



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„unzuverlässig - phantastisch - verstörend?“

Eine erzähltheoretische Analyse von *Die Arbeit der Nacht*
und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic

verfasst von / submitted by

Julia Heiß, Bachelor of Arts

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017/ Vienna, 2017

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

A 190 333 299

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

Lehramtsstudium UF Deutsch/ UF Psychologie und
Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	5
Exposé.....	7
Teil 1 - Theoretische Grundlagen.....	9
1. Grundlagen der Erzähltheorie.....	9
1.1 Darstellung.....	9
1.1.1. Zeit.....	10
1.1.2. Modus.....	10
1.1.3. Stimme.....	12
1.2. Typologie von Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel.....	17
2. Unzuverlässiges Erzählen.....	19
2.1. Matias Martinez und Michael Scheffel.....	19
2.2. Wayne C. Booth.....	21
2.3. Ansgar Nünning.....	23
2.4. James Phelan und Mary Patricia Martin.....	29
2.5. Monika Fludernik.....	30
2.6. Tom Kindt.....	32
2.7. Dorrit Cohn - Die heterodiegetische narrative Instanz.....	33
2.8. Forschungsstand.....	34
3. Phantastisches Erzählen.....	37
3.1. Definitionsversuch der Phantastik.....	37
3.2. Die Verfahren des Phantastischen.....	44
4. Metafiktionales Erzählen.....	49
5. Paradoxe Literatur.....	53
6. Modell der verstörenden Erzählung.....	55
Teil 2 - Empirische Forschung.....	59
7. Über Thomas Glavinic.....	59
7.1. Biographisches.....	59
7.2. Seine Werke in der Kritik.....	60
7.3. Glavinic als unzuverlässiger Erzähler.....	64
8. <i>Die Arbeit der Nacht</i>	69
8.1. Inhalt - kurzer Abriss.....	69
8.2. Unzuverlässiges Erzählen.....	70
8.3. Phantastisches Erzählen.....	76
8.4. Metafiktion.....	81
8.5. Paradoxa in der Erzählung.....	88
8.6. Verstörende Erzählung.....	89
9. <i>Das Leben der Wünsche</i>	91

9.1. Inhalt - kurzer Abriss.....	91
9.2. Unzuverlässiges Erzählen.....	92
9.3. Phantastisches Erzählen.....	95
9.4. Metafiktion.....	98
9.5. Paradoxa in der Erzählung.....	102
9.6. Verstörende Erzählung.....	102
10. Conclusio.....	105
11. Persönliches Schlusswort.....	109
12. Literaturverzeichnis.....	111
12.1. Primärliteratur.....	111
12.1.1. weitere Werke.....	111
12.2. Sekundärliteratur.....	111
9.2.1. Werke:.....	111
9.2.2. weitere Quellen:.....	114
Abstract.....	117
Antiplagiatserklärung.....	119
Lebenslauf.....	121

Danksagung

Ich möchte mich im Rahmen dieser Diplomarbeit bei meiner Familie für ihre Unterstützung, emotional sowie finanziell, bedanken. Nie hätte ich diese Leistung vollbracht, hätte ich nicht den Rückhalt und die Motivation von familiärer Seite erhalten.

Meiner Mutter und meinem Vater möchte ich für die Möglichkeit, ein Studium überhaupt in Betracht ziehen zu können, danken.

Für den immer währenden Glauben an meine Kompetenz und meine Fähigkeit als Pädagogin möchte ich mich bei meinem Onkel und Mentor, Erich Praschak, bedanken. Oft wurden meine Selbstzweifel und meine Versagensangst durch seine weisen Worte entkräftet.

Zu großem Dank bin ich auch meinem Verlobten, besten Freund, Gefährten und Lebenspartner, Michael Schichor, verpflichtet. Seine Empathie, seine überdurchschnittliche Fähigkeit zur Reflexion und der Austausch auf geistiger Augenhöhe gaben mir stets das Gefühl, das Richtige zu tun und trotz vieler Stolpersteine weiterzumachen. Er unterstütze mich in meinem Handeln und bekräftige meinen Mut zu Pausen.

Meinen Dank möchte ich hiermit auch meinem Betreuungsprofessor, Univ.-Doz. Mag. Dr. Ernst Seibert, aussprechen, der mit Geduld und motivierenden Worten diese Arbeit erst möglich machte.

Exposé

Thomas Glavinic ist ein österreichischer Gegenwartsautor, der unter anderem mit den Werken *Der Kameramörder* und *Carl Hafners Liebe zum Unentschieden* Erfolge verzeichnen konnte. Vor allem das erste Werk der Jonas-Serie, *Die Arbeit der Nacht*, war durch seine Ähnlichkeit zu Marlene Haushofers *Die Wand* umstritten und wurde in Kritiken mit *Solo für Anton* von Herbert Rosendorfer verglichen.

Die geplante Diplomarbeit wird in zwei Teile gegliedert: Der erste Teil befasst sich mit den grundlegenden Ansätzen in der Erzähltheorie, aufbereitet von Martinez und Scheffel in ihrem Werk *Einführung in die Erzähltheorie*. Darauf aufbauend wird der Fokus auf die diversen Strömungen des unzuverlässigen Erzählens gerichtet. Die unterschiedlichen Ansichten über dieses noch junge Phänomen werden analysiert und im Rahmen dieser Diplomarbeit gegenübergestellt. Um die phantastischen Strukturen in der angeführten Primärliteratur untersuchen zu können, werden im theoretischen Teil die entsprechenden Möglichkeiten der Phantastik bzw. des Wunderbaren abgegrenzt und somit definiert. Angelehnt an das Modell des „verstörenden Erzählens“ von Prof. Dr. phil. Sabine Schlickers werden die Rahmenbedingungen für die empirische Untersuchung festgelegt.¹ Folglich werden die Werke der angeführten Primärliteratur auf ihre Unzuverlässigkeit und ihren phantastischen Strukturen geprüft. *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* werden auf paradoxe Strukturen und Metafiktionen untersucht. Ziel des theoretischen Teils ist es, ein Modell zu definieren, das es ermöglicht, die angeführten Werke auf das Phänomen des „verstörenden Erzählens“ hin zu untersuchen. Dieses erstellte Modell findet anschließend Anwendung im zweiten, empirischen Teil der Diplomarbeit.

¹Schlickers, Sabine: „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film“. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 4.1 (2015). 49-67.

Dieser zweite Teil der Diplomarbeit befasst sich mit der Anwendung des definierten Modells anhand der Werke *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic. Wynfrid Kriegleder entlarvte bereits einige Romane von Thomas Glavinic als unzuverlässige Erzählungen und sieht dieses Phänomen gleichzeitig als gemeinsamen Nenner seiner Werke.² *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* werden auf ihre Unzuverlässigkeit und ihre phantastischen Strukturen untersucht. Interessant ist vor allem, in welcher Art und Weise Glavinic phantastische bzw. wunderbare Elemente in seine Werke einbaut. Hierbei wird auf die Phantastik in seinen Erzählungen eingegangen. Auffallend ist, dass Glavinic Szenen aus bekannter Kinder- und Jugendliteratur als Elemente für phantastische und/oder unzuverlässige Erzählstrukturen einplant, diese jedoch nicht explizit angibt. Weiter werden die Werke der Primärliteratur auf Metafiktion und paradoxen Elementen untersucht, um eine vollständige Klassifizierung in das Modell der verstörenden Erzählung durchführen zu können.

Ziel dieser geplanten Diplomarbeit ist es, die ausgewählten Werke von Thomas Glavinic als verstörende Erzählung kategorisieren zu können. Eine umfassende Analyse anhand des erstellten Modells soll an der Primärliteratur angewandt werden. Die empirische Untersuchung soll eine eindeutige Zuordnung der ausgewählten Texte von Thomas Glavinic ermöglichen.

2 Vgl. Kriegleder, Wynfrid: Der unzuverlässige Erzähler. In: Bartl, Andrea und Jörn Glasenapp u.a. (Hg.): Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart. Göttingen: Wallstein 2014. S.54 - 56.

Teil 1 - Theoretische Grundlagen

Im ersten Teil der vorliegenden Diplomarbeit werden die Grundlagen für eine erzähltheoretische Analyse festgelegt. Diese bilden das Fundament für die Untersuchung auf eine unzuverlässige, phantastische, metafiktionale und paradoxe Erzählung. Diese vier Komponenten sollen anhand eines Modells kombiniert werden und somit eine Klassifikation in eine verstörende Erzählung ermöglichen.

1. Grundlagen der Erzähltheorie

In diesem Kapitel werden die Grundlagen der Erzähltheorie aufgearbeitet. Da sich die Forschungsfrage auf eine unzuverlässige Erzählung bzw. eine verstörende Erzählung bezieht, stehen vor allem die Elemente der Darstellung, insbesondere Modus und Stimme, im Fokus dieses Abschnittes. Gestützt auf die Ergebnisse von Martinez und Scheffel, sowie Genette werden die tragenden Elemente des unzuverlässigen Erzählens genauer betrachtet.

1.1 Darstellung

Wie der Titel dieses Kapitels schon verrät, werden die Möglichkeiten der Darstellung einer Erzählung behandelt. Diese Darstellung kann schriftlich oder mündlich erfolgen und wird von einem/r SprecherIn bzw. ErzählerIn an eine/n Rezipienten/Rezipientin übermittelt. Diese Nachricht kann real oder fiktiv sein. Vor allem aber trägt die Art bzw. das „Wie“ einer Erzählung erhebliche Bedeutung für deren Analyse.

Aufbauend auf das von Genette entwickelte System, wird von Martinez und Scheffel das Beschreibungsmodell in folgende Kategorien unterteilt:

- Zeit: Im Fokus steht hier „das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens.“³
- Modus: Im Zentrum steht hier „der Grad an Mitteilbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten.“⁴
- Stimme: Diese Kategorie hat den „Akt des Erzählers, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser umfaßt“⁵ inne.

Für die erzähltheoretische Untersuchung im Hinblick auf ein unzuverlässiges Erzählen sind vor allem die Kategorien Modus und Stimme interessant. Auf Grund dessen werden sie in diesem Kapitel genauer behandelt.

1.1.1. Zeit

Unterschieden wird, wie schon erwähnt, zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Das Verhältnis dieser zwei Formen wird wiederum durch eine Reihenfolge der erzählten Ereignisse definiert. Auch die Dauer eines Geschehens innerhalb einer Erzählung wird als Leitfrage von Genette angeführt. Als dritte Kategorie erwähnt Genette die Frequenz der wiederholenden Erzählung bzw. wie oft ein Ergebnis wiederholt erzählt wird.

1.1.2. Modus

Martinez und Scheffel unterteilen die Kategorie des Modus in Parameter Distanz und Fokalisierung.

³ Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Auflage. München: C.H. Beck Verlag 2012. S. 32.

⁴ Ebd., S. 32.

⁵ Ebd.

Die Distanz gibt an, wie mittelbar die Präsentation des Erzählten erfolgt. Bereits in der Antike erkannte Platon unterschiedliche Grade der Mittelbarkeit in der Präsentation und benannte zwei Arten der Erzählmöglichkeit:

- *Haple diegesis* bildet nach Platon die erste Möglichkeit und wird als einfache Erzählung angesehen. Dies bedeutet, dass der/die ErzählerIn selbst Inhalte übermittelt.
- Die zweite Möglichkeit der Erzählung ist die Nachahmung, indem sich der/die ErzählerIn selbst nicht erkennbar macht bzw. seine ProtagonistInnen erzählen lässt. Diese Form der Mittelbarkeit wird *mimesis* genannt.⁶

Platon sieht in Erzählungen von epischen Dichtern eine Kombination von beiden Möglichkeiten.

Auch Genette stützt sich auf die zwei Möglichkeiten der Erzählweise. Unter dem Begriff Distanz werden von Martinez und Scheffel die Kategorien „narrativer Modus“, welcher durch Distanz gekennzeichnet ist, und „dramatischer Modus“, der ohne Distanz auskommt, diskutiert. Der „narrative Modus“ ist durch die erzählte Rede gekennzeichnet. Ein/e ErzählerIn kommentiert und gibt Bewertungen ab, dadurch entsteht eine gewisse Distanz. Im Vergleich dazu ist beim „dramatischen Modus“ nur selten ein/e ErzählerIn vorhanden. Der „dramatische Modus“ ist durch die direkte Rede gekennzeichnet.

Für die Präsentation eines Geschehens ist nicht nur die unterschiedliche Distanz zu berücksichtigen, sondern auch aus welcher Perspektive erzählt wird. Für die Fokalisierung ist nicht nur der Blickwinkel ausschlaggebend, sondern auch die Wahrnehmung des/r Erzählenden. Somit sind vor allem in der fiktionalen Erzählung, auf Grund des Fehlens realer Grenzen, eine Vielzahl an Möglichkeiten geboten.

⁶ Vgl. Martinez und Scheffel (2012), S. 50.

Martinez und Scheffel berufen sich wieder auf das Konzept von Genette und führen zwei Standpunkte der Fokalisierung in einer fiktiven Erzählung an:

- „Wer sieht?“ - Diese Frage wird durch den Standpunkt des/r Wahrnehmenden und des damit einhergehenden Wahrnehmungshorizontes beantwortet.
- „Wer spricht?“ - Der Standpunkt des/r Sprechers/Sprecherin ist gleichzusetzen mit dem des/r Erzählers/Erzählerin. Diese genaue Betrachtung des/r Erzählers/Erzählerin bzw. des Erzählaktes wird von Martinez und Scheffel nicht der Kategorie Modus sondern der Kategorie Stimme zugeordnet und wird daher erst im nächsten Kapitel genauer beschrieben.⁷

Bezüglich der Frage, aus welcher Perspektive in einer fiktionalen Erzählung berichtet wird, stellt Genette ein Konzept auf, das eine Kategorisierung in drei Typen erlaubt:

- Bei der Nullfokalisierung, auch auktorial genannt, geht der Wissenstand des Erzählers/der Erzählerin weit über den des Protagonisten/der Protagonistin hinaus.
- Die interne Fokalisierung, auch aktorial genannt, ist dadurch gekennzeichnet, dass der/die ErzählerIn nicht mehr weiß bzw. erzählt als der/die ProtagonistInnen wissen.
- Externe Fokalisierung, auch als neutral bezeichnet, bedeutet, dass die Figur in der Erzählung mehr weiß, als der/die ErzählerIn.⁸

1.1.3. Stimme

Wie schon erwähnt fällt dieser Kategorie die Klärung der Frage „Wer spricht?“ in einer Erzählung zu. Martinez und Scheffel verweisen darauf, dass der/die AutorIn nicht zwingend die Erzählinstanz ist und dementsprechend zwischen dem/der Produzenten/Produzentin des Textes und dem/r ErzählerIn der Geschichte unter-

⁷ Vgl. Martinez und Scheffel (2012), S. 66.

⁸ Vgl. Ebd., S. 66-67.

schieden werden muss. Als ergiebiges Beispiel mag der Roman *Das bin doch ich* von Thomas Glavinic dienen. Der Protagonist weist starke Ähnlichkeiten mit dem realen Autor auf, dieser bestreitet jedoch einen direkten Zusammenhang. Da der Protagonist sogar als Thomas Glavinic benannt wird und als Autor sein Leben bestreitet, fällt es den RezipientInnen nur schwer, hier eine Antwort auf die Frage „Wer spricht?“ zu geben.⁹ In der Kategorie Stimme werden das Erzählen selbst und alle damit verbundenen ProtagonistInnen, Lokalitäten, RezipientInnen und dem Verhältnis zwischen dem Erzähler und der Geschehnisse berücksichtigt.

a) Zeitpunkt des Erzählens

Ein/e AutorIn kann seine/ihre Erzählung in unterschiedlichen Zeitvarianten gestalten. Er/Sie hat die Möglichkeit die Geschehnisse in der Vergangenheit, in der Gegenwart oder auch in der Zukunft spielen zu lassen. Martinez und Scheffel kategorisieren dies als späteres, gleichzeitiges oder früheres Erzählen. Durch eingeschobenes Erzählen entstehen Mischformen in der Erzählzeit. Bei dieser komplexen Form verschwinden beinahe die Zeitabstände zwischen der Erzählzeit und dem Erzählten.

Das spätere Erzählen ist die gängigste Form der Erzählzeit. Ein eindeutiger Hinweis dafür ist schon alleine der Gebrauch des epischen Präteritums für Zuschreibung zum späteren Erzählen. Ein weiterer Aspekt des späteren Erzählens ist jedoch auch die Annäherung des späteren zum gleichzeitigen Erzählens innerhalb einer Geschichte.

Das frühe Erzählen geht in einer Erzählung oftmals mit einer Vorhersage bzw. Prophezeiung einher. Diese Erzählform wird jedoch vergleichsweise selten verwendet.

Beim gleichzeitigen Erzählen nähern sich die Erzählzeit und die erzählte Zeit nicht nur an, sondern sind ident. Somit wird die Erzählung in der Gegenwart erzählt. Als Beispiel können vor allem Live-Übertragungen und Radiomitschnitte angeführt werden. Glavinic führt ebenfalls eine Geschichte mit gleichzeitiger Er-

⁹ Vgl. Glavinic, Thomas: *Das bin doch ich*. 4. Auflage. München: Carl Hanser Verlag 2014.

zählung unter seinen Werken. *Lisa* ist im Stil einer Internetradio-Liveübertragung geschrieben und wird im Präsens geführt. Bei dieser Erzählung fallen erzählte Zeit und Erzählzeit zusammen, es herrscht daher keine Distanz.¹⁰

b) Ort des Erzählens

Diese Kategorie befasst sich mit den unterschiedlichen, möglichen Ebenen. Vor allem in einer Binnenerzählung sind mehrere Erzählebenen vorherrschend. Als Beispiel kann hier *Der Schimmelreiter* von Theodor Storm angeführt werden. Die erste Erzählung bzw. die Erzählung auf erster Ebene wird von Genette als extradiegetisch bezeichnet. Der vom 1. Erzähler erzählte Text findet auf der 2. Ebene statt und kann als intradiegetisch bezeichnet werden. Weitere Ebenen innerhalb einer Erzählung werden als metadiegetisch betitelt:¹¹

- metametadiegetisch (erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen etc.),
- metadiegetisch (erzähltes erzähltes Erzählen),
- intradiegetisch (erzähltes Erzählen),
- extradiegetisch (Erzählen).¹²

Wird ein Text innerhalb der Geschichte vorgelesen oder ein Traum erzählt bzw. wiedergegeben, entsteht eine neue Erzählebene. Diese Ebenen können unterschiedlich verbunden sein. Es besteht die Möglichkeit einer konsekutiven Verbindung. Dies bedeutet, dass ein kausaler Zusammenhang zwischen den Erzählebenen besteht. Ist die Verknüpfung durch eine Ähnlichkeit oder gar ein Widerspruch gekennzeichnet, so bezeichnet man dies als korrelative Verbindung.

c) Stellung des Erzählers/ der Erzählerin zum Geschehen

In dieser Kategorie stehen die Stellung des Erzählers/der Erzählerin zum Geschehen im Fokus. Es werden weiterhin die Beziehungen des Erzählers/der Er-

10 Vgl. Glavinic, Thomas: *Lisa*. München: Carl Hanser Verlag 2001.

11 Vgl. Storm, Theodor: *Der Schimmelreiter*. Novelle. Stuttgart: Reclam 2011

12 Martinez und Scheffel (2012), S. 78-80.

zählerin zu den Figuren im Text genauer betrachtet. Diese Verbindungen werden von Martinez und Scheffel in zwei Arten unterteilt:

- homodiegetischen Erzähler: In diesem Fall ist der Erzähler am Geschehen beteiligt.
- heterodiegetischer Erzähler: Der Erzähler nimmt nicht Teil am Geschehen und steht somit in keiner Beziehung zu den Figuren im Text.¹³

Die schon erwähnten unterschiedlichen Ebenen erweitern die Erzählmöglichkeit bzw. die Position der narrativen Instanz im bzw. zum Text:

- extradiegetisch-heterodiegetisch: Der/die ErzählerIn befindet sich auf der ersten Ebene und erzählt eine Geschichte, in der er nicht vorkommt.
- extradiegetisch-homodiegetisch: Der/die ErzählerIn befindet sich auf der ersten Ebene seiner Erzählung und nimmt am Geschehen teil. Als bekanntes Beispiel wird in diesem Fall *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe angeführt.
- intradiegetisch-heterodiegetisch: In diesem Fall befindet sich der/ ErzählerIn auf der zweiten Ebene und nimmt nicht selbst an seiner/ihrer Erzählung teil.
- intradiegetisch-homodiegetisch: Der/die ErzählerIn befindet sich auf der zweiten Ebenen und nimmt am Geschehen seiner/ihrer Erzählung teil.¹⁴

Diese unterschiedlichen Möglichkeiten der Positionierung erlauben der narrativen Instanz diverse Rollen einer Erzählung einzunehmen. Martinez und Scheffel führen in einer Abbildung die verschiedenen Beteiligungsmöglichkeiten des Erzählers am Geschehen wie folgt an:

In einer homodiegetisch Positionierung ist die narrative Instanz eine Figur der erzählten Welt und wird in der 1. Person geführt. In diesem Fall bestehen einige Möglichkeiten der Anteilnahme am Geschehen. Martinez und Scheffel führen

13 Vgl. Martinez und Scheffel (2012), S. 84.

14 Vgl. Ebd., S.84-85.

den/die unbeteiligten oder beteiligten BeobachterInnen, die Nebenfigur, eine der Hauptfiguren und die Hauptfigur an. Im Falle einer Erzählung als Hauptfigur wäre diese explizite Möglichkeit als autodiegetisch zu bezeichnen. Diese Erzählsituation ist als Fundament für eine unzuverlässige Erzählung prädestiniert.¹⁵

Um eine Unzuverlässigkeit eines Erzählers/einer Erzählerin erkennen zu können, muss vorab geklärt werden, inwiefern ein/e ErzählerIn an der Geschichte beteiligt ist. Welche Auswirkungen hat die Positionierung der narrativen Instanz auf die Bestimmung der Unzuverlässigkeit?

Eine heterodiegetische Position des Erzählers/der Erzählerin ist durch eine Erzählung in der 3. Person gekennzeichnet und wird durch keinerlei Teilnahme am Geschehen positioniert. In diesem Fall ist die neutrale Sicht und die dazugehörige Distanz zur Erzählzeit ein Hinweis auf eine zuverlässige Erzählung.

Bezüglich der Anteilnahme des Erzählers/der Erzählerin an dem Geschehen kann man tendenziell davon ausgehen, je beteiligter der/die ErzählerIn an der Erzählung ist, desto eher ist eine Unzuverlässigkeit anzunehmen.

Genette unterscheidet hier in unterschiedliche Erzähltypen. Der Autobiographische Erzähltyp ist homo- und autodiegetisch. Die historische Biographie als weiterer Typus ist durch ein heterodiegetisches Erzählen gekennzeichnet. Die homodiegetische, fiktionale Erzählung ist als dritter Typus zu nennen. Hierfür kann als Beispiel *Robinson Crusoe* von Daniel Defoe genannt werden. Als vierten Typus nennt Genette die heterodiegetische fiktionale Erzählung.¹⁶

d) Subjekt und Adressat der narrativen Instanz

Diese Kategorie beschäftigt sich mit der Frage „Wer erzählt wem?“. Voraussetzung für die Behandlung dieser Frage ist die Unterscheidung in eine extra- und intradiegetische Erzählsituation.

15 Vgl. Martinez und Scheffel (2012) S. 84-85.

16 Vgl. Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. Übers. v. Heinz Jatho. München 1992. S.79-89.

Eine intradiegetische Erzählsituation besteht bei einer Rahmen- bzw. Binnenerzählung. Die Situation in der die Geschichte eingebettet ist, ermöglicht eine klare Antwort auf die Frage „Wer erzählt wem?“. RezipientIn und ErzählerIn sind klar bestimmt.

Bei einer extradiegetische Erzählsituation ist dies jedoch nicht klar bestimmbar. Vor allem bei einer fiktionalen Erzählung ist eine Klärung der Frage „Wer erzählt wem?“ durch die körperlose Erscheinung des Erzählers/der Erzählerin nicht greifbar und somit nicht bestimmbar.

Martinez und Scheffel erweitern die Begriffsdefinition bezüglich der Erzählsituation um eine narrative Instanz und einen narrativen Adressat. Diese Begrifflichkeiten sollen die neutrale Person des Erzählers/der Erzählerin bzw. des Lesers/der Leserin im Rahmen einer fiktionalen Erzählung ermöglichen.¹⁷

1.2. Typologie von Erzählsituationen nach Franz K. Stanzel

Obwohl sich Martinez und Scheffel um eine eigene Definition der Begrifflichkeit in der Erzähltheorie bemühen, kommen auch sie nicht ganz ohne Stanzels Erzähltheorien aus.

Stanzel entwickelte bekanntermaßen, aufbauend auf die drei echten Naturformen der Poesie von Goethe, eine eigene Typologie der Erzählsituation. Er gliederte die Erzählsituationen in drei unterschiedliche Möglichkeiten. Die auktoriale Erzählsituation, die Ich-Erzählsituation und die personale Erzählsituation. Da Stanzels Definitionen noch immer an Gültigkeit nichts verloren haben, fassen Martinez und Scheffel die Typologien nach Stanzel wie folgt zusammen:

- 1) Die *auktoriale Erzählsituation*, die sich durch <<die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmündung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers>> auszeichnet. <<Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, dass er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an

¹⁷ Vgl. Martinez und Scheffel (2012), S.88.

der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt. Die der auktorialen Erzählsituation entsprechende Grundform des Erzählers ist die berichtende Erzählweise. Die szenische Darstellung, von der auch in einem Roman mit vorherrschend auktorialer Erzählsituation ausgiebiger Gebrauch gemacht werden kann, ordnet sich (...) der berichtenden Erzählweise unter.>> [...]

- 2) Die *Ich-Erzählsituation*, in der der Erzähler eindeutig zur Welt der Figuren gehört. <<Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht. Auch hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, der sich die szenische Darstellung unterordnet.>>
- 3) Die *personale Erzählsituation*, bei der der Erzähler auf Einmischungen und Kommentare verzichtet. Für den Leser entsteht hier <<die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird die Romanfigur zur persona, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt.>>¹⁸

Stanzel hat jedoch selbst diese angeführte Definition noch überarbeitet und erweitert. Er definierte die auktoriale Erzählsituation

„durch die Vorherrschaft einer Allwissenheit suggerierenden Außenperspektive und sekundär durch die Anwesenheit einer Erzählerfigur sowie die Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren. [...] In der Ich-Erzählsituation dominiert dagegen die Identität der Einsbereiche von Erzähler und Figuren, sekundär charakterisiert sie einerseits die Präsenz einer Erzählerfigur, andererseits das Überweisen der an einem bestimmten Standort gebundenen Innenperspektive. [...] Die personale Erzählsituation schließlich wird primär durch die Dominanz einer Reflektorfigur, sekundär durch das Überwiegen der Innenperspektive sowie die am Er-Bezug auf die Reflektorfigur testzumachende Nicht-Identität der Einsbereiche von Erzähler und Figuren bestimmt.“¹⁹

Für die Analyse der Werke *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic ist vor allem interessant, dass es sich bei beiden Romanen um eine auktoriale Erzählsituation handelt.

18 Martinez, Matias und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck Verlag 1999. S. 90.

19 Martinez und Scheffel (1999) S. 92.

2. Unzuverlässiges Erzählen

In diesem Kapitel werden nun die unterschiedlichen Ansätze des unzuverlässigen Erzählens angeführt und gegenübergestellt. Im Fokus dieser relativ jungen Erzähltheorie stehen die Widersprüche und Diskrepanzen innerhalb einer Erzählung.

Erforscht und tatsächlich eingeführt wurde das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens erst 1961 von Wayne C. Booth. Obwohl es bereits in der Antike den Typus des unzuverlässigen Erzählers gegeben hat, war dies lange ein unerforschtes Gebiet in der Literaturwissenschaft.

Zu dem noch relativen jungen Phänomen des unzuverlässigen Erzählens herrscht in der Literaturwissenschaft noch stete Uneinigkeit. Unterschiedlichste Strömungen berufen sich auf den Wahrheitsanspruch und stellen sich damit gegenseitig in Frage. So wird auch der Wahrheitsanspruch des Erzählers/der Erzählerin beim unzuverlässigen Erzählen in Frage gestellt. Um für die geplante empirische Forschung in dieser Diplomarbeit ein passendes Modell zu finden, werden nachfolgend die bekanntesten Strömungen gegenübergestellt.

2.1. Matias Martinez und Michael Scheffel

Als Fundament für diese Erklärung sind sich Martinez und Scheffel einig, dass ein fiktionaler Text keinen Wahrheitsanspruch in der Realität hat. Genau umgekehrt verhält sich der Wahrheitsanspruch auf das Erzählte für die RezipientInnen. Das Erzählte wird für die Erzählwelt als wahr angenommen. Kommen in diesem Verhältnis Ungereimtheiten bzw. Unschlüssigkeiten auf, kann man, so Martinez und Scheffel, von einem unzuverlässigen Erzähler/einer unzuverlässigen Erzäh-

lerin sprechen. Die oben angeführten Forscher erklären des Begriffs des unzuverlässigen Erzählens mit dem Begriff der Ironie.

„Ironische Kommunikation verdoppelt das Kommunikant zwischen zwei Gesprächspartnern in eine explizite und eine implizite Botschaft. Die implizite Botschaft widerspricht der expliziten und soll vom Hörer als die <eigentlich gemeinte> aufgefaßt werden. Der Sprecher gibt dem Hörer den uneigentlichen Status seiner expliziten Botschaft durch Ironiesignale zu erkennen.“²⁰

Um eine Analyse durchführen zu können, unterscheiden Martinez und Scheffel beim Erzählten zwischen Figuren- und Erzählerrede. Sie sind der Meinung, dass der/die RezipientIn beim Lesen eines Textes von einer „natürlichen Hierarchie der Glaubwürdigkeit“ ausgeht. Der/die ErzählerIn wird als glaubwürdiger angesehen als die übrigen Figuren des Textes.

Die Glaubwürdigkeit der Figurenrede ist jedoch nicht abhängig von den Figuren selbst, sondern von der Erzählerrede.

Somit ist nach Martinez und Scheffel eindeutig zu erkennen, dass ein/e extradiegetische/r ErzählerIn potentiell als zuverlässig angesehen werden kann. Dass dies variieren kann und nicht gänzlich auf alle Texte zutreffen mag, versteht sich von selbst. Dennoch kann man davon ausgehen, dass es eine starke Tendenz in die Zuverlässigkeit geht.

Ein Hinweis für eine unzuverlässige Erzählung ist das Vorherrschen der Figurenrede innerhalb eines Textes.

Üblicherweise wird beim unzuverlässigen Erzählen jedoch vom Vorhandensein eines privilegierten Erzählers/einer privilegierten Erzählerin ausgegangen. Unzuverlässig wird der/die ErzählerIn durch Unstimmigkeiten seiner/ihrer Aussagen bzw. durch irreführende Erzählungen über die Erzählwelt.

20 Martinez und Scheffel (1999), S. 100.

Martinez und Scheffel unterscheiden in ihrer *Einführung in die Erzähltheorie* drei unterschiedliche Arten des unzuverlässigen Erzählens.

a) Theoretisch unzuverlässiges Erzählen:

Hier kommen vor allem Texte mit intradiegetischer narrativer Instanz in Frage. Jedoch fehlt dem/der ErzählerIn die privilegierte Position in der Erzählung. Die mimetischen Sätze der narrativen Instanz werden als wahr angenommen, während die theoretischen Sätze als unzuverlässig angesehen werden.

b) Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen:

In diesem Fall sind die theoretischen sowie die mimetischen Sätze der narrativen Instanz als falsch bzw. zumindest als nicht eindeutig einzustufen.

c) Mimetisch unentscheidbares Erzählen:

Unzuverlässigkeit einer narrativen Instanz wurde in der Moderne bzw. Postmoderne beinahe ein Modetrend und entwickelte sich vom kurzen Moment einer unzuverlässigen Stimmung zum Dauerzustand innerhalb eines ganzen Textes. Dieses mimetisch unentscheidbares Erzählen entsteht, wenn keine Auflösung der Unstimmigkeiten bzw. der Unzuverlässigkeit des Erzählers/der Erzählerin möglich ist.²¹

2.2. Wayne C. Booth

Der amerikanische Literaturwissenschaftler befasste sich 1961 erstmals mit dem Thema des unzuverlässigen Erzählens. Booth versuchte eine Definition für das Phänomen zu entwickeln, es blieb jedoch vorerst bei einer Negation der Zuverlässigkeit.

21 Vgl. Martinez und Scheffel (1999) S. 101-103.

„I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.“²²

Dieser Definitionsversuch ist jedoch wenig befriedigend, da er noch mehr Fragen aufwirft als er beantwortet. Booth differenziert zwischen unzuverlässige/n und zuverlässige/n ErzählerIn durch den Grad der Distanz zwischen dem/der ErzählerIn und dem *implied author*. Der *implied author* ist als ein Abbild des/der Autors/Autorin bzw. als Inkarnation des/der Autors/Autorin zu sehen und nicht als der/die echte, reale AutorIn des Textes zu verstehen. Er/sie dient als eine Art Zwischeninstanz zwischen dem/der AutorIn und dem/der LeserIn.

„As he writes, he creates not simply an ideal, unpersonal 'man in general' but an implied version of 'himself' that is different from the implied authors we meet in others men's works.“²³

Der/die AutorIn schafft ein zweites Ich, der/die eigene Wertvorstellungen und Meinungen und somit auch eine individuelle Wirkung auf den jeweiligen Text hat.

„Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author [...]. This implied author is always distinct from the 'real man' - whatever we may take him to be - who creates a superior version of himself, a 'second self,' as he creates his work. [...] In so far as a novel does not refer directly to this author, there will be no distinction between him and the implied, undramatized narrator [...].“²⁴

Daraus schließt sich, dass ein/e realer/reale AutorIn unterschiedliche implizite AutorInnen für unterschiedliche Texte erschaffen kann.

Die Erzählerfigur bei Booth gilt dann als unzuverlässig, wenn Benommenheit, Alkohol- und/oder Drogenkonsum, psychische Störungen und Erkrankungen oder ein listiges Verhalten dem/der ErzählerIn zugesprochen werden können. Stim-

22 Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press 1983. S. 158-159.

23 Wayne C. Booth (1983) S. 70-71.

24 Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Aufl. Chicago: The University of Chicago Press 1963. S. 151.

men die Normen und Wertvorstellungen des implied author und der Erzählinstanz nicht überein, so kann man von einer unzuverlässigen Erzählung sprechen.

Booth sieht die Vorgehensweise des unzuverlässigen Erzählens als weitere Technik an, um eine Distanz zu erzeugen.

Booths Bestimmung des unzuverlässigen Erzählens ist jedoch unbrauchbar, verneint man den implizite/n AutorIn. Auch wird Booth für seine ungenaue Definition des *unreliable narrator* in der Literaturwissenschaft kritisiert. Booths Ansätze sind zwar ein erster Versuch sich der Thematik des unzuverlässigen Erzählens anzunähern, bedurften aber noch tiefer gehende Auseinandersetzung mit dieser komplexen Strömung.

2.3. Ansgar Nünning

Nünning versucht in seiner Neukonzeption des Begriffes des unzuverlässigen Erzählers ohne einen/r impliziten AutorIn auszukommen und exaktere Begrifflichkeiten zu definieren. Im Gegensatz zu Booth, der seine Theorie des *unreliable narrators* auf den *implied author* stützt, lässt Nünning diesen gänzlich aus seinem Konzept fallen. Er definiert das unzuverlässige Erzählen durch eine Zusammenfassung der zutreffenden Typologien und Merkmale, die in dieser Erzählart vorherrschend sind. Unterschiedliche textuelle Signale sollen Hinweise auf ein unzuverlässiges Erzählen ermöglichen.

Nünning definiert diese Merkmale und Signale in seiner *frame theory*.

Als generell typische Merkmale für den *unreliable narrator* gelten nach Nünning:

- 1) Es handelt sich um einen Ich-Erzähler, der zugleich Protagonist der von ihm erzählten Geschichte ist.

- 2) Es besteht ein hoher Grad an Explizite, mit welchem der Erzähler als konkret fassbarer, personalisierbarer Sprecher in Erscheinung tritt. Es handelt sich somit in der Regel um explizite Erzähler (overt narrators).
- 3) Es besteht eine Häufung von subjektiv gefärbten Kommentaren, interpretatorischen Zusätzen, Leseranrede und persönlichen Stellungnahmen des Erzählers.
- 4) Der Erzähler ist oft ein zwanghafter oder gar verrückter Monologist, dessen Lieblingsthema er selbst ist.
- 5) Es besteht eine Diskrepanz zwischen dem, was der unzuverlässige Erzähler dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, die dieser unbewusst vermittelt und die sich die Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können. Es kommt daher oft zu einer fortschreitenden Selbstentlarung des Erzählers.²⁵

Diese erwähnten Merkmale lassen sich jedoch nicht bei jedem Text, der als unzuverlässig gelten mag, anwenden. Dass diese Merkmale sehr heterogen für eine narrative Erscheinung auftreten, erkennt auch Nünning und erklärt damit auch die Vielzahl der unterschiedlichen Typen von unzuverlässigen ErzählerInnen.

Das Ziel seiner *frame theory* und der damit verbunden literaturwissenschaftlichen Vertiefung des Phänomens des unzuverlässigen Erzählens, ist die Definition der Erscheinung *unreliable narration* ohne der Bezugsgröße des *implied author*. Zur Durchführung seines Konzeptes bedarf es dem Konzept einer dramatischen Ironie. Nünning erklärt, dass es sich dabei um ein Ergebnis aus der Diskrepanz zwischen den Vorstellung und Einstellung des Lesers bzw. der Leserin und der nar-

²⁵ Vgl. Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens. In: Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998. S. 6

rativen Instanz handelt. Erkennt der Leser bzw. die LeserIn die textuellen Signale und Hinweise auf eine unzuverlässige Erzählinstanz, so werden die Aussagen dieser in Frage gestellt und zusätzliche Inhalte interpretiert. Dies mag vom Erzähler nicht beabsichtigt erscheinen, die Zusatzbedeutungen werden jedoch von den RezipientInnen so wahrgenommen.

Schließlich findet Nünning eine Definition, die den *implied author* ausklammert und sich auf den/die unzuverlässige/n ErzählerIn, ohne einer Bezugsgröße, fokussiert. Sein Ansatz ist leserInnenzentriert.

„Als unreliable narrators sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive in Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht.“²⁶

Nünning bezeichnet den Kontrast zwischen den Absichten und Wertvorstellungen des Erzählers/ der Erzählerin und den Normen und Weltanschauungen des Lesers/der Leserin als dramatische Ironie. Auch ist es möglich, dass ein/e ErzählerIn zwar glaubwürdig erscheinen mag, er/sie aber dennoch eine unzuverlässige Erzählung darbietet. Um eine unzuverlässige Erzählinstanz feststellen zu können, ist es relevant, dass ein „Zusammenhang zwischen expliziten Fremdkommentaren und impliziter Selbstcharakterisierung bzw. Selbstentlarvung“²⁷ besteht.

Es herrscht jedoch keine klare Grenze sondern lediglich eine Grauzone zwischen Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit. Es gibt keine exakte Linie, die überschritten werden kann, um genau eine Art der Unzuverlässigkeit der narrativen Instanz feststellen zu können. Unterschiedliche Texte ermöglichen unterschiedliche Typen einer unzuverlässigen Erzählung, die in diese erwähnte Grauzone fallen.

Nünning sieht den Schwerpunkt seiner Theorie in dem Unterschied zwischen der expliziten Aussage des Erzähler/ der Erzählerin und der, wie schon oben erwähn-

26 Nünning (1998), S. 17.

27 Ebd., S. 18.

ten, Selbstcharakterisierung. Dadurch soll der Fokus auf die Sichtweise der narrativen Instanz und etwaigen Abweichung gerichtet werden. Der Erzähler/ die Erzählerin gibt, durch implizite Zusatzinformationen, unterbewusst eine zweite Geschichte preis, durch implizite Zusatzinformationen. Es entsteht ein Missverhältnis zwischen dem was der/die ErzählerIn explizit erzählt bzw. erzählen will und dem, was die RezipientInnen wahrnehmen. Die fiktionalen Fakten der Erzählung werden von einer Zusatzinformation überlagert, womit eine zweite Version der Geschichte entsteht. Nach Nünning gibt es sogenannte *frame of reference* um eine Unterscheidung treffen zu können. Diese werden unterteilt in außertextuelle und kontextuelle Bezugsrahmen. Als außertextuelle Bezugsrahmen definiert Nünning:

- Allgemeines Weltwissen;
- das jeweilige historische Wirklichkeitsmodell [...];
- explizite und implizite Persönlichkeitstheorien sowie gesellschaftlich anerkannte Vorstellung von psychologischer Normalität oder Kohärenz;
- moralische und ethische Maßstäbe, die in ihrer Gesamtheit das in einer Gesellschaft vorherrschende Werte- und Normensystem konstituieren;
- das individuelle Werte- und Normensystem, die Perspektive bzw. das Voraussetzungssystem des Rezipienten.²⁸

Die zweite Gruppe der Bezugsrahmen, die die kontextuellen Faktoren inne hat, ist ebenso von erheblicher Bedeutung für die Bestimmung einer unzuverlässigen Erzählung.

Die kontextuellen Faktoren lassen sich wie folgt nach Nünning auflisten:

- allgemeine literarische Konventionen;
- Konventionen einzelner Gattungen der Genres;
- intertextuelle Bezugsrahmen, d.h. Referenzen auf spezifische Prätexte;
- stereotype Modelle literarischer Figuren;

28 Vgl. Nünning (1998) S. 30.

- das vom Leser konstruierte Werte- und Normensystem des jeweiligen Textes.²⁹

Bestimmte textuelle Signale ermöglichen es der Leserschaft diese zweite Version erkennen zu können.

Solche textuellen Signale, die auf eine Unzuverlässigkeit hindeuten können, zählt Nünning in einer umfassenden Liste auf:

- explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses;
- Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers;
- Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren;
- Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung;
- Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens sowie weitere Unstimmigkeiten zwischen *story* und *discourse*;
- verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv;
- multiperspektivische Auffächerung des Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens;
- Häufung von sprecherzentrierten Äußerungen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität;
- Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeption durch den Erzähler;

29 Vgl. Nünning, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Hrsg. V. Elke D'hoker und Gunther Martens. Berlin: Walter de Gruyter 2008. S. 31.

- syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit (z.B. Ausrufe, Ellipsen, Wiederholungen);
- explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit (z.B. emphatische Bekräftigung);
- eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen;
- eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit;
- paratextuelle Signale (z.B. Titel, Untertitel, Vorwort).³⁰

Diese eben angeführten textuellen Signale lassen die RezipientInnen an der Glaubwürdigkeit zweifeln und erhöhen, je mehr Signale innerhalb eines Textes vorkommen, die Wahrscheinlichkeit einer Unzuverlässigkeit. Jedoch ist ein bloßes Auftreten dieser Signale nicht ausreichend um eine Unzuverlässigkeit feststellen zu können. Es bedarf dem Wissensstand der Leserschaft, die Signale zu erkennen und daraus resultierende Widersprüche des Textes zu bemerken.

Ist dem Leser/der Leserin ein Widerspruch innerhalb des Textes auffällig, so kann er/sie mittels der Referenzrahmen die Glaubwürdigkeit des Erzähler/ der Erzählerin hinterfragen. Da jedoch die Referenzrahmenbedingungen für jeden Leser/jede Leserin individuell zu betrachten sind, unterliegt die Feststellung einer Unzuverlässigkeit im allgemeinen einer starken Varianz.

Nünning kommt somit zu der Ansicht, dass Textinformation und Informationen, die sich außertextuell gestalten, wie zum Beispiel die eigene Weltansicht und gesellschaftliche und kulturelle Normen, für die Feststellung einer Unzuverlässigkeit gegeben sein müssen.

30 Vgl. Nünning (1998) S.27f.

2.4. James Phelan und Mary Patricia Martin

James Phelan gibt in einem Beitrag 2008 erstmals sein Verständnis des unzuverlässigen Erzählers preis. Er teilt die Erzählform in zwei Kategorien ein:

- *Estranging unreliability* ist gekennzeichnet durch eine Verstärkung der Diskrepanz zwischen dem Erzähler und der Leserschaft.
- Im Fall des *Bonding unreliability* wird durch eine Verminderung dieser Distanz eine Nähe zwischen dem Erzähler und den RezipientInnen suggeriert.

James Phelan und Mary Patricia Martin erarbeiteten eine Theorie, die eine Unzuverlässigkeit auf unterschiedlichen Ebenen in Betracht zieht. Diese Ebenen werden auf drei Kommunikationsachsen erkennbar:

- axis of facts and events,
- axis of values,
- axis of understanding/perception.³¹

Bereits Booth stellte fest, dass die ersten zwei Achsen eine Unzuverlässigkeit in der Erzählung bedingen können. Phelan bringt dazu nun die dritte Achse *axis of understanding/perception* hinzu und ergänzt Booth's Theorie um eine Unzuverlässigkeit im Sinne der falschen Information des Erzählers/der Erzählerin. Daraus ergibt sich, dass ein/e ErzählerIn unzuverlässig ist, wenn sich die narrative Instanz ihrer Falschinformation nicht bewusst ist.

Phelan und Martin definieren nun Booths Begriffsbestimmung neu:

„A homodiegetic narrator is ‚unreliable‘ when he or she offers an account of some event, person, thought, thing, or other object in the narrative world that deviates from the account the implied author would offer.“³²

31 Vgl. Phelan, James: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita*. In: *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Hrsg. V. Elke D'hoker und Gunther Martens. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008. S. 224

32 Phelan, James und Mary Patricia Martin: *The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day*. In: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Hrsg. V. David Herman. Columbus: Ohio State University Press 1999. S. 94

Phelan und Martin unterscheiden weiter sechs unzuverlässige Erzähltypen. Diese sind auf die homodiegetische Erzählinstanz ausgerichtet und entstehen durch die Kombination von dem/der ErzählerIn und der Leserschaft. Die Unzuverlässigkeit kann durch folgende Erscheinungsformen in Kraft treten:

- Misreporting entsteht durch einen Wissensrückstand oder einer falschen Ideologie des Erzählers/der Erzählerin.
- Misreading ist durch subjektive Aussagen der narrativen Instanz gekennzeichnet.
- Misevaluating liegt vor, wenn der/die ErzählerIn bewusst lügt.
- Underreporting entsteht wenn die narrative Instanz Informationen den RezipientInnen vorenthält.
- Underreading tritt ein, wenn der/die ErzählerIn die Ereignisse des Textes durch mangelndes Wissen oder Wahrnehmungsmöglichkeit unzureichend darstellt.
- Underregarding liegt vor, wenn die Ideologie und moralischen Werte zwar den Normen entsprechen, jedoch nicht tief genug gehen.³³

Diese Aufteilung auf die Achsen und somit in die jeweiligen Erscheinungsformen der unzuverlässigen Erzählerinstanz sind für Phelan und Martin eine Richtigstellung, dass in dieser Causa keine klare Differenzierung in unzuverlässig und zuverlässig stattfinden kann. Der/die homodiegetische ErzählerIn kann sich in einer großen Grauzone zwischen unzuverlässig und zuverlässig befinden.

2.5. Monika Fludernik

Schon einzelne Signale, die auf eine/n unzuverlässige/n ErzählerIn hindeuten könnten genügen, um nach Fludernik eine Unzuverlässigkeit annehmen zu können. Um dieses Phänomen aber wirklich bestätigen zu können, hat Fludernik eine eigene Vorgehensweise entwickelt.

³³ Vgl. Phelan und Martin (1999), S.95.

Fludernik ist der Meinung, dass es sich bei einem/ einer unzuverlässigen ErzählerIn um einen Ich-ErzählerIn handeln muss,

„der sich selbst entlarvt bzw. dessen Diskurs Anlass zum Verdacht auf Unzuverlässigkeit gibt. Dies wird meist durch den Effekt eines >>Aha-Erlebnisses< seitens des Lesers beschreiben bzw. durch die Formulierung, dass der Leser >zwischen den Zeilen liest<.“³⁴

Monika Fludernik geht hier noch weiter und setzt als unzuverlässige/n ErzählerIn verschiedene Typen ein:

- Der naive Ich-Erzähler/die naive Ich-ErzählerIn ist sich über die Geschehnisse unsicher und kann sie dadurch nur ungenügend beschreiben.
- Der/ die irre ErzählerIn hat durch Alkohol- oder Drogenmissbrauch eine verzerrte Sicht auf die Ereignisse und kann somit keine Glaubwürdigkeit mehr erlangen.
- Das Monster bzw. der/die Perverse, der/die durch triebhaftes Handeln gekennzeichnet ist.
- Weitere unzuverlässige ErzählerInnen nach Fludernik sind der/die VerbrecherIn, der/ die AußenseiterIn und der/ die obsessive ErzählerIn.³⁵

Oft treten diese geistig abnormen Ich-ErzählerInnen uneinsichtig auf und sind erst im Laufe der Handlung als solche erkennbar. Typisch für ein/e geisteskrankes/r ErzählerIn ist vor allem die Schuldzuweisung an andere.

Fludernik benennt drei Kategorien, die auf ein unzuverlässiges Erzählen hindeuten:

- factual contradiction,
- lack of objectivity,
- incompatibility of worldview.³⁶

34 Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. v. Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Richard Boorberg Verlag 2005. S. 40

35 Vgl. Fludernik (2005), S. 39-41.

36 Vgl. Ebd., S. 75-77.

Sind die Informationen der narrativen Instanz stärker auf unwesentliche Merkmale fokussiert und die eigentlichen, wichtigen Sachverhalte bleiben im Schatten der Erzählung, so kann man laut Fludernik von einer unzuverlässigen Erzählung ausgehen.

Falsche Widersprüche, Mangel an Objektivität und eine unzureichende Übereinstimmung der Weltanschauung lassen auf eine Unzuverlässigkeit schließen. Wichtig erscheint hier vor allem, dass, wie schon bei Booth, eine Diskrepanz zwischen den expliziten Erzählungen von Ereignissen und der impliziten Botschaft vorherrscht.

2.6. Tom Kindt

Tom Kindt definiert in Anlehnung an seiner Kritik an der Bezugsgröße *implied author* von Wayne C. Booth seine Theorie der axiologischen und mimetischen Unzuverlässigkeit. Diese definieren sich wie folgt:

- Der Erzähler in einem literarischen Werk *W* ist genau dann *axiologisch zuverlässig*, wenn er in seinen Äußerungen ausdrücklich für die Werte *w* eintritt oder in Übereinstimmung mit ihnen handelt; er ist genau dann *axiologisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist.
- Der Erzähler in einem literarischen Werk *W* ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn seine Äußerungen in der fiktiven Welt *w* wahr sind; er ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn dies nicht der Fall ist.³⁷

Kindt geht jedoch vorsichtig mit der Zuschreibung von Unzuverlässigkeit um. Nicht jede/r ErzählerIn, die sich widersprechende Aussagen tätigt, ist unzuverlässig. Grund dafür könnte auch zum Beispiel eine nachlässige Recherche des Autors sein.

³⁷ Kindt: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2008. S.53

2.7. Dorrit Cohn - Die heterodiegetische narrative Instanz

Unzuverlässigkeit wird in der Literaturwissenschaft oftmals nur mit einem/r homodiegetischen ErzählerIn in Verbindung gebracht. Der/ die SprecherIn wird durch individuelles Darstellen und Handeln als unzuverlässig oder zuverlässig eingestuft. Ein/e heterodiegetische/r ErzählerIn hingegen ist frei und unabhängig seiner/ihrer Äußerungen und Erzählungen nach. Sie können Aussagen treffen und Grenzen überschreiten, ohne der Unglaubwürdigkeit bezichtigt zu werden.

Selten wird ein auktoriale Erzählung als unzuverlässig verdächtigt bzw. auch entlarvt. Dorit Cohn befasst sich mit genau dieser Situation und unterscheidet zwischen einer Unzuverlässigkeit und einer Diskordanz. Unter *Unreliability* versteht sie eine/n ErzählerIn, die/der durch mangelnder Information nicht in der Lage ist, die „wahre“ Geschichte zu erzählen. Mit dem Begriff der *discordance* beschreibt Cohn eine voreingenommene und/oder verwirrte narrative Instanz.

Cohn erläutert weiterhin, dass eine heterodiegetische Erzählstruktur auf der Achse der Fakten nur äußerst selten als unzuverlässig entlarvt werden kann. Die bewertenden Ebene ist jedoch anfälliger auf eine Unzuverlässigkeit in der Erzählung.

Eine Unzuverlässigkeit sieht Cohn bei einem/r heterodiegetischen ErzählerIn vor allem dann, wenn die moralischen Normen und Wertvorstellungen der narrativen Instanz nicht konform gehen mit den erzählten Geschehnissen.

Trotz dieses enormen Durchbruchs von Cohn in der noch jungen Erzähltheorie erntet auch sie Kritik. Fludernik kritisiert, dass eine Differenzierung von Fakten und evaluativer Verfremdung nur schwer oder gar nicht möglich ist, vor allem wenn die narrative Instanz ein/e Ich-ErzählerIn ist. Fludernik stimmt jedoch für die Anwendung der Diskordanz bei einem/r heterodiegetischen ErzählerIn überein.

Eine weitere Möglichkeit der heterodiegetischen Erzählinstanz sieht Marten in der Darstellung der Fehler des Protagonisten durch den/die SprecherIn. Spricht der/die ErzählerIn offen die Fehler und Missgeschicke der Hauptfigur an, so wird die narrative Instanz als Persönlichkeit wahrgenommen.

2.8. Forschungsstand

Auf Grund der erhöhten Aufmerksamkeit auf das unzuverlässige Erzählen, ist in den letzten Jahrzehnten eine Vielzahl an unterschiedlichsten Theorien entstanden. Kontroverse Auffassungen und Definitionen stehen sich gegenüber und decken nach und nach weitere Merkmale einer unzuverlässigen Erzählinstanz auf. Jedoch gibt es, trotz der unterschiedlichen Strömungen, auch gemeinsame Merkmale.

Fludernik erkennt, dass ein unzuverlässiges Erzählen besteht, wenn der/die ErzählerIn eine fiktionale Figur darstellt. Auch ist ihrer Meinung nach, ein Ich-Erzähler unzuverlässig, wenn er/sie moralische, ethische Werte ignoriert. Als Beispiel führt Fludernik ErzählerInnen an, die ein hinterhältiges Dasein führen und/oder Obsessionen verfolgen.

Wayne C. Booth definierte den *implied author* und somit eine erste Vergleichsinstanz um eine Unzuverlässigkeit anzeigen zu können. Der Begriff *implied author* wurde jedoch im wissenschaftlichen Konsens hoch diskutiert und schließlich von Ansgar Nünning als „problematisch“ eingestuft. Ansgar Nünning widerspricht Booth und fokussiert sich im Rahmen der frame theory auf Merkmale, die auf eine unzuverlässige Erzählinstanz schließen lassen.

Den Begriff der Ironie bringen Martinez und Scheffel mit der Thematik des unzuverlässigen Erzählens in Zusammenhang. Sie sind der Meinung, dass es unterschiedliche Arten des unzuverlässigen Erzählens gibt.

Dorrit Cohn spricht nicht nur dem Ich-Erzähler eine mögliche Unzuverlässigkeit zu, sondern weitet diese Option aus auf den/die auktorialen ErzählerIn aus.

Natürlich sind die hier angeführten Strömungen und Meinungen nicht vollzählig. Dies lässt somit auch unschwer erkennen, dass bezüglich dem Thema der Unzuverlässigkeit in der Literaturwissenschaft stete Uneinigkeit herrscht. Immer wieder werden Begriffe neu definiert und somit auch neue Fragestellungen aufgeworfen, welche noch unbeantwortet bleiben.

Offene Fragen wie zum Beispiel, welche Vorgehensweise man anwenden soll, wenn man eine/n unzuverlässige/n ErzählerIn definieren will und wie kann man eine/n ErzählerIn als unglaubwürdig entlarven? Welche Vergleichsmerkmale müssen gegeben sein um eine narrative Instanz als *unreliable* einzustufen?

Allgemein gilt, dass ein/e ErzählerIn vorab als „unschuldig“ bzw. zuverlässig eingestuft wird. Erst nach Auftreten von Unstimmigkeiten wird der/die ErzählerIn in Frage gestellt.

Auch aus der Kinder- und Jugendliteratur können Erkenntnisse zu der Thematik des unzuverlässigen Erzählers gewonnen werden. Ernst Seibert diskutiert in seiner *Einführung Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche* ein metapoetisches Genremodell. Dieses Modell lässt Parallelen zum unzuverlässigen Erzählen zu:

„Das antilogozentrische Schema vereint jene Gattungen, die zwar von einer logozentrischen Basis, also von realen Inhalten ausgehen, dann aber doch das Irreal einbinden und zum wesentlichen Bestand der Handlung machen, dabei jedoch den Boden der Rationalität nicht verlassen.“³⁸

Dieses antilogozentrische Schema kann verglichen werden mit dem Modell einer unzuverlässigen Erzählung.

³⁸ Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas.WUV 2008. S. 77-78.

Man könnte hier noch weitere Strömungen dieser speziellen Erzähltheorie anführen, da dies aber nicht ausschließlich im Fokus der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit liegt, wird auf vertiefende Vorgehensweise verzichtet. Der stete Wandel dieses noch jungen Phänomens lässt jedoch noch interessante Ausblicke bzw. Ergebnisse erhoffen.

3. Phantastisches Erzählen

Als weitere mögliche Komponente einer verstörenden Erzählung nennt Schlickers die Phantastik. Um jedoch eine Einteilung in dieses komplexe Genre durchführen zu können, müssen noch die jeweiligen Kategorien bzw. Erscheinungsformen definiert werden.

3.1. Definitionsversuch der Phantastik

Definitionsversuche und Unstimmigkeiten bestimmen seit Beginn der Untersuchungen das Genre der Phantastik. Vor allem französische WissenschaftlerInnen beschäftigten sich mit der Problematik des Phantastischen und definieren die Phantastik noch eher unklar. Uwe Durst fasst die französische Auseinandersetzung mit dem Genre der Phantastik wie folgt zusammen:

„Zwei unterschiedliche Sichtweisen sind erkennbar: zum einen die Bestimmung des Phantastischen als Gruppenbezeichnung literarischer Texte, zum anderen als modernisierte, d.h. 'psychologisch fundierte Form des Wunderbaren' [...].“³⁹

Welche Texte ihr zugehörig und welche Abgrenzungen zu benachbarten Gattungen möglich sind, wurde erst in 1970 in dem Werk *Einführung in die fantastische Literatur* von Tzvetan Todorov erstmals definiert. Marzin veröffentlichte 1982 sein Werk zur Gattungsstudie der Phantastik. Uwe Durst diskutiert und erweiterte den Definitionsversuch von Todorov in seinem Werk *Theorie der phantastischen Literatur*. Die Vielfalt der Erscheinungsformen und die Schwierigkeit der Abgrenzung zu benachbarten Gattungen (wie z.B. Science Fiction oder Utopien) machen dieses Genre so faszinierend und schwer zu fassen.

³⁹ Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen; Basel: Francke 2001. S. 19.

Uwe Durst kategorisiert die literaturwissenschaftlichen Ergebnisse und Definitionsversuche des Phantastischen in zwei Kernbereiche:

„Zu der maximalistischen Definition des Phantastischen werden alle fiktiven Texte gezählt, in denen die Naturgesetze verletzt werden. Diese Zuordnung ist, im Gegensatz zur minimalistischen Definition, unabhängig von einem Zweifel an dem übernatürlichen Geschehnissen innerhalb des Textes zu treffen.“⁴⁰

Durst merkt zusätzlich an, dass auch innerhalb der maximalistischen Definition gewisse Differenzierungen vorzunehmen sind.

„Die undifferenziertesten Bestimmungen setzen die phantastische Literatur historisch mit allen Texten gleich, die nach heutiger naturwissenschaftlicher Sicht übernatürliche Elemente enthalten.“⁴¹

Durst beruft sich hier auch auf die Ergebnisse von Charles Notier, der bereits 1830, diese Meinung vertrat. H.P. Lovecraft, Autor von phantastischen Texten und Wissenschaftler, definiert die Phantastik als eine stets überlieferte „Naturform“ der Erzählungen und nennt als Beispiele Horrorgeschichten und Schauermärchen, die die schon seit Anbeginn der Zeit zuerst mündlich, später auch schriftlich überliefert wurden.

Eine Kategorie innerhalb der maximalistischen Definition zeigt schon differenziertere Ansätze:

„Etwas entwickelter ist eine zweite, *historische* Art maximalistischer Definition, die nur all jene Texte als phantastisch versteht, in denen das Übernatürliche in die (mehr oder minder) *zeitgenössische* Wirklichkeit einbricht. Auf diese Weise werden zumindest Texte ausgeklammert, die durch eine erhebliche literaturhistorische Distanz von der Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts getrennt sind.“⁴²

In der Phantastik werden nach dieser Definition literarische Texte zusammengefasst, die von einem Einbruch des Übernatürlichen gekennzeichnet sind. Im Text

40 Vgl. Durst (2001), S. 27.

41 Durst (2001), S. 27.

42 Ebd., S. 29.

plötzlich auftretende Unnatürlichkeiten und Unheimliches deutet auf eine historische Art der Phantastik hin. Diese Art der Phantastik wird von Caillois' auch mit einem Riss verglichen.

„Im Phantastischen [...] offenbart sich das Übernatürliche wie ein Riß in dem un-
iversellen Zusammenhang. Das Wunder wird dort zu einer verbotenen Aggressi-
on, die bedrohlich wirkt und die Sicherheit einer Welt zerbricht in der man bis da-
hin die Gesetze für allgemein gültig und unverrückbar gehalten hat. Es ist das
Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per
definitionem verbannt worden ist.“⁴³

Um eine Abgrenzung zu benachbarten Genres gewährleisten zu können, werden im maximalistischen Referenzrahmen fiktionsexterne Kategorien eingesetzt. Kriterien wie Angst und Furcht vor Übernatürlichem seitens des Lesers/der Leserin werden für eine Genredifferenzierung eingesetzt. Diese Kategorisierung wurde jedoch auf Grund ihrer psychologischen Möglichkeiten oftmals verspottet. Todorov entgegnet, dass eine Gattungsbestimmung nicht von einer Angschwelle der Leserschaft abhängig sein kann. Daraus würde folgen, dass von jedem Leser/ jeder Leserin die Genredifferenzierung individuell bestimmbar ist. Ein weiteres Hilfskriterium stellt die Person des Autors dar. Vax wurde jedoch auch für dieses zusätzliche Kriterium kritisiert, da der Autor/die Autorin nicht als Teil des Textes anzunehmen ist.

Zgorzelski differenziert sich von den bisherigen Definitionen der Phantastik und der damit einhergehenden Subjektivität der Leserschaft, in dem er das Phantastische als eine Art Übergangsmoment darstellt.

„Wenn ein Werk einer festgelegten Konvention zugeordnet werden kann, ist für das Phantastische kein Raum mehr. Das Phantastische [...] tritt nur in den Übergangsstadien in Erscheinung, wenn die alte Konvention noch stark ist und die neuen Elemente erst mühsam die festgelegte Ordnung der fiktiven Welt verändern.“⁴⁴

43 Roger Caillois': *Das Bild des Phantastischen*. Vom Märchen bis zur Science Fiction. in Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaicon*. Almanach der phantastischen Literatur, I, Frankfurt a.M. 1974, S. 44-83, S. 46.

Zgorzelski klammert in seiner Theorie die Subjektivität der RezipientInnen aus und beruft sich lediglich auf textimmanente Strukturen. Somit nähert sich Zgorzelski als einer der ersten Forschern dem strukturalistischen Zugang zur Phantastik.

In der minimalistischen Definition werden alle Texte zusammengefasst, in denen eine Unschlüssigkeit bezüglich einer Zuordnung in das Wunderbare oder das Unheimliche besteht. Diese Definition geht zurück auf den Strukturalisten Todorov.

„Todorov beschreibt das Phantastische als Widereinander zweier diskrepanter Realitäten, von denen eine natürlichen, die andere hingegen übernatürlichen Charakters sei.“⁴⁵

Todorov definiert das Phantastische durch die Entstehung der Unschlüssigkeit des Wahrnehmenden, des Lesers sowie der Figuren. Die unheimlichen Ereignisse können in der vertrauten Welt, die sich an Naturgesetze hält, nicht zugeordnet werden. Laut Todorov befindet sich der Wahrnehmende in einer Art Schwebelage. Das Erlebte bzw. Wahrgenommene besteht zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung.

Todorov sammelt und definiert diverse Merkmale um eine Bestimmung in die Phantastik durchführen zu können:

- Unschlüssigkeit des Lesers/der Leserin, ob die Inhalte der Erzählung rational erklärbar sind oder ob sie irrational bleiben. Hier handelt es sich nicht um den/die reale/n LeserIn sondern um den/die implizierte/n LeserIn.
- Eine Integration der RezipientInnen in die Welt des Textes ist unabdingbar. Die Erzählwelt wird von der Leserschaft als real akzeptiert.

44 Zgorzelski Andrzej: *Zum Verständnis der phantastischen Literatur*. in: Rein A. Zondergeld (Hg.): *Phaicon*. Almanach der phantastischen Literatur, II, Frankfurt a.M. 1975, S. 60.

45 Durst (2001), S. 37.

- Die RezipientInnen lehnen allegorisch und/oder poetische Interpretationsmöglichkeiten des Textes ab.⁴⁶

Todorovs Definition der Phantastik arbeitet mit der Unschlüssigkeit und dem Zweifel des impliziten Lesers/der impliziten Leserin und den Figuren im Text. Ist der Leser/die Leserin am Ende des Textes unschlüssig über die Zuordnung der Ereignisse in natürlich oder übernatürlich, so gilt dies als phantastisch einzuordnen.

„Das phantastische funktioniert nur solange, wie die Unschlüssigkeit des Lesers anhält.“⁴⁷

Um eine Differenzierung vornehmen zu können, entwarf Todorov Subgattungen, die in Rein- und Mischformen unterteilbar sind. Diese genealogischen Klassen lassen sich wie folgt unterteilen:

- unvermischt Unheimliches,
- Phantastisch-Unheimliches,
- Phantastisch-Wunderbares,
- unvermischt Wunderbares.⁴⁸

Als Reinform können das unvermischt Unheimliche und das unvermischt Wunderbare angesehen werden. Das unvermischt Unheimliche kommt mit einer intakten Welt und deren Naturgesetze aus. Diese erscheinen schockierend, einzigartig oder gar unglaublich, können jedoch mit Vernunft erklärt werden.

Die Welt wird im unvermischt Wunderbaren umstrukturiert und somit aufgehoben. Als Beispiele können hier das Märchen und Science Fiction genannt werden.

Zu den eben genannten Reinformen fügt Todorov noch zwei Mischformen hinzu:

46 Vgl. Marzin, Florian: Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie. Frankfurt am Main: Lang 1982. S.46-47.

47 Marzin (1982) S. 55.

48 Vgl. Durst (2001), S. 39.

Das Phantastisch-Unheimlich klärt das Übernatürliche durch eine rationale Lösung auf. So kann eine unheimlich Erscheinung durch Betrug oder einer Traumsequenz aufgelöst werden. Dieser Lösungen sind meist am Ende des Textes zu finden.

Texte, die sich als Phantastisch-Wunderbar outen, sind durch eine Unschlüssigkeit über die Naturgesetze gekennzeichnet. Am Ende des Textes wird jedoch das Wunderbare und die Existenz des Übernatürlichen anerkannt.

„Das unvermischt Phantastische ist das Genre, das die Unschlüssigkeit bis zum Schluß des Textes aufrechterhält.“⁴⁹

Das unvermischt Phantastische stellt eine Grenze zwischen dem Phantastisch-Unheimlichen und dem Phantastisch-Wunderbaren dar. Diese Situation sieht Todorov stets bedroht. Kippt die Unschlüssigkeit in eine Richtung ist das unvermischt Phantastische nicht mehr gegeben. Seiner Meinung nach kommt daher das unvermischt Phantastische nur selten vor.

Todorovs Theorie weist jedoch auch Angriffspunkte für seine KritikerInnen auf. Todorov geht davon aus, dass der implizierte Leser/die implizierte Leserin gleich wie der reale Leser/die reale Leserin reagiert. Was passiert jedoch, wenn dies nicht der Fall ist? Eine objektive Beschreibung des Phantastischen, wie es sich Todorov gewünscht hat, ist somit nicht möglich. Es entzieht sich jeglicher Objektivität. Trotz dieser Kritik wird Todorov weiterhin in der Literaturforschung gefeiert, da er sich erstmals mit einer deduktiven Methode an der Phantastik probiert hat.

Zgorzelski geht davon aus, dass jeder Text durch fiktive Welten und Charaktere gekennzeichnet ist. Demnach ist eine fiktive Welt, und sei sie noch so real, unwirklich. Die Figuren innerhalb des Textes müssen selbst entscheiden, ob Ereignisse übernatürlich sind oder sich in ihrer Welt als „normal“ einfügen lassen. Zgorzelski geht somit für eine Bestimmung des Phantastischen nicht vom realen Leser/der realen Leserin aus, sondern von den fiktiven Figuren.

49 Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Akt., korr. und erweit. Aufl. Berlin: Lit Verlag 2007. S.44.

Marianne Wünsch würdigt zwar die Definition Todorovs und seine Kategorisierungen des Phantastischen, verneint jedoch den Begriff der phantastischen Literatur. Sie bevorzugt den Gebrauch der phantastischen Struktur. Sie ist der Meinung, dass vor allem die epochenspezifische Realität der RezipientInnen ausschlaggebend über eine Einordnung in das Phantastische ist. Diese Realität unterliegt zeit- und kulturbedingten Schwankungen, die sich auch mit dem Publikum, den RezipientInnen, naturgemäß verändern.

Marzin entwickelte das Modell von Todorov weiter und ergänzte das Modell um die Theorie der zwei Handlungskreise.

- Der erste Handlungskreis umfasst rationale Welten und naturwissenschaftlich erklärbaren Erscheinungen.
- Der zweite Handlungskreis beinhaltet unerklärbare Phänomene und unnatürliche Ereignisse, die sich mit dem ersten Handlungskreis widersprechen.

Eine Überschneidung dieser beiden Handlungskreise ergibt nach Marzin die phantastische Literatur. Die gegensätzlichen Handlungskreise wirken aufeinander ein und verletzen gegenseitig deren Gesetzmäßigkeiten. Die Schnittmenge, die Interdependenz dieser zweier Handlungskreise definiert das Phantastische und bestimmt somit die Gattung des Textes. Die Definition ist wiederum von der Realität der RezipientInnen abhängig. Was empfindet der/die LeserIn als rational und welche Strukturen werden als übernatürlich empfunden? Marzin geht beim Begriff der Phantastik von einer weltüberschneidenden Erfahrung aus. Wessen Welten sich jedoch hier überschneiden, wird von Marzin nicht diskutiert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die theoretischen Modelle durch den strukturalistischen Einsatz von Todorov durchaus gewonnen haben, es jedoch immer noch um Abgrenzungproblematiken und weniger um die Definitionen des eigentlichen Phänomens der Phantastik geht. Als gemeinsamen Nenner kann man jedoch folgendes erkennen: Ein gemeinsames, strukturelles Merkmal der

phantastischen Literatur ist, dass in einer realistischen Welt ein Einbruch stattfindet. Die reale Welt wird durch ein unerklärliches Phänomen gestört.

3.2. Die Verfahren des Phantastischen

Uwe Durst definiert mehrere Verfahrenstechniken, die in der Phantastik vorkommen. Das realitätssystemische Rätsel wird verwendet, um eine Unsicherheit aufzubauen und es wird daraus folgend auf eine Lösung dieses Zweifels hingearbeitet.

„Ein Rätsel ist eine Stelle struktureller Unsicherheit. Die Formulierung eines Rätsels ist daher ein Verfahren, das die Kohärenz und Macht des herrschenden Systems beschädigt. Ein Rätsel, das innerhalb des bisher geladenen Systems unlösbar scheint, provoziert die Suche nach einer systemfremden Erklärung.“⁵⁰

Ein weiteres Genre, das das systematische Rätselspiel anwendet, ist die Detektivgeschichte.

Als weiteres Verfahren nennt Durst das realistische Verfahren als Spoiler im Gebäude des Wunderbaren.

„Das Phantastische setzt demgegenüber die erheblich komplexere Struktur des unentschiedenen Systemkampfs voraus, kann also keinesfalls derart einfach behauptet werden.“⁵¹

Der Begriff des Realitätssystems stellt die Ordnung der Gesetze in einer fiktiven Welt dar. Diese Definition soll die Abgrenzung zur Wirklichkeit ermöglichen. Nach Durst existiert das Phantastische zwischen dem regulären Realitätssystem und dem wunderbaren Realitätssystem. Das Phantastische wird als Nichtsystem von Durst bezeichnet. Dieses Nichtsystem existiert indem sich das reguläre System und das wunderbare System verneinen.

50 Durst (2001), S.146.

51 Ebd., S. 157

Der destabilisierte Erzähler wird von Uwe Durst als drittes Verfahren der Phantastik genannt. Er stellt folgende Definition für einen destabilisierten Erzähler auf:

„Insofern der Erzähler traditionell eine Instanz der Objektivität darstellt, die die Ereignisse der erzählten Welt garantiert, bildet seine Zerrüttung die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur, weil sich nur auf diesem Weg eine Destabilisierung des Dargestellten erzielen lässt.“⁵²

Durst verweist darauf, dass sehr wohl phantastische Texte mit einem Er-Erzähler möglich sind. Auffällig bei diesen Texten ist, dass der Er-Erzähler seinen/seine HauptprotagonistIn stets flankiert. Der/die ErzählerIn ist dem/der Ich-ErzählerIn ähnlich, in dem er/sie auf Kommentare verzichtet und somit eine Aufklärung von Situationen ermöglichen könnte. Die Rede ist dem/der Ich-ErzählerIn sehr ähnlich und auf den/die HauptprotagonistIn fokussiert.⁵³

„Der besondere Effekt solcher Texte besteht in der Enttäuschung jenes traditionellen Vertrauens, das man in die kohärenzstiftende Potenz eines Er-Erzählers setzt, die die eines Ich-Erzählers, hier hat Todorov zweifellos recht, durchaus übersteigt.“⁵⁴

Durch den Fokus auf den/die HauptprotagonistIn wird nur die Perspektive des Helden/der Heldin offenbart. Der/die ErzählerIn reduziert seine bzw. ihre Sichtweise auf die des Protagonisten/der Protagonistin. Somit lässt sich folgendes Schemata aufstellen:

„Je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer sind die Schwierigkeiten, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzurufen, weil es immer Geschehnisse und Zusammenhänge geben kann, die sich seiner Perspektive entziehen. Es genügt, die Möglichkeit offen zuhalten, daß der Held betrogen wird [...] oder verrückt ist [...], um dem Wunderbaren die Gültigkeit zu verweigern und so den phantastischen Status zu wahren.“⁵⁵

52 Durst (2001), S. 158.

53 Vgl. Durst (2001), S. 160.

54 Ebd., S. 160.

55 Ebd., S. 160.

Wird jedoch von einer allwissenden Erzählinstanz gesprochen, so ist dieser Text nicht als phantastisch zu kategorisieren. Denn „wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel.“⁵⁶

Durst korrigiert auch Todorovs Behauptung, dass jede/r Ich-ErzählerIn, der/die Wunderbares erzählt als destabilisiert gelten kann. Durst ist der Ansicht, dass auch ein/e Ich-ErzählerIn das Wunderbare versichern kann.⁵⁷

Das Phantastische in Texten basiert auf einem/r destabilisierte/n ErzählerIn und wird durch folgende Rahmenbedingungen gekennzeichnet:

- „Wenn ein Realitätssystem in der Lage ist, sämtliche Details des Ereignisses zu integrieren [...], während das oppositionelle System hierzu nicht in der Lage ist. Sind hingegen beide Systeme geeinigt, das Ereignis zu integrieren, bleibt diese realitätssystemisch ambivalent bestehen. Bleiben einzelne Details ohne Erklärung, führt dies gleichfalls eine nichtsystemische Situation herbei.
- Wenn die oppositionelle Instanz (aufgrund neuer Beweise) verschwindet bzw. ihre bisherige realitätssystemisch Orientierung ändert, und so eine Gleichschaltung aller Instanzen eintritt.⁵⁸

Uwe Durst nennt als vierte und letzte Verfahrenstechnik der Phantastik die Motivierung. Diverse Motive ermöglichen eine doppelte Interpretation und machen den Graubereich zwischen Gültigkeit und Ungültigkeit erzählerisch zugänglich.⁵⁹

Diese Einfügung von Motiven ist im Phantastischen unbedingt notwendig. Gültige Motive für die Phantastik sind vor allem Träume, Fieber und eine veränderte Wahrnehmungsfähigkeit. Durst merkt an, dass alle Motivierungen dazu dienen,

„dem Leser eine endgültige Durchdringung der erzählten Welt vorzuenthalten und die Formulierung eines Realitätssystems zu verhindern. Die Motivierung des Phantastischen basiert auf Vorwänden, die eine beschränkte Aufrechterhaltung des Regulären ermöglichen. Sobald eine Ausflucht angeboten wird, garantiert diese dem Regulären, das durch das Erscheinen des Wunderbaren in Frage ge-

56 Durst (2001), S. 161.

57 Vgl. Durst (2001), S. 161.

58 Durst (2001), S. 169.

59 Ebd., S. 172.

stellt wird, eine gewisse Stabilität: Das Wunderbare bleibt in seiner Faktizität beschränkt.“⁶⁰

Die Phantastik lässt noch viele Fragen in der Literaturwissenschaft offen. Jedoch kann man sagen, dass die Phantastik ein Genre ist, deren Existenz gültig und ungültig zugleich ist.

Phantastische Thematiken bzw. wiederkehrende Motive in der Phantastik wurden von Caillois klassifiziert und in eine umfangreiche Themenliste einsortiert:

Der Pakt mit dem Teufel, eine Seele in Not, ein verdammtes Gespenst, das undefinierbare Unsichtbare, der Vampir, eine beliebtes Ding (Automat, Statue, Puppe, ...), die Verwünschung eines Zauberers, die Umkehr von Traum und Wirklichkeit, Wiederholung oder Stillstand der Zeit, die Verkörperung des Todes unter den Lebenden, die Phantomfrau aus dem Jenseits, die Räumlichkeiten oder Straßen, die aus dem Raum verschwinden.⁶¹

Gallois zählt insgesamt zwölf Thematiken auf und verweist gleichzeitig auch auf deren Unvollständigkeit.

Die Themenliste von Vax ist im Vergleich zu Caillois allgemeiner und somit ungenauer. Die Liste umfasst auch psychologische Verweise. Die Elemente der Liste sind: Der Welwolf, der Vampir, die vom menschlichen Körper losgelösten Teile, die Störungen der Identität (Schizophrenie, paranoides Verhalten, Halluzinationen und ähnliche Persönlichkeitsstörungen).⁶²

Die erwähnten Störungen der Identität in Bezug auf die phantastische Literatur sind nicht zu verwechseln mit den dissoziativen Störungen aus der Psychologie.

60 Durst (2001), S. 173.

61 Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): Phäicon 1. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S.63-66.

62 Durst (2001), S. 182.

In der phantastischen Literatur umfassen die Störungen der Identität Motive wie den Doppelgänger oder Wahn bzw. Besessenheit.⁶³

Weitere Themen und Motive in der phantastischen Literatur sind Reisen zwischen primärer und sekundärer Welt, vor allem in Verbindung mit einer phantastischen Schwelle. Auch der Traum stellt ein bedeutendes Motiv in der phantastischen Literatur dar. Oftmals bildet der Traum eine Rahmenhandlung für Reisen oder Schwellenübertritte in sekundäre Welten. Ein weiteres Motiv stellt der Spiegel dar. Er kann als magisches Requisite wirksam sein, durch das die Figuren in andere Welten oder in sich selbst blicken können. Auch kann der Spiegel in der phantastischen Literatur als Kommunikationsmedium eingesetzt werden.⁶⁴ In *Die unendlichen Geschichte* von Michael Ende, wird der Spiegel eingesetzt, um das eigenes Selbst, bzw. die eigene Entwicklung sichtbar zu machen. Der Spiegel stellt in dem Roman eine Prüfung dar.⁶⁵ Zerbrochene Spiegel können jedoch auch als Motiv eingesetzt werden, um Unheil anzukündigen. Lebendige Gegenstände, Miniaturgesellschaften, Hexen und Zauberer sowie das fremde Kind bilden typische Themen und Motive aus der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur und sind auch aus der phantastischen Erwachsenenliteratur zu finden.⁶⁶

63 Durst (2001) S. 214.

64 Vgl. Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: *Kinder- und Jugendliteratur*. 2. akt. Auflage. Paderborn: Schöningh Verlag 2014. S. 105-107.

65 Vgl. Ende, Michael: *Die unendliche Geschichte*. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern von Roswitha Quadflieg. Stuttgart, Wien: K. Thienemanns Verlag 1979

66 Vgl. Weinkauff und Glasenknapp (2014), S. 108-109.

4. Metafiktionales Erzählen

Bei der Metafiktion handelt es sich um eine Thematisierung der Künstlichkeit bzw. des „Gemachtseins“ innerhalb eines Werkes. Es geht in dieser Thematik um eine Bewusstmachung der Künstlichkeit bei den RezipientInnen. In der Erzählung werden die eigene Fiktionalität und Erzählstrukturen zum Thema des Werkes gemacht. Es wird im Werk über das Werk erzählt. Im Fokus steht hier das Verhältnis zwischen Realität und Kunst. Es gibt zwei Formen von Metafikcionalität:

Die erste Form ist die *self-conscious literature*. In diesem Fall verweist der/die AutorIn, auch *self-conscious narrator* genannt, auf die Künstlichkeit des eigenen Werkes und bezieht auch andere seiner/ihrer Werke mit ein.⁶⁷

Die zweite Form behandelt Metafiktion an einem fremden Text. Dies bedeutet, dass der/die AutorIn auf textfremde Literatur in der eigenen Erzählung verweist. In diesem Fall können österreichische Autoren wie Arno Geiger und Barbara Frischmuth angeführt werden. Sie verweisen in ihren Texten teilweise explizit ausgewiesen, manchmal auch nur angedeutet und versteckt auf bekannte Werke der Kinder- Jugendliteratur.⁶⁸

„Metafiction is a term given to fictional writing which selfconsciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.“⁶⁹

In Kombination mit der Metafiktion wird oft die Metapher verwendet, dass die Welt ein Buch sei. Sprenger erwähnt, dass sich Literatur mit metafiktionalen Cha-

67 Vgl. Sprenger, Miriam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler 1999. S. 151.

68 Vgl. Seibert (2008) S. 52-53.

69 Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London, New York 1984, S.2.

rakter oftmals mittels eines Kommentars oder einer Parodie auf textexterne Werke oder gar auf eine gesamte Gattung bezieht. Gleichzeitig werden jedoch auch die parodierten und kritisierten Strukturen im eigenen Werk verwendet. Vor allem in den letzten drei Jahrzehnten kam es zu einer gesteigerten Präsenz der Metafiktion in der Literatur.

„Metafiktionale Romane - so betont Waugh - basieren oftmals auf grundsätzlichen Gegensätzen: wie im realistischen Roman wird eine Illusion aufgebaut und zugleich wird diese Illusion aber als Fiktion entlarvt.“⁷⁰

Waugh hat in ihrer Metafiktionstheorie drei Kernaussagen getätigt:

- 1) Metafiktion ist keine Untergattung des Romans, sondern eine Tendenz innerhalb des Romans.
- 2) Metafiktion deckt zwar explizit die Regelmechanismen des Realismus auf, diese werden weder ignoriert noch völlig aufgegeben.
- 3) Es ist wichtig zu betonen, dass Metafiktion keine einheitliche Strömung ist, sondern eine große Bandbreite unterschiedlichster Ausprägung abdeckt.⁷¹

Die erste Kategorie nach Waugh wird am meisten von britischen Autoren verwendet. Die amerikanischen Autoren wenden sich bezüglich der Verwendung von Metafiktion in der Literatur der zweiten Kategorie zu. Sprenger untersuchte daraufhin in der deutschsprachigen Literatur nach Autoren und deren Verwendungsart der Metafiktion. Interessanterweise stellt Sprenger fest, dass in deutschsprachiger Literatur eine ausgewogene Verwendung von allen drei Kategorien nach Waugh stattfindet bzw. oftmals keine eindeutige Zuordnung in den definierten Bereichen machbar ist. Diese Untersuchung der deutschsprachigen Werke ergab ebenfalls, „daß Metafiktion eine Tendenz im zeitgenössischen Erzählen ist [...]“⁷²

70 Sprenger, Mirijam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999. S. 142.

71 Vgl. Sprenger (1999), S. 146-147.

72 Ebd., S. 147.

Imhof unterscheidet die Formen der Metafiktion, neben den *self-conscious narrator* die Methoden der Metafiktion in Parodie und Burleske.

„Entweder wird eine bestimmte Gattung oder aber auch ein bestimmtes Werk parodiert.“⁷³

Imhof sieht in diesem Fall den Fokus auf das Auslösen von Gelächter. Die Metafiktion kann, nach Imhof, nicht nur als Spaßfaktor angesehen werden. Er erkennt darin auch einen Aufbruch gegen die festgefahrene Meinung über den Roman als Gattung und dessen Anspruch auf die Wiedergabe der Realität.

„Realität und Fiktion sind für die Metafiktionisten zwei unterschiedliche Daseinsformen.“⁷⁴

Metafiktionale Literatur ist naturgemäß mit einer starken Selbstreflexion dem eigenen Werk gegenüber verbunden. Wie schon erwähnt, beziehen sich metafiktionale Werke häufig auf andere selbstständige Werke bzw. Romane. Ein Erwähnen des Buchtitels oder Szenen aus einem Werk werden in den eigenen Text mit eingebunden.

Arno Geiger erwähnt in *Es geht uns gut* erwähnt am Anfang des dritten Kapitels das bekannte Werk *Die drei Stanisläuse* von Ferra-Mikura. Welche Absicht hinter so einer Erwähnung der Stanislaus-Figuren steckt oder ob es nur eine bedeutende literarische Erfahrung des Autors aus seiner Kindheit war, die hiermit erwähnt und verarbeitet wurde steht jedoch offen. Doch nicht nur Arno Geiger thematisiert seine Lesesozialisation, auch Marlene Haushofer und Barbara Frischmuth erwähnen bekannte und beliebte Kinderliteratur in ihren Werken.⁷⁵

Metafiktion kann durch gezielte Anwendung von Zitaten und Verweise auf bestimmte Werke auch zur Literaturkritik werden. Imhof sieht in diesem Kontext

73 Sprenger (1999), S. 152.

74 Ebd., S. 152.

75 Vgl. Seibert (2008), S.53.

auch den Trend der postmodernen Autoren bekannte Geschichten und Legenden, Mythen und auch Märchen von einer neuen Perspektive aus zu erzählen.⁷⁶

Nach Imhof sind die zwei Kernaufgaben der Metafiktion:

- die Zerstörung des Glaubens, dass die Fiktion real wäre und
- das Fokussieren auf den Prozess der fiktiven Transformation.

Sprenger erkennt dies zusammenfassend wie folgt:

„Metafiktionale Literatur erschafft und ist zugleich eine Welt aus Worten; sie ist der Prozeß und ihr Produkt in einem und will nichts anderes sein als sie ist: Fiktion.“⁷⁷

76 Vgl. Sprenger (1999), S. 154.

77 Sprenger (1999), S. 155.

5. Paradoxe Literatur

Im Modell des verstörenden Erzählens ist der vierte und somit letzte Aspekt der möglichen Komponente eines Werkes die paradoxe Erzählung.

Es gibt unterschiedliche Formen des Paradoxon:

„Paradoxie, paradox (griech. para: gegen, doxa. Meinung, Erwartung). Das Adjektiv spezifiziert im weiteren eine Sachverhalte oder Aussagen die der geläufigen Meinung oder Erwartung entgegenstehen und alogisch, unsinnig oder widersprüchlich erscheinen; im engeren Sinne wird Paradoxon gleichbedeutend mit Antinomie gebraucht und stellt einen Widerspruch in Form einer Kontraktion dar. P.n. haben als Möglichkeit, Modelle revolutionärer Entwicklungen darzustellen, eine fördernde Funktion in der Geistesgeschichte. Sobald sich ein Problem nicht mehr innerhalb des dafür zuständigen Bezugssystems lösen lässt, kann eine paradoxe These zur Veränderung oder Aufgabe des Systems führen.“⁷⁸

Es gibt mehrere Typen des Paradoxons:

- Logische Paradoxa;
- erkenntnistheoretische Paradoxa basieren auf selbstbezüglichen Prozessen;
- moralische, soziale und metaphysische Paradoxa thematisieren Fragen der Lebensführung, theologische Probleme wie die Vorstellung vom Gott-Menschen;
- rhetorische Paradoxa, besonders in der sophistischen Lobrede oder im Spott-Encomium, dienen unter anderem zur Perfektionierung der Argumente und des Effekts. - Charakteristische Elemente sind: scheinbarer Widerspruch, Ausnutzung von relativen und konkurrierenden Wertssystemen, Selbstbezug, [...].⁷⁹

78 Precht, Peter und Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen. Erweiterte und aktualisierte Aufl. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler 2008. S.440.

79 Vgl. Ebd., S. 440.

Für die Untersuchung der Primärliteratur stehen im Rahmen dieser Diplomarbeit Widersprüche zwischen Aussagen und einer allgemeinen geltenden Erwartungshaltung im Fokus.

6. Modell der verstörenden Erzählung

Sabine Schlickers beschäftigt sich in ihrem Beitrag „Lüge, Täuschung und Verwirrung.“ mit der intermedialen Thematik des unzuverlässigen und folglich verstörenden Erzählens in der Literatur sowie im Film. In ihrer Studie versucht sich Schlickers an einer Neugestaltung eines Modells zur Bestimmung einer verstörenden Erzählung. Aufbauend beschäftigt sich Schlickers mit dem Phänomen des unzuverlässigen Erzählens und beruft sich auf die Ergebnisse von Elsasser.

„Diese narrativen Techniken, die in ambigen literarischen und filmischen Texten verwendet werden, sollen unter einer neuen transmedialen Kategorie der Narratologie, der ‚verstörenden Erzählung‘, systematisiert und subsumiert werden“⁸⁰

Dieses neue Modell soll im Laufe des zweiten, empirischen Teils der vorliegenden Diplomarbeit Anwendung finden.

Die erzähltextanalytische Kategorie umfasst

- a) die unzuverlässige Erzählung,
- b) die paradoxe,
- c) die explizit metafiktionale und
- d) die phantastische Erzählung,

wobei mindestens Merkmale aus zwei dieser vier angeführten Bereiche für die Zuordnung zur verstörenden Erzählung notwendig sind. Der jeweilige fiktionale Text darf nicht ausschließlich einem Verfahren zugeordnet werden können; er muss mehr als „nur“ eine unzuverlässige, paradoxe, explizit metafiktionale oder phantastische Erzählung sein.

All diese Erzählverfahren dienen dazu, die RezipientInnen zu verwirren, zu täuschen und zu desorientieren.⁸¹

80 Schlickers (2015). S.49.

81 Vgl. Ebd., S. 49.

„Eine Interpretation im Sinn des paradoxen Erzählers oder des phantastischen Erzählers ist aber mit dem des unzuverlässigen Erzählens unvereinbar. Um dieser Aporie zu entkommen, ist es notwendig, [...] ein neues, extensional umfassendes narratologisches Konzept einzuführen, das es ermöglicht, dieses Zusammenspiel verschiedener Formen unzuverlässigen, paradoxalen, phantastischen etc. Erzählens zu erfassen.“⁸²

Da Schlickers eine Neugestaltung des unzuverlässigen Erzählers für den Film durchführt, werde ich im Rahmen dieser Diplomarbeit ein eigenes Modell für das unzuverlässige Erzählen anwenden. Stützen werde ich mich auf die bisherigen Ergebnisse von Wynfrid Kriegleder, der sich im Rahmen seiner Forschungen mit den Werke von Glavinic auseinandergesetzt hat.

Somit werde ich im Rahmen der angestrebten erzähltheoretischen Analyse der Primärliteratur vor allem die theoretische Strömung von James Phelan anwenden, um eine Unzuverlässigkeit der Erzählung zu untersuchen.

Im Gegensatz zu Schlickers stütze ich mich für eine Untersuchung auf metafiktionale Elemente in der Primärliteratur nicht auf eine explizite Metafiktion, sondern klassifiziere jegliches Auftreten von Metafiktion als gültige Variante.

Im Rahmen der empirischen Forschung untersuche ich die Primärwerke auf ihre phantastischen Elemente. Da ich keinen Zugang auf die exakte Methode von Schlickers habe, stütze ich mich hiermit auf die allgemeinen, theoretischen Befunde der Phantastiktheorie um eine Zuordnung treffen zu können. Als Rahmenbedingungen entscheide ich mich für eine phantastische Struktur bzw. die Definition von Todorov, wonach die unaufgelöste Unschlüssigkeit die Kategorisierung in das Phantastische ermöglicht, um das jeweilige Werk als phantastisch einstufen zu können.

82 Schlickers (2015), S. 50.

Die Primärliteratur wird auf paradoxe Merkmale hin untersucht und etwaige Auffälligkeiten werden dokumentiert.

Teil 2 - Empirische Forschung

7. Über Thomas Glavinic

7.1. Biographisches

Thomas Glavinic wurde am 02. April 1972 in Graz geboren. Als Kind besonders schüchtern, interessierte er sich schon früh für das Schachspiel und war als Jugendlicher die Nummer 2 in der Schachrangliste in Österreich. Seine Vorliebe für das Schachspiel und seine damalige kindliche Schüchternheit inspirierten Glavinic später zu seinem Debütroman *Carl Haffners Liebe zum Unentschieden*, den er 1998 veröffentlichte.

Er träumte schon immer davon ein großer Schriftsteller zu werden und begann 1991 mit dem Studium der Germanistik an der Universität Graz. Gleichzeitig fing er an Essays, Kurzgeschichten, Reportagen und Romane zu schreiben. Seine großen Vorbilder sind Kafka und Tolstoi. Neben dem Studium war er als Taxifahrer, Journalist, Interviewer und Versicherungsvertreter tätig. Diese Eindrücke finden sich auch in seinen Romanen wieder. In dem Adoleszenzroman *Wie man leben soll* ist der Hauptprotagonist ein wenig erfolgreicher Kunstgeschichtestudent an der Universität Graz und arbeitet neben dem Studium als Taxifahrer. Glavinic verarbeitet jedoch nicht nur seine Kindheits- und Jugenderfahrungen in seinen Werken, sondern auch seine Träume und Ängste.

Seit 1995 ist er als freier Schriftsteller gemeldet und tätig. An der Universität Bamberg hielt er einige Poetikvorlesungen zum Thema „Autorschaft“, die auch in Buchform als *Meine Schreibmaschine und ich* veröffentlicht wurden. Derzeit ist er mit Frau und Sohn wohnhaft in Wien und in Rom. Seine Bücher wurden bisher in 20 Sprachen übersetzt.

7.2. Seine Werke in der Kritik

Thomas Glavinic steht durch seine starke Medienpräsenz stets im Fokus der Literaturkritiker. Die Meinungen spalten sich jedoch in unterschiedlichste Lager. Einerseits wird er in Rezensionen gefeiert und seine Bücher als große Werke tituliert, andererseits als überschätzter Autor mit wenig Tiefgang gebrandmarkt. Seine Werke sind, wie auch die Meinungen der Kritiker, in unterschiedlichsten Stilrichtungen verfasst. Diese Wandelbarkeit sieht der Literaturkritikbetrieb nicht als positive Eigenschaft eines gegenwärtigen Autors, sondern Glavinic erntet dafür Kritik. Liest man die Werke von Glavinic jedoch genauer, kann man seine unverkennbare Stimme erlesen. Kriegleder erkennt hier eindeutig die Unerkennbarkeit von Glavinic:

„Man weiß nie, wie er in seinem nächsten Buch klingen wird, er hat keine unverkennbare Stimme entwickelt. Solche Vorwürfe scheinen mir zwar eher *für* den Autor zu sprechen als *gegen* ihn; sie sind aber bezeichnend für eine Literaturkritikbetrieb, der zwar, um seine Bildung zu beweisen, gerne Roland Barthes und Michel Foucault zitiert und vom Tod des Autors spricht, in der Praxis dann aber trotzdem lieber über die Autoren als die Texte redet.“⁸³

Als gemeinsamen Nenner bzw. als unverkennbare Stimme sieht Kriegleder die Unzuverlässigkeit der Erzähler in Glavinics Werken an. Um dies jedoch erkennen zu können, bedarf es nicht nur eines kurzen "Anlesens" eines Werkes um ein Urteil zu fällen, es muss der Text mit dem entsprechenden erzähltheoretischen Hintergrund analysiert werden. Vor allem sollte ein Unterschied zwischen dem Autor und dem Erzähler gemacht werden, um eine gültige Kritik veröffentlichen zu können. Karin Fleischhandlerl wird von Kriegleder stark kritisiert, da sie in ihrem Band *Vom Verbot zum Verkauf* diverse Autoren auf die Aussagen der Erzähler reduziert und stark kritisiert. Dabei vergisst Fleischhandlerl jedoch eine Differenzierung zwischen Autor und dem Ich-Erzähler vorzunehmen. Auch bei *Das bin doch ich* von Glavinic misslingt ihr die Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Ich-Erzähler. Kriegleder merkt dazu folgendes an:

83 Kriegleder (2014), S. 42.

„In ihrer kurzen Auseinandersetzung mit Glavinics *Das bin doch ich* erkennt die Kritikerin zumindest einleitend, dass Glavinic hier mit der Identität von Autor und Erzähler spielt; am Ende ist aber wieder nur vom Autor Glavinic, nicht vom Protagonisten des Erzähltextes die Rede.“⁸⁴

Thomas Glavinic verstört seine LeserInnen durch die Namensgleichheit mit seinen fiktiven Romanfiguren und rechnet in *Das bin doch ich* gleichzeitig mit dem österreichischen Verlagswesen ab. Er bestreitet in Interviews, trotz der häufig auftretenden Parallelen zwischen Autor und Protagonist, vehement die Ähnlichkeiten zu seiner Person.

Glavinic wendet nicht nur in *Das bin doch ich* Autofiktion als Stilmittel an, sondern auch in *Unterwegs im Namen des Herren*. Glavinic rückt auch hier die notwendige Differenzierung zwischen Autor und Erzähler in den Vordergrund. Die Versuchung scheint groß, den Erzähler als Thomas Glavinic, den Autor selbst, entlarven zu wollen.

Sigrid Meßner schreibt in Ihrer Rezension über *Das bin doch ich* und der Thematik der Autofiktion wie folgt:

„Es handelt sich bei Glavinics Realismus jedoch klar um eine ästhetische Setzung und ein Verwirrspiel, das er gekonnt durchzieht. Eine unterhaltsame Idee, ein Buch über die Zeit bis zum nächsten Buch zu schreiben; ob der Blick in die eigene Klause nur einem Trend geschuldet war, oder ob daraus Bücher entstehen, die ‚bleiben‘, ist eine Frage, die man sich beim Lesen aber dann doch irgendwann stellt.“⁸⁵

Bei den LeserInnen kommt die Komplexität der Autofiktion offensichtlich an. Glavinic erreicht mit dem Werk *Das bin doch ich* sogar eine Platzierung in der Shortlist der möglichen Gewinn für den Frankfurter Preis.

84 Kriegleder (2014), S. 42.

85 Meßner, Sigrid: Thomas Glavinic. *Das bin doch ich*. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=4319&L=0>. (eingesehen am 19.01.2017)

Die Arbeit der Nacht ist im Vergleich dazu weniger erfolgreich. Das Werk stellt den ersten Teil der Jonas-Serie dar und wurde immerhin mit Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar prämiert. In Kritiken wird der Roman mehrmals mit *Die Wand* von Marlen Haushofer verglichen. Auch sind Parallelen zu „Großes Solo für Anton“ von Herbert Rosendorfer zu erkennen. Glavinic bestreitet jedoch in Interviews, dass hier eine bewusstes kopieren stattgefunden hat.

„Die Parallelen mit Marlen Haushofers "Die Wand" oder Herbert Rosendorfers "Großes Solo für Anton" liegen auf der Hand und sie wurden in den diversen Besprechungen des Romans herausgearbeitet. Mit guten Gründen könnte man auch Defoes "Robinson Crusoe" und andere Robinsonaden nennen, wo sich eine "locked in"-Situation findet.“⁸⁶

So diene *Die Arbeit der Nacht* als Primärliteratur in einer Forschungsarbeit zur Thematik der Robinsonade. Daniela Ammann kam in ihrer Arbeit zu dem Ergebnis, dass *Die Arbeit der Nacht* durchaus als Robinsonade geltend gemacht werden kann.

„Die fünf Elemente der Robinsonade bestehen aus Isolation, Überleben, innere Rolle, Gefährte und Autobiographie. Diese Elemente lassen sich aus dem gattungsbennenden Roman von Defoe „Robinson Crusoe“ ableiten und finden sich in dieser Form auch in ‚Die Arbeit der Nacht‘, wodurch dieser Roman vorrangig als Robinsonade und weniger als reine Dystopie bezeichnet werden kann.“⁸⁷

Ammann merkt schließlich in ihrem Resümee an, dass *Die Arbeit der Nacht* als Robinsonade klassifiziert werden kann, jedoch auch in dieser Kategorie eine Sonderform darstellt.

„Zusammengefasst lässt sich sagen, dass der Roman ‚Die Arbeit der Nacht‘ von Thomas Glavinic alle Elemente einer Robinsonade aufzeigt, aber zugleich ein Unikat unterhalb der Robinsonaden darstellt.“⁸⁸

86 Werndl, Kristina: Thomas Glavinic. *Die Arbeit der Nacht*. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1127&L=0> (eingesehen am 03.01. 2017)

87 Ammann, Daniela: *Utopie, Dystopie und Robinsonade in Glavinics „Die Arbeit der Nacht“*. Norderstedt: GRIN Verlag 2015. S.25

88 Ammann (2015), S.27.

Werndl klagt in ihrer Rezension über die auftretende Langatmigkeit in dem Roman. Dies sieht Werndl als möglichen Kritikpunkt, da sie durch die langgezogenen und detailreichen Aktionsbeschreibungen einen Spannungsabfall erkennen möchte.

Daniel Kehlmann schreibt in einer Rezension im Spiegel über seine Eindrücke von *Die Arbeit der Nacht*. Er ist bekennender Fan der Werke von Glavinic und versteht diese auch zu interpretieren.

„Dabei ist ein wundersam großes Buch entstanden, ein Roman über das Selbst und die anderen, über Angst und Mut, über die Brüchigkeit jenes Alltags, der uns so fest zu umschließen scheint, und über die unsichere Grenze zwischen Wachheit und Traum. Jonas, das wird bald schon klar, ist hellwach; aber der benommene Leser meint immer wieder zu träumen.“⁸⁹

Kehlmann spielt mit dieser Aussage auf die metaphysischen Grundsätze in *Die Arbeit der Nacht* an, welche sich wie ein roter Faden durch das Werk ziehen.

„Rätselhafte Bilder zu entwerfen, die über uns selbst sprechen, ohne dass wir sie ganz entschlüsseln können, darin besteht die unermüdliche Tätigkeit unseres Geistes, während wir schlafen, das eben ist die Arbeit der Nacht. Wie auch die Arbeit dieses dunklen und faszinierenden Romans.“⁹⁰

Das Leben der Wünsche wird dagegen weniger gelobt. Judith Leister lobt den Schreibstil und den Erzählton von Glavinic, kritisiert jedoch im gleichen Atemzug den zweiten Teil der Jonas-Serie als eintönig und ermüdend.⁹¹

Thomas Glavinic führt in *Der Jonas-Komplex* die Jonas-Serie in einem der Handlungsebenen fort und versucht an den Erfolg von „Das bin doch ich“ als fiktives Selbst anzuknüpfen. Dieser Versuch scheitert jedoch. Die wiederholende Autofik-

89 Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. Der Spiegel 2006. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48046211.html> (eingesehen am 17.01.2017)

90 Kehlmann (2006)

91 Leister, Judith: Thomas Glavinic. Das Leben der Wünsche. <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=7304&L=0> (eingesehen am 23.12.2016)

tion und die wiederkehrende Jonas-Thematik haben scheinbar ihren Reiz verloren.

7.3. Glavinic als unzuverlässiger Erzähler

Wird das noch junge Phänomen des unzuverlässigen Erzählens in wissenschaftlichen Arbeiten diskutiert, fällt als Beispiel aus der Neuen deutschen Literatur oft der Name Thomas Glavinic. Durch die unterschiedliche Erzählweise in seinen Romanen und dem oft verstörenden Ende seiner Werke dient Glavinic als Garant für eine unzuverlässige Erzählung in unterschiedlicher Erscheinung. Literaturwissenschaftliche Untersuchungen untermauern diese Annahmen:

„Glavinic ist unzuverlässig insofern, als er nicht berechenbar ist.“⁹²

Kriegleder diskutiert in seinem Beitrag in dem Sammelband *Zwischen Alptraum und Glück* das unzuverlässige Erzählen in fünf der Werke von Thomas Glavinic. Er stützt seine Ergebnisse auf die theoretischen Konzepte des unzuverlässigen Erzählens von Wayne C. Booth und James Phelan.

„Unzuverlässiges Erzählen liege dann vor, wenn die Normen des Erzählers den Normen des impliziten Autors widersprüchen.“⁹³

So geht das wachsende Misstrauen gegenüber der Erzählerstimme einher mit dem immer skurriler werdenden Handlungsverlauf. Man muss hier jedoch unterscheiden zwischen einer Unzuverlässigkeit, die eine Distanzierung zum Protagonisten hervorruft und eine Unzuverlässigkeit des Erzählers, die eine Empathie und Nähe bewirkt. Kriegleder nennt hier als Beispiel für die Distanzierung zum Protagonisten *Leutnant Gustl* von Arthur Schnitzler. Als Beispiel für die wachsende Sympathie zu einem unzuverlässigen Erzähler wird von Kriegleder das Werk *Huckleberry Finn* von Mark Twain genannt.

92 Kriegleder (2014) S.41.

93 Ebd., S.43.

Herr Susi wird als erstes Werk auf seinen unzuverlässigen Erzähler untersucht. Begründung für eine bestehende unzuverlässige Erzählung ist das surreale Ende, welches ganze Teile der Geschichte in Frage stellen lässt. Der eigentlich unsympathische Protagonist, Herr Susi, bedient sich einer äußerst rohen und verbal ausufernden Sprache. Dennoch wird im Laufe des Romans Empathie für Herrn Susi beim Leser geweckt.

„Der Herr Susi ist also ein unzuverlässiger Erzähler auf allen drei von James Phelan differenzierten Ebenen: Vor allem hinsichtlich seiner Werte und seiner Ideologie, in geringerem Ausmaß hinsichtlich seiner Perzeption, und durch den letzten Absatz des Romans auch ganz deutlich hinsichtlich der Aktualität des Erzählten. Es gibt Diskrepanzen zwischen dem, was der rüde Ich-Erzähler von sich gibt, und dem, was offenbar wirklich geschehen ist.“⁹⁴

Der Protagonist in *Herr Susi* wird vom Leser nicht bemitleidet, erhält dennoch die Opferrolle und wird somit für den/ die LeserIn erträglicher.

Der Kameramörder ist ebenfalls durch einen unzuverlässigen Erzähler gekennzeichnet. Durch die Sprache des Erzählenden wird auch seine Unzuverlässigkeit aufgedeckt. Der Protagonist, selbst der Mörder, wird als „emotionsloses Wesen ohne jegliche erkennbare Individualität“⁹⁵ dargestellt. Die Anwendung von attributiven Relativsätzen des Erzählers und der Auflistungsstil der Fakten ermöglichen, durch die Sprachwahl, eine Verschleierung des Verbrechens.

Auch in *Lisa* wendet Glavinic einen unzuverlässigen Ich-Erzähler an. Durch den zunehmenden Drogenkonsums des Protagonisten, wird auch das surreale Ende des Romans undurchsichtig. Hier wird der Protagonist nicht durch das Weglassen von Details oder dem Verschweigen von Fakten als unzuverlässig eingestuft, sondern sein zunehmender Drogenkonsum und seine immer mehr komischen denn tragischen Ausbrüche lassen eine Identifikation zu. Der Leser wird durch die paranoide Gedankenstruktur in *Lisa* zur Identifikation eingeladen.

94 Kriegleder (2014) S. 49.

95 Ebd., S. 52.

Ein weiteres Auftreten des unzuverlässigen Erzählers findet bei Glavinic in der Autofiktion statt. In *Das bin doch ich* und in *Unterwegs im Namen des Herrn* tritt der Protagonist als Autor namens Thomas Glavinic auf. Eine biographische Ähnlichkeit weist Glavinic vehement von sich. Auf den Wahrheitsgehalt überprüfbar ist diese Aussage von Glavinic jedoch nicht. Kriegleder stützt hier seine Ergebnisse auf das Konzept von Wayne C. Booth. Der Autor lässt den Rezipienten im Glauben, der Roman sei autobiographisch, jedoch entlarvt der/die LeserIn, durch Übertreibungen und exzessiven Ausschweifungen, das Spiel mit der Autofiktionalität von Glavinic. Glavinic malt in diesen autofiktionalen Werken ein äußerst negatives Bild des Erzählers, welches bei autobiographischen Erzählungen unüblich ist.

Die Ich-Erzähler bei Thomas Glavinic wurden von Wynfrid Kriegleder eindeutig als unzuverlässig eingestuft und erkannt.

„Den Ich-Erzählern von Thomas Glavinic ist also grundsätzlich nicht zu trauen. Ich habe sie, in Übereinstimmung mit der aktuellen narratologischen Debatte, als unzuverlässig etikettiert.“⁹⁶

Wenn eine Erzählung historisch belegbar und nachvollziehbar ist, besteht kein Zweifel dass hier eine zuverlässige Erzählung stattfindet. Ungereimtheiten würden von der Leserschaft sofort erkannt werden. Wird jedoch eine fiktionale Erzählung über Protagonisten zum Bestandteil der Untersuchung, bleibt offen, ob Ungereimtheiten durch bloße Einbildung oder Benommenheit der Protagonisten hervorgerufen werden.

Ganz deutlich wird das Auftreten des unzuverlässigen Erzählers beim Hinzufügen eines Reflektors, der die Geschehnisse der Welt des Protagonisten wiedergibt. Dieser Reflektor bzw. dieses unzuverlässige Erzählen tritt bei Thomas Glavinic in *Die Arbeit der Nacht* und in *Das Leben der Wünsche* auf. In beiden Romanen wird der Verdacht erweckt, der Protagonist Jonas phantasiere oder verliere den

96 Kriegleder (2014) S. 56.

Verstand. Der offene Schluss lässt die Rezipienten in beiden Romanen unbefriedigt und verstört zurück. Was wirklich ist und was nicht bleibt im Roman verborgen. Kriegleder erwähnt hier als parallele Erzählstruktur *Die Verwandlung* von Franz Kafka, der ein großes Vorbild von Glavinic darstellt.

Die Arbeit der Nacht und *Das Leben der Wünsche* funktionieren mit einer internen Fokussierung. Somit wird der Wissensstand des Protagonisten nicht vom Reflektor überschritten. Die Verwendung eines Reflektors im Rahmen einer heterodiegetischen Erzählung erscheint in der neuen deutschen Literatur an Beliebtheit zu erlangen. Viele Autoren verwenden einen Reflektor, der nicht über die Perspektive des/der ProtagonistInnen hinausblickt. Durch wachsende Sympathie mit dem/der ProtagonistInnen entsteht eine Identifikation mit dem/ der HauptdarstellerIn und man findet sich in einer unheimlichen und unzuverlässigen Erzählwelt wieder.

8. Die Arbeit der Nacht

5.1. Inhalt - kurzer Abriss

Jonas ist 35 Jahre alt, unverheiratet und hat auch keine Kinder. Er wacht am 4. Juli morgens in Wien auf. Das Jahr des beschriebenen Ereignis wird nicht genannt. Anfänglich scheint alles wie immer zu sein. Da seine Freundin Marie gerade ihre Familie in Schottland besucht, ist er allein in seinem Zimmer. Es stellt jedoch mit Entsetzen fest, dass er nicht nur alleine in seiner Wohnung ist, sondern auch alleine in Wien ist. Niemand, weder sein Vater noch sein bester Freund Werner, ist anzutreffen oder zu erreichen. Allein die städtische Infrastruktur ist intakt. So ist zum Beispiel die Versorgung mit Elektrizität und Benzin ist nicht in Mitleidenschaft gezogen. Jedoch funktionieren moderne Medien nicht mehr. Das Internet findet keinen Anschluss und das Radio, sowie der Fernseher senden auf keiner Frequenz. Jonas fährt mit unterschiedlichen Fahrzeugen durch Wien und schließlich weiter durch Österreich um nach Leben Ausschau zu halten. Er ahnt, dass auch hinter den Grenzen seines Heimatlandes keine Menschen zu finden sind. Beängstigend wird es für Jonas vor allem dann, als er bemerkt, dass auch keine anderen Lebewesen, weder Tiere noch Insekten, existieren. Er findet aber auch keinerlei Anzeichen auf ein fluchtartiges Verlassen. Jonas ist bei seiner Suche nach Mitmenschen stets von Krankheitssymptomen und Fieberschüben geplagt. Jonas wird zunehmend ängstlicher und wird geplagt von paranoiden Gedanken. Stets hat er das Gefühl, beobachtet oder sogar verfolgt zu werden und bewaffnet sich, um so eine Sicherheit zu simulieren.

Immer wieder und auch immer öfter wacht Jonas am Morgen auf und fühlt sich, als hätte er nicht geschlafen. Dinge in der Wohnung stehen an einem anderen Platz oder er wacht gar an einem anderen Ort auf. Anfänglich könnte man dies mit dem Phänomen des Schlafwandels deuten. Die Situation wird jedoch zunehmend skurriler, als „der Schläfer“, so nennt Jonas sein schlafendes Ich, sehr aktiv

gegen den wachen Jonas agiert. Jonas fängt an, sein schlafendes Ich zu filmen, um so dem Schläfer zu begegnen. Der Schläfer scheint immer aggressiver gegen Jonas anzukämpfen und Unternehmungen zu sabotieren. Jonas hat seit dem Erwachen am 4. Juli Alpträume, die er sich in einem Notizheft aufschreibt, um versteckte Hinweise oder gar eine Lösung für seine Situation zu finden. Jonas sucht Antworten und Halt in seiner Kindheit. Um diese zu rekonstruieren, räumt er sogar komplette Wohnungen. Er lässt seine Kindheitserinnerungen in dem alten Feriendomizil der Eltern in Kanzelstein wieder aufleben.

Jonas wird weiterhin von dem Bedürfnis geplagt Marie zu finden. Er packt seine Habseligkeiten und fährt nach Schottland. Immer wieder versucht „der Schläfer“ Jonas zu sabotieren und die Fahrt nach Schottland zu verhindern. Jonas schafft es jedoch bis zu dem Haus der Verwandten von Marie, dank Umirom, einem medizinischen Mittel, welches das Einschlafen verhindern soll. Dort angekommen ist, wie erwartet, keine Marie zu finden. Jonas schnappt ihren Koffer und fährt damit zurück nach Österreich. Dort angekommen, verbringt er noch seinen letzten Augenblicke am Stephansdom, bis er sich mit dem Koffer in die Tiefe stürzt.

Die letzten Sekunden, der tiefe Fall vom Stephansdom, werden ausgedehnt beschrieben. Jonas ist immer wieder von den Thematiken Zeit und der Vergänglichkeit von Momenten fasziniert.

8.2. Unzuverlässiges Erzählen

Wie bereits erwähnt, beschäftige sich schon Wynfrid Kriegleder mit der Thematik des unzuverlässigen Erzählers in Zusammenhang mit den Werken von Thomas Glavinic. Kriegleder sieht hier den gemeinsamen Nenner in den verschiedenen Werken des Autors.

„Glavinic ist unzuverlässig insofern als er nicht berechenbar ist. Man weiß nie wie er in seinem nächsten Buch klingen wird, er hat keine unverkennbare Stimme entwickelt.“⁹⁷

Kriegleder sieht die Unzuverlässigkeit als gemeinsamen Nenner der Werke von Glavinic. Dieses Fehlen der unverkennbaren Stimme bezeichnet er als äußerst positiven Aspekt der Romane von Glavinic.

„Am klarsten ist das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers in heterodiegetischen Erzählungen dann zu konstatieren, wenn sich der Erzähler eines Reflektors bedient, also einer Figur in der erzählten Welt, aus deren Perspektive die Ereignisse geschildert werden.“⁹⁸

Klar ersichtlich wird diese Erscheinung in dem oben angeführten Werk der Primärliteratur *Die Arbeit der Nacht*. Glavinic verwendet in dem beinahe apokalyptischen Werk einen heterodiegetischen Erzähler, der aus der Sicht von Jonas, dem Protagonisten, erzählt. Die Geschichte kommt nach der Definition von Genette somit ausschließlich mit einer internen Fokalisierung aus. Der Wissenshorizont des Erzählers übersteigt den des Protagonisten Jonas nicht. Diese Erzählsituation verschafft trotz einer heterodiegetischen Erzählweise eine gewisse Nähe. Dadurch beschränkt sich auch die Möglichkeit der Aufklärung der Situation. In keinerlei Hinsicht kann somit die Lage von Jonas bzw. der Grund für die apokalyptische Situation hergeleitet werden. Der Text bietet zwar durch das Erscheinen des Schläfers Möglichkeiten für übernatürliche Erklärungen, dies ist jedoch nur ein Angebot und wird dem/ der LeserIn keineswegs aufgezwungen.

Da in der Fachliteratur Experten davon ausgehen, dass zumeist ich-Erzähler als unzuverlässig eingestuft werden können und somit auktoriale Erzähler sich als ungeeignet für eine bestehende Unzuverlässigkeit erscheinen, ist es umso interessanter, dass in der modernen Literatur vermehrt heterodiegetische Erzähler als unzuverlässig empfunden werden. Kriegleder äußert sich dazu wie folgt:

97 Kriegleder (2014), S. 41.

98 Ebd., S. 58.

„Natürlich gibt es unzuverlässiges Erzählen bei heterodiegetischen Erzählern. Freilich auf unterschiedlichen Ebenen, gemäß der Differenzierung von James Phelan.“⁹⁹

Diese Differenzierung nach James Phelan wird, wie bereits unter 2.4. beschrieben, in sechs mögliche Erscheinungsformen gegliedert. Der Erzähler in *Die Arbeit der Nacht* kann als misreporting, misevaluating, underreporting und underreading beschrieben werden. Der heterodiegetische Erzähler scheint in *Die Arbeit der Nacht* nicht mehr Wissensstand aufweisen zu können, als der Protagonist selbst. Meist bekommt man sogar den Eindruck, dass die narrative Instanz bewusst Informationen zurückhält. Als unzuverlässig kann der Erzähler kategorisiert werden, da er die Ereignisse des Textes unzureichend darstellt und es so wirkt, als wisse er nicht mehr als der Protagonist über die Geschehnisse des Textes. Unstimmigkeiten und die beschränkte Sicht der narrativen Instanz mit Hinzuahme eines Reflektors, lassen eine Unzuverlässigkeit in der Erzählung zu.

Die Sprache reflektiert den Gemütszustand von Jonas. Es spricht der Erzähler, jedoch gibt dieser die Perspektive und den inneren Modus des Protagonisten wieder. Kurze Sätze mit wiederkehrender Struktur runden die einseitige Perspektive von Jonas ab.

Jonas dokumentiert seine Träume, um eventuelle Botschaften daraus finden zu können. Auf den ersten Blick lassen sich keine Nachrichten daraus erkennen.

„Allerdings lässt der Roman offen, ob es nicht doch Botschaften gibt, die Jonas nicht versteht.“¹⁰⁰

In einem seiner ersten Alpträume erscheint die längst verstorbene Großmutter von Jonas indem sie wiederholt das Wort „Umirom“ sagt. Am Anfang des Romans wirkt dieser Traum jedoch eher wirr als richtungsweisend. Jonas platziert außerhalb am Café am Donauturm in Wien ein großes Plakat mit dem Wort Uni-

99 Kriegleder (2014), S. 85.

100 Ebd., S. 61.

rom. Was dies zu bedeuten hat bzw. warum er dieses Plakat aufhängt spart der Erzähler aus. Erst gegen Ende der Geschichte wird der/die LeserIn hellhörig. Jonas sucht nach einem Medikament, welches ihm einen Vorteil gegenüber dem Schläfer verschaffen soll. Er sucht in einem Arzneimittellexikon nach einem Mittel, das bei Schlafkrankheit eingesetzt wird. Dieses Mittel soll ihn durchgehend wach halten. Jonas findet schließlich ein Medikament mit dem Namen Umirom. Der Erzähler erwähnt weder den Traum mit der Großmutter noch scheint sich Jonas an seine Träume hier erinnern zu können. Der/die LeserIn wird jedoch hellhörig. Im Roman wird weder angegeben ob Jonas selbst sich an seinen Traum erinnert, noch zieht der Erzähler Rückschlüsse vom Gefühl von Jonas zu dem eigentlichen Traum. In diesem Fall scheint der Erzähler mehr zu wissen bzw. rückt hier eine Unstimmigkeit in den Fokus, welche ihn als unzuverlässig erscheinen lässt. Schließlich kann sich der/die LeserIn an die Botschaft und das Plakat am Donauturm mit dem Wort „Unirom“ erinnern.

Jonas scheint im Laufe des Romans seinen Verstand zu verlieren. Er wirkt zunehmend paranoid und wird von heftigen Fieberschüben heimgesucht. Durch die Tatsache, dass in dieser heterodiegetischen Erzählung die narrative Instanz die Sicht des Protagonisten einnimmt, entsteht auch eine Nähe zu diesem. Das scheinbare Verlieren seines Verstandes und die zunehmend fiebrigen Momente lassen den Protagonisten und somit auch die narrative Instanz unzuverlässig erscheinen.

Jonas sieht sich die Aufnahmen an, welche die Tätigkeiten des Schläfers aufzeichnen sollen. Jedoch arbeitet der Schläfer schon aktiv gegen ihn.

„Im Wohnzimmer schrie jemand.

Es war nicht so sehr Erschrecken, das ihn durchzuckte. Unglaube war es, Stauen. Ein Gefühl von Ohnmacht angesichts einer Art neuen Naturgesetzes, das er nicht verstand und dem er nichts entgegensetzen hatte.

Noch ein Schrei ertönte.

Er ging hinüber.

Zunächst begriff er nicht, woher die Schreie kamen. Sie drangen aus dem Fernseher. Der Bildschirm war dunkel.

Die Schreie klangen spitz, nach Furcht und Schmerz, als würde jemand mit Nadeln gefoltert. Als würde sein Körper kurz einer Qual ausgesetzt und dann wieder für einige Sekunden geschont.“¹⁰¹

Jonas sieht sich bei dieser Aufnahme nicht selbst, sondern hört nur seine eigenen Schreie. Verwirrt und erschrocken über seine eigenen Schmerzausrufe stürmt er in das Badezimmer, um sich im Spiegel nach Wunden zu untersuchen. Es ist aber weder eine Wunde, noch ein blauer Fleck am Körper zu finden. Der/die LeserIn ist versucht nach einer rationalen Lösung, wie zum Beispiel ein Eindringen eines Fremden in die Wohnung, zu suchen. Eine Möglichkeit der Auflösung dieser befremdlichen Situation von Jonas wird durch eine Feststellung unmittelbar unterbunden:

„Er drückte die Klinke der Wohnungstür. Abgesperrt.“¹⁰²

Da der Erzähler nur die Perspektive von Jonas einnimmt und darüber hinaus keinerlei Wissen über die Geschehnisse preisgibt, bleiben in diesem Fall Lücken für eine mögliche Aufklärung der Ereignisse bestehen.

Als weiteres Motiv findet auch ein Spiegel Einzug in die Erzählung. Der Protagonist versucht vehement seinem Spiegelbild aus dem Weg zu gehen.

„Sein Blick streifte sein Spiegelbild über dem Waschbecken. Er sah schnell weg.“¹⁰³

Auch als er in das Haus in Oberösterreich zurückkehrt, in dem er schon einmal Unterschlupf fand, vermeidet er wiederholt sein Spiegelbild.

„Als er seine Gestalt im Spiegelschrank auf sich zukommen sah, senkte er den Blick.“¹⁰⁴

101 Glavinic, Thomas. Die Arbeit der Nacht. 5. Auflage. München: Carl Hanser Verlag 2014. S.131 (folglich abgekürzt als DADN)

102 Glavinic, DADN (2014), S. 132.

103 Ebd. S. 235

104 Ebd. S. 245.

Der Protagonist versucht seinem Spiegelbild aus dem Weg zu gehen. Die narrative Instanz gibt auch in diesem Fall keinerlei Wissen über die Ursache dieses Verhaltens preis.

„Beim Wegfahren schaute er gewohnheitsmäßig in den Rückspiegel. Für eine Sekunde sah er seine Augen. Seine. Er riß den Spiegel ab und warf ihn aus dem Fenster.“¹⁰⁵

Auffällig in diesem Zusammenhang ist auch die Veränderung seiner Handschrift. Jonas blätterte seine Notizen über seine Träume durch und ist irritiert. Er erkennt kleine, aber dennoch präzise Veränderung in seinen handschriftlichen Notizen.

„Etwas an den Einträgen irritierte ihn. Er kam nicht darauf, was es war. Wieder und wieder las er. Endlich fiel es ihm auf. Es war die Schrift. Kaum merklich schien sie sich verändert zu haben. Sie war eine Spur mehr nach links als früher, und er drückte fester auf. Auch einige Häkchen an den G und L sah er zum ersten mal. Was das bedeutete und woher es rührte, wußte er nicht.“¹⁰⁶

Im Hinblick auf eine unzuverlässige Erzählung ist diese Veränderung erwähnenswert. Warum Jonas Spiegel meidet und auch seine Handschrift verändert, wird von der narrativen Instanz verschwiegen. Interpretationsmöglichkeiten, wie zum Beispiel eine mögliche Persönlichkeitsstörung werden vom Erzähler ausgespart. Auch bleibt die Ursache der Veränderung des Protagonisten am Ende des Textes unaufgelöst. Am Ende der Erzählung blickt Jonas in der letzten Sekunde seines Lebens beim Fall vom Stephansdom in sein Spiegelbild.

„ Er sah einen Spiegel auf sich zufliegen. Er sah sich. Er ging in sich hinein.“¹⁰⁷

Das Motiv des Spiegels könnte in diesem Zusammenhang als unheilvoll gedeutet werden oder ein Annehmen seines Selbst. Jonas versucht im Laufe des Textes sein Spiegelbild zu vermeiden, da er möglicherweise seine persönliche Entwick-

105 Glavinic, DADN (2014) S. 286.

106 Ebd., S. 282-283.

107 Ebd., S. 395.

lung bzw. seine persönliche Krise nicht sehen möchte. Es dient in dem Text nicht nur als Motiv um eine Unzuverlässigkeit entstehen zu lassen, sondern es ist auch ein eindeutig phantastisches Thema.

8.3. Phantastisches Erzählen

Jonas ist plötzlich allein in der Stadt Wien, allein in Österreich und wahrscheinlich allein auf der Welt. Schon alleine diese Ausgangslage von Jonas weist einen Einbruch in die Realität des Protagonisten auf. Diese Ausgangslage lässt eine Klassifizierung in die maximaoistische Definition der Phantastik zu. Das Übernatürliche bricht in die Welt des Protagonisten ein. Jonas wacht auf und ist alleine auf der Welt. Die Ursache dieses apokalyptischen Zustandes gilt es für Jonas im Laufe des Romans zu klären.

Jonas sucht nach einer rationalen Lösung der Situation. Naturkatastrophen sowie Kriegsausbruch und völlige Apokalypse stehen zur Auswahl für die Lösungsansätze. Durch Medikamenteneinnahme und Alkoholkonsum des Protagonisten ist der/die LeserIn versucht, unerklärliche Vorgänge wie z.B. die fremde Jacke in der Garderobe oder das Aufwachen an befremdlichen Orten, den wahrnehmungsveränderten Substanzen als Ursache zuzuschreiben. Eine Interpretation in eine mögliche Störungen der Identität des Protagonisten bleibt anfänglich noch geringfügig aus.

Jonas sucht nach einer logischen Begründung für das Verschwinden jeglichen Lebens. Immer wieder versucht er sich Situationen bildhaft einzuprägen, um mögliche Veränderungen in seiner Abwesenheit erkennen zu können. Unheimliche Begebenheiten, wie das schon erwähnte Auftauchen einer fremden Jacke in seiner Garderobe, werden jedoch nicht aufgelöst.

Viele Situationen gewinnen, durch den später häufiger auftretenden Schläfer, zusätzlich an Unheimlichkeit.

„Am Vorabend hatte er eine Streichholzschachtel gegen die Wohnungstür gelegt, wie er es in Filmen gesehen hatte. Als er am Morgen die Tür kontrollierte, lag die Schachtel noch da. An der exakt gleichen Stelle.
Nur daß die Seite mit dem Adler nach oben schaute, nicht mehr die mit der Fahne.“¹⁰⁸

Da die Tür versperrt ist und Sicherheitsschlösser angebracht sind, kann nur jemand innerhalb der Wohnung diese Veränderung vorgenommen haben. Doch Jonas ist auf allen 395 Seiten alleine. Jonas nimmt erstmals seinen Doppelgänger wahr, als er sich selbst beim Schlafen filmt, um Erkenntnisse über die Unheimlichkeit während seines Tiefschlafs zu erlangen. Er sieht sich auf den Aufnahmen selbst beim Schlafen zu und hofft dabei jemanden zu entdecken. Als er bemerkt, dass er es selbst ist, der sich im Bett aufsitzt und aktiv wird, wird Jonas stutzig. Er fängt an seine Schlafphasen zu filmen und daraufhin diese zu analysieren. Er sieht sich selbst in die Kamera blicken und erkennt sich in seinem Blick nicht wieder, sondern meint einen Doppelgänger zu sehen. Jonas nennt ihn den Schläfer.

Der Leser/die Leserin bekommt zunehmend das Gefühl, dass Jonas verrückt wird bzw. er dies nicht schon ohnehin ist. Ist der Zustand der letzten Person auf Erden nur in dem Kopf von Jonas wiederzufinden oder stellt die Situation eine globale Katastrophe mit nur einem Überlebenden dar? Kann Jonas als eine Art Robinson Crusoe alleine in der Welt überhaupt überleben? Ist dieses Dasein dann noch lebenswert?

„Am Morgen fand er zwischen der Brotdose und der Kaffeemühle ein Polaroidfoto. Es zeigte ihn. Er schlief.“¹⁰⁹

Dieser Auszug ist die erste Szene, die eine/e zusätzliche/n ProtagonistInnen vermuten lässt. Jonas versucht sich dieses Foto rational zu erklären:

108 Glavinic, DADN (2014), S. 43.

109 Ebd., S. 68.

„Erinnern konnte er sich an dieses Bild nicht. Wann und wo war es aufgenommen worden? Er hatte auch keine Ahnung, warum er es hier fand. Am wahrscheinlichsten war, daß es Marie absichtlich oder unabsichtlich dahin gesteckt hatte. Nur: Er hatte nie eine Polaroidkamera gehabt. Und Marie ebenfalls nicht.“¹¹⁰

Diese Situation bleibt, wie viele andere, im Laufe des Romans unaufgelöst.

Jonas vollzieht von einem Absatz zum nächsten Orts- und Zeitenwechsel.

„Dieses traditionelle Mittel des realistischen Romans, mittels Auslassungen und Raffenden das Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit variabel zu gestalten erzeugt in dem Moment ein Gefühl der Unheimlichkeit, wo wir als Leser anzunehmen gezwungen sind, dass Jonas in seiner zweiten Existenz als Schläfer Dinge vollzieht, von denen er bewusst keine Kenntnis hat, Dinge, die offenbar passieren, während sich die Erzählinstanz eine elliptische Aus-Zeit gönnt.“¹¹¹

Das Läuten des Festnetztelefons löst in Jonas beinahe einen Herzstillstand aus und auch der Leser bzw. die Leserin hofft auf eine Lösung für die unerklärliche Situation. Erst Seiten später stellt Jonas selber fest, dass er durch ein Missgeschick sein Handy nicht versperrt hatte und durch das Sitzen auf dem selbigen seine eigene Festnetznummer kontaktiert hatte. Jonas Hoffnung auf Hilfe und somit auf eine Antwort, bleibt aber weiterhin unerfüllt.

Das Doppelgängermotiv wird im Laufe des Romans zunehmend präsenter und findet keine Auflösung. Jonas hat Angst vor dem Schläfer, da hinter dieser Figur eine große Ungewissheit und Macht steckt. Die unmenschliche Kraft die von dem Doppelgänger ausgeht, versetzt Jonas in eine noch größere Unsicherheit mit der schier ausweglosen Situation. Jonas sieht das Zusammenspiel mit seinem Doppelgänger als Zweikampf:

„Der Schläfer kam ihm in den Sinn und damit etwas, was ihn früher beim Gedanken an Zweikämpfe beschäftigt hatte. Wenn zwei Menschen miteinander rangen, weil der eine den anderen erwürgen oder erstechen wollte, waren sie einander so nah, dass räumlich gesehen kaum noch ein Unterschied bestand zwischen dem

110 Glavinic, DADN (2014), S. 68.

111 Kriegleder (2014), S. 62.

einen und dem anderen, zwischen Angreifer und Opfer. [...] So knapp, so nah, so groß der Unterschied, der eine zu sein oder eben der andere.“¹¹²

In einem Lokal liest Jonas die wohl letzte Ausgabe der Kronen Zeitung. Er löst Rätsel und legt schließlich die Zeitung wieder weg. Da schweift sein Blick die Menütafel des Lokals. Wo sonst die aktuellen Tagesgerichte notiert sind, ist mit Kreide ein Gesicht gemalt.

„Auf die Tafel war mit Kreide ein Gesicht gezeichnet. Natürlich, der Zeichner war kein Künstler gewesen, und das Gesicht auf der Tafel ähnelte sehr vielen Menschen. Aber da war das kräftige Kinn, da war das kurzgeschnittene Haar. Da war diese Nase. Gewiß hatten viele Menschen so eine Nase und so ein Kinn und so eine Frisur. Aber das Gesicht auf der Tafel hatte kein Merkmal, das Jonas nicht auch hatte. Er war es.“¹¹³

Die große Angst und Unsicherheit, über die untransparenten Pläne des Schläfers mit Jonas, treiben den Protagonisten dazu, den Doppelgänger ausschalten zu wollen. Jonas verhindert mit medikamentöser Unterstützung, dass er einschläft. Jonas siegt somit über seinen Doppelgänger.

Diese mangelnde Auflösung des Doppelgängermotivs lässt eine Kategorisierung in die Phantastik zu

Jonas leidet unter seinen immer häufiger werdenden Alpträumen. Er fängt an sie in einem Notizheft niederzuschreiben. Seine Träume sind stets auf die Vergangenheit gerichtet. Jonas verarbeitet in seinen Träumen nicht seine Gegenwart und die damit einhergehenden, aktuellen Erlebnisse, sondern in seinen Träumen beschäftigt er sich mit längst vergangenen Ereignissen. Jonas notiert seine Träume nach dem Aufwachen in einem Notizheft. Diese klare Abgrenzung zwischen Realität und Traum gelingt Jonas bei beinahe allen Alpträumen. Lediglich bei einem Traum verschwimmen die Grenzen. In *Die Arbeit der Nacht* kommen sowohl Traumberichte als auch Traumerlebnisse vor. Die Traumberichte besitzen

112 Glavinic, DADN (2014), S. 390.

113 Ebd., S. 287-288.

eine klar Grenze zwischen Realität und Traum und werden im Nachhinein vom Erzähler oder Protagonisten wiedergegeben. Im Gegensatz dazu wird das Traumerlebnis unmittelbar live erzählt.¹¹⁴

In *Die Arbeit der Nacht* werden neun Träume erwähnt. Acht dieser Erlebnisse sind lediglich Traumberichte, die eine klare Grenze zwischen dem Traum und der Realität ermöglichen. Ein Traum, der fünfte in der chronologischen Abfolge, ist ein Fiebertraum und ist als Traumerlebnis einzustufen. Der Beginn des Traumes ist nicht eindeutig erkennbar, er endet jedoch mit einem Ausruf („Hallo“) von Jonas.

„Er rieb sich die Arme. Alles tat ihm weh. Er hatte das Gefühl, auf Steinen zu liegen. Wieder hörte er eine Stimme und sogar Schritte, ganz nahe. Er öffnete die Augen. Langsam gewöhnten sie sich an die Dunkelheit. Er sah einen Holzzaun. Zwischen den Latten ragte ein mit Schnitzereien verzierter Spazierstock hervor.“¹¹⁵

In dem Fiebertraum kam ein Spazierstock vor. Dieser Stock wird später im Roman, im Gasthaus der Löhneberger, wiedergefunden.

„Er schaute genauer. Griff nach dem Stock. Er war mit Schnitzereien verziert. Um besser zu sehen, nahm Jonas ihn mit nach draußen. Er erkannte die Motive wieder. Kein Zweifel. Es war der Stock, den ihm der Alte geschenkt hatte.“¹¹⁶

Jonas betrachtet den Stock und ihm wird bewusst, dass dieser Stock seit zwanzig Jahren nicht mehr berührt oder versetzt wurde. Er wartete schon zwanzig Jahre auf die Wiederkehr von Jonas. Der Fiebertraum lässt durch seinen unklaren Beginn und das Motivs des Spazierstockes, der in der Realität von Jonas wieder auftaucht, eine phantastische Struktur erkennen.

Der/die LeserIn bleibt unschlüssig über die Ereignisse in dem untersuchten Text. Keine logischen Begründungen können gefunden werden, um das Fernbleiben

114 Steinhoff, Christine: Ingeborg Bachmanns Poetologie der Träume. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. S. 19.

115 Glavinic, DADN (2014), S. 169.

116 Ebd., S. 255.

jeglichen Lebewesens in der fiktiven Welt des Romans erklären zu können. Auf Grund dieser unaufgelösten Unschlüssigkeit kann *Die Arbeit der Nacht* als phantastische Erzählung kategorisiert werden.

Phantastische Motive und Strukturen lassen sich in *Die Arbeit der Nacht* durch das Doppelgänger-Motiv und der unerklärlichen Situation des Protagonisten belegen. Auch ist das Motiv des Spiegels, das schon im Kapitel 8.3. im Rahmen der Analyse auf eine unzuverlässigen Erzählung erwähnt wurde, ein charakteristisches Kennzeichen für eine phantastische Erzählung. Der Fiebertraum deutet ebenso auf eine Erzählung mit phantastischem Charakter hin.

8.4. Metafiktion

Jonas kommt mit der einsamen Gegenwart nicht zurecht und versucht Antworten, vielleicht aber auch Halt, in seiner Vergangenheit zu finden. Er rekonstruiert die Wohnung aus seiner Kindheit mit den Möbeln aus der Wohnung seines Vaters. Das Namensschild der aktuellen Mieter lautet auf den Namen Kästner. Jonas findet ein von ihm verursachtes Gekritzeln auf der Mauer der Toilette.

Da der Name Kästner beinahe jeden Erwachsenen aufhorchen lässt und man sofort an *Emil und die Detektive* denkt oder Bilder von den Erlebnissen von Pünktchen und Anton im Kopf hat, ist im Falle dieser Kindheitserinnerung von Jonas ein metafiktionales Element anzudenken. Jonas erinnert sich, dass er sich als Kind in der Toilette versteckt hatte und auf die Wand folgenden Satz kritzelte:

„*Ich und der Fisch. Der Fs. Der* sowie das *F* und das *s* vom Fisch waren durchgestrichen. Er erinnerte sich gut. Er hatte das geschrieben. Doch er wußte nicht mehr, warum. Acht war er gewesen. Vielleicht neun. Sein Vater hatte mit ihm wegen des Gekrakels an der Mauer geschimpft, es aber zu löschen vergessen. Wohl auch, weil es an einer so unauffälligen Stelle stand, daß Monate vergangen waren, bis Vater darauf gestoßen war.“¹¹⁷

117 Glavinic, DADN (2014), S. 61.

Streichet man nun in den Sätzen „*Ich und der Fisch das. Der Fs*“. die oben angeführten Buchstaben bzw. Wörter weg, so bleibt *Ich und ich* bestehen. Ich und ich kann man in diesem Fall als Zwilling oder auch als Doppelgänger deuten. Da schon vom Erzähler erwähnt wurde, dass es sich hier um die Nachmieter Kästner handelt und eines der bekanntesten Werke von Erich Kästner *Das doppelte Lottchen* ist, kann man diesen Hinweis als metafiktionalen Bezug auf Kinder- und Jugendliteratur sehen.

In einem Essay zur Thematik „Roman“ diskutiert Glavinic diese Textstelle ausführlich:

„Ich glaube, dass dieses Ich und ich auch vom eiligen Leser wahrgenommen wird. Ich glaube, dass eine Ahnung davon bleibt, ein Echo, etwas, was man wahrnimmt und doch nicht, was kurz da ist, was wir kurz sehen, und dann verschwindet es in uns wohin auch immer. Wir werden es vielleicht nie wieder finden. Doch es ist da.

Der Fisch, griechisch ichthys, steht in der christlichen Symbolwelt für Jesus Christus. I steht für Jesus, Ch für Christus, Th für Theos Gott, Y für Yios, Sohn, und S für Soter, Retter, Helfer, Bringer des Heils. Ichthys, der Fisch, bedeutet: Jesus Christus Gottes Sohn und Helfer. Und das steht an der Wand in dieser Toilette aus seiner Kindheit: Der Fisch wird zu Jonas, Gott ist nur noch in Jonas, der schon zwei Personen ist, er und er, und in Wahrheit vor allen Dingen eins: von Gott verlassen. Gott ist nicht mehr in Jonas. Oder doch?“¹¹⁸

Somit hatte Glavinic eigentlich eine metaphysische Interpretation des kindlichen Satzes angedacht. Der Name des Nachmieters könnte in diesem Fall irreführend und somit nicht primär in Verbindung mit dem bekannten Kinderbuchautor zu bringen sein. Ob Glavinic die namentliche Erwähnung von Kästner jedoch wissentlich oder unbewusst mit dem Satz in Verbindung bringen wollte oder ob er lediglich eine Verwendung einer eigenen Kindheitserinnerung in Absicht hatte, kann hier nicht verifiziert werden. Jedoch scheint in Verbindung mit dem Namen Kästner und das Auftauchen des Satzes in kindlicher Schrift eine Verbindung zum doppelten Lottchen einleuchtend. Vor allem, da in diesem Kinderbuch bekanntlich das Motiv des Doppelgängers angewendet wird.

118 Glavinic, Thomas: Der Roman. In: Krüger, Michael (Hg.): Akzente. Zeitschrift für Literatur. 55. Jahrgang. München: C. H. Verlag 2008. S. 312

Jonas findet beim Durchwühlen seiner alten Sachen seine Comic-Hefte. Glavinic erlaubt seinem Protagonisten nochmals in seine Kindheit einzutauchen, indem er ihm seine alten Comic-Hefte wiederfinden lässt.

„Er mochte Comics. Auch als Erwachsener hatte er sich bei Zeiten das eine oder andere Clever & Smart-Magazin gekauft, ohne sich zu schämen.“¹¹⁹

Die gefundenen Hefte sind für Jonas etwas Besonderes. Sie bekommen die vollständige Aufmerksamkeit des Protagonisten.

„Er blättere darin wie in einer gesuchten Rarität. Jedem Eselsohr, jedem Marmeladenfleck schenkte er Aufmerksamkeit. Als er dieses Heft zuletzt in die Hand genommen hatte, war er zwölf Jahre alt gewesen oder höchstens vierzehn.“¹²⁰

Jonas ist fasziniert von der Tatsache, dass er genau dieses Heft seit über zwanzig Jahren nicht mehr in den Händen gehalten hat.

Glavinic lässt in diesem Fall nicht nur namenlose Comics erscheinen sondern sein Protagonist ist fasziniert von den Abenteuern von Fred Clever und Jeff Smart. Die Abenteuer der zwei Comic-Helden lassen Jonas die unheimlichen Vorkommnisse in den letzten Tagen beinahe vergessen.

„Er begann den Comic zu lesen. Schon auf der ersten Seite mußte er schmunzeln. Er las mit wachsendem Vergnügen. Zum Fernseher blickte er nur noch automatisch. Er ergötzte sich an der Absurdität der Handlung, an den Charakteren, an den Zeichnungen. [...] Er las den Comic zu Ende. Einige Male mußte er auflachen. Nachdem er die letzte Seite gelesen hatte, blättere er noch eine Weile frohmütig im Heft. An diese Folge konnte er sich nicht erinnern. Alles war ihm erschienen, als lese und sehe er es zum erstmal. Was ihn erstaunte. Denn als er in eines seiner Kinderbücher hineingelesen hatte, waren ihm Handlung und Personen sogleich vertraut gewesen.“¹²¹

Jonas denkt über eigene Körperlichkeit und die damit einhergehenden Begrenzungen nach. Schließlich erinnert er sich an seine Wünsche als Kind.

119 Glavinic, DADN (2014), S.221.

120 Ebd., S. 221.

121 Ebd., S. 222.

„Er hatte als Kind dagelegen und sich gewünscht, eine Comic-Figur zu sein. Nicht Jonas wollte er sein mit dem Leben das er hatte, mit dem Körper, in dem er steckte. Sondern Jonas, der zugleich Fred Clever oder Jeff Smart war oder beide oder jedenfalls als Freund mit ihnen in ihrer Wirklichkeit. [...] Es musste lustig sein, sie zu sein. Und sie starben nicht.“¹²²

Jonas ist fasziniert von der Unsterblichkeit seiner Lieblingshelden. Clever & Smart Comics stellen in diesem Fall eine explizite Metafiktion dar. Diese Comic-Helden sind erstmals 1972 in Deutschland erschienen und feierten mäßigen Erfolg. Sie stammen aus der Feder des Spaniers Francisco Ibanez.

Um schöne Urlaubserlebnisse wiederholt zu erleben, fährt Jonas in die Steiermark, wo er als Kind mit seinen Eltern Urlaube in Kanzelstein verbracht hat. Dort gibt es nur zwei Häuser. Eines davon war das Ferienhaus seiner Eltern, das andere war ein Wirtshaus. Die Besitzer dieses Wirtshauses hießen Löhneberger. Er erinnert sich daran, dass er im Schuppen neben dem Wirtshaus Holzmännchen geschnitzt hat und an eine Magd namens Lotte, die gehinkt hat. In der Küche findet er eine Suppenschüssel, die so groß war, dass sein Kopf hineingepasst hätte. Jonas erinnert sich auch an seine Heldentat aus seiner Kindheit: Ein Aushilfskellner hat sich beim Holzhacken verletzt und erlitt dadurch eine Blutvergiftung. Da sie eingeschneit waren und weder Telefonverbindung hergestellt werden konnte, noch das Funkgerät funktionierte schien dies eine ausweglose Situation zu sein. Jonas konnte jedoch das Funkgerät reparieren. Eine Hilferuf konnte abgesetzt werden und schon bald wurde der verletzte Kellner mittels Hubschrauber abtransportiert.

Vergleicht man diese Auszüge aus der Kindheit von Jonas mit den Erlebnissen der Figur Michel aus Lönneberga von Astrid Lindgren, so können eindeutige Parallelen gezogen werden. Auch Michel musste, wenn er etwas angestellt hatte, im Schuppen verweilen. Michel schnitzte in dieser Zeit im Schuppen kleine Holzmännchen. Auch hat die fiktive Jungenfigur von Astrid Lindgren ein Huhn namens

122 Glavinic, DADN (2014), S. 225.

Hinke-Lotte. Michel aus Lönneberga blieb bei einem Streich mit dem Kopf in der teuren Suppenschüssel stecken und auch er rettete jemanden im tiefen Schneesturm vor einer Blutvergiftung, indem er ihn zum Arzt brachte. All diese Erinnerungen von Jonas gehen auf die Erlebnisse von Michel aus Lönneberga zurück. Dies lässt nun die Frage aufkommen, ob Jonas diese Dinge überhaupt erlebt hat, oder ob er seine Kindheitserinnerungen mit den fiktiven Erzählungen von Astrid Lindgren verwechselt. Täuscht uns Jonas oder der Erzähler mit diesen metafictionalen Erinnerungen eine Kindheit vor, die nicht existiert hat? Diese Erzählungen aus der Kindheit von Jonas weisen nicht nur eindeutig metafictionale Elemente auf, sondern lassen auch den Erzähler unzuverlässig erscheinen.

Glavinic hat jedoch dieses metafictionale Element nicht unbewusst eingesetzt, sondern diskutierte diesen Auszug aus dem Roman in einem Essay:

„Diese Geschichten funktionieren auf mehreren Ebenen. Es spielt keine Rolle, ob man alle versteht. Aber manche Leser werden bewusst, halb bewusst oder ganz unbewusst etwas wieder erkennen, nämlich die Geschichte eines kleinen Jungen, der, wenn er wieder etwas angestellt hat, in einer Scheune sitzen muss, wo er Männchen schnitzt. Der einmal den Kopf in eine Suppenschüssel steckt und ihn nicht mehr herauskriegt. Dem ein hinkendes Huhn gehört, das den Namen Hinke-Lotta trägt. Der zum Helden wird, als Leo, der Knecht, sich beim Schnitzen in die Hand schneidet und Blutvergiftung bekommt der kleine Michel bringt ihn mit seinem Pferd nachts durch den Tiefschnee zum Arzt. Der kleine Michel aus Lönneberga.“¹²³

Glavinic schafft mit metafictionalen Elementen eine tiefergehende Atmosphäre, die unabhängig vom Wissenstand des Lesers, existiert.

„Für das umfassende Verständnis des Romans spielt es tatsächlich keine Rolle, ob man als Kind Astrid Lindgrens Michel gelesen hat oder nicht. Wenn nicht, merkt man nichts. Wenn ja, sickert etwas in den Hinterkopf.“¹²⁴

Auffallend ist, dass Glavinic die Erinnerungen von Jonas an seine Vergangenheit durch metafictionale Elemente aus Kinderbüchern konstruiert. Es stellt sich nun die Frage: Sind dies die Erinnerungen von Jonas an seine Kindheit oder sind es

123 Glavinic (2008), S. 311.

124 Ebd., S.311-312.

Erinnerungen an Literatur aus seiner Kindheit. Sind die Erinnerungen somit zwischen fakultativ und fiktiv innerhalb des Textes verschwommen oder ist es eine bewusste Konstruktion von Glavinic. Hat Jonas nicht nur jegliche Zukunft und Gegenwart verloren sondern verliert er auch seine Vergangenheit? Muss er seine Vergangenheit bewusst durch fiktive Erinnerungen aus Kinderbüchern konstruieren oder sind es Erinnerungen an Kinderliteratur.

Glavinic bezieht metafiktionale Elemente jedoch nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus der Musikindustrie. In seinem Beitrag in der Zeitschrift Akzente im Jahr 2008 gibt er an, Namen der Künstler seiner Lieblingsmusiker verwendet zu haben. Auch Figuren aus bekannten Filmen werden namentlich als Nachbarn von Marie's schottischer Verwandtschaft erwähnt.

„Darauf geht er zur Tür des Hauses, in dem Maries Schwester und ihr Mann gewohnt haben, und liest an der Gegensprechanlage die Namen der Bewohner.

T. Gane/ L. Sadier
P. Harvey
R. M. Hall
Rosy Labouche
Peter Kaventmann
F. Ibanez-Talaverá
Hunter Stockton
Oscar Kliuna-ai
P. Malachias

„Das war der Name. Malachias. So hieß der Mann, der Maries Schwester geheiratet hatte. Der Küster“.¹²⁵

Glavinic erklärt in seinem Essay diese Namensgebung wie folgt:

„Dies alles ist zunächst einmal ein halb privates Vergnügen des Autors aber nicht nur. Tim Gane und Laetitia Sadier sind die prägenden Mitglieder der Rockgruppe Stereolab, deren psychedelischen Melodien seit fünfzehn Jahren in meinem Kopf sind, wenn ich schreibe. P. Harvey ist die Rocksängerin Polly Jean Harvey. R. M. Hall ist der Musiker Richard Melville Hall, Künstlernamen Moby. Rosy Labouche ist eine sehr schrille Figur in Der Supercop mit Terence Hill. Francisco Ibanez-Talaverá ist der Schöpfer und Zeichner der Clever und Smart-Comics, die in ihrem Heimatland Spanien als Mortadelo und Filemon erscheinen und auch in Die Arbeit der Nacht auftauchen, als Personen, mit denen Jonas gern zusammen wäre, weil sie unsterblich sind. Hunter Stockton ist Hunter S. Thompson, dem ich

125 Glavinic (2008), S.313.

auf diese Weise einen Gruß ausrichten wollte, ob tot oder nicht. Kliuna-ai ist wieder ein Scherz, so heißt die Indianerin, in die sich bei Karl May Old Shatterhands Freund Sam Hawkens kurzfristig verliebt; der Name bedeutet bei den Apatschen Mond. Wichtig sind die zwei verbliebenen Namen, Kaventmann und Malachias.¹²⁶

Glavinic verarbeitet in seinen Romanen somit nicht nur seine Kindheitserinnerungen bzw. Literatur aus seiner Kindheit, sondern auch Musiker und Filmdarsteller, die für ihn prägend bzw. wichtig waren und sind. Wie schon Glavinic selbst in dem Essay erwähnt, sind die letzten beiden aufgezählten Namen von Wichtigkeit für den Roman die *Die Arbeit der Nacht*.

„Ein Kaventmann ist eine aus dem Nichts auftauchende Riesenwelle, die eine Höhe von 30 Metern erreichen und ganze Schiffe verschlingen kann. Im Gegensatz zum Tsunami (Hafenwelle) gibt es sie nur auf dem offenen Meer.“¹²⁷

Glavinic setzt für das Verständnis des Romans und deren Interpretation auf die Metaphysik.

„Ich glaube, dass diese gigantische Wasserwand dem Leser unbewusst bewusst wird. Ich glaube, sie ist in seinem Hinterkopf. Und wenn sie nicht in seinem Hinterkopf sein kann, weil er den Begriff Kavent(s)mann nicht kennt, glaube ich, dass die Wasserwand auf metaphysische Weise dorthin gelangt. Der Leser muss es nicht wissen. Er muss es nicht verstehen. Es ist trotzdem in ihm. Und verunsichert ihn beim Lesen.“¹²⁸

Nicht nur der Name Jonas ist in diesem metaphysischen Kontext von Bedeutung sondern auch der Name Malachias.

„Malachias hieß ein Bischof und späterer Heiliger aus dem 12. Jahrhundert, dem verschiedene Weissagungen zugeschrieben werden (die vermutlich wirklich nicht von ihm stammen), deren bekannteste die Voraussage aller Päpste ist (die 111 Papstweissagungen). Sie reicht bis in unsere Gegenwart und weiter. De labore solis bezieht sich auf Johannes Paul II., De gloria olivae auf Benedikt XVI. Für die Zeit danach sagt Malachias nur noch einen Papst voraus. Danach darf man entweder das Ende des Papsttums oder der Kirche erwarten. Bestenfalls.

126 Glavinic (2008), S. 313-314.

127 Ebd., S. 314.

128 Ebd.

Der letzte Papst ist in der Arbeit der Nacht nach der apostolischen Sukzession Jonas selbst.¹²⁹

Glavinic ist auch wie bei dem Kaventsmann der Überzeugung, dass jene die den Namen Malachias und die damit verbundene Weissagung nicht kennen, dennoch eine Wirkung des Namen und der damit einhergehenden Interpretationsmöglichkeit erahnen können.

„Ich glaube nicht, dass viele Menschen Malachias kennen. Ich glaube trotzdem, dass er im Hinterkopf des Lesers wirkt. Auch so entsteht Atmosphäre.“¹³⁰

Metafiktion ist bei dem Werk *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic nicht nur eine unbewusste Erscheinung und auch nicht nur ein auflockerndes Element, sondern trägt hier zur Interpretation und Stil des Werkes bei. Interessant ist vor allem der bewusste Einsatz von Kinder- und Jugendliteratur als Stilmittel. Glavinic setzt gezielt Kinder- und Jugendliteratur ein, um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Ob dies als unverkennbare Stimme des Autors gültig gemacht werden kann, wird durch eine weitere Werkanalyse folglich bestätigt oder negiert.

8.5. Paradoxa in der Erzählung

Jonas hat Angst vor dem Schläfer. Er übersieht, dass der Doppelgänger ihn vor heftigen Zahnschmerzen bewahrt, in dem er ihm den kranken Zahn zieht. Auch rettet der Schläfer Jonas aus dem Wald bei Kanzelstein.

Widersprüche sind von Beginn an vorhanden. Die Energie- und Treibstoffversorgung ist, trotz des apokalyptischen Zustands gegeben. Auch die Wasserversorgung funktioniert weiterhin, obwohl keine Lebewesen mehr da sind, die dies unterstützen bzw. erarbeiten könnten.

129 Glavinic (2008), S.314-315.

130 Ebd., S. 315.

8.6. Verstörende Erzählung

Da das Werk *Die Arbeit der Nacht* sowohl einen unzuverlässigen Erzähler hat, als auch der Phantastik zuzuordnen ist, sind zumindest zwei Komponenten erfüllt, welche den Roman als verstörend klassifizieren.

Ein weiterer Faktor ist die Metafiktion innerhalb des Textes. Glavinic bezieht sich hier nicht nur auf literarische Werke aus diversen Epochen, sondern lässt Kinderbücher von Astrid Lindgren als Metafiktion erscheinen. Die Erlebnisse von Michel aus Lönneberga dienen in diesem Roman dem Protagonisten als eigene Kindheitserinnerung. Glavinic weist jedoch nicht auf die Herkunft der Kindheitserinnerungen von Jonas hin, sondern lässt die Kinderbücher unzitiert im Text wirksam werden. Kennt man die Werke von Astrid Lindgren bzw. die Abenteuer von Michel aus Lönneberga, erkennt der/die LeserIn die ursprüngliche Herkunft von den Erinnerungen von Jonas. Glavinic ist der Meinung, dass auch die von ihm gewünschte, eigentümliche Atmosphäre hergestellt wird, wenn der/die LeserIn keine Kenntnisse von Michel aus Lönneberga hat.

Da sich Widersprüchlichkeiten im Text befinden, kann der Roman auch zusätzlich durch paradoxe Elemente einer verstörenden Erzählung zugeordnet werden.

Auf Grund der Ergebnisse der Analyse sind alle erforderlichen Faktoren vorhanden, die essentiell sind, um eine Kategorisierung des Werkes *Die Arbeit der Nacht* als eine verstörende Erzählung zu ermöglichen.

9. Das Leben der Wünsche

Das Leben der Wünsche ist im Jahr 2009 erschienen und wird als zweiter Teil der Jonas-Trilogie diskutiert. Das Buch ist in drei Abschnitte unterteilt.

9.1. Inhalt - kurzer Abriss

Jonas ist unzufrieden mit seinem Leben. Seine Ehefrau ist anstrengend und sein Job macht ihm keine Freude mehr. Jonas ist 35 Jahre alt und arbeitet in der Werbeagentur „3 Schwestern“. Er ist verheiratet mit Helen, hat zwei Söhne und eine Geliebte namens Marie. Plötzlich erscheint ihm in einer Mittagspause an einem Brunnen ein Mann. Dieser verspricht Jonas, drei seiner Wünsche zu erfüllen. Jonas kann dieses Angebot kaum glauben, willigt jedoch ein. Er wünscht sich nach kurzem Überlegen jedoch nur, dass all seine Wünsche in Erfüllungen gehen und verzichtet auf die beiden weiteren Wünsche. Jonas ahnt noch nicht, welche Folgen dieser Wunsch mit sich bringen wird. All seine Wünsche, die ausgesprochenen und auch die dunklen, unterbewussten Bedürfnisse gehen in Erfüllung. Seine Frau findet er tot in der Badewanne und der Mann seiner Geliebten wird weit weg auf Dienstreise geschickt. Jonas fängt an mit sich und seinen Wünschen zu hadern. Als schließlich auch der Geliebte seiner verstorbenen Frau tot aufgefunden wird, ist Jonas im Zweifel, ob er sich diese Gräueltat wirklich gewünscht hat. Es stellt sich ihm die Frage, ob er so grausame Tiefen in sich trägt oder ob dies lediglich ein Zufall war. Doch diese Zufälle häufen sich. Ein Fußgänger, der absichtlich langsam den Zebrastreifen überquert, wird nach Jonas wütendem Ausbruch darüber, von einem LKW erfasst und schwer verletzt.

Doch nicht nur die Abgründe seiner geheimsten Wünsche tun sich auf, sondern es ereignen sich auch positive Wunscherfüllungen. Anne, eine gute Freundin, ist

an Krebs erkrankt und eine Genesung scheint unwahrscheinlich. Jonas ist tief bestürzt und wünscht sich sehnlichst ihre Gesundung. Jonas drängt Anne mehrmals zu einer erneuten Untersuchung, da er auf eine Wunscherfüllung hofft. Anne verkündet ihm schlussendlich das Wunder, auf das beide so gehofft hatten. Anne ist plötzlich vollkommen gesundet und krebsfrei.

Schließlich befindet sich Jonas mit seiner großen Liebe Marie auf einer italienischen Insel. Doch anstelle eines Happy Ends, rollt eine riesige Welle, ähnlich einem Tsunami, auf die Insel zu.

9.2. Unzuverlässiges Erzählen

Wie schon in *Die Arbeit der Nacht* liegt in *Das Leben der Wünsche* eine heterodiegetische Erzählsituation vor. Der Erzähler verfügt lediglich über die Perspektive des Protagonisten Jonas.

„Was beide Romane verbindet, ist die Erzählsituation, die in der Tat an Frank Kafka erinnert, insofern ein auf die Wahrnehmungen des Protagonisten fokussierter Erzähler trotz Innensicht kaum Informationen über dessen emotionale Befindlichkeit liefert und dessen Erlebnisse immer wieder als mögliche Fantasien erscheinen lässt.“¹³¹

Kriegleder merkt weiter an, dass es sich hierbei um eine unzuverlässige Erzählung nach James Phelan handelt. Anhand der Definition nach James Phelan kann die Faktualität in der Erzählsituation mehrfach angezweifelt werden. Auch besteht die Unsicherheit, inwiefern der Reflektor die Ereignisse richtig wahrnimmt. Es besteht weiter die Option einer falschen Interpretation der Ereignisse durch den Reflektor. Dies lässt darauf schließen, dass hier eine unzuverlässige Erzählung vorliegt.

Der Protagonist erlebt mit zunehmender Seitenzahl vermehrt surreale Momente.

131 Kriegleder (2014), S. 63.

Jonas wacht eines Nachts auf und die Stadt steht unter Wasser. Männer in Regenmänteln sitzend stillschweigend in Rettungsbooten und rudern gen Zentrum der Stadt. Jonas steigt aus seinem Fenster in eines der Boote zu.

„Der Mond.

Er stand so tief und war so groß, wie es Jonas nie zuvor gesehen hatte. Es wirkte, als sei er ihr Ziel und sie trieben direkt auf ihn zu. So unwirklich dieser Anblick war, dass das, was vor ihm geschah, seiner Wirklichkeit angehörte.“¹³²

Als Jonas am darauf folgenden Morgen erwacht, befindet er sich wieder in seiner Wohnung. Er blickt auf die Straße und sieht, dass die Keller von Wassermengen befreit werden. Erst Seiten später werden die Wassermassen durch einen Dammbbruch aufgeklärt.

Immer skurriler werdende Ereignisse führen zu der Annahme, dass sich der geistige Zustand des Protagonisten verschlimmert.

Das Verschmelzen mit der Zimmerdecke weist eindeutig unzuverlässige Erzählmomente auf.

„Er hob ab. Es ging leicht. Raum, Zeit, Materie waren nichts und eins, und in der Sekunde darauf war er die Zimmerdecke.“¹³³

Jonas verschmilzt mit dem Haus und dessen Inhalt. Nach diesem Erlebnis nimmt Jonas seine Sinne verstärkt wahr. Es wird dem Leser/ der Leserin keine rationale Erklärung für diesen surrealen Moment angeboten. Ob der Erzähler hier etwas verschweigt oder der Protagonist durch Einnahme von Substanzen unzuverlässig wird, kann nicht verifiziert werden.

Die Begegnung von Jonas mit drei Männern und einer Frau am Berg spart ebenso jegliche Erklärungsmöglichkeit aus. Jonas begegnet am Berg drei Männern,

132 Glavnic, Thomas: Das Leben der Wünsche. 5. Auflage. München: Dt. Taschenbuch Verlag 2015. S. 154. (folglich DLDW)

133 Glavnic, DLDW (2015), S. 172.

welche in Handgreiflichkeiten verstrickt sind. Auch die Frau wird geohrfeigt, was bei Jonas sofort einen Beschützerinstinkt auslöst. Jonas möchte der Frau helfen, als er jedoch näher kommt, bemerkt er die altertümliche Kleidung der vier. Als die Handgreiflichkeiten zu eskalieren drohen, versucht Jonas auf sich aufmerksam zu machen und schreit aus voller Kraft auf die drei Männer ein. Keiner der Figuren reagieren auf Jonas. Je näher er ihnen kommt, desto schemenhafter und durchsichtiger werden die Gestalten. Die Frau schafft es sich von den drei Männern loszureißen und läuft den Berg hinauf. Jonas läuft hinterher.

„Er wusste, es ging nicht nur um die Frau allein, es ging um ihn selbst, hier geschah etwas, was mit ihm zu tun hatte, warum und wie auch immer.“¹³⁴

Schwefelgeruch in der Luft und ein heftiges Gewitter umrahmen die Stimmung bzw. die Atmosphäre die in dieser Szene erzeugt werden soll. Jonas spürt eine tiefe Vertrautheit zu dieser Frau. Als die schemenhaften Gestalten verblassen, erinnert sich Jonas, dass er sein Handy nicht mit hat und zurück muss, um seine Kinder aus dem Kindergarten abzuholen. Er sieht auf einem Felsen, an dem die schemenhafte Frau lehnte, eine Inschrift.

„PRINCIPIVM DEVS AETERNVS FINISQVE BEATVS“¹³⁵

Aus dem lateinischen übersetzt bedeutet diese Inschrift am Felsen: Anfang zugleich ist der ewige Gott und seliges Ende. Welche Bedeutung dieser Inschrift beigemessen werden kann, bleibt ungeklärt.

Durch die surrealen Momente des Protagonisten besteht die Möglichkeit einer Geisteskrankheit oder einer Identitätsstörungen. Diese Gegebenheiten lassen den Protagonisten und somit auch den Erzähler unzuverlässig erscheinen.

134 Glavinic, DLDW (2015), S. 195.

135 Ebd., S. 198.

9.3. Phantastisches Erzählen

Jonas wird von einem Mann an einem Brunnen angesprochen. Er möchte ihm ein Angebot machen und ihm drei Wünsche erfüllen.

Schon auf der ersten Seite des Buches wird ein phantastischer Riss in die Realität von Jonas eingefügt. Eine eher untypische Erscheinung eines Wunscherfüllers bietet Jonas drei Wünsche an.

„Eine Sekunde! Setzen wir uns auf die Bank vor diesem Brunnen! Ich möchte Ihnen ein Angebot machen.“¹³⁶

Dieses Angebot erscheint Jonas als schlechter Scherz, da eine wunscherfüllende Figur in seiner Realität nicht vorkommt. Die Handlung ist in der primären, alltäglichen Welt angeordnet und die wunscherfüllende Figur tritt aus einer anderen Welt auf.

„Der Mann war in Weiß gekleidet, Leinensakko, Bundfaltenhose, Halbschuhe. Er hatte einen Kurzhaarschnitt, er war schlecht rasiert, um den Hals und am Handgelenk trug er ein Goldkettchen. Jonas spiegelte sich in seiner Sonnenbrille.“¹³⁷

Jonas stellt die wunscherfüllende Figur auf Grund seines Aussehens und Auftretens in Frage. Der Fremde beteuert jedoch, dass er keine Fee sei.

„Ich will Ihnen drei Wünsche erfüllen.
Ich kann mich täuschen, aber ich glaube, im Märchen verströmt die Fee nie sie einen Biergeruch.
Ich bin keine Fee, und das hier ist kein Märchen. Ich erfülle Ihnen drei Wünsche. Nennen Sie sie!“¹³⁸

Jonas wird von dem Fremden hingewiesen, dass dies dezidiert kein Märchen ist. Diese Aussage bestätigt die primäre alltägliche Welt von Jonas und unterstreicht

136 Glavinic, DLDW (2015), S. 9.

137 Ebd., S.10.

138 Ebd.

damit den Bruch in der Realität des Protagonisten durch die wunscherfüllende Figur.

„Und wie können Sie sie mir erfüllen, wenn sie keine Fee sind? [...] Das ist auch nicht meine Schuld. Wie ich aussehe, bestimmen Sie.“¹³⁹

Jonas bestimmt somit selbst, in welcher Art und Weise der Fremde für ihn erscheint.

Auffallend ist, dass das Element Wasser in dem Text immer wieder vorkommt, Jonas damit aber nie in Berührung kommt. Schon am Anfang des Textes, beim Erscheinen der wunscherfüllenden Figur, wird ein Brunnen erwähnt.

„Im Brunnen hinter ihnen plätscherte Wasser. [...] Hinter Ihnen rauschte jetzt das Wasser, die Automatik des Springbrunnen hatte in eine höhere Stufe geschaltet.“¹⁴⁰

Auch als Jonas Schluckauf bekam, trinkt er kein Wasser. Der Fremde rät ihm, nur so zu tun als ob. Somit kommt Jonas auch hier nicht in Berührung mit dem Element.

„Ich habe hier kein Wasser.
Sie brauchen es nicht. Sie halten die Hand, als würden Sie ein Glas fassen, neigen den Kopf nach hinten und trinken langsam neun Schluck Wasser.“¹⁴¹

Selbst als schlussendlich eine riesige Welle auf Jonas und Marie zurast, bleibt eine Berührung mit der Wassermasse mit Jonas vollkommen aus, da der Text endet bevor ein Kontakt mit der Welle stattfindet.

Anfänglich scheinen die Erlebnisse noch rational begründbar zu sein. Jonas wünscht sich insgeheim, sich von seiner Frau trennen zu können, ohne einer Schuldzuweisung von seinem sozialen Umfeld. Dies geschieht indem er vom

139 Glavinic, DLDW (2015), S.11.

140 Ebd., S.11-12.

141 Ebd., S. 15.

Schicksal, so scheint es anfänglich, zum Witwer auserkoren wird. Seine Frau Helen stirbt an einem Herzversagen in der Badewanne. Jonas ist somit von seiner Ehe gelöst und frei für seine geliebte Marie. Später im Text werden die Erlebnisse immer skurriler und surreal.

Wie schon in *Die Arbeit der Nacht* verliert Jonas auch in diesem Text einen Zahn. Dieses Mal ganz plötzlich und ohne Zutun eines Doppelgängers, sondern unspektakulär bei einer Mahlzeit. Auch begegnet Jonas einem Doppelgänger.

„Da, wo er vor ein paar Sekunden gesessen hatte, saß jemand. Der Mann stand auf, ging den Weg, den Jonas gerade gegangen war, blickte in alle Richtungen. Der Mann sah aus wie Jonas.“¹⁴²

Diese Parallelen zu *Die Arbeit der Nacht* schaffen wiederum eine unheimliche Atmosphäre. LeserInnen, die beide Werke kennen, können die gemeinsame Motive verknüpfen und mögliche Interpretationen tätigen. Beide Werke funktionieren jedoch auch individuell.

Der Protagonist hat eine intensive Beziehung zu seinem Handy. Es stellt in dem Text seine Verbindung zur Realität dar. Als er es mit zunehmender Häufigkeit verliert, deutet dies schon auf einen drohenden Realitätsverlust hin. Als Jonas sein Handy schließlich bewusst weg wirft, scheint er damit jegliche Verbindung zur Realität zu kappen.

Das Werk *Das Leben der Wünsche* ist als phantastisch einzuordnen, da die unheimlichen Elemente und Strukturen keine Auflösung erfahren. Das Werk beginnt mit einem Riss in der realen Welt des Protagonisten. Weder die wunscherfüllende Figur, noch die unheimlichen Erlebnisse finden Aufklärung in einem rationalen Rahmen. Die Welle, die Jonas und Marie zum Schluss erfasst, hemmt jegliche Aufklärungsmöglichkeit.

142 Glavinic DLDW, (2015), S. 76.

Kriegleder fasst die Unheimlichkeit und Parallelen der Werke wie folgt zusammen:

„Manche der Szenen haben einen alpträumhaften-irrealen Charakter; ähnlich wie in *Die Arbeit der Nacht* ist eine übernatürliche Erklärung ebenso möglich wie der Verdacht, wir hätten es mit Fantasien des Protagonisten zu tun.“¹⁴³

„Auch das offene Ende, wo sich, vermutlich als Resultat eines Tsunami, eine riesige dunkle Welle dem auf einer italienischen Insel urlaubenden Jonas und seiner Freundin Marie nähert, evoziert den offenen Schluss von *Die Arbeit der Nacht*.“¹⁴⁴

Auch greifen die Merkmale, die auf eine Unzuverlässigkeit des Erzählers hindeuten mit den Motiven und Strukturen einer phantastischen Erzählung oftmals ineinander. So ist die Begegnung bei der Wanderung von Jonas mit den drei Männern und der Frau nicht nur ein Hinweis auf eine Unzuverlässigkeit, sondern deutet auch, auf Grund mangelnder Auflösung der Ereignisse, auf eine phantastische Erzählung hin.

9.4. Metafiktion

Im Rahmen der Analyse von *Das Leben der Wünsche* ist eine metafiktionale Struktur zu Erich Kästner aufgefallen. *Das Märchen vom Glück*, eine Kurzgeschichte, die von einem Mann handelt, der mittags auf einer Parkbank sitzt und von einer männlichen Erscheinung angesprochen wird. Dieser Mann setzt sich neben die Hauptfigur und erklärt ihm, er habe drei Wünsche frei.¹⁴⁵

Auch in *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic beginnt der Text mit einer ähnlichen Szene. Jonas, die Hauptfigur, sitzt in seiner Mittagspause auf einer Parkbank. Es setzt sich ein Mann neben ihn und erklärt ihm, Jonas habe drei

143 Kriegleder (2014), S. 62.

144 Ebd., S.62-63.

145 Kästner, Erich: *Der tägliche Kram. Chansons und Prosa*. Frankfurt/Main: Fischer 1979. S. 137 – 139.

Wünsche frei. Die Rahmenbedingungen und der damit einhergehende Schauplatz der Erscheinung des wunscherfüllenden Wesen bilden Parallelen.

In beiden Texten sitzen die Protagonisten mittags auf einer Parkbank. Beide Protagonisten sind unglücklich mit ihrem Dasein. Das Aussehen der erscheinenden Figur wird abseits von herkömmlichen wunscherfüllenden Märchenfiguren beschrieben. In *Das Märchen vom Glück* tritt die Fee als eine Art Weihnachtsmann in Zivil auf. Nichts deutet auf ein zauberhaftes Wesen hin. Ein weißer dichter Bart und ebenso weisses Haar beschreiben das Erscheinungsbild des wunscherfüllenden Wesens in *Das Märchen vom Glück*.

In *Das Leben der Wünsche* wird Jonas ebenso von einer, für Feen eher untypischen Gestaltform, besucht. Er sitzt auf einer Parkbank und wird von einem Mann in einem weißen Anzug und Goldkettchen heimgesucht. Nichts deutet, so wie in der Kurzgeschichte von Kästner, auf ein zauberhaftes Wesen hin. Die strukturelle Ähnlichkeit kann als Metafiktion verifiziert werden.

Der Fischer und seine Frau von Philipp Otto Runge haben eine auffallend ähnliche Thematik der endlosen Wunscherfüllung. Ein Fischer fängt einen Zauberfisch und lässt diesen auf Wunsch des Fisches wieder frei. Seine Frau Ilsebill drängt den Fischer den Zauberfisch nochmals zu rufen, um sich von dem Wesen etwas zu wünschen. Im Verlauf der Geschichte ufer die Wunscherfüllung ins maßlose aus,. Der Fischer teilt die aufwendigen Wünsche der Gattin nicht, gibt aber aus Angst ihrem Willen nach. Auffallend ist, dass mit zunehmender Dimension der Wünsche sich auch die Wetterlage verschlechtert. Schließlich wünscht sich die Frau des Fischers Gott zu sein, worauf sie wieder in der armen Hütte endet, die sie zu Beginn hatten.¹⁴⁶

146 Brüder Grimm: Die schönsten Kinder- und Hausmärchen. <http://guttenberg.spiegel.de/buch/die-schonsten-kinder-und-hausmarchen-6248/48> (eingesehen am 12.01.2017)

Das Motiv der endlosen Wunscherfüllung, die damit einhergehenden Maßlosigkeit und die Änderung der Wetterlage weisen Verbindungen zu *Das Leben der Wünsche*, auf. Jonas, der nun endlich glücklich sein sollte, wird von der Maßlosigkeit seiner Wunsches nach scheinbar endloser Wunscherfüllung von einer riesigen Welle eingeholt.

Auch wird Astrid Lindgren namentlich erwähnt. Jonas blickt in seiner Küche auf ein Poster von der bekannten Kinderbuchautorin.

„Er hätte gerne mit jemanden über den Mann im Park geredet. Über die Zeitung hinweg starrte er auf ein Astrid-Lindgren-Poster an der Wand.“¹⁴⁷

Weder unmittelbar vor noch nach diesem Satz ist eine Szene zu finden, die als eine Metafiktion in Bezug auf Astrid Lindgren verifiziert könnte.

Lediglich eine Heißluftballonfahrt von Jonas mit seinen Söhnen weist strukturelle Ähnlichkeiten mit dem Werk von Astrid Lindgren *Pipi im Taka-Tuka-Land* auf.

Jonas unternimmt mit seinen Söhnen eine Heißluftballonfahrt. Die Männer, die Jonas für diese Unternehmung gebucht hat, sehen, nach Aussagen seiner Söhne, aus wie Piraten. Und auch Jonas muss gestehen, dass vor allem Karo, der Mann bei dem Jonas das Abenteuer gebucht hat, wie ein Pirat aussieht.

„Sind das Piraten? [...]“

Der Vollbärte Mann, der auf sie zutrat, hatte haarige Pranken und einen weichen Händedruck. An der Stimme erkannte Jonas, dass er mit ihm telefoniert hatte. Der Mann kniete sich in die Wiese und nannten den Jungen seinen Namen: Karo. Erst schauten sie schüchtern hinter Jonas´ Beinen hervor, dann wollten sie ihm nicht die Hand geben, doch Karo, der mit der Narbe am Mundwinkel, dem Ohrring und dem Kopftuch, unter dem lange graue Strähnen hervorstanden, wirklich an einen Filmpiraten erinnerte, führte ihnen ein Zauberkunststück mit einer Münze vor, und danach gab es Kaugummi.“¹⁴⁸

147 Glavinic, DLDW (2015), S. 18.

148 Ebd., S. 201.

Auch Pipi Langstrumpf unternimmt eine Reise im Heißluftballon und kommt in Kontakt mit Piraten. Eine eindeutige Metafiktion auf Lindgrens Werke kann jedoch nicht vollständig verifiziert werden.

Weitere Motive, wie zum Beispiel die Namensgebung der Werbeagentur *drei Schwestern*, der Chef namens Wolf und die wunscherfüllende Fee am Brunnen verleihen dem Werk *Das Leben der Wünsche* einen märchenhaften Unterton.

Die drei Schwestern erinnern, wie im Märchen üblich, an drei Hexenschwestern. Das Urbild der drei Schwestern kommt aus der nordischen Mythologie, wo diese als Nornen bezeichnet werden. In beinahe jeder Mythologie finden sie Platz als Vereinigung von Gestern, Heute und Morgen. Sie repräsentieren die Zeiten und die damit verbundenen Ereignisse.¹⁴⁹ Da der Protagonist in den untersuchten Werken von der Thematik der Zeit fasziniert scheint, könnten die drei Schwestern bzw. Zeiten eine atmosphärenschaftende Funktion innehaben.

Vergleiche mit dem biblischen Namensvetter Jona lassen ebenfalls Parallelen erkennen. Jona der Prophet widersetzte sich dem Auftrag Gottes und wurde bei seiner Flucht über das Meer von einem großen Fisch verschluckt. Dort verbrachte er drei Tage und drei Nächte im Bauch des Fisches.

Metafiktionale Parallelen ergeben sich durch die Ähnlichkeit des Schlusses von *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche*.

„Das war eine Sekunde. Eine einzige Sekunde. Eine zufällige, lange, alte Sekunde, hier und jetzt, jetzt und einst, eine von Milliarden und Abermillarden.“¹⁵⁰

Die letzte ausgedehnte, lange Sekunde des Protagonisten steht in beiden Werken schlussendlich im Fokus.

149 François-Xavier Dillmann: *Nornen*. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde. 2. Auflage. Band 21, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2002, S. 388–394.

150 Glavnic, DLDW (2015), S. 319.

9.5. Paradoxa in der Erzählung

Es besteht ein Widerspruch mit der steten Wunscherfüllung und des dennoch freudlosen Daseins von Jonas. Trotz der Erfüllung seiner unbewussten und bewussten Wünsche, scheint Jonas kein Glück zu finden.

Auch gibt er an seine Frau zu lieben, wünscht sich aber insgeheim ihr Verschwinden. Durch den unbewussten Wunsch nach ihrem Tod entsteht ein Widerspruch zu der positiven Verbindung zu Helen.

Die Wunscherfüllung sollte den Protagonisten glücklich stimmen, er wirkt jedoch mit zunehmendem Verlauf der Geschichte unglücklicher.

9.6. Verstörende Erzählung

Das Leben der Wünsche kann auf Grund der oben angeführten Komponenten als verstörende Erzählung deklariert werden.

Die Unzuverlässigkeit des Erzählers ist gegeben, da es nach der Definition von James Phelan dem Erzähler an Faktualität mangelt.

Die Kategorisierung des Werkes in die Phantastik wird bewiesen durch die in der Realität eingebauten phantastischen Elementen und den Unstimmigkeiten, die unaufgelöst bleiben. Auch märchenhafte und phantastische Motive bestätigen die Kategorisierung in die Phantastik.

Metafiktion ist durch die strukturelle Ähnlichkeit zu *Das Märchen vom Glück* von Erich Kästner verifizierbar. Das Motiv der endlosen Wunscherfüllung kombiniert mit einem unglücklichen Ende bilden eine Parallele zu *Der Fischer und seine Frau* von Otto Runge.

Paradoxe Strukturen zeigen sich in dem emotionalen Zustand von Jonas. Einerseits gehen all seine Wünsche in Erfüllung, ein Zustand, der für die Allgemeinheit auf den ersten Blick wünschenswert erscheint. Andererseits findet Jonas in seiner Lage der Wunschlosigkeit keine Freude über diesen Zustand.

Auch Kriegleder gibt in seinem Beitrag zur Unzuverlässigkeit der Erzähler in den Werken von Glavinic an, dass eine verstörende Situation das Ergebnis der Unzuverlässigkeit kombiniert mit einer mangelnden Evaluation ist.

„Gerade dieses Fehlen einer wertenden Instanz angesichts von Ereignissen, die unserem Weltwissen widersprechen, verstört.“¹⁵¹

Kriegleder nimmt hier keine Klassifizierung nach einem Modell vor, sondern gibt den Effekt auf den Leser/die Leserin wieder. Das angewandte Modell mit dem Ziel der Klassifizierung in eine verstörende Erzählung wird durch den Effekt auf die Leserschaft nur bekräftigt.

151 Kriegleder (2014), S. 63.

10. Conclusio

Anhand der theoretischen Grundlagen und des darauf aufbauenden Modells von Sabine Schlickers lassen sich die Werke *Die Arbeit der Nacht* sowie *Das Leben der Wünsche* als verstörend klassifizieren.

Auffallend ist bei der ausgewählten Primärliteratur vor allem, dass die metafiktionalen Elemente als tragende Erinnerungsstränge der Erzählung dienen. Jonas erinnert sich, in Form von Literatur, an Erlebnisse aus seiner Kindheit bzw. seine angeblichen Kindheitserinnerungen sind Literatur. Es erscheint in *Das Leben der Wünsche* eine Figur, die dem Protagonisten Wünsche erfüllen möchte. Diese Figur wird in Erich Kästners *Das Märchen vom Glück* auf ähnliche Art und Weise wirksam.

Wie bereits Seibert schon in der Fachliteratur *Themen, Stoffe und Motive in der Kinder- und Jugendliteratur* erwähnt hat, ist Glavinic nicht der einzige deutschsprachige Autor, der in Form von Metafiktion aus der Kinderliteratur schöpft. Da sich schon mehrere Autoren dieser Vorgehensweise bedient haben bzw. die Kinderliteratur in ihren eigenen Werken erwähnen und auch ehren möchten, gilt es hier noch weiter zu forschen. Interessant wäre in diesem Zusammenhang die Begründung der Metafiktion und die Klärung, ob dies eine neues narratologisches Stilmittel zur Folge hat. Dies wäre in einer weiterführenden Analyse notwendig, da diese Hypothese den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen würde.

Dass Thomas Glavinic ein Garant für eine unzuverlässige Erzählung ist, hat nicht nur Kriegleder schon erkannt. Diverse Diplomarbeiten stützen sich auf diese Fragestellung und untersuchten die Werke von Thomas Glavinic auf ihre Unzuverlässigkeit. Hierfür ist eine Unterscheidung in der Erzählperspektive unabdingbar.

Laut unterschiedlichen literaturwissenschaftlichen Strömungen besteht immer noch die These, dass nur ein Ich-Erzähler als unzuverlässig angesehen werden kann. Glavnic beweist in den Werken *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* eine, mittlerweile nicht mehr so seltene, Ausnahme. Er schafft es, einen heterodiegetischen Erzähler als unzuverlässig darzustellen. Durch Hinzunahme eines Reflektors wird aus der Sicht des Protagonisten Jonas erzählt. Der Wissenshorizont des Erzählers übersteigt den des Protagonisten nicht.

Da in den Werken *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Beginn an ein Riss in der Realität der Protagonisten gemacht wird und phantastische Motive und Themen im Laufe der Romane wirksam werden, ist eine Klassifizierung in die Phantastik möglich. Unstimmigkeiten bzw. Unheimliches bleiben am Ende der Erzählung unaufgelöst und erlauben somit eine Zuordnung in die phantastischen Literatur.

Auch paradoxe Strukturen sind zu finden. In *Die Arbeit der Nacht* hat Jonas Angst vor seinem Doppelgänger, dem Schläfer. Dieser ist jedoch am Anfang des Textes als hilfreiche Figur wirksam, indem er ihm vor Zahnschmerzen bewahrt und ihm aus dem Wald in Kanzelstein rettet. Widersprüche sind auch in der alltäglichen Versorgung des Protagonisten zu finden. Trotz der vollständigen Abwesenheit von Mitmenschen, ist die Wasser- und Treibstoffversorgung völlig intakt. In *Das Leben der Wünsche* ist ein Protagonist vorzufinden, der trotz der Erfüllung all seiner Wünsche kein Glück findet.

Auffallend bei der Analyse der Werke sind die vielen Parallelen zueinander. Nicht nur der 35-jährige Protagonist Jonas bildet eine gemeinsame Komponente der beiden Bücher. Auch die weiteren Figuren, seine große Liebe Marie und sein bester Freund Werner stellen Konstanten in der Buchreihe dar. Die leere Wohnung seines Vaters und das darin läutende Telefon finden in beiden Büchern Erwähnung. Auffallend ist, dass Jonas in beiden Werken die Zimmerdecke immer wieder als von oben herabschauende Konstante definiert, mit der er in *Das Le-*

ben der Wünsche sogar zu verschmelzen scheint. Welcher Bedeutung bzw. Interpretation dies Bedarf, wird in dieser Diplomarbeit nicht behandelt. Zu erwähnen wäre an dieser Stelle noch das Werk *Das größere Wunder*. Es stellt das dritte Werk in der *Jonas-Reihe* dar. Wieder handelt es von Jonas, Werner und Marie.

11. Persönliches Schlusswort

Die Arbeit mit den Werken von Glavinic war auf mannigfaltige Weise bereichernd. Anfänglich habe ich dem Autor den Tiefgang seiner Werke gedanklich abgesprochen. Erst nach der Anwendung der theoretischen Grundlagen wurde mir klar, welche Interpretationsmöglichkeiten Glavinic seinem/r LeserIn bietet. Das Schaffen einer Atmosphäre, die verstörend wirksam wird, gelingt Glavinic nicht nur in beiden Werken der Primärliteratur, sondern auch in seinen anderen Romanen.

Allgemein haben die Werke von Glavinic für mich an Bedeutung in meinem persönlichen Kanon gewonnen. Von den oft fragwürdigen Aussagen der öffentlichen Person Thomas Glavinic möchte ich mich hiermit jedoch distanzieren. Welche politischen Positionen er einnimmt und inwiefern er dies begründen mag, sehe ich im Rahmen der Diplomarbeit separiert und nicht verwertbar für eine erzähltheoretische Analyse.

Bereichernd war für mich das Forschen im Rahmen der metafikionalen Untersuchung. Die Tatsache, dass Glavinic in seinen Werken bekannte Kinder- und Jugendliteratur einsetzt, um eine gewünschte Atmosphäre zu erzeugen, lädt mich zu weiterführenden Untersuchungen ein. Da diese Vorgehensweise nicht nur Glavinic, sondern auch andere bekannte Autoren aus der Gegenwartsliteratur anwenden, wäre eine entsprechende Analyse möglich.

12. Literaturverzeichnis

12.1. Primärliteratur

Glavinic, Thomas: Die Arbeit der Nacht. 5. Auflage. München: Carl Hanser Verlag 2014.

Glavinic, Thomas: Das Leben der Wünsche. 5. Auflage. München: Carl Hanser Verlag 2015.

12.1.1. weitere Werke

Ende, Michael: Die unendliche Geschichte. Von A bis Z mit Buchstaben und Bildern von Roswitha Quadflieg. Stuttgart, Wien: K. Thienemanns Verlag 1979

Glavinic, Thomas: Das bin doch ich. 4. Auflage. München: Carl Hanser Verlag 2014.

Kästner, Erich: Das doppelte Lottchen. Ein Roman für Kinder von Erich Kästner. Illustriert von Walter Trier. Wien: Carl Überreuter 1951.

Kästner, Erich: Der tägliche Kram. Chansons und Prosa. Frankfurt/Main: Fischer 1979. S. 137 – 139.

Lindgren, Astrid: Michel in der Suppenschüssel. Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger 1964.

Lindgren, Astrid: Michel muß mehr Männchen machen. Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger 1966.

Lindgren, Astrid: Pipi in Taka-Tuka-Land. Hamburg: Verlag Friedrich Oetinger 1967.

Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. Novelle. Stuttgart: Reclam 2011

12.2. Sekundärliteratur

9.2.1. Werke:

Ammann, Daniela: Utopie, Dystopie und Robinsonade in Glavinics „Die Arbeit der Nacht“. Norderstedt: GRIN Verlag 2015.

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

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: The University of Chicago Press 1983.

Brittnacher, Hans Richard: *Phantastik: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013.

Burdorf, Dieter (Hrsg.)/ Schweikle, Günther: *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2007.

Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hrsg.): *Phaïcon 1*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 44-83.

Dillmann, François-Xavier: *Nornen*. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. 2. Auflage. Band 21, Walter de Gruyter, Berlin/New York 2002, S. 388–394.

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen; Basel: Francke 2001.

Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Akt., korr. und erweiter. Aufl. Berlin: Lit Verlag 2007.

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

Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 4. Auflage. Darmstadt: WBG: 2013.

Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Übers. v. Heinz Jatho. München 1992.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Knop. München 1994.

Glavinic, Thomas: Der Roman. In: Krüger, Michael (Hg.): *Akzente. Zeitschrift für Literatur*. 55. Jahrgang. München: C. H. Verlag 2008. S. 308-316.

Hurrelmann, Bettina: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1997.

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

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

Kriegleder, Winfried In: Bartl, Andrea und Jörn Glasenapp u.a. (Hg.): *Zwischen Alptraum und Glück. Thomas Glavinics Vermessungen der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein 2014, S.41-64.

Lexe, Heide: *Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur*. Wien: Edition Praesens. Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft 2003.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck Verlag 1999.

Martinez, Matias und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2012.

Marzin, Florian: *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Frankfurt am Main: Lang 1982.

Mattenklott, Gundel: *Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1989.

Meibauer, Bettina: *Kinder- und Jugendliteratur: eine Einführung*. Darmstadt: WBG 2012.

Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2007.

Nünning, Ansgar: *Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv- narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*. In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998. S. 3 – 39.

Nünning, Ansgar: *Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses*. In: *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext*. Hrsg. V. Walter Grünzweig und Andreas Solbach. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999. S. 53 – 73.

Nünning, Ansgar: *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches*. In: *A Companion to Narrative Theory*. Hrsg. V. James Phelan und Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell Publishing 2005.

Nünning, Ansgar: Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches. In: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Hrsg. V. Elke D'hoker und Gunther Martens. Berlin: Walter de Gruyter 2008.

Phelan, James und Mary Patricia Martin: The Lessons of „Weymouth“: Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and The Remains of the Day. In: Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Hrsg. V. David Herman. Columbus: Ohio State University Press 1999. S. 88 – 109.

Phelan, James: Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. New York: Cornell University Press 2005.

Phelan, James: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. In: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel. Hrsg. V. Elke D'hoker und Gunther Martens. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2008. (= Narratologia 14) S. 7 – 28.

Precht, Peter und Franz-Peter Burkard (Hg.): Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen. Erw. u. akt. Aufl. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler 2008.

Schlickers, Sabine: „Lüge, Täuschung und Verwirrung. Unzuverlässiges und Verstörendes Erzählen in Literatur und Film“. In: DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research 4.1 (2015). 49-67.

Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas. WUV 2008.

Sprenger, Miriam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart; Weimar: Metzler 1999.

Steinhoff, Christine: Ingeborg Bachmanns Poetologie der Träume. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Weinkauff, Gina und Gabriele von Glasenapp: *Kinder- und Jugendliteratur*. 2. akt. Auflage. Paderborn: Schöningh Verlag 2014.

Waugh, Patricia: Metafiction. The Theory and Practice of Self-Coscient Fiction. London, New York 1984, S.2.

9.2.2. weitere Quellen:

Brüder Grimm: Die schönsten Kinder- und Hausmärchen.
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schonsten-kinder-und-hausmarchen-6248/48> (eingesehen am 12.01.2017)

Von Friedrich-Grauser- Preis:

<http://www.das-syndikat.com/krimipreise/krimipreise-der-autoren.html> (eingesehen am 24.10.2016)

Lovenberg, Felicitas: Aus diesem Panikraum gibt es kein Entkommen. (Frankfurter Allgemeine 2009):

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/thomas-glavinic-das-leben-der-wuensche-aus-diesem-panikraum-gibt-es-kein-entkommen-1842333-p3.html> (eingesehen am 10.05.2016)

Kehlmann, Daniel: Die Hölle sind nicht die anderen. Der Spiegel 2006.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48046211.html> (eingesehen am 17.01.2017)

Leister, Judith: Thomas Glavinic. Das Leben der Wünsche.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=7304&L=0> (eingesehen am 23.12.2016)

Meißner, Sigrid: Thomas Glavinic. Das bin doch ich.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=4319&L=0> (eingesehen am 19.01.2017)

Phantastik-Preis der Stadt Wetzlar

<http://www.phantastik.eu/ausschreibungen-und-preise/phantastikpreis-der-stadt-wetzlar.html> (eingesehen am 24.10.2016)

Werndl, Kristina: Thomas Glavinic. Die Arbeit der Nacht.

<http://www.literaturhaus.at/index.php?id=1127&L=0> (eingesehen am 03.01. 2017)

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit einem Modell des verstörenden Erzählens. Dieses Modell umfasst vier Komponenten, die es zu erfüllen gilt. Das Phänomen des unzuverlässigen Erzählens, das phantastische Erzählen, Metafiktion in der Erzählung sowie paradoxe Gegebenheiten innerhalb eines Textes. Nach dem theoretischen Modell von Sabine Schlickers kann bei Eintreten von zwei dieser eben erwähnten Faktoren der Text als verstörend kategorisiert werden. Dieses Modell findet, in neu definierter Form, Anwendung auf die, in der Primärliteratur angegebenen Werke *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic.

Ziel der Arbeit ist eine Kategorisierung in das Modell der verstörenden Erzählung sein. Die theoretischen Strömungen der vier Faktoren werden im Rahmen dieser Diplomarbeit gegenübergestellt und für die empirische Untersuchung definiert. Schließlich ermöglicht die Analyse der Primärliteratur eine eindeutige Zuordnung in das Modell der verstörenden Erzählung.

Antiplagiatserklärung

Hiemit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit

„unzuverlässig-phantastisch - verstörend?“

Eine erzähltheoretische Analyse von *Die Arbeit der Nacht* und *Das Leben der Wünsche* von Thomas Glavinic.

selbstständig verfasst habe; dass ich keine anderen Quellen und Hilfsmittel als die angegebenen benutzt habe; und dass die Stellen der Arbeit, die aus anderen Werken, insbesondere auch aus elektronischen Medien, übernommen und eingearbeitet wurden, sorgfältig und in detail durch Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht worden sind.

Datum

Unterschrift

Lebenslauf

PERSÖNLICHE DATEN:

Name: Julia Heiß
Geburtsdaten: 19.04.1984
Staatsbürgerschaft: Österreich

AUSBILDUNG:

1998-2003 Handelsakademie in Tulln (Abschluss mit Matura)
2006-2007 Body- and Healthacademy: Ausbildung zur
Body-Vitaltrainerin
2010-2011 WIFI Wien: Ausbildung zur Cranio-Sacral-Praktikerin
2011-2017 Universität Wien: Lehramtsstudium Deutsche Philologie und
Psychologie/Philosophie
Mai 2014 Universität Wien: Bachelor of Arts Deutsche Philologie

BERUFSERFAHRUNG:

2003-2006 Niederösterreichische Versicherung (Risikoprüferin und
Sachbearbeiterin)
2006-2008 Injoy Langenrohr (Fitnesstrainerin und Rezeptionistin)
2008-2009 Pensionsversicherungsanstalt St. Pölten (Sachbearbeiterin)
2009-2012 Starsfitness St. Pölten (Fitnesstrainerin und Personal
Trainerin)
Seit 2012 Grüne Erde Graz, Wien und St. Pölten (Verkauf und
Beratung)