnung zu den einzelnen Perspektiven ist divergierend und es handelt sich um die sogenannte distributive Perspektive. Die exakte Zuteilung zu einer dieser Perspektiven kann sich oftmals schwierig gestalten, weil bestimmte Anzeichen nicht eindeutig zuordenbar sind oder gänzlich fehlen.¹⁸⁸ Im Folgenden wird versucht, die fünf Parameter der Perspektive dem Werk *Schlafes Bruder* zuzuteilen. Es handelt sich um die distributive Perspektive, weil keine einheitliche narratoriale Zuteilung erfolgen kann.

	Perzeption	Ideologie	Raum	Zeit	Sprache
Narratorial	x	x	x	x	x
Figural			x		

Tabelle 3: Zuordnung der Perspektive; Quelle: Schmid (2014), S. 139 (eigene Bearbeitung)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich sowohl die Perspektive der Perzeption, der Ideologie, der Zeit als auch die Perspektive der Sprache als narratorial beschreiben lässt. Die Perspektive des Raumes kann nicht eindeutig als narratorial bzw. figural zugeordnet werden, da im Text Anzeichen vorherrschen, die die Zuordnung zur figuralen räumlichen Perspektive durchaus legitimieren. Grundsätzlich ist aber eine narratoriale räumliche Perspektive zu beobachten. Da hier keine eindeutige Zuordnung aufgestellt werden kann, wird dieser Aspekt als neutralisiert betrachtet.

¹⁸⁷ vgl. Schmid (2014), S. 138

¹⁸⁸ vgl. Schmid (2014), S. 139-140

6.4.4 Subjekt und Adressat des Erzählens

Als letzten Aspekt, der im Kapitel Stimme behandelt werden soll, kommt es zur Auseinandersetzung mit dem Subjekt und dem Adressaten des Erzählens. Hierbei soll zwischen intra- und extradiegetischer Sprechsituation unterschieden werden. Die intradiegetische Sprechsituation bedeutet jene Situation, in der die Sprechsituation zur erzählten Geschichte gehört. Bei dieser Erzählung innerhalb der Erzählung ist demzufolge auch ein intradiegetischer Hörer bzw. Leser notwendig.

In fiktionalen Erzählungen können verschiedene Instanzen – Menschen, Tiere, Gegenstände – als Erzähler erscheinen. Der Erzähler der Extradiegeese kann als eigene Person auftreten, aber auch körperlich nicht fassbar sein bzw. raum- und zeitunabhängig erzählen.¹⁸⁹ Der allwissende Erzähler beispielsweise muss nicht unbedingt ein Mensch sein, kann aber trotzdem menschliche Züge aufweisen.¹⁹⁰ Auch die Sprechsituation der Extradiegeese kann unbestimmt sein. Die fiktionale Rede innerhalb der Erzählung imaginiert eine Kommunikationssituation und inkorporiert, dass Erzähler sowie Leser im Text neutrale Positionen sind, die unterschiedlich besetzt werden können. Natürlich kann dies explizit eine männliche oder weibliche Person sein, ist aber nicht zwingend erforderlich.¹⁹¹ In *Schlafes Bruder* wird der fiktive Leser, der im letzten Kapitel noch genauer behandelt wird, in einer extradiegetischen Sprechsituation vom Erzähler immer wieder direkt angesprochen und es entwickelt sich dadurch auch ein fiktiver Dialog, wie folgende Beispiele zeigen.

Ein Leser, der uns zwischenzeitlich bis an diesen Punkt gefolgt ist, mag sich die Frage vorlegen, weshalb wir uns so ausführlich über den hitzigen Kuraten verbreiten und nicht endlich die Erzählung auf jenes sonderliche Kind hinführen. Er möge sich diese Frage bewahren.¹⁹²

Vergeblich wartet der Leser mit uns auf ein äußerliches Ereignis, welches den jungen Mann endlich aus seinem engbestimmten Dorf wegrufen möchte.¹⁹³

¹⁸⁹ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 87-88

¹⁹⁰ vgl. Schmid (2014), S. 73

¹⁹¹ vgl. Martínez/Scheffel (2012), S. 88-89

¹⁹² Schneider (2007), S. 27-28

¹⁹³ Schneider (2007), S. 61

Angelika Steets merkt an, dass man durch die Verwendung des Personalpronomens *wir* annehmen könnte, dass der Erzähler die Verbindung mit dem Leser betont und sich Erzähler und Leser gemeinsam durch die Geschichte bewegen, wie man etwa aus diesem Beispiel schließen könnte.¹⁹⁴

Wir meinen darin bereits einen vorgeformten Wesenszug seines späteren Charakters zu erblicken, denn Peter Elias hat nie geschrien und geflennt.¹⁹⁵

Das Textbeispiel mit Fußnote 192 zeigt jedoch, dass der Erzähler selbst von sich im Majestätsplural spricht und somit der Leser nicht in der Verwendung des Pluralpronomens inkludiert ist. Auch am nächsten Beispiel kann erkannt werden, dass der Erzähler von sich im Majestätsplural spricht und mit dem *wir* nicht sich und den Leser gemeinsam meint.

Die Menschen aber vollendeten in ihrer himmlischen Einfalt diesen – wir wollen es nicht anders bezeichnen – satanischen Plan.¹⁹⁶

Der Erzähler spricht durchgängig von sich in der Pluralform und verwendet beim Sprechen vom Protagonisten immer das Possessivpronomen im Plural. Durch dieses Merkmal kann die, wie Angelika Steets es beschreibt, suggerierte Gemeinschaft von Leser und Erzähler erahnt werden.¹⁹⁷

Wir sind ihm schon begegnet, denn es wurde mit unserem Elias getauft.¹⁹⁸

Die Verbundenheit des Erzählers zum Leser drückt sich vor allem aber an folgender Stelle aus.

Wir ersparen dem Leser, der uns ein guter Freund geworden ist – er wäre unmöglich bis an diesen Punkt unseres Büchleins vorgedrungen –, die Einzelheiten der Auslöschung des Dorfes Eschberg.¹⁹⁹

Steets schreibt in diesem Zusammenhang weiter, dass sich diese Verbindung nur als vermeintliche Gemeinschaft entpuppt, da der Erzähler den Leser nicht ernst nehme.²⁰⁰

Im Zusammenhang mit postmodernem Schreiben könnte diese Annahme unter dem Merkmal der Ironie durchaus zutreffen.

¹⁹⁴ vgl. Steets (1999), S. 49

¹⁹⁵ Schneider (2007), S. 29

¹⁹⁶ Schneider (2007), S. 13

¹⁹⁷ vgl. Steets (1999), S. 49

¹⁹⁸ Schneider (2007), S. 43

¹⁹⁹ Schneider (2007), S. 202

²⁰⁰ vgl. Steets (1999), S. 49

6.4.4.1 Explizite und implizite Erscheinung des Erzählers

Auch Wolf Schmid widmet sich intensiv der Kategorie des Erzählers, weshalb im Folgenden weitere Aspekte zur Perspektive des Erzählers betrachtet werden sollen.

Schmid spricht von der Kategorisierung des Erzählers als explizit oder implizit. Beim expliziten Erzähler geht es um das Erzählindividuum selbst. Es werden demnach die eigene Lebensgeschichte, eigene Werthaltungen und Anschauungen geschildert. Der implizite Erzähler ist in jedem Text allgegenwärtig, da sich dieser aufgrund mehrerer Aspekte in der Erzählung ausdrückt und immer durch bestimmte Erzählelemente in Erscheinung tritt, auch wenn es sich um eine neutrale Erzählinstanz handelt. Durch folgende Punkte kann sich der implizite Erzähler bemerkbar machen, wobei sich die Rezipierenden durch die Gesamtheit der im Werk vorkommenden Elemente ein eigenes Bild von diesem machen.²⁰¹

1. Darstellung von gewählten Umständen aus dem Geschehen, um eine Geschichte zu konstruieren.
2. Reihung dieser Darstellung nach gewählter Gliederung (Abfolge)
3. Sprachliche Darstellung der Erzählung
4. Beurteilung der Darstellungen
5. Einbringungen des Erzählers durch Anmerkungen bezüglich der Erzählung oder etwa auch des Erzählaktes selbst²⁰²

Bezüglich Punkt 1 zeigen folgende Beispiele deutlich, dass der Erzähler explizit vom Protagonisten weiter erzählen will und bewusst bestimmte Umstände bzw. Geschichten von Figuren vernachlässigt und nicht weiter erwähnt.

Wir müssen den Spuren unseres Helden folgen, können nicht die vielen begleiten und ihren Kummer mit vager Hoffnung lindern, wenn sie dastehen, ihre Höfe und Stallungen, das Vieh und den Hausrat verbrennen sehen.²⁰³

Wir verlieren diese Menschen und die Geschichten, welche mit ihnen verbunden sind, für immer aus unserem Gesichtskreis.²⁰⁴

²⁰¹ vgl. Schmid (2014), S. 71

²⁰² vgl. Schmid (2014), S. 71-72

²⁰³ Schneider (2007), S. 76-77

Es führte zu weit, all die empörenden Episoden aus dem Leben des Meistens aufzuzählen, geschähe es nicht in einem ihm eigens gewidmeten Büchlein.²⁰⁵

Umgekehrt führt er ebenso an, dass er die Geschichte des Protagonisten unterbrechen und von anderen Umständen erzählen will.

Wir wenden uns von ihm eine Zeitlang ab und wollen nicht das gigantische Irrbild beschreiben, in das er sich nun selbstbelügend geflüchtet hatte.²⁰⁶

Werfen wir, ehe dieser Mensch auf unmenschliche Weise zu musizieren anheben wird, einen kurzen Blick auf Peter, wie er unter dem Gewölbe der Empore, im stickigsten Teil der Kirche sitzt.²⁰⁷

Der Erzähler verweist auch explizit auf die Weglassung von bestimmten Momenten.

Es führte zu weit, all die Stationen seines Lebens aufzuzählen.²⁰⁸

Wir verlieren den Köhler Michel für immer aus unseren Augen.²⁰⁹

Begründete dies in Gollers abschätzigen Worten, wonach, der Candidatus Alder aus einem gottverlassenen Flecken des Landes komme, von einfacher Lebensart sei, die Orgel von Feldberg je weder gesehen noch gespielt habe, sich darum zu vorderst einspielen müsse, in summa jedoch ein überaus kuriose Naturgenie besitze, weshalb man ihn hierher eingeladen habe und weshalb man es verantworten dürfe ... und so weiter und so fort.²¹⁰

Zu Punkt 2 kann gesagt werden, dass der Erzähler in *Schlafes Bruder* eine erzählerische Chronologie einhält und auf diese, nach längeren Unterbrechungen, immer wieder zurückkommt.

Die Sprache der Erzählung (3.) gestaltet sich, wie folgend noch ausführlicher an Beispielen gezeigt wird, als Mixtur von dialektalen und künstlichen Ausdrücken, und die Beurteilung des Erzählten (4.) ist evident vorhanden. Beispiele hierfür sind im Unterkapitel *Ideologische Perspektive* zu finden.

²⁰⁴ Schneider (2007), S. 80

²⁰⁵ Schneider (2007), S. 82

²⁰⁶ Schneider (2007), S. 154

²⁰⁷ Schneider (2007), S. 173

²⁰⁸ Schneider (2007), S. 158

²⁰⁹ Schneider (2007), S. 158-159

²¹⁰ Schneider (2007), S. 172

Zu Punkt 5 ist zu betonen, dass sich der Erzähler selbst sowohl durch Kommentare zur Erzählung als auch zum Erzählakt selbst einbringt. Beispiele hierfür sind:

Wir denken an den Ostertag des Jahres 1820, und unser Herz überschlägt sich vor Freude. An diesem Tag wird Elias so gewaltig präludieren, wie solches die Eschberger Welt noch nicht gehört hat. Mit Mühe ermahnen wir unser Herz, ruhig in der Chronik dieses Lebens fortzufahren. Mit Mühe.²¹¹

Noch so vieles gälte es aus dieser Zeit zu berichten, die für Elias Alder die Zeit höchsten Glücks gewesen ist.²¹²

Der Sommer, das erwähnten wir schon, war überaus ereignisreich, und zwar auf mancherlei Weise.²¹³

Dem Erzähler können durch diese Angaben verschiedene Eigenschaften zugeordnet werden, aus deren Synthese sich ein bestimmter Typus konstituieren lässt.²¹⁴

1. Modus und Form des Erzählens (Mündlichkeit oder Schriftlichkeit, Spontaneität oder von langer Hand vorbereitetes Erzählen, Umgangssprachlichkeit oder Rhetorik);
2. Narrative Kompetenz (Allwissenheit, Fähigkeit zur Introspektion in das Bewusstsein der Figuren, Ubiquität oder Fehlen solcher Kompetenzen);
3. Sozialer Status und soziale Herkunft;
4. Geografische Herkunft (Anwesenheit oder Abwesenheit von regionalen oder dialektalen Sprachmerkmalen)
5. Bildung und geistiger Horizont
6. Weltanschauung²¹⁵

Erzählmodus bzw. -form in *Schlafes Bruder* zeichnet sich durch eine mündliche, spontane Rede aus, die sowohl umgangssprachliche als auch rhetorisch ausgefeilte Elemente in sich vereint. Weiters können einerseits neu geschaffene Wörter entnommen sowie als archaisch geltende Ausdrücke festgemacht werden. Folgendes Beispiel soll dies exemplarisch zeigen.

²¹¹ Schneider (2007), S. 67

²¹² Schneider (2007), S. 117

²¹³ Schneider (2007), S. 154

²¹⁴ vgl. Schmid (2014), S. 72

²¹⁵ Schmid (2014), S. 72

Schon beim ersten Schnitt half er dem Seff grasen, rechte die struppigen Bündten sauber, molk das Vieh, zwang den Neugekalbten die Schnorre in den Melk-kübel, und zur Herbstzeit laubte er die Hänge und ließ sich von keinem dabei helfen.²¹⁶

Die erzählerische Kompetenz (2.) lässt sich nicht eindeutig beschreiben. Zwar zeigt der Erzähler durchaus seine Allwissenheit, Allgegenwart und die Introspektion in das Figurenbewusstsein, an mehreren Stellen sind die Grenzen dessen aber offensichtlich zu vernehmen, wie an einigen Beispielen in dieser Arbeit schon gezeigt wurde.

Der geistige Horizont und die Bildung (5.) des Erzählers, und damit verbunden der soziale Status bzw. die soziale Herkunft, (3.) lassen sich als akademisch beschreiben, was an einem der nächsten Beispiele gezeigt wird. Der Erzähler wirkt durch die Aufstellung von mehreren Lebensweisen und Behauptungen weise und erfahren und scheint aus einer gehobenen sozialen Schicht zu stammen. Er zeichnet sich auch dadurch aus, dass er musikalisch, christlich, liturgisch und geografisch bewandert ist und somit als höchst gebildet wahrgenommen wird. Folgende Beispiele sollen Einblick in diese Behauptungen geben.

Elias hatte, um es akademisch zu sagen, das Gesetz der Imitation entdeckt.²¹⁷

Sie begriff den unheimlichen Spuk noch immer nicht, hätte ihn aber jetzt begreifen müssen, denn der wahre Gottfried hatte nie so zu ihr geredet.²¹⁸

Niemand wußte ihm das Land des Kaliforniers zu bedeuten, und so irrte er in abenteuerlichen Märschen über den Rätikon und durch die Bergamasker Alpen und wurde schließlich in Lecco von einem Lohgerber halbverhungert aufgegriffen. [...] Der Michel flüchtete hinüber ins Piemont und hinunter zur Ligurischen Küste.²¹⁹

Nun gibt es aber in der Sprache der Musik ein Phänomen, das bislang noch wenig erforscht worden ist.²²⁰

Nur ein wirklich Liebender kann sich so grausam irren.²²¹

Wie überall in der christlichen Welt, so feierten auch die Eschberger zu mitternächtlicher Stunde das Wunder der Auferstehung Christi.²²²

²¹⁶ Schneider (2007), S. 93

²¹⁷ Schneider (2007), S. 70

²¹⁸ Schneider (2007), S. 126

²¹⁹ Schneider (2007), S. 157

²²⁰ Schneider (2007), S. 178

²²¹ Schneider (2007), S. 109

Die geografische Herkunft (4.) des Erzählers kann nicht eindeutig an seiner Sprachverwendung festgemacht werden. Er verwendet zwar dialektale Ausdrücke, diese können jedoch nicht ausnahmslos einem geografischen Gebiet zugeordnet werden.

Weiterhin erschwerend kommt hinzu, dass neben diesen dialektalen Ausdrücken, wie bereits erwähnt, auch Neologismen und Archaismen verwendet werden, und somit ist keine Konsequenz der sprachlichen Merkmale, die auf eine eindeutige geografische Genese verweisen, ersichtlich. Im Kontext der Postmoderne kann dies als eindeutiges Merkmal betrachtet werden und zwar als Verwerfen vom konsequenten Konzept der Sprache.

Die Richtung der Weltanschauung des Erzählers kann man dem folgenden Beispiel entnehmen. Der Erzähler zeigt sich als eloquent, weise und gelehrt, indem er immer wieder allgemeine Behauptung über das Leben aufstellt und somit seine Denkart vermittelt.

Das ungeheuerliche Gesetz, wonach eine jede Liebe immer in den Tod führt, sollte sich an diesem Mann auf eine abscheulich pervertierte Weise erfüllen.²²³

Selten wurde aus Liebe Hochzeit gehalten.²²⁴

Eine jede Hoffnung ist ohne Sinn. Kein Mensch ver falle auf die Idee, auf die Erfüllung seiner Träume zu sinnen. Vielmehr soll er den Irrsinn des Hoffens begreifen. Hat er ihn begriffen, darf er hoffen. Wenn er dann noch träumen kann, hat sein Leben Sinn.²²⁵

Erlösung aber ist die Erkenntnis der Sinnlosigkeit allen Lebens. Das lernen wir aus den Lebensgeschichten der Großen dieser Welt.²²⁶

Aber das Wesen des Menschen ist unbeständig, und leicht vergißt er, was er sich nächstens mit geballter Faust geschworen.²²⁷

Daran glauben wir mit kindlichem Ernst, denn das Böse ringt so lange mit dem Guten, bis es im Guten untergeht.²²⁸

Es ist das Wesen eines jeden Genies, daß es Dinge mit großer Vollendung zugebringt, die es weder geschaut noch gehört hat.²²⁹

²²² Schneider (2007), S. 111

²²³ Schneider (2007), S. 154

²²⁴ Schneider (2007), S. 150

²²⁵ Schneider (2007), S. 135

²²⁶ Schneider (2007), S. 149

²²⁷ Schneider (2007), S. 185

²²⁸ Schneider (2007), S. 201

6.5 Erzähltypologie

Schmid führt in seinem Werk *Elemente der Narratologie* folgende Tabelle an, um den Erzähler bestimmten Typen zuzuordnen.²³⁰ Nach diesem Schema soll auch der Erzähler des zu untersuchenden Werks *Schlafes Bruder* beschrieben werden.

Kriterien	Typen des Erzählers
Darstellungsmodus	explizit – implizit
diegetischer Status	diegetisch – nichtdiegetisch
Hierarchie	primär – sekundär – tertiär
Personalität	persönlich – unpersönlich
Homogenität der Symptome	kompakt – diffus
Wertungshaltung	objektiv – subjektiv
Kompetenz	allwissend – im Wissen begrenzt
räumliche Bindung	allgegenwärtig – an einen bestimmten Ort gebunden
Introspektion	mit Introspektion – ohne Introspektion
Zuverlässigkeit	unzuverlässig – zuverlässig

Tabelle 4: Erzähltypologie; Quelle: Schmid (2014), S. 80

In *Schlafes Bruder* tritt ein nichtdiegetischer Erzähler auf, der primär, also als Erzähler der Rahmengeschichte, erzählt und sowohl implizit als auch explizit als Darsteller der Erzählung fungiert. Weiters handelt es sich um einen stark markierten, persönlichen Erzähler, der keinen Hehl daraus macht, seine subjektiven Wertungen offen zu präsentieren. Die Homogenität der Symptome erweist sich als diffus, und sowohl die Kompetenz, die räumliche Bindung, als auch die Introspektion sind nicht handfest zu bestimmen. Dies sind Indizien, die die Zuverlässigkeit des Erzählers in Frage stellen und diesen somit als unzuverlässig einordnen lassen. Beispiele für diese Einordnungen sind in den vorangegangenen Kapiteln ersichtlich. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers wird im anschließenden Kapitel näher betrachtet.

²²⁹ Schneider (2007), S. 94-95

²³⁰ vgl. Schmid (2014), S. 79-80

6.5.1 Unzuverlässiges Erzählen

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers in *Schlafes Bruder* kann als postmodernes Merkmal beschrieben werden. Dies kann an unterschiedlichen Beispielen im Werk festgemacht werden. Der Erzähler tritt grundsätzlich als allwissend auf, zeigt aber, wie schon mehrfach erwähnt, immer wieder, dass es auch Grenzen dieser Allwissenheit gibt. Dies ist ein Merkmal für Unzuverlässigkeit.

Als uns das bestürzende Schicksal des Johannes Elias Alder zu Ohren kam, da wurden wir still und dachten: [...].²³¹

Der Erzähler stellt dadurch dar, dass er die Geschichte seines Protagonisten selbst von jemand anderen erfahren hat, und somit kann angenommen werden, dass es sich bei der Geschichte lediglich um eine Nacherzählung handelt. Deshalb kann hier, so auch im Folgenden, die Zuverlässigkeit der Erzählung angezweifelt werden.

Darum können wir nicht bestimmen, wie lange Elias wirklich im Schnee gelegen hat. Nach menschlichem Ermessen vielleicht einige Minuten, nach göttlichem wohl eine Zeit von Jahren, wie ein merkwürdiger Umstand noch erhellen wird.²³²

Bei diesem Beispiel führt der Erzähler an, dass er den Zeitraum, wie lange der Protagonist im Schnee lag, nicht definieren kann und unterscheidet menschliches als auch göttliches Empfinden. Durch die Angaben von *vielleicht* und *wohl* drückt er jedoch keine Zuverlässigkeit aus, und auch der Umstand, dass er beide Empfindungen nachvollziehen kann, lässt an der Glaubwürdigkeit des Erzählers zweifeln. Ebenso die folgenden Beispiele, in denen der Erzähler explizit die Grenze seines Wissens betont.

Dann, wir wissen nicht weshalb, strichen sie einander durchs Haar, rochen glücklich ihren Atem.²³³

Vielleicht hat Elias es am merkwürdigen Rascheln im Unterholz gehört. Vielleicht hat er Peters Schatten einmal in der Lichtung gesehen, oder ein Atmen in dichter Nähe vernommen.²³⁴

Damit eröffnen wir gleichzeitig das wohl glücklichste Kapitel im Leben unseres Helden.²³⁵

²³¹ Schneider (2007), S. 13-14

²³² Schneider (2007), S. 35-36

²³³ Schneider (2007), S. 88

²³⁴ Schneider (2007), S. 104

Vielleicht ist es Einbildung, denn wir wollen einfach nicht begreifen, weshalb sich diese beiden Menschen niemals finden durften.²³⁶

Mochte es sein, daß der Idiot ahnte, Elias würde niemals mehr auf den Hof zurückkehren?²³⁷

Von ihren krebsroten Backen rann der Schweiß, und wir glauben, daß es der Angstschweiß war.²³⁸

Der Erzähler vereint Merkmale der Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit in dieser Passage.

Nun, das Phänomen des mysteriösen Klanges ließ sich im nachhinein einigermaßen plausibel erklären: Beim letzten Orgelspiel hatte Elias nämlich vergessen, die Register zurückzustellen. Überdies stand das nordseitige Emporenfenster offen, und so mußte von außen ein starker Windstoß in die Schleifladen gedrungen sein und die Luftsäulen der Pfeifen in Schwingung gebracht haben. Nicht erklären können wir allerdings das, was Elias jetzt sah.²³⁹

Ein weiteres Beispiel für die Unzuverlässigkeit des Erzählers ist das folgende.

Zärtlichkeit, ein solches oder ähnlich lautendes Wort, war ihr und den meisten Eschberger Weibern unbekannt.²⁴⁰

Als RezipientIn ist man sich nicht sicher, was der Erzähler meint und zweifelt an seiner Glaubwürdigkeit. Auch die nächsten Beispiele erwecken in aufmerksamen Lesenden ein gewisses Gefühl der Unzuverlässigkeit des Erzählers.

Die Kirchenpforte donnerte so gewaltig ins Schloß, daß sich das Krachen auf die geschmiedeten Lüster übertrug und sie zum Singen brachte. Oder war es der Schall seines schmerzverrissenen Lachens, der die Lüster in Bewegung setzte?²⁴¹

Indem Elias redete, geschah etwas Merkwürdiges. Wir können nicht beantworten, ob es nun die Folge seines grell halluzinierenden Geistes war, der das Merkwürdige wahrnahm, oder ob es sich um einen tatsächlich existierenden Umstand handelte.²⁴²

²³⁵ Schneider (2007), S. 111

²³⁶ Schneider (2007), S. 151

²³⁷ Schneider (2007), S. 165

²³⁸ Schneider (2007), S. 174

²³⁹ Schneider (2007), S. 146

²⁴⁰ Schneider (2007), S. 44

²⁴¹ Schneider (2007), S. 142

²⁴² Schneider (2007), S. 145

Es hatte den Anschein, als sei in die Gemüter eine unerklärliche Unruhe gekommen.²⁴³

Er ist plötzlich ein Mann von strahlender Schönheit. Oder täuschen uns die flackernden Schatten des Kerzenlichts?²⁴⁴

Er selbst hielt sich am Gesimse der Brüstung fest, und niemand bemerkte, daß er vor Glück und Erschöpfung weinte. Oder weinte er über den unglaublichen Entschluß, den er beim Orgelspiel gefaßt hatte?²⁴⁵

Seff und der Bub hatte sich lieb, das ist wahr. Und Elias hätte den Vater vor Freude umhalsen mögen, sein Haar riechen, wie er es als Kind in schweren Nächten am Stallhut gerochen hatte. Das ist auch wahr.²⁴⁶

Durch den Appendix *das ist wahr* versichert der Erzähler den Wahrheitsgehalt der Aussage. Der Leser kann indirekt daraus schließen, dass vieles, das der Erzähler sonst erwähnt und nicht mit solch einem Zusatz flankiert, anzuzweifeln sein könnte.

Der Erzähler bezieht sich bei kommenden Beispielen wieder auf Angaben anderer.

Die für unsere Begriffe befremdliche Sitte rührte noch aus den Tagen des Kuraten Benzer, und tatsächlich soll einmal ein Weib während des Hirtenspiels niedergekommen sein.²⁴⁷

Es will nämlich, schenkt man dem Zeugnis Glauben, aus sicherer Entfernung beobachtet haben, wie der Meistenteils hinter verschlossenen Fensterladen bis zum Morgengrauen auf und nieder gewandert sei.²⁴⁸

Die Legende berichtet, daß in Feldberg zur Zeit des Geschlechts der Montforts eine unvorstellbare Katzenplage gewütet habe.²⁴⁹

Durch die Schilderungen im folgenden Beispiel kann ein genauer Leser eine Lüge bzw. eine weitere unzuverlässige Aussage des Erzählers entlarven, denn zuvor berichtet der Erzähler, dass die betreffende Figur Kalifornien niemals erreicht hatte.²⁵⁰ Dies steht in engem Zusammenhang mit dem Merkmal der Ironie, da diese Passage auch ironisch zu verstehen sein könnte.

²⁴³ Schneider (2007), S. 155

²⁴⁴ Schneider (2007), S. 173

²⁴⁵ Schneider (2007), S. 183

²⁴⁶ Schneider (2007), S. 71

²⁴⁷ Schneider (2007), S. 74

²⁴⁸ Schneider (2007), S. 81

²⁴⁹ Schneider (2007), S. 165

²⁵⁰ vgl. Schneider (2007), S. 158

Den fünfzehn Kindern, die ihm das Weib gebar, mußte er stets aufs neue von jenen geheimnisvollen Schwarzen berichten, den sogenannten Kaliforniern, welchen er vier Jahre als Häuptling vorgestanden hatte.²⁵¹

Am deutlichsten kann die Unzuverlässigkeit des Erzählers dem nächsten Beispiel entnommen werden, bei dem es um das Alter des Protagonisten geht.

Nach dem Kalender war er zweiundzwanzigjährig, und wenn man nach der rechten Wahrheit forscht, war er älter als vierzig Jahre.²⁵²

Weiters kann die unzuverlässige Erzählart daraus entnommen werden, dass der Erzähler, wie in Fußnote 274 angeführt, dem Leser nichts mehr von Fritz erzählen möchte, weil er nicht interessiert²⁵³, er später die Figur des Fritz doch noch erwähnt und somit seinen Vorsatz bricht.

Als sich Elias verabschiedete – dem gelähmten Seff blickte er wortlos ins Gesicht, die Mutter schlief noch, Fritz molk die erste Milch – [...].²⁵⁴

In Wirklichkeit hatte Fritz den Mongoloiden in Sicherheit gebracht, nicht aber den Vater.²⁵⁵

Da, wie schon angeführt, das unzuverlässige Erzählen in Zusammenhang mit dem Stilmittel der Ironie gebracht werden kann, sollen anschließend einige Beispiele angeführt werden, die durchaus als ironisch zu sehen sind. Da der stilistische Einsatz von Ironie als postmodernes Merkmal definiert ist, zeichnet sich dieses in *Schlafes Bruder* deutlich ab.

Freilich muß er den rein spirituellen Gehalt des Wortes Vater mit dem fleischlichen durcheinandergebracht haben, denn in Eschberg gab es in der Folgezeit etliche braunschopfige Kinder, welche, wie es hieß, dem hochwürdigen Herrn Kurat wie aus der Form gestürzt waren.²⁵⁶

Freilich, sie verließ den Hof nicht ohne das hochheilige Versprechen, keinem ein Sterbenswörtchen von dem Vorfall zu erzählen, weshalb denn auch am Sonntag jedermann neugierig auf die Alderschen Eheleute schielte. Einige Weiber mochten in Gedanken fast hoffärtig werden, hatten sie ihren Gatten ja nur ein Mongoloides geboren und nicht einen Teufel mit Augen gelb wie Kuhseiche. Ein anderes Weib aber, die Nulfin, die im fünften Monat schwanger ging, legte ihr Gebetbüchlein auf den Bauch und tat ein Gelübde.

²⁵¹ Schneider (2007), S. 158

²⁵² Schneider (2007), S. 160

²⁵³ vgl. Schneider (2007), S. 51

²⁵⁴ Schneider (2007), S. 164

²⁵⁵ Schneider (2007), S. 202

²⁵⁶ Schneider (2007), S. 28

Wenn es ein an Leib und Seele Gesundes würde, schwur sie der Muttergottes, wolle sie an ihrem Altar monatlich einen Blumenstrauß aufstellen, solange sie, Virginia Alder, lebe.²⁵⁷

Den Altarbezirk umgab ein lieblich gesteckter Blument Teppich aus Margeriten- und Löwenzahnblüten. In den Teppich waren die beiden Worte AVE MARIA gewirkt worden, doch hatte sich nachts eine Kuh in der Kirchenbündt herumgetrieben und nun klebte auf dem Buchstaben „R“ eine fette, saftige Klatter.²⁵⁸

Der Blasebalgtreter Warmund Lamparter, ein werktagscheuer Mensch, der noch dazu wüst trank, bis er nicht einmal mehr die Dunkelheit sehen konnte, war an diesem Sonntagmorgen mit einem zuhöchst weingeistigen Gesicht auf der Empore erschienen. Oskar Alder wollte ihn auf der Stelle heimschicken, fürchtete aber, der Lump möchte nicht mehr unbeschadet die steile Holzterppe hinabsteigen. Außerdem bestand der Lamparter stur auf seiner sonntäglichen Herrgottspflicht, den Balg zu treten. Um der nicht endenden Homilie des Kuraten ein Ende zu setzen, fing der Lamparter an, von der Brüstung herab dem Volk den Segen zu erteilen. Als ein frech grinsendes Gesicht den Betrunknen am Ärmel langte, sich dieser aber loswinden konnte und mit lallender Stimme das Ite-Missa-Est zu singen anhub, geschah das Unglück. Warmund Lamparter stürzte von der Brüstung und schlug in den Steinboden, wo der Körper zer schlagen liegenblieb.²⁵⁹

Der Schmerz der Trauernden wurde noch dadurch gesteigert, daß Kurat Beuerlein das Requiem beim Tubamirum endigte, verwirrt in die Gemeinde blinzelte, dann jedoch sehr selbstsicher befand, man müsse nun zum Taufakt schreiten. Also schritt der Kurat zu den Särgen nieder und nahm ihnen das Taufversprechen ab.²⁶⁰

Wo einst der Herrgottswinkel gestanden hatte, dorthin zimmerte er einen Alkoven, und fortan ruhte Nulf Alder selbst im Herrgottswinkel.²⁶¹

So etwas hatten die Menschen noch nicht erlebt, daß einem durch eine Predigt die Wollust entzündet werden konnte.²⁶²

Erlösung aber ist die Erkenntnis der Sinnlosigkeit allen Lebens. Das lernen wir aus den Lebensgeschichten der Großen dieser Welt. Jesus, als er erlöst war, empfand keine Neigung mehr, länger in dieser Welt zu wirken. Er ging und kam nicht mehr wieder.²⁶³

Reihenweise erhoben sie sich, wandten die Köpfe zur Empore und jubelten hinauf zu dem unsichtbaren Wundersmann. Hüte wurden in die Luft geworfen, Körbe, Halstücher, und wir meinen gar ein Bündel Windeln in die Höhe fahren gesehn zu haben.²⁶⁴

²⁵⁷ Schneider (2007), S. 40-41

²⁵⁸ Schneider (2007), S. 48

²⁵⁹ Schneider (2007), S. 62-63

²⁶⁰ Schneider (2007), S. 85

²⁶¹ Schneider (2007), S. 93

²⁶² Schneider (2007), S. 102

²⁶³ Schneider (2007), S. 149

²⁶⁴ Schneider (2007), S. 182

6.6 Der fiktive Leser

In diesem Kapitel soll das Konzept des fiktiven Lesers dargestellt werden, um diesen anhand *Schlafes Bruder* zu analysieren. Dieses Kapitel kann als Erweiterung des Kapitels *Subjekt und Adressat des Erzählens* gesehen werden.

Wolf Schmid meint mit dem fiktiven Leser bzw. dem fiktiven Adressaten, wie er ihn als korrekt definiert, die Instanz, für die das Erzählte bestimmt ist und die sich durch bestimmte konstruierte Einschätzungen des Erzählers ergibt.²⁶⁵

Der fiktive Adressat ist als solcher immer nur eine Projektion des jeweiligen Erzählers.²⁶⁶

Kommt es zur Kommunikation zwischen dem Erzähler und der Instanz, an die diese Kommunikation gerichtet ist, ist zu untersuchen, ob es sich um einen realen (innerhalb der Diegese) Kommunikationspartner als Figur oder um einen bloß konstruierten Kommunikationspartner, der nicht Teil der Diegese ist, handelt (vgl. intra- und extradiegetische Sprechsituation bei Martínez und Scheffel). Ein echter Dialog kommt nur mit einer Figur der Diegese zustande, ansonsten handelt es sich um einen dialogischen Erzählmonolog.²⁶⁷ Dabei handelt es sich um eine Erzählform, die bestimmte Kennzeichen in sich vereint:

- Dialogisch: Der Erzähler geht von einem Rezipierenden aus, der seine Erzählung aktiv verfolgt und eine bestimmte Attitüde zu dieser entwickelt.²⁶⁸

Das Erzählen entfaltet sich in einer Spannung zwischen den entgegengesetzten Sinnpositionen des Erzählers und des Adressaten, die gelegentlich die Form eines offenen Dialogs annimmt.²⁶⁹

²⁶⁵ vgl. Schmid (2014), S. 95-96

²⁶⁶ Schmid (2014), S. 96

²⁶⁷ vgl. Schmid (2014), S. 96

²⁶⁸ vgl. Schmid (2014), S. 105

²⁶⁹ Schmid (2014), S. 105

- Monolog: Es tritt kein wirklicher Kommunikationspartner auf, da es sich um eine Inszenierung des Gespräches handelt, das der Erzähler entwickelt. Somit handelt es sich um einen Monolog, der inszenierte Elemente eines Zwiegesprächs enthält.
- Narrativität: Trotz dieser dialogischen Züge, die die Erzählung erhält, ist die dominierende Intention des Erzählers nach wie vor die Erzählung selbst.²⁷⁰

6.6.1 Explizite und implizite Erscheinung des fiktiven Lesers

So wie der Erzähler explizit oder implizit in Erscheinung treten kann, ist dies auch beim fiktiven Leser der Fall. Als explizit kann man den Leser dann wahrnehmen, wenn er konkret angesprochen bzw. explizit auf ihn Bezug genommen wird. Somit ergibt sich ein Konstrukt des Lesers, der mit unterschiedlichen Eigenschaften versehen wird.²⁷¹

Der fiktive Leser wird in *Schlafes Bruder* zum ersten Mal nach 27 Seiten mit den folgenden Worten angesprochen:

Ein Leser, der uns zwischenzeitlich bis an diesen Punkt gefolgt ist, mag sich die Frage vorlegen, weshalb wir uns so ausführlich über den hitzigen Kuraten verbreiten und nicht endlich die Erzählung auf jenes sonderliche Kind hinführen. Er möge sich diese Frage bewahren.²⁷²

Das implizite Bild des fiktiven Lesers ergibt sich kongruent zu dem des impliziten Erzählers, weil sich der fiktive Leser erst aus den Informationen, die der Erzähler kundtut, ergibt. Folglich führen dieselben Merkmale, wie schon vorhin beim expliziten bzw. impliziten Erzähler genau erläutert, zu einer impliziten Vorstellung dieses Lesers.

So wie jede fiktionale Erzählung einen Erzähler hat, konstruiert sie in einer bestimmten Art und Weise auch einen fiktiven Leser, auf den die Erzählung verweist. Es gibt nämlich in jeder Erzählung bestimmte Hinweise, die das Vorhandensein eines Lesers andeuten.

²⁷⁰ vgl. Schmid (2014), S. 105

²⁷¹ vgl. Schmid (2014), S. 99

²⁷² Schneider (2007), S. 27-28

Ist der Erzähler durch eine ausgeprägte Markiertheit, also ein Tragen von starken individuellen Zügen, ausgezeichnet, entwickelt sich auch ein genaueres Bild des vom ihm adressierten Lesers, wobei sich die Markiertheit zwischen diesen beiden Instanzen sehr wohl unterscheiden kann.

Diese Beziehung, die sich zwischen Erzähler und fiktivem Leser ergibt und man mehr oder weniger gut aus Merkmalen der Erzählung filtern kann, vermittelt ein Bild vom fiktiven Leser. Wolf Schmid verweist auf die beiden Kategorien Appell und Orientierung, um dieses Verhältnis zu beschreiben. Der Erzähler weist den Leser, grundsätzlich implizit, dazu an, zu seiner Erzählung, den darin beschriebenen Elementen und Gegebenheiten bzw. zu sich selbst einen bestimmten Standpunkt aufzubauen. Dies impliziert gleichzeitig die Anwesenheit eines Lesers und zeigt, wie der Erzähler den Leser bezüglich seiner Werte, seiner Einstellungen und seines Wissens einschätzt. Der Appell ist in einer Erzählung in irgendeiner Art und Weise immer gegeben und kann aus bestimmten Textelementen entnommen werden. Die Impression kann als eine Appellform gesehen werden, mit der der Erzähler den Leser dazu bringen will, eine positive oder negative Stellung zu den Schilderungen einzunehmen. Die Orientierung meint die vom Erzähler angenommenen Werte des Lesers, die er in seiner sprachlichen Ausdrucksweise in irgendeiner Form einbaut sowie das prognostizierte Verhalten des Lesers auf die Erzählung.²⁷³

An einigen Textpassagen sollen diese Erläuterungen gezeigt werden. Dies sind Beispiele für die Operation der Orientierung.

Fritz war zeitlebens ein so unbedeutender Mensch, daß wir ihn dem Leser am liebsten überhaupt unterschlagen möchten. Er war von jener Art des vollkommen nichtssagenden Zeitgenossen. Und tatsächlich: Aus dem Mund des Fritz Alder ist uns kein einziges Wort überliefert. Wäre eines überliefert, es interessierte uns nicht.²⁷⁴

Wir schließen die Blätter unseres Büchleins über Johannes Elias Alder. Was kommt, ist von Unerheblichkeit. Es ist das Zu-Ende-Erzählen einer nunmehr unbedeutenden Welt.²⁷⁵

Wir ersparen dem Leser, der uns ein guter Freund geworden ist – er wäre unmöglich bis an diesem Punkt unseres Büchleins vorgedrungen –, die Einzelheiten der Auslöschung des Dorfes Eschberg.²⁷⁶

²⁷³ vgl. Schmid (2014), S. 99-101

²⁷⁴ Schneider (2007), S. 51

²⁷⁵ Schneider (2007), S. 199

Aus diesen Passagen kann entnommen werden, dass der Erzähler den Leser nicht mit weiteren Erzählungen langweilen will. Es kann also angenommen werden, dass der Erzähler den Leser durch spannende Erzählungen bei der Stange halten will.

Außerdem zeigt das letzte Beispiel, dass der Erzähler vom freundschaftlichen Verhältnis zwischen ihm und dem Leser überzeugt ist und diesen mit dem gebrachten Argument ebenfalls davon überzeugen will.

Ein weiteres Beispiel für Orientierung ist Folgendes.

Es ist unbegreiflich, weshalb unser Elias mit diesem Menschen umging, der die Kreatur quälte, so als trüge sie Schuld an seiner Lebenslangeweile.²⁷⁷

Der Erzähler stellt sich einen Leser vor, der ethisch ebenfalls meint, dass Menschen mit unterschiedlichen Grundwerten nicht miteinander umgehen sollten.

Beim nächsten Textbeispiel ist die Appellfunktion der Impression deutlich sichtbar.

Das Bild der frühen Jugend unseres Helden ist dunkel.²⁷⁸

Durch die Wertung des Erzählers nimmt der Leser, mehr oder weniger automatisch, eine ablehnende Einstellung gegenüber der Jugend des Protagonisten ein. Auch das nächste Beispiel zeigt eine Impression.

In diesem Punkte muß man dem Warmund nachträglich eine gute Intuition zusprechen, denn Oskar Alder postludierte oft mehr als eine Stunde [...].²⁷⁹

Der Erzähler beschreibt vor diesem Textauszug die Figur Warmund Lamparter als eher negativ. Man kann annehmen, dass er mit dieser Aussage den Leser dazu bringen möchte, der Figur Warmund, bei all seinen negativen Eigenschaften, etwas positiver gegenüber zu stehen. Ähnliches bei Folgendem.

Man muß ihr aber zugute halten, daß sie sich lange gegen die Zurschaustellung ihres Bauches gesperrt hatte.²⁸⁰

²⁷⁶ Schneider (2007), S. 202

²⁷⁷ Schneider (2007), S. 122

²⁷⁸ Schneider (2007), S. 51

²⁷⁹ Schneider (2007), S. 65

²⁸⁰ Schneider (2007), S. 74

Wir haben den Lehrer früher als einen neidvollen Mann beschreiben, der sich selbst als bedeutenden Musicus empfunden hat. In einem Punkt aber müssen wir diesen Mann doch respektieren: Er war von zutiefst musikalischer Seele.²⁸¹

Impressionen zeigen sich auch hier.

Selbst in der Ledigenbank kniete man Knie an Knie, und es ist kaum zu glauben, aber die Burga roch nach Rosenöl.²⁸²

Elsbeth war ein stilles Kind von ausgeglichener Art und gutem Charakter, was erstaunen muß, wenn man dazu den Vater betrachtet, ein gemeiner Rohling, ein niederträchtiger Kerl [...].²⁸³

Es ist seltsam, daß just das Erscheinen dieses rohen, die Unzucht predigenden Menschen Herz und Geist unseres Musikanten zu verkehren vermochte.²⁸⁴

Wie unverhohlen Peters Neigungen zu der Zeit schon waren, zeigte sich an dem, wie er sein Vieh behandelte.²⁸⁵

Ist es faßlich, daß in dieser Szene des Elends der genialste Musiker sitzt, den das Vorarlbergische je hervorgebracht hat? [...] Es ist nicht faßlich. Vielmehr kommt es uns vor wie ein großes, trauriges Märchen.²⁸⁶

Welch ein Schauspiel der Hilflosigkeit!²⁸⁷

Aber ist es dem Leser nicht auch schon begegnet, daß, wenn er meinte, sein Geschick ziehe sich unheilvoll über ihm zusammen gleich schwarzen, tiefhängenden Wolkenmassen, er endlich doch noch einen Fleck gefunden hat, den ein dünner Sonnenstrahl hoffnungsvoll beschien? So geschah es mit Elias Alder.²⁸⁸

Der Erzähler will beim Leser durch seine Aussagen bzw. Fragen eine bestimmte Einstellung zum Geschehen bzw. Geschilderten hervorrufen. Dies drückt der Erzähler dem Leser gegenüber aus und vermittelt diesem eine gewisse Werthaltung. Es kommt auch dazu, dass der Erzähler dem Leser direkt eine Frage stellt und so den Zusammenhang zur kommenden Schilderung herstellt. Es scheint so, als wolle der Erzähler den Leser dazu bringen, Empathie gegenüber dem Protagonisten zu entwickeln.

²⁸¹ Schneider (2007), S. 114

²⁸² Schneider (2007), S. 73

²⁸³ Schneider (2007), S. 99

²⁸⁴ Schneider (2007), S. 103

²⁸⁵ Schneider (2007), S. 122

²⁸⁶ Schneider (2007), S. 159-160

²⁸⁷ Schneider (2007), S. 175

²⁸⁸ Schneider (2007), S. 160-161

Eine Appellfunktion des Erzählers zeigt sich auch beim nächsten Beispiel.

Wir müssen uns vor Augen bringen, daß unser Mann ein Kind von sieben Jahren liebte.²⁸⁹

Drum glaube der Leser mit uns, daß über Elsbeths Antlitz ein melancholischer Schatten gezogen ist.²⁹⁰

Durch bestimmte Zusätze, wie das nächste Beispiel zeigt, will der Erzähler, dass der Leser zusätzlich über bestimmte Zusammenhänge Bescheid weiß.

Die Verse stammten aus der Feder des Köhler, Michel, und es soll nebenbei bemerkt werden, daß der Michel durch seine Berufung zum geistlichen Dichter dürr vor Hunger geworden war.²⁹¹

Trotzdem gab es Momente heller Freude, die dem Leser vorzuenthalten unehrenhaft wäre. Eine letzte Episode will davon erzählen, und wir kehren zurück zum Frühjahr 1808, zum Fünfjährigen.²⁹²

In der Passage mit Fußnote 292 drückt der Erzähler die Wertschätzung gegenüber dem Leser aus und meint, dass er es verdient hätte, auch die positiven Ereignisse zu erfahren. Das Bild, das der Erzähler demnach vom Leser konstruiert, kann als respekt- und würdevoll betrachtet werden. Somit kann angenommen werden, dass der Erzähler große Stücke auf den Leser hält. Dies kann man aus folgenden Beispielen ablesen.

Wir würden dem Leser dieses abgeschmackte Detail verhehlen, wäre nicht ausgerechnet die Seffin im Stroh gelegen.²⁹³

Wie gerne wollten wir davon erzählen, wie unser Held Abschied nimmt von seinem Vaterhaus, das nie wirklich sein Vaterhaus gewesen ist! [...] Wie gerne möchten wir dem Leser sein 1. Streichquartett – gesetzt, er hätte eines geschrieben –, eine flüchtig hingeworfene Chorfüge, einen torsohaften, aber großartig erdachten Sonatenhauptplatz beschreiben!²⁹⁴

Bei den nächsten Beispielen führt der Erzähler dem Leser vor Augen, dass bestimmte Handlungen der Figuren durchaus für ihn als nachvollziehbar erscheinen. Diese Annahme soll der Leser ebenfalls übernehmen. Deshalb bringt der Erzähler folgende Einwürfe.

²⁸⁹ Schneider (2007), S. 99

²⁹⁰ Schneider (2007), S. 151

²⁹¹ Schneider (2007), S. 73

²⁹² Schneider (2007), S. 51

²⁹³ Schneider (2007), S. 74

²⁹⁴ Schneider (2007), S. 61-62

Man muß sich aber in die Herzen dieser Männer verdenken, deren Weiber immerzu von der englischen Stimme des Herrn Lektor dahersäuselten. Das muß man.²⁹⁵

Fühlt man sich in ein Eschberger Bauernherz, ist nur begreiflich, weshalb der Meistenteils beargwohnt, ja gehaßt wurde. Denn wer mochte nicht im Tabernakel wohnen?²⁹⁶

Es ist recht zu behaupten, daß, als er den Entschluß gefaßt hatte, zu sterben, er bereits verrückt geworden war. Anders läßt sich die unglaubliche Todesart nicht begreifen.²⁹⁷

Das Zustandekommen dieser seltsamen Hypnose läßt sich nur mit dem Wesen von Elias' Musik erklären.²⁹⁸

Damit die Erzählung für den Leser plausibel wird, muss sich der Erzähler mit seinem Erzählten an diesem orientieren und somit sprachliche, soziale, kognitive Annahmen vom Leser aufstellen, nach denen sich die Erzählung richtet. Daran ist ersichtlich, in welcher Weise der Erzähler seinen Adressaten einschätzt. Weiters schätzt der Erzähler, wie schon erwähnt, auch das Verhalten des fiktiven Lesers auf seine Erläuterungen ein und konstruiert eine Instanz, die entweder eher teilnahmslos am Geschehen partizipiert oder aber als reger Kommunikationspartner und reflektierender Kritiker auftritt.²⁹⁹

Folgendes Beispiel gibt einen Einblick, wie der Erzähler in *Schlafes Bruder* den Rezipienten einschätzt.

Nun muß man sich fragen, wie ein Blinder überhaupt imstande ist, ohne fremde Hilfe einen Zaun zu errichten?³⁰⁰

Es gilt noch hinzuzufügen, daß die Stelle des zweiten Organisten schließlich an den Peter Paul Battlog vergeben wurde.³⁰¹

Der Erzähler in *Schlafes Bruder* geht von einem Leser aus, der die Geschehnisse nachvollziehen und verstehen will und eventuelle Nachfragen bezüglich der Geschichte hat. Deshalb stellt der Erzähler die Frage für den Leser und beantwortet diese im Erzählverlauf. Selbiges kommt in folgendem Beispiel vor.

²⁹⁵ Schneider (2007), S. 61

²⁹⁶ Schneider (2007), S. 82

²⁹⁷ Schneider (2007), S. 160

²⁹⁸ Schneider (2007), S. 178

²⁹⁹ vgl. Schmid (2014), S. 101

³⁰⁰ Schneider (2007), S. 58

³⁰¹ Schneider (2007), S. 185

Was denn hätten wir dem Elias raten können? Wenn einem Menschen von Anfang an bedeutet wird, daß er zwar ein geniales Talent besitzt, es aber niemals vollenden dürfen, weil es die Gesetzmäßigkeiten eines verschwenderischen Planes will, so hätte sich an diesem Leben selbst in der Fremde, in der günstigen Umgebung einer musikliebenden Welt nichts geändert.³⁰²

Der Erzähler vermittelt, dass er sich dem Vorwurf des Lesers stellen müsse, dass er den Protagonisten nicht beratschlagt hat. Diesen Vorwurf versucht er, durch die sofort anschließende Passage zu widerlegen.

Weiters hat der Erzähler eine gewisse Vorstellung von den Annahmen des Lesers und nimmt diese dem Leser vorweg, wie folgende Beispiele zeigen.

Vergeblich wartet der Leser mit uns auf ein äußerliches Ereignis, welches den jungen Mann endlich aus seinem engbestirnten Dorf wegrufen möchte.³⁰³

Unser Leser mit dem uns zwischenzeitlich das Gefühl fremder Vertrautheit verbindet, will nun nicht denken, Elias habe aufgehört zu musizieren. Das Gegenteil ist der Fall.³⁰⁴

Bei dieser Leseranrede des Erzählers geht er von angenommenen Gedankengängen des Lesers aus und stellt diese richtig. Außerdem betont dieser die vermeintliche Beziehung, die sich zum Leser entwickelt hat.

Bei den nächsten Textpassagen wird der Leser indirekt darauf hingewiesen, sich noch einmal die erwähnten Figuren bzw. Geschichten in Erinnerung zu rufen, um den Zusammenhang zur nächsten Schilderung herzustellen.

Wer sich an den Kuraten Elias Benzer am Beginn unseres Büchleins entsinnen mag, dem dürfen wir müßig mitteilen, daß naturgemäß das Kerzenbrennen der wichtigste Bestandteil der Feier darstellte.³⁰⁵

Wie wir wissen, war der Kurat nicht mehr in der Lage, eine Messe zu beginnen, geschweige sie zu endigen.³⁰⁶

³⁰² Schneider (2007), S. 95

³⁰³ Schneider (2007), S. 61

³⁰⁴ Schneider (2007), S. 96

³⁰⁵ Schneider (2007), S. 112

³⁰⁶ Schneider (2007), S. 112

Zusammenfassend können in *Schlafes Bruder* deutliche Spuren von Appell- und Orientierungsoperationen vernommen werden. Der Erzähler steht dem Leser wertschätzend gegenüber, beschreibt das Verhältnis sogar als freundschaftlich, weshalb er ihn nicht langweilen will und ihm auch die Erzählung von positiven Ereignissen zugesteht. Der Erzähler sieht den Leser als reflektierenden und nachvollziehen-wollenden Kommunikationspartner an, weshalb er immer wieder Zusammenhänge herzustellen versucht, um die Erzählung für den Leser plausibel zu machen. Der Erzähler versucht den Leser durch seine wertenden Kommentare in eine Richtung zu lenken, die dem Standpunkt des Erzählers entspricht und beeinflusst diesen somit auf indirekte Art und Weise. Er nimmt auch an, dass der mitdenkende Leser Vorwürfe hervorbringen könnte und nimmt diese vorweg, um sie zu erklären. Aufgrund der verwendeten Sprache nimmt der Erzähler an, dass der Leser durchaus diesen Duktus aus dialektal archaischen als auch aus neugeschöpften Ausdrücken versteht und vermittelt somit indirekt, dass er dem Leser einen bestimmten Grad an Intelligenz zugesteht.

7 Conclusio

Die vorliegende Arbeit behandelt den Roman *Schlafes Bruder* in Zusammenhang mit postmodernen Kriterien und erzähltheoretischen Aspekten. Ziel dieser Arbeit war es, herauszufinden, ob sich *Schlafes Bruder* unter Berücksichtigung der gewonnenen narratologischen Ergebnisse als Werk der Postmoderne einordnen lässt, und inwiefern und an welchen Stellen Elemente postmodernem Erzählens vorhanden sind.

Nachdem zu Beginn der Arbeit Informationen zum Autor und zum Inhalt des Werkes angeführt werden, kommt es zu einer Auseinandersetzung mit dem Begriff der Postmoderne, seiner Entstehung und Entwicklung sowie der Angabe von Merkmalen postmoderner Literatur.

Da der Begriff der Postmoderne bis heute nicht eindeutig definiert ist und es aus verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedliche Meinungen dazu gibt, kann keine präzise Definition dafür in dieser Arbeit angeführt werden. Es werden die vielfältigen Merkmale von postmoderner Literatur erläutert, um einen Überblick zu typischen Elementen postmoderner Werke zu geben. Dann wird der Roman *Schlafes Bruder* nach postmodernen Merkmalen untersucht.

Es folgt eine Zusammenschau der Rezensionen des Werkes im In- und Ausland, um die als erfolgreich betrachteten Elemente des Werks darzustellen.

Danach wird die Genrefrage von *Schlafes Bruder* behandelt, da das Werk unterschiedliche Lesemöglichkeiten zulässt. Es kann sowohl als Dorfgeschichte, Künstlerroman als auch als Heiligenlegende gelesen werden. *Schlafes Bruder* kann nicht explizit auf eines dieser Genres umgelegt werden.

Es ist demnach keine genaue Gattungszuordnung möglich, was eindeutig den offenen Genregrenzen, einem Merkmal postmoderner Literatur, entspricht.

Darauffolgend beginnt der erzähltheoretische Analyseteil der Diplomarbeit. Nachdem ein kurzer allgemeiner Abriss zur Erzähltheorie dargelegt wird, folgt die Auseinandersetzung mit dem narratologischen Element der Zeit. Die zeitliche Chronologie im Werk wird grundsätzlich eingehalten, die Linearität der Erzählung aber immer wieder unterbrochen, was als zentrales Merkmal postmodernen Erzählens gilt. Weiters sind Anachronien im Werk vorhanden, die sich sowohl in Prolepsen als auch in Analepsen äußern und für postmoderne Werke typisch sind. Bereits an diesen Erkenntnissen ist die postmoderne Abwendung vom Konzept einer einheitlichen Struktur ersichtlich.

In der nächsten erzähltheoretischen Betrachtung, nämlich die des Modus, kann entnommen werden, dass der Erzähler eine allwissende Position besitzt, die jedoch nicht konsequent durchgängig ist, da er immer wieder an die Grenzen seiner Allwissenheit stößt. Ein durchgängiger Erzählerstandpunkt ist somit nicht gegeben. Dies ist in Werken der Postmoderne ein oft vorkommendes Element des Erzählens.

Es folgt die Behandlung des narratologischen Aspekts der Stimme, aus der geschlossen werden kann, dass der Erzähler heterodiegetisch, folglich in der dritten Person und als Unbeteiligter der erzählten Welt erzählt. An manchen Stellen zeigt sich jedoch, dass der Erzähler auch innerhalb der Diegese handeln kann, beispielsweise, wenn er von der Möglichkeit spricht, in die Erzählung eingreifen zu können. Das postmoderne Merkmal der Abkehr von kontinuierlichen Erzählformen ist somit klar gegeben. Außerdem tritt der Erzähler somit als verschleierte Teil der Diegese auf, und dies ist ebenfalls ein vorherrschendes Kennzeichen von postmoderner Literatur. Das postmoderne Spiel mit erzählerischer Gestaltung ist also ganz deutlich zu erkennen.

Beim Kapitel der Erzähltypologie wird die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens definiert. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers und die damit verbundenen Zweifel der Rezipierenden an der wirklichen Darstellung der Erzählung sind evident, wie etliche ironische, irritierende und diffuse Textbeispiele aus dem Werk vermitteln. Das Stilmittel der Ironie sowie die Abkehr von der erzählerischen Genauigkeit sind grundlegende Elemente postmodernen Erzählens.

Das letzte Kapitel der narratologischen Analyse beschäftigt sich mit dem fiktiven Leser, dem Adressaten der Erzählung. Dieser wird im Werk in einem dialogischen Erzählmonolog mehrfach angesprochen, und es wird immer wieder deutlich auf diesen Bezug genommen. Der Erzähler geht immer wieder von bestimmten Erwartungen und Haltungen des Lesers aus, die er offen in die Erzählung einbringt. Somit können die Kennzeichen der systematischen Thematisierung der Leserrolle sowie die Betonung von Leseerwartungen, die für postmoderne Literatur charakteristisch sind, vernommen werden.

Abschließend soll festgehalten werden, dass die postmodernen Aspekte in *Schlafes Bruder* evident sind, und der Roman, belegt durch die narratologischen Ergebnisse, als charakteristisches Werk der Postmoderne eingeordnet werden kann. Die erzähltheoretischen Erkenntnisse zeigen, dass nicht nur eine Reflexion über die erzählte Geschichte einer genaueren Betrachtung wert ist, sondern vielmehr das Erzählen an sich, das so oft nur am Rande in den Blick genommen wird.

8 Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

Schneider, Robert: Schlafes Bruder. Stuttgart: Philipp Reclam jun. ³³2007.

8.2 Sekundärliteratur

Anderson, Perry: The Origins of Postmodernity. London, New York: Verso 1998.

Barner, Wilfried (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck ²2006.

Birnstiel, Klaus / Schilling, Erik (Hrsg.): Literatur und Theorie seit der Postmoderne. Stuttgart: S. Hirzel 2012.

Burdorf, Dieter / Christoph, Fasbender u.a. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler ³2007.

Gasser, Markus: Die Postmoderne. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1997.

Gladilin, Nikita: Postmoderne deutschsprachige Literatur. Genese und Haupttendenzen der Entwicklung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

Hübner, Okka: Die zwei Gesichter der Postmoderne. Zum Verhältnis von Postmoderne und Poststrukturalismus. Göttingen: Optimus 2010.

Krause, Daniel: Postmoderne - Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag 2007.

Lucy, Niall: Postmodern Literary Theory. An Introduction. Oxford: Blackwell 1997.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck ⁹2012.

Meid, Volker (Hrsg.): Metzler Chronik Literatur. Werke deutschsprachiger Autoren. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler ³2006.

Moritz, Rainer (Hrsg.): Über „Schlafes Bruder“. Materialien zu Robert Schneiders Roman. Leipzig: Reclam ³1998.

Petersen, Jürgen H.: Formgeschichte der deutschen Erzählkunst. Von 1500 bis zur Gegenwart. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014.

Steets, Angelika: Robert Schneider. Schlafes Bruder. München: Oldenbourg 1999. (Oldenbourg Interpretationen 69)

Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen: Francke ³2014.

8.3 Internetquellen

Doerry, Martin: Ein Splittern von Knochen. <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/9289300>, S. 257 (09.01.2016)

Literatur-Couch Medien GmbH & Co. KG (Hrsg.): <http://www.historicouch.de/robert-schneider.html> (30.12.2015)

Radisch, Iris: Schlafes Brüder. Pamphlet wider die Natürlichkeit oder Warum die junge deutsche Literatur so brav ist <http://www.zeit.de/1992/46/schlafes-brueder> (08.01.2016)

9 Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: Beziehungen – Autor, Erzähler und Figur; Quelle: Martínez/Scheffel (2012), S. 87.....	58
Tabelle 1: Formen der Erzählgeschwindigkeit; Quelle: Martínez/Scheffel (2012), S. 47	46
Tabelle 2: Modell von Susan Sniader Lanser; Quelle: Martínez/Scheffel (2012), S. 85	55
Tabelle 3: Zuordnung der Perspektive; Quelle: Schmid (2014), S. 139 (eigene Bearbeitung).....	64
Tabelle 4: Erzähltypologie; Quelle: Schmid (2014), S. 80	72

10 Anhang

10.1 Abstract (deutsch)

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt den Roman *Schlafes Bruder* von Robert Schneider in Hinblick auf zweierlei Aspekte. Einerseits wird die Epoche der Postmoderne beschrieben, die Merkmale postmoderner Werke dargelegt und untersucht, inwiefern *Schlafes Bruder* – durch Auftreten solcher Merkmale – als postmodernes Werk einzuordnen ist. Weiters wird die in- und ausländische Rezeption von *Schlafes Bruder* erläutert und die verschiedenen Genrezuordnungen, die das Werk zulässt, behandelt. Andererseits wird das Werk nach narratologischen Aspekten untersucht. Hierbei wird das Hauptaugenmerk auf die erzähltheoretischen Ebenen der Zeit, des Modus und der Stimme gelegt und anhand von Textbeispielen werden die vorgenommenen Untersuchungen belegt. Diese beiden Betrachtungen werden in der abschließenden Conclusio miteinander verwoben und es wird gezeigt, welche erzähltheoretischen Erkenntnisse aus dem Werk gleichzeitig Merkmale postmoderner Literatur darstellen.

10.2 Abstract (englisch)

This diploma thesis deals with the novel *Brother of Sleep* from Robert Schneider in terms of two aspects. On one side the period of postmodernism is described and the characteristics of postmodern literature are explained and then examined as to what extent *Brother of Sleep* – by the appearance of such characteristics – is classified as a postmodern piece of work. The national and overseas reception of *Brother of Sleep* is clarified and the different genre classifications permitted by this literary work are treated. On the other side this literary work is examined in terms of narratological aspects. The main focus here is on the narrative theory levels of time, mode and voice with the investigations carried out being verified by means of text examples. These two views are intertwined in the final conclusion and it is shown which narrative theory findings from this literary work simultaneously represent characteristics of postmodern literature.