



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Schriftsteller sind [...] die besten Lügner.“
Unzuverlässiges Erzählen in den Werken von Walter Moers

verfasst von / submitted by

Marisa Schober, BA

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

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

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

A 190 333 445

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

Lehramtsstudium UF Deutsch
UF Biologie und Umweltkunde

Betreut von / Supervisor:

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

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die zusätzliche Formulierung der weiblichen Form verzichtet. Es wird daher darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form explizit als geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Forschungsbericht	3
1. Das Erzählen	4
2. Der Begriff der Fiktionalität	8
2.1. Fiktive Geschichten	9
2.2. Realistik versus Phantastik	12
2.3. Kommunikationsebenen in fiktionalen Werken	13
2.4. Fiktionales autobiographisches Erzählen.....	15
2.5. Fiktionssignale	15
2.6. Fiktionssignale in den Werken: „Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubärs“ und „Rumo & die Wunder im Dunkeln“	17
3. Die Erzählinstanz	20
3.1. Erzählerlose Werke?	20
3.2. Erzählerperspektiven und Typologien des Erzählers.....	21
3.3. Genettes Modell der Erzählinstanz	22
3.3.1. Der Modus	23
3.3.2. Die Stimme	26
3.4. Erzählinstanz und Erzähltypologie in „Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär“	28
3.5. Erzählinstanz und Erzähltypologie in „Rumo und die Wunder im Dunkeln“	32
4. Unzuverlässiges Erzählen	38
4.1. Grundkonzepte	38
4.1.1. Booths Modell	38
4.1.2. Nünnings Modell	39
4.2. Aktueller Forschungsstand.....	44
4.2.1. Die Rolle des impliziten Autors	44
4.2.2. Typologien des unzuverlässigen Erzählens	46
4.2.3. Unzuverlässiges Erzählen – eine Interpretationssache?	55
4.2.4. Unzuverlässigkeit bei hetero- und homodiegetischen Erzählern.....	58
4.3. Individuelles Modell	61
5. Unzuverlässiges Erzählen in den Werken von Walter Moers	65
5.1. Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär.....	65
5.1.1. Erinnerungslücken, fehlende Belege und Unvollständigkeit als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen.....	65

5.1.2. Die Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit und der Lüge als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen	69
5.1.3. Prahlerei, Monologe und Übertreibungen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen	76
5.1.4. Eingeschränkte kognitive Fähigkeiten und die Thematisierung des Unmöglichen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen	79
5.1.5. Divergenzen zwischen der eigenen Selbstdarstellung und Fremdcharakterisierungen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen	84
5.2. Rumo & die Wunder im Dunkeln	87
5.2.1 Die Inszenierung der Erzählinstanz als Indikator für unzuverlässiges Erzählen	87
5.2.2. Explizite Widersprüche als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen	92
5.2.3. Übertreibungen und unmögliche Situationen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen.....	94
5.2.4. Informationslücken als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen.....	96
5.2.5. Die Thematisierung der Wissenschaft als Indikator für unzuverlässiges Erzählen.....	100
5.3. Werkübergreifende Analyse der beiden Werke	101
6. Conclusio	107
Literaturverzeichnis	112
Abbildungsverzeichnis.....	115
Abstract.....	116

Einleitung

Die vorliegende Arbeit geht der Fragestellung nach, inwiefern unzuverlässiges Erzählen in phantastischen Werken erkennbar ist. Dazu werden die beiden Werke „Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär“ und „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ von Walter Moers herangezogen und anhand erzähltheoretischer Konzepte analysiert.

Das Erkennen von unzuverlässigen Erzählern in fiktiven Werken stellt den Rezipienten vor eine große Herausforderung. Durch den Fiktionsvertrag, welchen dieser beim Lesen eingeht, ist er sich der erfundenen Inhalte bewusst. Sämtliche ungewöhnliche Vorkommnisse innerhalb der fiktiven Welt des Erzähltextes werden von dem Leser als natürlich angesehen. Diese Erzählung wird im Normalfall von einem oder mehreren Erzählern berichtet. Die Erzähler können dabei auch unterschiedliche Fokalisierungsinstanzen einnehmen, also aus verschiedenen Perspektiven berichten.¹ Fiktive Welten können sich, abhängig von ihrer Konstruktion, vollkommen unserem geltenden Wirklichkeitskonzept entziehen. Es müssen daher andere Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen gefunden werden, da die einfache Anwendung des Realitätsprinzips nicht mehr ausreicht. Was der Wahrheit entspricht, muss aus den unzuverlässigen Aussagen des Erzählers anhand bestimmter Kriterien entnommen werden.²

Ziel der Arbeit ist es, den Schwerpunkt der Analyse auf objektive und strukturelle Textmerkmale zu setzen und sich von einer reinen Interpretationsanalyse, die sich hauptsächlich auf den Erfahrungs- und Wissenshorizont des Lesers bezieht, zu entfernen. Dafür werden spezifische Indikatoren für das Erkennen von unzuverlässigen Erzählermerkmalen für die beiden genannten Werke von Walter Moers ausgearbeitet.

Im ersten Teil der Arbeit werden zunächst die Grundlagen der Erzähltheorie vorgestellt. Die verschiedenen Ansichten von Aristoteles und Platon bezüglich fiktionaler Texte werden dabei zu Beginn präsentiert. Während Aristoteles Erzählungen einen philosophischen Charakter zugestand, da sie dem Leser neue Vorstellungsräume eröffnen würden, lehnte Platon sie als unnütze Lügenmärchen ab.³ Der damalige Diskurs führte zu einer Differenzierung zwischen den Begriffen der „Dichtung“ und der „Lüge“ und ist als ein wichtiger

¹ Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S.119.

² Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG 2001, S.88.

³ Martínez, Matías und Scheffel, Michael 2012. (E-Book) 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 142 von 4895].

Grundstein für die spätere Entwicklung des Begriffs des „unzuverlässigen Erzählers“ anzusehen.

Wayne C. Booth formulierte erstmals die Kategorie des „unzuverlässigen Erzählers“ in seinem Werk „The Rhetoric of Fiction“ aus dem Jahr 1961. Seit dem Erscheinen seines Modells ist häufig Kritik daran laut geworden. Einer seiner Kritiker, Ansgar Nünning, bemängelt vor allem, dass Booth sich bei der Zuordnung zu einem unzuverlässigen oder zuverlässigen Erzähler rein auf textimmanente Merkmale verlässt und dabei die Rezeptions- und Interpretationsleistung des Lesers komplett außer Acht lässt. Für Nünning kann die Unzuverlässigkeit eines Erzählers nur durch die Interpretationsleistung des Lesers erkannt werden. In seinem Konzept nimmt die Lebenswelt des Lesers eine größere Rolle ein als das Erkennen von textimmanenten Phänomenen, welches sich bei Booth zwischen dem Erzähler und impliziten Autor abspielt.⁴

Diese unterschiedlichen Grundkonzepte zum Begriff des „unzuverlässigen Erzählens“ werden erläutert und miteinander in Relation gestellt. Es gilt in dieser Arbeit folgende Fragen zu beantworten, welche für die Analyse der genannten Werke relevant sind und die seit der Veröffentlichung von Wayne C. Booths Werk „The Rhetoric of Fiction“ im Fokus der Erzählforschung stehen:

- Kann unzuverlässiges Erzählen bei heterodiegetischen Erzählern überhaupt erkannt werden, wenn die Erzählinstanz als „erfindender Erzähler“⁵ die Rahmenbedingungen der fiktiven Welt bestimmt?
- Ist ein homodiegetischer Erzähler immer als vollkommen oder teils unzuverlässig anzusehen?
- Welche textimmanenten Phänomene können für Erzähltexte als definitive Erkennungsmerkmale des unzuverlässigen Erzählens genannt werden?

Mithilfe der Beantwortung dieser Fragen soll im Anschluss an den Theorieteil ein eigenes Modell erstellt werden. Dieses soll im zweiten Teil der Arbeit als erzähltheoretisches Werkzeug die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit der fiktiven Erzähler anhand gewisser textueller Merkmale bestimmen.

⁴ Olson, Greta: Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators In: Narrative. Ohio State University Press. Vol. 11, No. 1, 2003, S. 97.

⁵ Lang, Simone: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese: Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten. In: Journal of Literary Theory Band 12, Heft 1. Hrsg. Jannidis, Kindt, Köppe, Winko. (online). Walter de Gruyter GmbH 2018, S.58.

Forschungsbericht

Die vorliegende Arbeit nimmt sich des Themas des unzuverlässigen Erzählens an, da sich seit der Einführung dieser Kategorie im Jahr 1961 durch Wayne C. Booth bisher keine einheitliche Definition des Begriffes durchgesetzt hat. Yacobi beklagte bereits 1981, dass trotz des wichtigen „Status“ von Unzuverlässigkeit noch keine genaue Bestimmung vorläge:

*There can be little doubt about the importance of the problem of reliability in narrative and literature as a whole. [...] And the problem is (predictably) as complex and (unfortunately) as ill-defined as it is important.*⁶

Auf diese Problematik wird im zweiten Abschnitt des Theorieteils eingegangen. Dabei wird der aktuelle Diskurs zu dieser Thematik vorgestellt. Neben den etablierten Konzepten von Nünning, Fludernik, Phelan, Köppe und Kindt sind im „Journal of Literary Theory“ im März 2018 neue Artikel dazu erschienen. Die älteren Ansätze beinhalten ein grundlegendes Problem. Ihre Modelle sind zum größten Teil interpretationsabhängig, wodurch die Zuordnung eines zuverlässigen oder unzuverlässigen Erzählers von Leser zu Leser variabel ist. Besonders Nünnings und Booths Grundkonzepte lassen einen großen Spielraum für Interpretationen offen, was dazu führte, dass die Kategorie der Zuverlässigkeit bisher als abhängig von der Lesestrategie bzw. der Erfahrungswelt des Lesers galt. In dieser Hinsicht stellt sich der neue Ansatz von Thomas Petraschka als besonders interessant dar, da er sich mit einer interpretationsunabhängigen Kategorisierung des unzuverlässigen Erzählers beschäftigt.⁷ Simone Lang kritisiert in ihrem Artikel die allmächtige Stellung von heterodiegetischen Erzählern und präsentiert mehrere Beispiele, wie der Leser auch diese als unzuverlässig entlarven kann.⁸ Andreas Ohme sieht die Kategorisierung der Unzuverlässigkeit aufgrund des heterogenen Textkorpus als absurd an und kritisiert die Anthropomorphisierung der Erzählinstanz. Er wendet daher ästhetische Kriterien für die objektive Zuordnung von unzuverlässigen bzw. zuverlässigen Erzählern an.⁹ Anhand dieser Ausgangspunkte wird für die Analyse der beiden Werke ein passendes narratives Werkzeug erstellt.

⁶ Yacobi, Tamar: „Fictional Reliability as a Communicative Problem“: In Poetic Today 2.2. 2018, S.113. z.n. Nünning, Ansgar 2015, S.3.

⁷ Petraschka, Thomas: „Warum die Aussage »Text T ist unzuverlässig erzählt« nicht immer interpretationsabhängig ist. Zwei Argumente“ In: Journal of Literary Theory Band 12, Heft 1. Hrsg. Jannidis, Kindt, Köppe, Winko. (online). Walter de Gruyter GmbH.2018, S.113-126.

⁸ Lang 2018, S.55-76.

⁹ Ohme, Andreas: „Der heterodiegetische Präsenstroman – ein Fall von unreliable narration?“ In: Journal of Literary Theory Band 12, Heft 1. Hrsg. Jannidis, Kindt, Köppe, Winko. (online). Walter de Gruyter GmbH 2018, S.93-112.

1. Das Erzählen

Das Erzählen stellt eine mündliche oder schriftliche Sprachhandlung dar.¹⁰ Das traditionelle Kommunikationsmodell von mündlichen Sprachhandlungen basiert auf einem Sprecher, dem Sprechakt und dem Hörer. Die beiden Akteure Sprecher und Hörer befinden sich im Normalfall zur gleichen Zeit am gleichen Ort. Dies bedeutet: Sollte dem Hörer etwas unklar sein, kann dieser im gleichen Moment den Sprecher dazu auffordern, die soeben vermittelte Information zu präzisieren. Bei der Übertragung des Kommunikationsmodells auf die literarische Sprachhandlung, in welcher der Autor mithilfe eines Textes dem Leser eine Botschaft übermitteln will, sind zwei Aspekte zu beachten: Die Produktion des Textes findet zu einer anderen Zeit statt als die Rezeption des gleichen Textes durch den Leser. Es handelt sich also um einen sukzessiven Prozess. Außerdem sind der Rezipient und der Autor räumlich getrennt.¹¹ Das schriftliche Erzählen basiert im Gegensatz zu der mündlichen Form auf einer einseitigen Kommunikation. Der reale Leser kann sich während des Leseprozesses nicht direkt mit dem realen Autor des Werkes austauschen.¹² Der Schriftsteller steht somit in der Verpflichtung, seine Botschaften klar und verständlich zu verschriftlichen. Dies kann er durch Erläuterungen im Text oder Ergänzungen am Rande dessen vornehmen.

Paratexte beinhalten unter anderem die Gestaltung des Buchcovers, den Autorennamen sowie den Titel, das Vorwort, den Klappentext und auch die Fußnoten. Sie sollen sicherstellen, dass der Rezipient die Botschaften des Autors „korrekt“, im Sinne der Autorintention, versteht.¹³ Paratexte stellen als textuelle Signale eine erste Orientierung für den Leser dar. Sie helfen ihm bei der Einordnung des Textes in eine bestimmte Kategorie (Handelt es sich um einen fiktionalen oder faktualen Text?) und beeinflussen die Erwartungen des Rezipienten bereits vor dem Leseprozess.¹⁴

Zipfel beschreibt das Erzählen in Textform „als komplexes Zusammenspiel von Produktion, Rezeption, Illokutionsstruktur und Sprachhandlungszusammenhang“. Erzähltexte werden von Autoren mit einer gewissen Intention produziert. Das literarische Werk selbst weist dabei komplexe Strukturen auf und soll von dem Leser mithilfe von spezifischen Signalen im Text rezipiert werden, welche auf die eigentliche Sprachhandlungsabsicht des Schriftstellers hinweisen.

¹⁰ Zipfel 2001, S.57.

¹¹ Ebenda, S.34.

¹² Ebenda, S.35.

¹³ Ebenda, S.37.

¹⁴ Ebenda, S.38.

Die Rezeption von Erzähltexten ist dabei nur in Bezug zu dem jeweiligen Sprachhandlungszusammenhang zu klären.¹⁵

Das Erzählen kann noch anhand zwei weiterer Aspekte differenziert werden:

- Nach dem Realitätscharakter: Die Erzählung kann von fiktiven oder realen Vorgängen handeln.
- Nach der Redesituation: Die Erzählung kann in Form einer Alltagsrede oder als dichterische Rede übermittelt werden.¹⁶

Die Dichotomie von fiktionalen und faktualen Erzählungen findet ihren Ursprung bereits in der Antike. Ein besonderes Spannungsfeld ergab sich in der Diskussion um die Differenzierung der Geschichtsschreibung und der Dichtung. Homers Werke wurden beispielsweise von seinen Kritikern in der Antike als „Lügengeschichten“ bezeichnet. Der Dichter Pindar kritisierte, dass Dichter aufgrund des Ruhmes das naive Volk belügen würden.¹⁷ Der Schriftsteller Thukydides stimmte Pindars Ansichten zu und setzte sich für eine auf Fakten basierende Geschichtsschreibung ein. Literarische Werke wie jene von Homer würden den Leser nur „für einen Moment“ erfreuen, aber einer Überprüfung der Wirklichkeit nicht standhalten.¹⁸ Die Qualität eines literarischen Textes wurde demnach an seinem Realitätscharakter gemessen. Alles, was nicht der Wirklichkeit entsprechen konnte, wurde von zahlreichen Schriftstellern und Philosophen als unnötig und schlecht bezeichnet. Dieser Ansicht war auch Platon. Er sprach sich strikt gegen die Dichtung aus. Den Begriff setzte er gleich mit jenem der Täuschung und Lüge. Er ging sogar so weit, die Dichtung komplett aus seinem selbst konzipierten Idealstaat zu verbannen.¹⁹ Aristoteles hingegen legitimierte erstmals die Dichtung im Rahmen seiner poetologischen Konzeption. Er differenzierte die Geschichtsschreibung und die Dichtung nicht in dem bisher traditionellen Schema: Lüge versus Wahrheit, sondern anhand ihrer Funktionen. Dabei unterschied er in seiner Poetik (4. Jh. v.Chr.) zwischen dem Geschichtsschreiber als Vermittler von realen Begebenheiten und dem Dichter, welcher dem Leser mögliche Szenarien eröffnet. Aristoteles gestand der Dichtung etwas „Philosophisches“ zu, da sie das Allgemeine vermittele und sich dabei an Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit orientiere.

¹⁵ Zipfel 2001, S.39.

¹⁶ Martínez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 142 von 4895].

¹⁷ Ulrich, Ernst Lüge, Integumentum und Fiktion in der antiken und mittelalterlichen Dichtungstheorie: Umriss einer Poetik des Mendakischen. In: Das Mittelalter. Berlin: Akademie Verlag 2004, Vol.9(2) S.75.

¹⁸ Ebenda, S.76.

¹⁹ Martínez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 175 von 4895].

Der Dichter Lukian aus Samosata (120-180 n. Chr.) führte die Lügendichtung erstmals als eigene Gattung ein und damit auch die Phantastik als poetisches Konzept. Im Prolog zu seinem Werk „Wahre Geschichten“, verteidigte er die Funktion der Lügendichtung als leichte Unterhaltung für den Leser und begründete die Anziehung seiner fiktionalen Geschichte folgendermaßen:

Das Anziehende, das sie (wie ich weiß) für Leser haben werden, liegt nicht bloß im Abenteuer des Inhalts,[sic!] oder in den drolligen Einfällen und im überzeugenden, Wahrheit triefenden Ton, womit ich eine so große Menagerie von Lügen vorstelle: sondern auch darin, daß jede der unglaublichen Begebenheiten, die ich als Tatsachen auftrage, gesalzen ist mit einer komischen Anspielung auf diesen oder jenen unserer Klassiker, Geschichtsschreiber und Philosophen, die eine Menge ähnlicher Märchen und Wunderdinge zusammengeschiert haben.

Er definierte die Lügendichtung als eine Mischung aus einer Parodie des traditionellen Wahrheitsanspruches und intertextuellen Referenzen zu anderen Werken und Dichtern.²⁰ Um den Vorwurf der Lüge zu umgehen, erwähnten griechische Dichter in ihren Werken den Fiktionscharakter des Inhalts explizit.²¹ Lukian äußerte sich dazu in der Vorrede zu seinem ersten Buch „Wahre Geschichten“:

[...] so habe ich mich wenigstens zu einer ehrenfesten Art zu lügen entschlossen als die meiner Herrn Mitbrüder ist, denn ich sage doch wenigstens Eine Wahrheit, indem ich sage, daß ich lüge; und hoffe also um so getroster, wegen alles übrigen unangefochten zu bleiben, da mein eignes freywilliges Geständniß ein hinlänglicher Beweis ist, daß ich niemanden zu hintergehen verlange. Ich urkunde also hiemit, daß ich mich hinsetze um Dinge zu erzählen, die mir nicht begegnet sind; Dinge, die ich weder selbst gesehen noch von andern gehört habe, ja, was noch mehr ist, die nicht nur nicht sind, sondern auch nie seyn werden, weil sie – mit Einem Worte – gar nicht möglich sind, und denen also meine Leser (wenn ich anders welche bekommen sollte) nicht den geringsten Glauben beyzumessen haben.²²

Der Leser wird somit vor Beginn der Erzählung auf die Darstellung einer erfundenen Geschichte aufmerksam gemacht und muss sich nicht mehr den Kopf über deren Wahrheitsgehalt zerbrechen.

Zu Platons Dichtungskritik äußerte sich später im 16. Jahrhundert auch der englische Dichter Sir Philip Sidney. Er bezog in seiner „Defence of Poesie (1595) Stellung zu dem Vorwurf der Lüge. „Now for the poet, he nothing affirms, and therefore never lieth.“²³

Er nahm damit eine andere Verteidigungshaltung als Lukian ein, indem er argumentierte, dass Dichter nicht lügen würden, weil sie in ihren Werken nichts behaupten, sondern einfach Dinge

²⁰ Ulrich 2004, S.78.

²¹ Martínez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 184 von 4895].

²² Lukian von Samosata: Wahre Geschichten. In: Ders.: Lügengeschichten und Dialoge. Übers. v. Christoph Martin Wieland. Nördlingen 1985, S. 85 -156. Wahre Geschichten. z.n. Martínez, Scheffel, Michael 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 197 von 4895].

²³ Zipfel 2001, S.21.

erfinden würden. Dies entspräche auch ihrer Berufung. Fiktionalität hat daher nicht den Anspruch auf eine unmittelbare Belegbarkeit ihrer Aussagen. Die Dichtung ist als fiktiv, aber nicht als fingiert zu betrachten.

Im Vorwort von „Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär“ findet sich interessanterweise genau das Gegenteil zu Lukians Vorrede:

*Ich müsste lügen (und es ist ja hinlänglich bekannt, daß das nicht meiner Natur entspricht), wenn ich behaupten würde, meine ersten dreizehneinhalb Leben wären ereignislos verlaufen. Ich sage nur: Zwergpiraten. Klabautergeister. Waldspinnenhexen. Tratschwellen. Stollentrolle. Finsterbergmaden. Eine Berghutze. Ein Riese ohne Kopf. Ein Kopf ohne Riese [...] Aber ich will nicht vorgreifen!*²⁴

Der Protagonist Käpt’n Blaubär versucht bereits im Vorwort zu seinen unvollständigen Memoiren, den Wahrheitsanspruch für diese zu determinieren, indem er eben behauptet, er würde nicht lügen. Dieser Absatz enthält zwei Aspekte, die zu beachten sind: Er behauptet erstens, dass das Lügen seinem ursprünglichen Wesen widersprechen würde. Dieser Satz stellt eine erste Selbstcharakterisierung dar. Zweitens hat er in seinem Leben so viele Abenteuer erlebt, dass er es auch gar nicht nötig hätte zu lügen, da jegliche andere Darstellung ohne ein Minimum an Abenteuer eine Lüge schlechthin wäre. Er will somit den Leser bereits vor Beginn der Erzählung von seiner Integrität überzeugen, die sich aus seinem von Natur aus ehrlichen Wesen konstituiert.

²⁴ Moers, Walter: Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär (E-Book). 1. Auflage, München: Albrecht Knaus Verlag 2013, 1 - Mein Leben als Zwergpirat [Position 22 bis 31 von 9874].

2. Der Begriff der Fiktionalität

Fiktion im Zusammenhang mit literarischen Texten bedeutet, dass das Dargestellte teilweise oder vollkommen erfunden ist. Die dargestellten Objekte – unabhängig ob es sich dabei um Personen, Orte, Sachverhalte oder Ereignisse handelt – entsprechen nicht der Realität.²⁵ Ein Text ist als fiktional zu betrachten, wenn er auf einer Fiktion beruht. Fiktionalität stellt daher ein Grundmerkmal eines künstlerischen Erzähltextes dar. Die darin präsentierte Welt ist als fiktiv zu bezeichnen.²⁶ Mit dem Begriff des Fiktiven werden Objekte bezeichnet, welche frei erfunden sind, aber als real fingiert werden. Der Begriff der Fiktion soll frei von negativen Assoziationen als „Darstellung einer eigenen, autonomen und inner-literarischen Wirklichkeit“ verstanden werden.²⁷ Das Oppositionspaar von fiktional und faktual bezieht sich dabei auf den pragmatischen Status der Rede. Faktuale Erzählungen sind beispielsweise authentische Berichterstattungen über historische Ereignisse und Personen oder Zeitungsberichte.²⁸ Der Gegenbegriff von real ist fiktiv und bezieht sich auf den ontologischen Status des in der Rede Ausgesagten.²⁹ Der Leser neigt dazu, wenn er von realen Personen oder Orten in einem fiktionalen Werk liest, diese bekannten Objekte mit ihrem Vorbild, welches sich außerhalb des Werkes befindet, in Verbindung zu setzen. Zipfel geht davon aus, dass die unausgesprochene Voraussetzung von referierenden Ausdrücken wie Eigennamen und Kennzeichnungen, welche sich auf reale Objekte beziehen, nicht gelten, da die raumzeitliche Existenz des Bezeichneten nicht gegeben ist.³⁰

Schmid formuliert dies folgendermaßen:

Die literarische Fiktion ist die Darstellung einer Welt, die keine direkte Beziehung des Dargestellten zu einer realen außerliterarischen Welt impliziert. Die Fiktion besteht im Machen, in der Konstruktion einer ausgedachten, möglichen Welt. Für die Mimesis kann der Schöpfer der dargestellten Welt Elemente aus unterschiedlichen Welten nehmen und zusammenfügen. Die thematischen Einheiten, die als Elemente in die fiktive Welt eingehen, können aus der realen Welt bekannt sein, in unterschiedlichen Diskursen der jeweiligen Kultur figurieren, älteren oder fremden Kulturen entstammen oder nur in der Imagination existieren. Unabhängig von ihrer Herkunft werden alle thematischen Einheiten beim Eingang in das fiktionale Werk zu fiktiven Elementen.³¹

²⁵ Zipfel 2001, S.14.

²⁶ Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008, S.26.

²⁷ Ebenda, S.27.

²⁸ Martínez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 144 von 4895].

²⁹ Ebenda. 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 214 von 4895].

³⁰ Zipfel 2001, S.68.

³¹ Schmid 2008, S.37.

Zipfel bezeichnet die Verwendung von historischen oder noch lebenden realen Personen in einem Werk als „immigrant objects“, also als aus der Realität übernommene Objekte. Die erfundenen Objekte des Erzähltextes werden als „native objects“ beschrieben. Die „immigrant objects“ sind nicht mit den realen Objekten unserer Wirklichkeit zu vergleichen, da diese Objekte innerhalb eines fiktionalen Werkes andere Eigenschaften annehmen.³² Er differenziert noch eine dritte Kategorie, die sogenannten „surrogate objects“. Diese sind ebenfalls aus der Realität wie die „immigrant objects“ übernommen, kommen aber in einer stark veränderten Form im Text vor. Zipfel erwähnt selbst, dass es dabei problematisch ist, zwischen „immigrant“ und „surrogate objects“ zu differenzieren, da nicht genau definiert ist, ab wann der Grad der Abweichung ein „immigrant object“ zu einem „surrogate object“ werden lässt.³³

Fiktionalität bezieht sich nicht nur auf textinterne Merkmale, sondern auch auf textexterne Aspekte. So ist Fiktionalität in Bezug zu einem bestimmten historischen und sozialen Kontext zu setzen.³⁴ Fiktionale Texte benötigen somit eine Kontextmarkierung.

2.1. Fiktive Geschichten

Eine Geschichte definiert sich als eine zeitliche Abfolge von Ereignissen. Ihre zentralen Bestimmungskomponenten umfassen eine Zustandsveränderung, eine Handlung und die Handelnden. Als Ereignis wird dabei eine Zustandsveränderung bezeichnet.³⁵ Geschichten bestehen aus Ereignisketten, die von Ereignisträgern handeln. Die Ereignisträger werden von Personen, also Menschen oder menschenähnlichen Wesen verkörpert. Die Beschreibungskategorien Ereignisträger, Ort und Zeit lassen eine Präzisierung der Fiktivität von Geschichten zu. Allgemein können alle drei Kategorien erfunden sein, oder es können in fiktiven Geschichten reale Orte vorkommen und diese von realen Personen handeln.³⁶ Zipfel definiert diese Beschreibungskategorien als Fiktivitätsfaktoren, die eine Differenzierung vom Grad der Fiktivität einer Geschichte zulassen. Die fiktive Geschichte kann zunächst in Hinblick auf das geltende Wirklichkeitskonzept als möglich oder nicht-möglich beschrieben werden. Eine historische Darstellung von Ereignissen, welche an realen Orten

³² Zipfel 2001, S.92.

³³ Ebenda, S.100.

³⁴ Martínez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 249 von 4895].

³⁵ Zipfel 2001, S.77.

³⁶ Ebenda, S.79.

mit tatsächlich existierenden Personen stattfindet, aber nie so geschehen ist, kann unterschieden werden von einer Geschichte, die sich beispielsweise auf einem anderen Planeten abspielt und nach dem geltenden Wirklichkeitskonzept als nicht-möglich einzustufen ist.

Zipfel beschreibt diese Fiktivitätsfaktoren folgendermaßen:

1. Fiktive Ereignisträger: Es handelt sich um nicht-wirkliche Personen, die als Figuren im Erzähltext auftreten. Nach dem genannten Wirklichkeitskonzept kann es sich nur um Menschen handeln. Sprechende Tiere, Roboter und Außerirdische zählen zu den nicht-möglichen Figurenarten. Gegenstände wie z.B. Zeitmaschinen sind auch als nicht-mögliche Objekte anzusehen.³⁷
2. Fiktive Orte: Im Bereich des Möglichen gehören alle Orte, die wir auch auf unserer Weltkarte finden: New York, Stuttgart oder Tokio. Als nicht-mögliche Orte sind andere Planeten oder auch komplett erfundene Orte anzusehen.
3. Fiktive Zeit: Hier beschränkt sich die explizite Fiktivität auf den Bereich des Nicht-möglichen. Man kann zwischen unmöglichen Zeitpunkten (Zukunft), Zeiträumen und Zeiteinteilungen unterscheiden. Wiederholt sich beispielsweise wie im Film „Und täglich grüßt das Murmeltier“ der gleiche Tag, ist dies in keinem Bezug zu dem aktuellen Wirklichkeitskonzept zu setzen. Wenn ein Tag mehr als 24 Stunden bzw. mehr Kalendertage als ein Jahr hat, kann der Leser dies auch als nicht-mögliche Zeitangaben ansehen.

Die drei Fiktivitätsfaktoren können auf unterschiedliche Art und Weise in einem Werk kombiniert werden und auch mit Elementen aus der Wirklichkeit verbunden sein.³⁸

Die Wirklichkeit spielt bei der Konzeption von fiktiven Geschichten eine große Rolle. Ein Autor produziert einen Text immer vor dem Hintergrund seiner eigenen Lebenswelt, welche sich aus seinem Erfahrungs- und Wissenshorizont konstituiert. Fiktive Welten sind dadurch, unabhängig von dem Grad ihrer Fiktivität, immer auch auf die wirkliche Welt bezogen. Wenn die Erzählung fernab jeglicher Relation zu dem geltenden Wirklichkeitskonzept konstruiert wäre, könnte man die Geschichte weder produzieren noch rezipieren, da das Grundverständnis dafür fehlen würde.³⁹

³⁷ Zipfel 2001, S.80.

³⁸ Ebenda, S.81.

³⁹ Ebenda, S.82.

Daß die Welt als Horizont der Fiktion diese in einem elementaren Sinn vororientiert, geht schon daraus hervor, daß, wie weit auch die Fiktion sich von der uns erkennbaren Wirklichkeit entfernen mag, sie, indem sie Sprache verwendet, sich im Horizont möglicher Erfahrung bewegt. [...]. Wäre alles in der Fiktion prinzipiell anders als in unserer Erfahrung von der Wirklichkeit, wäre also die Fiktion einem Wirklichkeitsbegriff gar nicht mehr zuzuordnen, so wäre sie weder sprachlich artikulierbar noch in der Rezeption konstituierbar.⁴⁰

Selbst bei besonders unrealistischen Texten bedarf es also eines Realitätsbezugs, um als Rezipient emotional darauf reagieren zu können.

Der Erzähltext beschreibt die fiktive Welt mithilfe von expliziten Aussagen sowie impliziten Sachverhalten, die nicht beschrieben sind.⁴¹ Die Lücken in der Erzählung werden von dem Leser durch das Zurückgreifen auf das Wirklichkeitskonzept gelöst. Beispielsweise, wenn eine Reise mit einer Kutsche beschrieben wird und das Pferd dabei nicht erwähnt wird, ergänzt der Leser dieses in seiner Vorstellung. Eine Kutsche, die von allein fährt, müsste explizit als solche im Text beschrieben sein, damit der Leser sich das Pferd nicht dazu denkt.

Zipfel nennt zwei Regeln, die beim Vervollständigen solcher Informationen in einer fiktiven Welt von den Rezipienten eingehalten werden:

Das Realitätsprinzip: Eine fiktive Welt wird so nahe wie möglich an der realen Welt konstruiert. Es werden dadurch alle Sachverhalte der realen Welt auf die fiktive Welt projiziert, welche nicht explizit durch den Erzähltext negiert bzw. aufgehoben werden.⁴² Dabei werden auch alle naturwissenschaftlichen Erkenntnisse, wie beispielsweise die Gravitationskraft, auf diese fiktive Welt angewandt sowie das Wissen über die menschliche Psychologie. Umberto Eco beschreibt diese Relation zwischen fiktiven und realen Elementen folgendermaßen:

Die fiktiven Welten sind Parasiten der wirklichen Welt. [...] alles, was im Text nicht ausdrücklich als verschieden von der wirklichen Welt erwähnt oder beschrieben wird, muß als übereinstimmend mit den Gesetzen und Bedingungen der wirklichen Welt verstanden werden.⁴³

Alle realen Sachverhalte, welche nicht durch den Erzähltext ausgeschlossen werden, sind als Teil der fiktiven Welt anzusehen. Dabei spielt ihre Relevanz für die Geschichte kaum

⁴⁰ Stierle, Karlheinz: Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten? (E-Book) In: Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft | Poetica München - vol:7. 1975, S.35.

⁴¹ Zipfel 2001, S.84.

⁴² Ebenda, S.85.

⁴³ Eco, Umberto: Im Walde der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard-Vorlesungen (Norton Lectures 1992-93). München/Wien 1994 z.n. Zipfel, Frank 2001, S.86.

oder überhaupt keine Rolle. Problematisch kann die Anwendung des Realitätsprinzips bei der Rezeption eines fiktionalen Werkes aus einer anderen Epoche werden. Die Wirklichkeitskonzeption des 20. Jahrhunderts unterscheidet sich beträchtlich von jener aus dem 18. Jahrhundert. In diesem Fall kommt das Prinzip der allgemeinen Überzeugung zum Einsatz. *[T]he mutual belief principle [...] states that we ought to accept as true in the workworld any proposition which was mutually believed by artist and readers in the artist's society (again unless blocked by primary truths).*⁴⁴

Das Prinzip der allgemeinen Überzeugung berücksichtigt dabei die historischen Gegebenheiten, unter welchen ein Werk entstanden ist. Der Unterschied zwischen den beiden Regeln basiert auf der Reflexion der historischen und der kulturellen Beschränkungen und Variationen dessen, was als Wirklichkeit aufgefasst wird. Jede Rede von Realität bezieht sich dabei auf das in diesem Moment geltende Wirklichkeitskonzept. Der Rezipient muss daher bei der Projektion von diesem auf die fiktive Welt die mögliche Differenz seines Wirklichkeitsverständnisses von der Wirklichkeitskonzeption des Produktionszusammenhanges berücksichtigen.⁴⁵ Diese beiden Regeln treffen auch bei der Lektüre aus einer anderen Kultur zu.

Die Annahme, dass der Leser alles, was im Text explizit erwähnt wird, zur fiktiven Welt als zugehörig ansieht, kann problematisch werden, wenn es nicht der Erzählweise des Textes entspricht. Beispielsweise bei einem offensichtlich „unzuverlässigem“ Erzähler. Hier helfen die beiden Prinzipien nicht, um die wahren Aussagen des Erzähltextes von den Lügen des Erzählers zu unterscheiden.⁴⁶ Narratologen wie Walton, Nünning oder auch Kindt gehen davon aus, dass die Rezeptionsleistung des Lesers bestimmend für die Analyse eines unzuverlässigen Erzählers ist.

2.2. Realistik versus Phantastik

Anhand der zuvor genannten Fiktivitätsfaktoren lassen sich zwei Arten von Fiktivität differenzieren. Die Realistik und die Phantastik. Als Unterscheidungsmerkmal schlägt Zipfel vor, mögliche von nicht-möglichen Geschichten zu unterscheiden.⁴⁷ Bei der Realistik handelt es sich um Werke, die bezüglich des gültigen Wirklichkeitskonzepts möglich sind.⁴⁸ Alle drei Fiktivitätsfaktoren müssen dabei im Bereich des Möglichen liegen. Es kann sich

⁴⁴ Margolin, Uri: „The Nature and Functioning of Fiction: Some Recent Reviews“, in: Canadian Review of Comparative Literature 19 (1992) z.n. Zipfel, Frank 2001, S.87.

⁴⁵ Zipfel 2001, S.87.

⁴⁶ Ebenda, S.88.

⁴⁷ Ebenda, S.106.

⁴⁸ Ebenda, S.107.

also um Personen und Orte handeln, die zwar nicht existieren, aber möglich wären. Die Zeit spielt dabei implizit oder explizit in der Vergangenheit.⁴⁹

Die Bezeichnung Phantastik bezieht sich auf Erzähltexte, die in Bezug auf das Wirklichkeitskonzept nicht-möglich sind. Dazu gehören Ereignisträger wie sprechende Tiere oder Fabelwesen, die nach dem gültigen Wirklichkeitskonzept nicht existieren, oder Orte auf anderen Planeten, für welche die technischen Voraussetzungen zum aktuellen Zeitpunkt noch nicht gegeben sind.⁵⁰ Eine Geschichte ist der Phantastik zu zuordnen, wenn bereits einer dieser Fiktivitätsfaktoren dem Nicht-Möglichen entspricht.⁵¹ Ein phantastischer Erzähltext, der in allen drei Punkten nicht-mögliche Fiktivitätsfaktoren erfüllt, wäre z. B. die Geschichte über ein sprechendes Kaninchen, welches auf dem Mond im Jahr 3020 lebt.

2.3. Kommunikationsebenen in fiktionalen Werken

Im Gegensatz zu faktualen Texten besitzen fiktionale Werke eine doppelte Kommunikationsebene. Die Doppelung der Kommunikationsebene führt zu zwei Ebenen der Kommunikation: Die Erzählkommunikation und die Autorenkommunikation. Wenn eine erzählte Figur selbst zu einer Erzählinstanz wird, kommt noch die Figurenkommunikation hinzu. Die Erzählkommunikation, in welcher die erzählte Welt vom Erzähler konstruiert wird, ist wiederum Teil der fiktiv dargestellten Welt, welche das Objekt der realen Autorenkommunikation ist.⁵² Die Empfängerinstanz differenziert sich in den Adressaten und den Rezipienten. Der Adressat ist der intendierte Leser des Autors. Der Autor schreibt einen Text und hat bereits eine gewisse Vorstellung von jener Person, die das Buch lesen soll. Der Rezipient ist der reale Leser.⁵³ Der Autor und der Leser treten im Kommunikationsmodell⁵⁴ in zwei unterschiedlichen Formen auf. Schmid bezeichnet den konkreten Autor als die reale Person, welche das Buch schreibt und unabhängig davon existiert. Der konkrete Leser befindet sich auch außerhalb des fiktionalen Werkes und ist jene Person, die das Buch kauft oder geschenkt bekommt. Der konkrete Leser stellt somit eine unbestimmte Menge an potenziellen Lesern dar.⁵⁵ Das literarische Werk enthält „indiziale Zeichen“. Schmid bezeich-

⁴⁹ Zipfel 2001, S.108.

⁵⁰ Ebenda, S.110.

⁵¹ Ebenda, S.113.

⁵² Schmid 2008, S.41.

⁵³ Ebenda, S.43.

⁵⁴ Ebenda, S.42 bzw. vgl. Abbildung 1 in dieser Arbeit.

⁵⁵ Ebenda, S.45.

net mit diesem Begriff den unwillkürlichen und nicht-intendierten Selbstaussdruck des Autors. Auf der Basis dieses indirekten Modus des Selbstaussdruckes konstruieren sich die beiden Instanzen des abstrakten Autors und abstrakten Lesers.⁵⁶ Der konkrete Leser erschafft anhand der im Text enthaltenen indizialen Zeichen den abstrakten Autor, welcher – einfacher definiert – als die Schöpfung des Lesers basierend auf der Lektüre bezeichnet werden kann.⁵⁷ Der abstrakte Leser hingegen soll als „Inhalt jenes Bildes vom Empfänger verstanden werden, das der Autor beim Schreiben vor sich hatte.“ Durch die indizialen Zeichen drückt sich die Vorstellung des Autors von seinem intendierten Leser aus.⁵⁸ Schmid spaltet den abstrakten Leser noch einmal in den unterstellten Adressaten (Vorstellung des Autors von dem Rezipienten allgemein) und den idealen Rezipienten (dessen Verhältnis zu den Normen und Werten der fiktiven Instanzen komplett durch den Erzähltext vorprogrammiert ist).⁵⁹

Der Autor schreibt einen realen Text, welcher „inauthentisch“ ist. Derselbe Text ist für den fiktiven Erzähler als authentisch und imaginär zu betrachten. Der Erzähler ist infolgedessen für den Wahrheitsgehalt der darin enthaltenen Behauptungen zuständig und fungiert als Vermittlungsinstanz. Die fiktionale Erzählung richtet sich dadurch in ihrem fiktiven und realen Kontext an den Leser.⁶⁰ Die reale Kommunikation zwischen Autor und Adressat verläuft nur indirekt.⁶¹ Schmid fasst seine Vorstellungen in folgendem Schema zusammen:

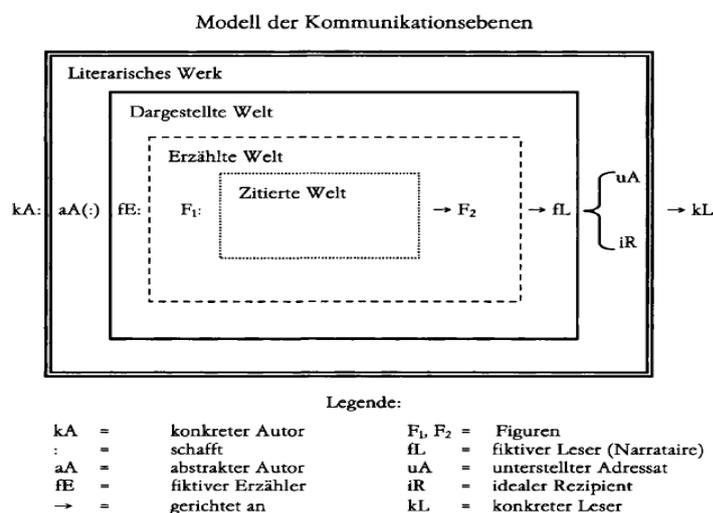


Abbildung 1: Schmid 2008, S.42.

⁵⁶ Schmid 2008, S.46.

⁵⁷ Ebenda, S.60.

⁵⁸ Ebenda, S.68.

⁵⁹ Ebenda, S.70.

⁶⁰ Martínez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 288 von 4895].

⁶¹ Ebenda, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 297 von 4895].

2.4. Fiktionales autobiographisches Erzählen

Der Erzähler als Held der Geschichte stellt die häufigste Form des fiktionalen autobiographischen Erzählens dar. Zwischen den Ereignissen des erzählten Ichs und dem Zeitpunkt der Erzählung befindet sich oft ein großer zeitlicher Abstand. Das erzählende Ich ist in dieser Zeit in seinem Erfahrungs- und Bildungshorizont gewachsen und somit nicht mehr mit dem meist jüngeren und unreifen erlebten Ich gleichzustellen.⁶² Dabei wird das frühere Ich einer bestimmten „Stilisierung“ unterzogen, wodurch die frühere Lebensweise in einem verschönertem oder schlechterem Licht dargestellt werden kann.⁶³ Das erzählende Ich darf auch nicht als konsequente Fortsetzung des erlebten Ich verstanden werden. Der Leser führt im Leseprozess die Konstruktion der beiden Instanzen zu einer psychophysischen Einheit zusammen. Dies erweist sich als problematisch, da sich durch die unterschiedlichen Erfahrungshorizonte der beiden Instanzen eine gewisse Diffusion ergibt. Das erzählende Ich steht somit im Verhältnis zu dem erzählten Ich wie zu einer fremden Figur. So kann es vorkommen, dass in dem Zeitraum des Erlebens und der Erzählung der Geschehnisse der Horizont wie auch die Kompetenzen des erzählenden Ichs weit über jene des erzählten Ichs hinausgehen.⁶⁴ Schmid schlägt vor, die zwei Erzählinstanzen des diegetischen Erzählers unter den Aspekt der Funktionalität zu stellen. Das erzählende Ich ist somit als Narrator und Träger der Erzählung zu betrachten, während das erlebte Ich als Akteur der Handlung auftritt. Zwischen ihnen kann eine mehr oder weniger starke konventionelle und psychophysische Verbindung bestehen.⁶⁵

2.5. Fiktionssignale

Zipfel unterscheidet zwischen textuellen und paratextuellen Signalen. Die textuellen Signale gliedert er in Fiktivitätssignale, die sich auf der Ebene der Geschichte befinden, und Fiktionalitätssignale, die sich auf der Ebene der Erzählung befinden. Textuelle Fiktionssignale sind Fiktivitätssignale, die alle Formen der Phantastik des Ortes, des Raums und des Ereignisträgers betreffen. Kommt es zu Ereignissen, die nach dem gültigen Wirklichkeitskonzept nicht-möglich sind, erkennt der Leser diese fiktiven Handlungen und ordnet sie einem fiktionalen Werk zu.⁶⁶ Fiktionalitätssignale werden als spezifische Abweichungen von faktualen Erzähltexten bezeichnet. Bei heterodiegetischen Erzählungen handelt es sich

⁶² Schmid 2008, S.97.

⁶³ Ebenda, S.98.

⁶⁴ Ebenda, S.99.

⁶⁵ Ebenda, S.100.

⁶⁶ Zipfel 2001, S.234.

dabei um Phänomene, wie das Auftauchen von Verben innerer Vorgänge in Bezug auf Dritte, die erlebte Rede, sowie die Vermischung von Erzähler- und Figurenperspektive.⁶⁷ Bei homodiegetischen Erzählungen zählen zu den Fiktionalitätssignalen ein detailgetreues Gedächtnis, welches menschenunmöglich ist, und Allwissenheit bzw. Introspektion, da dies einer homodiegetischen Erzählweise widerspricht.⁶⁸ Bei paratextuellen Fiktionsignalen spielen Titel, Untertitel, Gattungsbezeichnung, Vorwort, Nachwort, Klappentext sowie Erscheinungsweise (Verlag, Reihe, etc.) oder Erscheinungsort für die Kategorisierung des Textes eine wichtige Rolle. Die Fiktionalität wird häufig nicht erst durch den Inhalt, sondern bereits im Paratext ersichtlich gemacht. Beispielsweise besitzt der fiktive homodiegetische Erzähler einen Namen, welcher mit dem Autornamen am Titelblatt meist nicht übereinstimmt.⁶⁹ Die Existenz metakommunikativer Signale, welche für den Rezipienten erkennbar sind und die Regeln der Realität in der fiktiven Welt aufheben, sind für das Spiel von Fiktion Prämisse.⁷⁰

Martinez und Scheffel unterscheiden zwischen paratextuellen und kontextuellen Fiktionsignalen:

- Die Bezeichnung: „Roman, Drama, Novelle“ als Untertitel eines literarischen Werkes.⁷¹
- Textsignale, die den Erzähltext als fiktional rezipieren lassen. Zum Beispiel bestimmte Eingangsformeln wie „es war einmal...“ oder Textschlüsse: „und wenn sie nicht gestorben sind“ bzw. reduzierter das Wort „Ende“ am Schluss der Erzählung.
- Textinterne Fiktionsignale: Die Anwendung von Verben innerer Vorgänge auf dritte Personen: „Sie fühlte, dass er kommen würde.“ Die Erweiterung des Tempusystems der Sprache: Die Kombination von Zeitadverbien, die auf eine Zukunft weisen, mit Verben in der Zeitform des Präteritums (Morgen war Weihnachten, und sie hatte immer noch keine Geschenke).⁷² Ein weiteres internes Fiktionsignal stellt die Selbstreflexion des Werkes dar, welche durch verschiedenen Formen ihren beson-

⁶⁷ Zipfel 2001, S.235.

⁶⁸ Ebenda, S.237.

⁶⁹ Ebenda, S.134.

⁷⁰ Martinez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 253 von 4895].

⁷¹ Ebenda, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 258 von 4895].

⁷² Ebenda, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 268 von 4895].

deren Status in Gestalt und Inhalt reflektiert. Dabei werden sowohl Grundlagen ihrer Produktion explizit erwähnt als auch Anweisungen für ihre Rezeption gegeben.⁷³

2.6. Fiktionssignale in den Werken: „Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubärs“ und „Rumo & die Wunder im Dunkeln“

Die Handlungen der beiden Bücher finden auf dem fiktiven Kontinent Zamonien statt. Bei den Protagonisten handelt es sich um phantastische Lebewesen. „Blaubär“ ist ein Buntbär, während Rumo zu den kämpferischen Wolpertingern gehört. Blaubär und Rumo wachsen als Waisenkinder auf, welche zahlreiche Abenteuer überwinden müssen, um am Ende ihren Platz in der Gesellschaft einzunehmen. Beide Romane sind strukturell in zwei Abschnitte unterteilt. Bei Blaubär sind die Kapitel eins bis sechs als Bildungsweg konzipiert, während die Kapitel sieben bis dreizehn von seinen Abenteuern handeln. Bei „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ ist die Geschichte in Oben- und Untenwelt getrennt. In der Obenwelt erlernt der Protagonist sämtliche wichtigen Fähigkeiten (hauptsächlich Kampfsarten), welche er benötigt, um sich in der Untenwelt zu bewähren. Die Hauptfiguren sind dabei komplett gegenteilig konstruiert. Während sich Blaubärs Eloquenz durch den Roman zieht, herrscht bei Rumo eine fast schon pathologische Sprachlosigkeit vor, welche er jedoch durch sein aktives Handeln ausgleicht.

Die beiden Erzähltexte beinhalten einen fiktiven Ort und fiktive Figuren. Eine Datierung der Zeit wird nicht erwähnt, allerdings erhält der Leser die Information, dass ein zamonisches Jahr 364 Tage hat. Damit hat Zamoniens Welt einen Tag (bzw. zwei Tage, wenn man von einem Schaltjahr ausgeht) weniger, gemessen am geltenden Wirklichkeitskonzept. Die Bücher sind also in allen drei Bereichen der Kategorie der Phantastik zu zuordnen.

In den Werken finden sich auch paratextuelle Fiktionssignale. Die Bücher werden in den Untertiteln der Buchcovers als „Roman“ bezeichnet. In beiden Buchtiteln finden sich auch die Namen der Protagonisten. Der Titel „Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär“ scheint von einer unvollständigen Lebensgeschichte zu handeln, während der Titel „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ weniger von dem Inhalt des Werkes preisgibt.

Die Geschichte von Käpt’n Blaubär endet folgendermaßen:

⁷³ Martinez, Scheffel 2012, 1. Faktuales und Fiktionales Erzählen [Position 273 von 4895].

*Das Leben ist kurz, behauptet man. Ansichtssache, sage ich. Die einen sind kurz, die anderen sind lang und mache sind mittel. Außerdem hatte ich noch dreizehneinhalb andere davon.*⁷⁴

Es handelt sich um eine Abwandlung des typischen Textschlusses „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.“ Des Weiteren wird die letzte Seite des Buches mit dem Wort „Ende“ in bunten Großbuchstaben verziert.

Das detailgetreue Gedächtnis der Erzählinstanz ist ein weiteres Fiktionalitätssignal. Obwohl mehr als ein Jahrzehnt vergangen ist, erinnert sich der Erzähler während seiner Berichterstattung haargenau an die unwichtigsten Dinge.

Anhand dieser genannten Aspekte lässt sich das Buch als fiktionales Werk kennzeichnen. Im Roman finden sich zusätzlich zahlreiche metafiktionale Elemente. Ein Beispiel ist das „Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Prof. Dr. Abdul Nachtigaller.“ Dieses wird immer wieder als Erklärungshilfe für diverse Phänomene, die in die Kategorie der „native objects“ fallen, regelrecht in den Text „eingebildet“:

**Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder,
Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und
Umgebung**

von Prof. Dr. Abdul Nachtigaller

Tratschwellen, die: Tratschwellen entstehen fast ausschließlich in besonders abgelegenen, ereignisarmen und mäßig beschrifteten Gegenden der Ozeane, meistens während anhaltender Flauten. Eine genauere wissenschaftliche Betrachtung und Herkunftsanalyse hat bisher noch nicht stattgefunden, da Tratschwellen dazu neigen, ihre Opfer um den Verstand zu bringen. Die wenigen Wissenschaftler, die es gewagt haben, Tratschwellen zu erforschen, sitzen heute in gutbewachten Gummizellen oder ruhen auf dem Grund des Meeres, in Form von Gerippen, durch die die Tropenfische schwimmen.

Abbildung 2: Moers 2013, 3 - Mein Leben auf der Flucht [Position 461 von 9874].

⁷⁴ Moers 2013, 13 – Mein halbes Leben in der Ruhe [Position 9855 von 9874].

Bei „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ wird vor der eigentlichen Erzählung eine andere Art des Vorwortes verwendet.

Stellt euch einen Schrank vor!

Ja, einen großen Schrank mit vielen Schubladen, der alle Wunder und Geheimnisse Zamoniens enthält, restlos alle, alphabetisch geordnet. Einen Schrank, schwebend in absoluter Dunkelheit.

Könnt ihr euch das vorstellen?

Gut! Nun seht, wie sich eine dieser Schubladen öffnet!

Die mit dem Buchstaben R.

R. wie Rumo

Und jetzt schaut hinein! Schaut tief hinein! Bevor sie sich wieder schließt.⁷⁵

Der Leser wird vor Beginn der Erzählung direkt angesprochen, sich etwas vorzustellen. Dies wird in erster Linie durch die Verwendung des Imperativs bewirkt: „Stellt euch einen Schrank vor!“. Die unbekannte Stimme gibt dem Leser Anweisungen, was er sich vorzustellen hat und stellt mit einer rhetorischen Frage sicher, dass er sich auf die Imagination der Schublade konzentriert. Es wird dadurch ein Dialog zwischen dem Erzähler und dem fiktiven Leser suggeriert. Durch die Vorstellung der Schublade, in welcher sich die Geschichte Rumos befindet, wird der Leser regelrecht in diese Erzählung hineingezogen. Dadurch wird eine Metalepse, die Überschreitung der Grenze zwischen realer und fiktiver Welt, des Lesers in die fiktive Welt angedeutet.

⁷⁵ Moers, Walter: Rumo & die Wunder im Dunkeln: ein Roman in zwei Büchern (E-Book) 1. Aufl. München. Albrecht Knaus Verlag 2017. Erstes Buch Obenwelt [Position 20 von 10761]

3. Die Erzählinstanz

3.1. Erzählerlose Werke?

Eines der wichtigsten narratologischen Beschreibungskonzepte stellt der „Erzähler“ bzw. die „Erzählerstimme“ dar. In der Narratologie gilt es als umstritten, ob in jedem Erzähltext tatsächlich auch ein Erzähler vorhanden ist. Die Beantwortung dieser Frage ist von der jeweiligen Definition abhängig, die unter dem Begriff der Erzählinstanz verstanden wird. Der Erzähler ist in der Literaturwissenschaft allgemein als eine Instanz angesehen worden, die zwischen dem Autor und dessen Leser vermittelt. Die Vermittlung findet dabei über einen Erzähltext statt. Diese Erzählinstanz kann sich während ihrer Vermittlungsfunktion entweder in den Vordergrund drängen oder fast schweigend im Hintergrund verschwinden. Schmid ist der Ansicht, dass jeder Erzähltext einen Erzähler besitzen muss, da Erzähltexte einen Erzählakt darstellen. Dieser Erzählakt konstituiert sich aus mehreren Akteuren: Die fiktive Erzählinstanz berichtet ihren fiktiven Adressaten von Ereignissen, die sich innerhalb einer fiktiven Geschichte zutragen. Dabei definiert Schmid den fiktiven Erzähler als Urheber der Erzählung innerhalb der fiktiven Welt.⁷⁶

Für Genette stellt jede Erzählung einen kommunikativen Akt dar, an dem immer ein Erzähler und diesem gegenüber ein narrativer (fiktiver) Adressat beteiligt ist:⁷⁷

*Die Erzählung ohne Erzähler, die Aussage ohne Aussageakt scheinen mir weiter nichts als Hirngespinnste zu sein, [...]. Eure Erzählungen ohne Erzähler existieren vielleicht, aber in den siebenundvierzig Jahren, seit denen ich Erzählungen lese, bin ich ihr nirgends begegnet.*⁷⁸

Narratologen wie Kindt, Köppe und Stühling haben sich für die Möglichkeit von erzählerlosen Erzählungen ausgesprochen. Köppe und Stühling unterscheiden in ihrem Beitrag von 2011 zwei generelle Forschungsstandpunkte:

Pan-narrator theories:

Diese Ansätze setzen voraus, dass alle fiktionalen Erzähltexte einen Autor des Textes und einen fiktiven Erzähler besitzen, wobei diese nie die gleichen Personen sein können. Der fiktive Erzähler ist oft in den Erzählungen nur als implizite oder versteckte Erzählinstanz auszumachen.

Optional-narrator theories:

Fiktionale Erzählungen bedürfen keiner notwendigen Erzählinstanz. Ohne einen Erzähler fehlt die Vermittlungsinstanz zwischen Autor und Leser. Diese Funktion müsste nach Köppe und

⁷⁶ Igl, Natalia: Erzähler und Erzählerstimme In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen (pp. I–VI). Hrsg. v. Huber; Schmid: Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018, S.127.

⁷⁷ Genette, Gérard: Die Erzählung. 3. Aufl. Stuttgart: UTB 2010, S.235.

⁷⁸ Ebenda, S.236.

Stührung von einem textexternen Autor übernommen werden. Dies stellt sich jedoch als problematisch dar, da seit Beginn der modernen Erzähltheorie das Gebot einer Differenzierung zwischen Erzähler und Autor gilt. Der Autor wird als realer Produzent des Textes verstanden, während der Erzähler als Vermittler zwischen dem Erzähltext und dem Leser fungiert.

Aufgrund dieser Problematik gibt es neue Ansätze, die statt der Funktionsübertragung der Vermittlung auf den realen Autor, eine zusätzliche Funktionsebene diesem zur Seite stellen. Die Unterscheidung zwischen dem Erzähler und dem Autor wird dabei als unantastbar angeführt, jedoch wird die Existenz des fiktionalen Erzählers als eine Alternative betrachtet. Die Ursprünge finden sich in den kognitiv-linguistischen Studien, welche eine abstrakte Eigenschaft des „narratorship“ und eine diskursive Doppelstruktur konstruieren, bei welcher die Figurenebene perspektivisch in die Erzählerebene eingebunden ist. Ob es erzählerlose Erzählungen gibt, hängt laut Zipfel von der axiomatischen Setzung ab, welche spezifische Textmerkmale der Leser als Hinweise für das Existieren einer Erzählinstanz anerkennt.⁷⁹

Für diese Arbeit wird auf das erste Konzept der „pan-narrator theories“ zurückgegriffen, da in beiden Werken eine „klar umrissene textuelle Entität“⁸⁰ als Erzähler erkennbar ist.

3.2. Erzählerperspektiven und Typologien des Erzählers

Während des Leseprozesses konstruiert der Leser einen Erzähler, der den Text spricht. Dies führt zur Anthropomorphisierung dieser textinternen Instanz. Dabei projiziert der Leser bestimmte Eigenschaften auf diesen und geht davon aus, dass der Erzähler grundlegendes Wissen mit ihm teilt.⁸¹

Schmid unterscheidet grundsätzlich zwischen expliziten und impliziten Darstellungen des Erzählers:

Expliziter Erzähler

Der Begriff des expliziten Erzählers beruht auf seiner Selbstpräsentation, indem er seinen Namen nennen kann, aus der Ich-Perspektive erzählt, seine Lebensgeschichte berichtet oder seine Ansicht über die Welt kundtut. Die explizite Darstellung baut auf der impliziten Darstellung auf und kann auch ganz weggelassen werden.⁸²

⁷⁹ Igl 2018, S.129.

⁸⁰ Ebenda, S.129.

⁸¹ Ebenda, S.130.

⁸² Schmid 2008, S.72.

Impliziter Erzähler

Der implizite Erzähler besitzt einen obligatorischen Charakter in fiktionalen Texten. Er konstituiert sich aus den Symptomen bzw. indizialen Zeichen des Textes, welche auf der Ausdrucks- oder Kundgabefunktion der Sprache basiert. Darunter fällt die Auswahl von Momenten und deren Anordnung, Bewertung und Konkretisierung im Text.⁸³ Ferner können diese indizialen Zeichen Rückschlüsse auf die Bildung, intellektuelle Fähigkeiten und die Weltanschauung des Erzählers zulassen.⁸⁴

*Der implizit dargestellte Erzähler ist ein Konstrukt, das aus den Symptomen des Erzähltextes gebildet wird. Streng genommen, [sic!] ist er nichts anderes als der Träger der indizierten Eigenschaften.*⁸⁵

Es handelt sich bei der Erzählinstanz Blaubär eindeutig um einen expliziten Erzähler:

*Ein Blaubär hat siebenundzwanzig Leben. Dreizehneinhalb davon werde ich in diesem Buch preisgeben, über die anderen werde ich schweigen. Ein Bär muß seine dunklen Seiten haben, das macht ihn attraktiv und mysteriös.*⁸⁶

In dem Roman von Rumo handelt es sich hingegen um einen impliziten Erzähler, welcher immer wieder für Erklärungen zur Verfügung steht.

*Teufelsfelsenzyklopen sind eine böartige Zyklopengattung, die ausschließlich auf den Wandern den Teufelsfelsen beheimatet ist. Es gilt als wissenschaftlich ungenau, sie Vertretern der zamonischen Piraterie zuzuordnen, [...].*⁸⁷

Die Darstellungen der beiden Erzählinstanzen sind in den Romanen komplett gegenteilig konstruiert.

3.3. Genettes Modell der Erzählinstanz

Genette hat erstmals die Erzählinstanz in zwei Kategorien unterteilt, die er als den „Modus“ und die „Stimme“ des Erzählers bezeichnete. Er verfasste dabei zwei Fragen: „Welche Figur liefert den Blickwinkel, der für die narrative Perspektive maßgebend ist?“ und „Wer ist der Erzähler?“ Die erste Frage löste zahlreiche Kritiken aus, die darauf aufmerksam machten, dass die Wahrnehmungsinstanz im Gegensatz zur Erzählinstanz nicht an eine Person gebunden sein muss. Genette formulierte daraufhin die Frage in einer späteren Überarbeitung seines Werkes um: „Wo liegt das Zentrum, der Fokus der Wahrnehmung?“⁸⁸

⁸³ Schmid 2008, S.73.

⁸⁴ Ebenda, S.74.

⁸⁵ Ebenda, S.75.

⁸⁶ Moers 2013, Vorwort [Position 15 von 9874].

⁸⁷ Moers 2017, Erstes Buch Obenwelt [135 vom 10761].

⁸⁸ Genette 2010, S.213.

3.3.1. Der Modus

Die Kategorie des Modus bezieht sich auf die Frage nach der Wahrnehmungsinstanz. Genette differenziert zwischen Distanz und Perspektive bzw. Fokalisierung.

Distanz

Es werden drei Formen der narrativen Distanz bei der Redewiedergabe unterschieden:

- 1) Die narrativisierte bzw. erzählte Rede, welche die meiste Distanz zum Geschehen besitzt. Der Erzähler hat den höchsten Anwesenheitsgrad und sprachliche Akte werden im Text erwähnt:⁸⁹ „Sie sprach mit ihm über das Problem.“
- 2) Die transponierte Rede, welche die indirekte Rede bezeichnet. „Sie erzählt, dass sie mit ihm über das Problem gesprochen hatte.“
- 3) Die berichtete Rede, in welcher der Erzähler seine Rede als jene einer anderen Figur ausgibt. Beispielsweise die direkte Rede oder der innere Monolog.⁹⁰ Sie sagte: „Ich muss mit dir über ein Problem sprechen.“

Fokalisierung

Genette versteht unter dem Begriff der Fokalisierung die „Einschränkung des Feldes“. Dabei handelt es sich um eine selektive Vermittlung von Informationen. Die Selektion wird durch einen situierten Fokus gesteuert. Es kann nur wahrgenommen werden, was die jeweilige Situation abhängig vom Fokalisierungstyp erlaubt. Die interne Fokalisierung erlaubt dem fiktiven Subjekt, seine Innenwelt sowie äußere Beobachtungen seiner Umwelt zu vermitteln. Bei der externen Fokalisierung wird der Fokus vom Erzähler auf einen bestimmten Punkt in der diegetischen Welt situiert, somit kann er nicht über die Gedanken von Figuren berichten.⁹¹

Genette definiert eine dreigliedrige Typologie für die Fokalisierung:

- 1) Nullfokalisierung: Der Erzähler weiß mehr als die Figuren. Dieser Typus wird mit einem allwissenden Erzähler gleichgesetzt.⁹²

⁸⁹ Genette 2010, S.109.

⁹⁰ Ebenda, S.110.

⁹¹ Ebenda, S.218.

⁹² Ebenda, S.120.

- 2) Interne Fokalisierung: Der Erzähler ist eine Figur und damit in seinem Wissenshorizont beschränkt. Die Figur wird als Reflektor mit einer selektiven Allwissenheit bezeichnet.
- 3) Externe Fokalisierung: Der Erzähler sagt weniger als die Figur weiß. Es handelt sich um eine Außenperspektive.

Die interne Fokalisierung kann „fest“ sein, sie verlässt nie oder kaum den Blickwinkel einer Figur. Sie kann jedoch auch „variabel“ sein. Dabei findet ein Perspektivenwechsel zwischen zwei Figuren abwechselnd statt bzw. „multipel“, mehrere Perspektiven wechseln sich ab.⁹³ Die externe Fokalisierung wird häufig zu Beginn von Abenteuer- oder Entdeckungsromanen genutzt, um einen Spannungsbogen zu konstruieren. Die gewählte Fokalisierung kann sich im Verlauf der Geschichte verändern. So kann die externe Fokalisierung in eine interne übergehen bzw. umgekehrt. Der Fokalisierungstyp kann sich zwischen Textpassagen verändern oder über das ganze Werk unverändert bleiben. Es kann zu Überlappungen von Fokalisierungstypen kommen, sodass eine interne Fokalisierung einer bestimmten Figur für eine andere die externe Fokalisierung darstellt.⁹⁴

Problematisch stellt sich die Unterscheidung zwischen variabler Fokalisierung und Nullfokalisierung dar. Die interne Fokalisierung zieht sich nur in Ausnahmefällen durch ein ganzes Werk, da die Figur dadurch von außen nie objektiv beschrieben werden könnte. Im engsten Sinne kann die interne Fokalisierung nur im inneren Monolog durchgeführt werden.

Bei Ich-Erzählern (homodiegetischen Erzählern) ist zu beachten, dass die Figur und der Erzähler als unterschiedliche „Personen“ zu betrachten sind, da ihr Wissensstand nicht der gleiche ist. Der Erzähler weiß mehr als der Protagonist. Die Fokalisierung auf den Helden ist daher eine künstliche Beschränkung der Wahrnehmung, unabhängig von einer homo- oder heterodiegetischen Erzählinstanz. Der Fokalisierungswechsel zwischen diesen kann als eine variable Fokalisierung angesehen werden. Genette meint damit eine Allwissenheit mit partiellen Einschränkungen.⁹⁵

Alterationen sind Fokalisierungswechsel, die momentan gegen die Regeln des jeweiligen Fokalisierungstypen verstoßen. So lange die Kohärenz des ganzen Textes gewahrt bleibt, sind diese nicht bestimmend. Genette unterscheidet dabei zwei Formen von Alterationen.

⁹³ Genette 2010, S.121.

⁹⁴ Ebenda, S.122.

⁹⁵ Ebenda, S.124.

Die Paralipse bezeichnet die Zurückhaltung von Informationen, welche eigentlich vermittelt werden könnten. Es werden Handlungen oder Gedanken der fokalen Figur dem Leser vorenthalten, welcher der Figur und dem Erzähler bekannt sind.⁹⁶ Die Paralipse kann genutzt werden, um den Spannungsbogen zu erhöhen. Bei Kriminalgeschichten wird diese Art der Fokalisierung häufig verwendet, indem der fokalisierte Mörder seine Erinnerungen und Gedanken über die Tat nicht preisgibt. Die Paralepse bezeichnet einen Informationsüberschuss. Beispiele finden sich bei extern fokalisierten Erzählungen, wo plötzlich über das Innenleben einer Figur berichtet wird.⁹⁷

Bei autobiographischen Erzählern, welche von der Gegenwart aus von ihrer Vergangenheit berichten, kann eine interne oder externe Fokalisierung genutzt werden. Wählt der Erzähler die interne Fokalisierung, muss er sich hinsichtlich seines Informationsstands beschränken, da er keine Informationen weitergeben darf, die sein jüngeres Ich zum Zeitpunkt der Handlung noch nicht besitzt. Dieser Modus kann als Paralipse bezeichnet werden.⁹⁸

Der heterodiegetische Erzähler hat gegenüber einem homodiegetischen Erzähler den Vorteil, dass der Leser die Herkunft seiner Informationen begründet haben will. Die Allwissenheit ist Teil des Vertrages, was er nicht weiß, kann er erraten oder erfinden, ohne dass dies der Leser im Normalfall bemerken kann. Der homodiegetische Erzähler muss alle Informationen rechtfertigen, welche er dem Leser über Szenen gibt, in welchen „er“ als Figur nicht vorgekommen ist. Wenn ein homodiegetischer Erzähler mehr Information preisgibt, als aufgrund seines Wissenshorizonts möglich wäre, wird dies als Paralepse bezeichnet.⁹⁹

Bei der Fokalisierung sind indexikalische Elemente wie „ich“, „hier“, „jetzt“ und grammatische Markierungen von Tempus, Modus und Person wichtig, da sie die Relation zwischen den unterschiedlichen Positionen strukturieren. Der Sprecher, das Satzsubjekt und die Ereignisse erhalten eine Struktur, wodurch der Wahrnehmungsstandort analysiert werden kann. Diese hinweisenden Signale sind essenziell für die Bestimmung von Figuren- und Erzählerperspektiven.¹⁰⁰

⁹⁶ Genette 2010, S.125.

⁹⁷ Ebenda, S.126.

⁹⁸ Ebenda, S.127.

⁹⁹ Ebenda, S.220.

¹⁰⁰ Zeman, Sonja: Perspektive/Fokalisierung In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen (pp. I–VI). Hrsg. v. Huber, Martin; Schmid, Wolf: Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018, S.175.

3.3.2. Die Stimme

In der Kategorie der „Stimme“ soll der Sprecher der Erzählinstanz identifiziert werden. Genette analysiert die Erzählsituation anhand von drei Ebenen:

Zeit der Narration

Bei der Erzählung einer Geschichte ist der Ort der Handlung nicht so essenziell wie die Zeit, in der sie abläuft. Der narrative Ort spielt selten eine Rolle und ist kaum von Wert für die Analyse. Die Ausnahme wäre, wenn der Erzähler die Geschichte mit der Beschreibung beginnt, er wäre in einem Gefängnis, einem Krankenhaus oder einer Irrenanstalt. Diese Informationen geben dem Leser bereits eine gewisse Vorstellung von der Zuverlässigkeit des Erzählers hinsichtlich seiner psychischen Disposition.¹⁰¹ Die zeitliche Bestimmung der Erzählung stellt eine bedeutendere Rolle bei der Analyse dar. Genette formuliert vier Narrationstypen:

- 1) Spätere Narration: Diese ist der klassische und häufigste Fall der Erzählung in der Vergangenheitsform. Es wird über ein vergangenes Ereignis berichtet.
- 2) Frühere Narration: Die Erzählzeit ist meistens das Futur oder Präsens. Es wird in Form eines Traumes oder eine Vorhersage über ein zukünftiges Ereignis berichtet.
- 3) Gleichzeitige Narration: Die Erzählung steht im Präsens, während gleichzeitig die Handlung abläuft.
- 4) Eingeschobene Narration: Es handelt sich um eine Narration mit mehreren Instanzen. Die Geschichte und Narration vermischen sich. Beispielsweise ein Briefroman mit mehreren Briefschreibern oder ein Tagebucheintrag. Die Geschichte kann die Narration dabei einholen.¹⁰²

Die dargestellte Geschichte kann datiert werden, die Narration hingegen bleibt undatiert.

Narrative Ebenen

Die Differenzierung der Ebenen wird von Genette folgendermaßen definiert:

*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächst höheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.*¹⁰³

Die Handlung, welche in der Erzählung geschildert wird, wird als diegetische Erzählung bezeichnet. Kommt es innerhalb der diegetischen Erzählung zu einer zweiten Erzählung, wird

¹⁰¹ Genette 2010, S.139.

¹⁰² Ebenda, S.140.

¹⁰³ Ebenda,148.

diese als metadiegetisch bezeichnet. Die narrative Instanz einer ersten Erzählung ist extradiegetisch. Es handelt sich um die äußerste Ebene der Erzählung. Zum Beispiel: Eine Figur schreibt ein Tagebuch. Die Handlungen innerhalb des Tagebuchs finden innerhalb der ersten Erzählung statt und werden als intradiegetische Ereignisse bezeichnet. Als metadiegetische Ereignisse können Handlungen innerhalb der Erzählung des Tagebuchs bezeichnet werden. Es handelt sich um eine dritte Ebene.

In fiktionalen Texten wird gerne das Phänomen der Metalepse verwendet. Als Metalepse wird der Übergang von einer narrativen Ebene zu einer anderen bezeichnet. Beispielsweise, wenn eine Figur der fiktiven Erzählung auf die extradiegetische Ebene übertritt oder der Erzähler während des Schreibprozesses in die diegetische Welt transportiert wird.¹⁰⁴

Person

Der reale Autor kann sich zwischen zwei grundsätzlichen Formen der Erzählung bei der Handlung entscheiden. Soll die Geschichte von einem Erzähler vermittelt werden, welcher selbst Teil dieser ist oder nicht? Der erste Typ wird als homodiegetischer Erzähler bezeichnet. Er kann selbst entweder als Haupt- oder Nebenfigur in der Geschichte in Erscheinung treten. Handelt es sich bei dem Protagonisten der Erzählung um den Erzähler selbst, wird dies als Spezialfall, die sogenannte autodiegetische Erzählung, angesehen. Wenn die Erzählinstanz selbst nicht in der Handlung vorkommt, wird sie als heterodiegetisch beschrieben.¹⁰⁵

Genette kombiniert die Ebenen, auf welcher der Erzähler vorkommt mit dessen Beziehung zur Geschichte und konstruiert vier Erzählertypen:

- 1) Extradiegetisch-heterodiegetisch: Der Erzähler der ersten Ebene berichtet von einer Geschichte, in welcher er nicht vorkommt.
- 2) Extradiegetisch-homodiegetisch: Der Erzähler der ersten Ebene ist Teil der narrativen Handlung.
- 3) Intradiegetisch-heterodiegetisch: Der Erzähler zweiter Ebene erzählt eine Geschichte, in der er nicht vorkommt.
- 4) Intradiegetisch-homodiegetisch¹⁰⁶: Der Erzähler zweiter Ebene berichtet von seiner eigenen Geschichte.

¹⁰⁴ Genette, S.152.

¹⁰⁵ Ebenda, S.159.

¹⁰⁶ Ebenda, S.162.

3.4. Erzählinstanz und Erzähltypologie in „Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär“

Das folgende Modell der narrativen Ebenen basiert auf dem Kommunikationsmodell von Schmid und dient der besseren Darstellung.¹⁰⁷

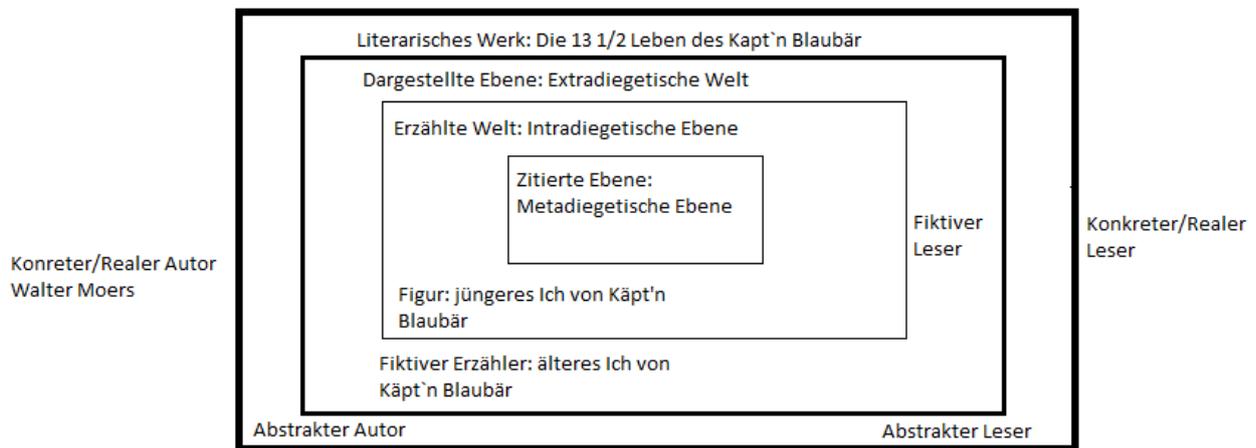


Abbildung 3: In Anlehnung an Schmid 2008, S.42.

Der fiktive Erzähler Blaubär befindet sich auf der extradiegetischen Ebene. Er ist Teil der zamonischen Welt, aber nicht Teil der folgenden Erzählung. Blaubär ist mittlerweile in Pension und beschließt seine Abenteuer für die Nachwelt aufzuschreiben. Die Zeit der Narration befindet sich in der Vergangenheit. Er berichtet über seine Jugendabenteuer und reflektiert dabei häufig über seinen damaligen Wissensstand in Bezug zu seinem „jetzigen“ Bildungs- und Erfahrungshorizont. Innerhalb seiner Erzählung tritt also sein jüngeres Ich als Protagonist auf und befindet sich daher auf der intradiegetischen Ebene. Es handelt sich bei Blaubär um den Sonderfall des homodiegetischen Erzählers. Er ist als autodiegetischer Erzähler zu behandeln, da er Teil der narrativen Welt und gleichzeitig die Hauptfigur innerhalb der Geschichte ist.

*Wie gesagt, ich wußte damals nichts von den wirklichen Gefahren des Wirbels – das kam erst viel später.*¹⁰⁸

*Je jünger man ist, desto qualvoller empfindet man die Langeweile. Sekunden dehnen sich zu Minuten, Minuten zu Stunden. Man hat das Gefühl, auf ein Folterinstrument aus Zeit gespannt zu sein und ganz langsam auseinandergezogen zu werden.*¹⁰⁹

¹⁰⁷ Vgl. in dieser Arbeit: Kapitel 2.3. Kommunikationsebenen in fiktionalen Werken.

¹⁰⁸ Moers 2013, 1 – Mein Leben als Zwergpirat [Position 101 von 9874].

¹⁰⁹ Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht [Position 388 bis 392 von 9874].

Der Erzähler inszeniert sich dabei als eine reifere Person, die sein jüngeres Ich um dessen Naivität und Unwissenheit belächelt. Dabei entschuldigt er die Handlungen seines jüngeren Ichs aufgrund von dessen Jugend. In der gesamten Erzählung wird das Hauptaugenmerk auf das erlebende Ich gerichtet, während nur im fiktiven Vorwort die Erzählersituation erwähnt wird. Blaubär nimmt den höchsten Anwesenheitsgrad einer narrativen Instanz ein, indem er innerhalb der Geschichte die Redewiedergabe hauptsächlich in der erzählten Rede vorträgt. Während er von der Handlung erzählt, kommentiert er diese explizit und gibt Wertungen und Urteile über die Geschehnisse ab.

Man kann es nicht anders sagen: Ich war buchstäblich über Nacht zum Star geworden. Ich bekam zwar kein Geld (ich wußte damals nicht mal, daß es so etwas überhaupt gibt) [...].¹¹⁰

Die Erzählinstanz verfällt während ihrer Informationswiedergabe häufig in einen Bewusstseinsbericht, die narrativisierte innere Rede.

Im Kapitel „Atlantis“ wird der Protagonist Blaubär zu einem Erzähler auf der intradiegetischen Ebene. Er erzählt im Laufe eines Lügenduells eine Geschichte in der direkten Rede:

*Ich überlegte. Ein Umweg um Ubiskant würde einen zusätzlichen Fußmarsch von gut zwei Monaten einfordern, vielleicht mehr. Was war das überhaupt für ein Ding mit diesem Land? Keiner hatte es je betreten. Woher sollte man wissen, daß es wirklich gefährlich war? >Von mir<¹¹¹, säuselte der Treibsand. > **Ich bin der Treibsand, der es gut meint! Das ist sehr selten. Eigentlich ein Widerspruch in sich selbst. Geh einfach weg. Geh, bevor es zu spät ist!** [...]. <¹¹²*

Die Erzählung über den Treibsand ist eine Erzählung innerhalb einer Erzählung und befindet sich auf der metadiegetischen Ebene. Blaubär ahmt dabei gleichzeitig eine andere Figur nach. Diese Textpassage ist nach Genette der berichteten Rede zuzuordnen. Der fiktive Erzähler tut so, als ob nicht er, sondern die intradiegetische Person Blaubär spräche.

Ein anderes interessantes Merkmal sind die Einblendungen des Lexikons „der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Prof. Dr. Abdul Nachtigaller.“ Diese haben einen besonderen Status, aufgrund ihrer Erwähnung im Paratext. Dort steht folgender Text unter dem Titel der Innenseite:

Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär. Die halben Lebenserinnerungen eines Blaubären; unter Verwendung des Lexikons der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung von Prof. Dr. Abdul Nachtigaller. Mit Illustrationen von Walter Moers, koloriert von Florian Biege.¹¹³

¹¹⁰ Moers 2013, 2 – Mein Leben bei den Klabautergeistern [Position 321 von 9874].

¹¹¹ Hervorhebung der Autorin

¹¹² Moers 2013, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 7102 von 9874].

¹¹³ Ebenda, Paratext [Position 4 von 9874].

Das Lexikon ist eindeutig ein erfundenes Objekt des fiktionalen Erzähltextes und somit ein „native object“ im Sinne von Zipfel. Im Paratext wird es jedoch neben die realen Persönlichkeiten von Walter Moers und Florian Biege gestellt, welche dadurch der Kategorie der „immigrant objects“ zu zuordnen sind. Das Lexikon erhält eine hierarchische Aufwertung seines narrativen Status und erweckt den Eindruck, dass dieses fiktive Nachschlagewerk tatsächlich existieren würde. Es suggeriert damit in seiner Funktion über jener des fiktiven Erzählers – nämlich Blaubär – zu stehen. Der Rezipient könnte daher zunächst davon ausgehen, dass sich im Werk zwei fiktive Erzählinstanzen auf der extradiegetischen Ebene befinden. Einerseits Käpt`n Blaubär als anthropomorphe Erzählinstanz, andererseits das Lexikon als ein erzählendes Objekt. Im ersten Kapitel wird es bereits zur Erklärung der Zwergpiraten herangezogen. Der Leser nimmt diese Informationen als Teil der Erzählung wahr, die sich jedoch durch ihre Schriftart und Schriftfarbe vom Text absetzen und als eine eigenständige Informationsquelle, abseits des Erzählers, angesehen werden kann. Es fungiert als eine Art Hilfestellung, damit sich der Leser in der phantastischen Welt von Zamonien zurechtfinden kann. Das Lexikon wird als ein wissenschaftliches Werk vorgestellt, dessen Autor die Figur Professor Nachtigaller ist. Während einer Abschiedsumarmung mit dem Professor wird Blaubär dieses telepathisch in das Gehirn übertragen:

Während er mich kurz an sich preßte, schoß eine Flutwelle von Wissen durch mein Gehirn. Millionen von Buchstaben torkelten zuerst vor meinem inneren Auge, formierten sich dann zu Worten, wissenschaftlichen Fakten, ganzen Abhandlungen und schließlich zu einem Buch, dessen Titel noch einen Augenblick lang deutlich lesbar aufleuchtete und dann verschwand.¹¹⁴

Durch diese Erklärung legitimiert der Erzähler Blaubär die zukünftigen Einblendungen des Lexikons im Erzähltext. Jedoch sind bereits vor dessen Implementierung in das Gehirn des Protagonisten oft eingeschobene Textpassagen des Lexikons in der Erzählung enthalten. Diese sind daher als ein Vorgeifen von Informationen durch die Erzählinstanz zu sehen. Das Lexikon stellt keine unfehlbare Informationsquelle dar. Es bezeichnet ein Wesen namens „Finsterbergmade“ als ein gefährliches und allesfressendes Tier. Blaubär trifft diese Kreatur in einem Stollen an und kritisiert dessen Beschreibung durch das Lexikon:

Hier übertreibt Professor Nachtigaller! Zugegeben, das Geschöpf, das da vor mir in einer flüssigen Eisenpfütze stand, ohne es überhaupt zu bemerken, sah ausgesprochen furchteinflößend aus. Ich könnte jetzt mit Leichtigkeit an dieser blutrünstigen Legende weiterstricken und von meinem lebensgefährlichen Kampf mit dem Monstrum berichten, aber mein Leben ist mit atemberaubenden Erlebnissen so reichhaltig ausgestattet, daß ich es nicht nötig habe, mich an der Fälschung des Finsterbergmadenbildes in der zamonischen Öffentlichkeit zu beteiligen.¹¹⁵

¹¹⁴ Moers 2013, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 1843 von 9874].

¹¹⁵ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 2134 von 9874].

*Tatsache ist, daß keiner dieser Autoren jemals die Finsterberge betreten hat und daß sie alle ihre Informationen über dieses friedliche Geschöpf aus zweiter und dritter Hand beziehen, meist aus irgendwelchen mündlich überlieferten Legenden oder anderen schlechten Büchern über Eisenmaden.*¹¹⁶

Der Protagonist Blaubär kann auch die hilfreichen Fakten des Lexikons zu den benötigten Zeitpunkten nicht aufrufen. Er weiß nicht um dessen Bedienung, denn das Lexikon hat ein Eigenleben und scheint von selbst zu entscheiden, wann es welche Informationen preisgibt.

*Was hatte ich von einem Lexikon im Kopf, das mich immer mit den wichtigen Informationen versorgte, wenn es zu spät war?*¹¹⁷

*Die nutzlosen Informationen des Lexikons machten meine Lage nur aussichtsloser. Ich hätte alles dafür gegeben, sie abstellen zu können.*¹¹⁸

Die Zeit der Narration spielt in der Vergangenheit. In der Erzählung kommt es jedoch auch einmal zu einem Bruch innerhalb der erzählten Zeit. Auf der Nachtigaller Schule lernt Käpt'n Blaubär die Figur Qwert kennen. Dieser kommt aus einer anderen Dimension. Er erzählt Blaubär, dass er am Weg zu seiner Krönung gestolpert und so durch ein Dimensionsloch in die jetzige Welt von Zamonien gelangt ist. Später betritt Blaubär durch solch ein Dimensionsloch Qwerts Dimension, und zwar in der Vergangenheit. Er erscheint genau in dem Augenblick, wo sich Qwert auf den Weg zur Krönung macht. Blaubär möchte Qwert davor warnen zu stolpern, was jedoch dazu führt, dass er in seiner Eile selbst das Gleichgewicht verliert und seinen Freund dadurch in das Dimensionsloch schubst. Er ist somit der Grund, warum Qwert überhaupt erst in Zamonien weilte. Dieser Bruch der zeitlichen Abfolge wird von dem Lexikon folgendermaßen erklärt:

*Zeitgleichheitsvertunnelung von Dimensionen, die: Die uns bekannte Zeit gliedert sich in FRÜHER und SPÄTER, JETZT und GLEICH, DEMNÄCHST und VORHIN, [...].*¹¹⁹

*Wie ist das möglich? Sicher ist nur, daß Dimensionen miteinander vertunnelt sind, die Ein- und Ausgänge dieser Tunnel sind die Dimensionslöcher. Durch diese Tunnel fließt die Zeit zwischen den Dimensionen hin und her, womöglich eine Antwort auf die große Frage, wie es kommt, daß die Zeit entwindet, aber dennoch immer anwesend ist.*¹²⁰

An einer anderen Stelle sieht Blaubär im Lexikon die Verkörperung von Professor Nachtigaller. Einer anderen Figur gegenüber erklärt er:

*Ich habe ein Lexikon im Gehirn. [...]. Naja...es ist nicht direkt ein Lexikon. Es ist eigentlich ein Eydeet! Mit sieben Gehirnen. Er kann im Dunkeln sehen und eine Dose Ölsardinen mit seinem Verstand öffnen. Er spricht in meinem Kopf.*¹²¹

¹¹⁶ Moers 2013, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 2142 von 9874].

¹¹⁷ Ebenda, 7 – Mein Leben im Großen Wald [Position 2591 von 9874].

¹¹⁸ Ebenda, 7 – Mein im Leben im Großen Wald [Position 2727 von 9874].

¹¹⁹ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 3022 von 9874].

¹²⁰ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 3030 von 9874].

¹²¹ Ebenda, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 6038ff von 9874].

Tatsächlich stellt sich an einer anderen Textstelle heraus, dass das Lexikon eine Verbindung zu Nachtigallers Gehirn herstellt. Durch diese ist es Blaubär möglich, mit ihm zu kommunizieren, was ihm im späteren Verlauf das Leben rettet. Professor Nachtigaller erklärt ihm:

*Das Lexikon in deinem Kopf dient auch als direkter Empfänger für meine Gedanken. Und als Sender für Gedanken an mich. Drahtlose Telepathie, das Geschäft der Zukunft!*¹²²

Professor Nachtigaller kommt als intradiegetische Figur im Roman vor. Er ist der Autor des Lexikons, welches sich sowohl innerhalb der Erzählung im Gehirn des Protagonisten als auch außerhalb der Erzählung im Gehirn des Erzählers befindet. Dies bedeutet, dass das Lexikon im Erzähltext als die Nachahmung durch den fiktiven Erzähler anzusehen ist. Es gibt somit nur eine Erzählinstanz: Den älteren Kapt`n Blaubär.

Die Fokalisierung im Werk konzentriert sich auf den jüngeren Blaubär. Sie entspricht einer internen Fokalisierung, welche häufig von den Kommentaren des Erzählers unterbrochen wird. Der ältere Blaubär nimmt dabei Informationen vorweg, die sein jüngeres Ich erst zu einem späteren Zeitpunkt erfährt.

3.5. Erzählinstanz und Erzähltypologie in „Rumo und die Wunder im Dunkeln“

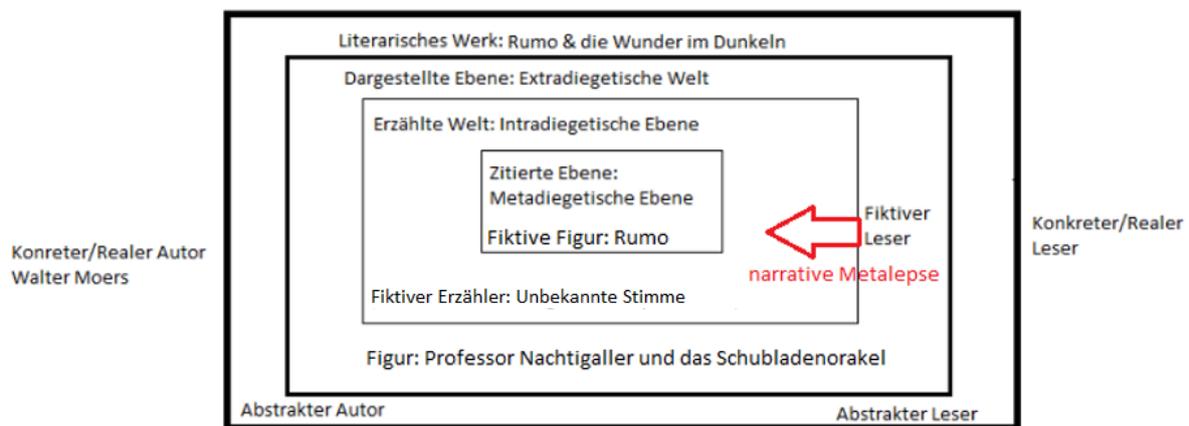


Abbildung 4: In Anlehnung an Schmid 2008, S.42.

Die Erzählinstanz in Rumo wird besonders interessant inszeniert. In Kapitel 2.6. ist bereits das spezielle Vorwort in dem Werk vorgestellt worden. Bevor die eigentliche Geschichte beginnt, scheint aus dem Nichts eine unbekannte Erzählerstimme zu dem Leser zu sprechen. Vor einem

¹²² Moers 2013, 13 – Mein Leben auf der Moloch [Position 8173 von 9874].

schwarzen Hintergrund mit weißer Schrift wird der Leser dazu aufgefordert, sich einen Schrank vorzustellen:

Stellt euch einen Schrank vor!

Ja, einen großen Schrank mit vielen Schubladen, der alle Wunder und Geheimnisse Zamoniens enthält, restlos alle, alphabetisch geordnet. Einen Schrank, schwebend in absoluter Dunkelheit.

Könnt ihr euch das vorstellen?

Gut! Nun seht, wie sich eine dieser Schubladen öffnet!

Die mit dem Buchstaben R.

R. wie Rumo

*Und jetzt schaut hinein! Schaut tief hinein! Bevor sie sich wieder schließt.*¹²³

In der gesamten Erzählung tritt diese unbekannte Stimme an drei Textpassagen explizit in den Vordergrund. Der Leser weiß zu diesem Zeitpunkt nicht, wessen Stimme ihn direkt anspricht und welche Bedeutung die Schublade für die Geschichte hat. Diese Informationen werden erst während der Erzählung enthüllt.

Im späteren Verlauf der Geschichte trifft Rumo auf einem Jahrmarkt auf die Figur Professor Nachtigaller. Dieser hat ein „Zamonisches Schubladenorakel“ entwickelt, welches die Zukunft zeigen kann. Es wird folgendermaßen beschrieben:

*Professor Doktor Abdul Nachtigallers Zamonisches Schubladenorakel: streng der wissenschaftlichen Wahrheit verpflichtet – kein Jahrmarktsüblicher Hokusfokus.*¹²⁴

Die nächste Textstelle ist für die Bestimmung der Erzählinstanz von essenzieller Bedeutung. Professor Nachtigaller erklärt Rumo, wie das Schubladenorakel zu verwenden ist:

*>>Dieser Schubladenschrank da, den du vielleicht für Holz hältst, besteht aus hochkonzentrierter Dunkelheit. Dunkelheit aus einer Zeit, in der es noch keine Zeit gab. Es ist die einzige Materie – wenn man es überhaupt Materie nennen kann! – im Universum, die frei von den Fesseln der Zeit und in der Lage ist, Zukunft zu erzeugen [...].<<*¹²⁵

*>>Es ist ganz einfach: Du denkst dir den Namen einer Person, über deren Zukunft du etwas erfahren willst. [...]. Daraufhin wird die Schublade mit dem Anfangsbuchstaben dieses Namens aufgehen und du guckst hinein. [...].<<*¹²⁶

Die zuvor unbekannte Stimme, welche den Leser dazu auffordert, sich eine Schublade vorzustellen, entpuppt sich an dieser Stelle als niemand geringerer als Professor Nachtigaller selbst. Die klügste Person in ganz Zamonien. Das Schubladenorakel wird dabei genauso inszeniert wie die im Vorwort genannte Schublade. Professor Nachtigaller verlässt daraufhin den Raum, damit Rumo sich in Ruhe entscheiden kann, wessen Zukunft er sehen möchte. Hier kommt es zu einer frühen Narration. In Form einer Vorhersage sieht Rumo nun den Tod von der Figur Rala.

¹²³ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 20 von 10761].

¹²⁴ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4408ff von 10761].

¹²⁵ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4486ff von 10761].

¹²⁶ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4492 von 10761].

*Rumo sah sich selbst vor Ralas Sarg knien und weinen. Und jetzt wußte er, was ihm hier gezeigt wurde: Ralas Tod. Das Schlimmste an der Szene war, daß er erkennen konnte, daß sie in nicht allzuferner Zukunft spielte, er selbst und Rala waren nicht grau und gebrechlich, sondern kaum älter als gegenwärtig. Die Szene zeigte Ralas baldiges Ende.*¹²⁷

Sollte es sich bei der zu Beginn imaginierten Schublade um dieselbe handeln, würde dies bedeuten, dass der Leser in die Zukunft blickt. Die Geschichte von Rumo, trotz der Präteritumsverwendung, würde sich somit erst ereignen.

Nachdem Rumo Ralas Tod sieht, erzählt ihm Professor Nachtigaller, dass das Orakel einen zufälligen Augenblick zeigt:

*>>Das Orakel zeigt einen zufälligen Augenblick, mit Bosheit oder Hämie hat das nichts zu tun, das ist die kalte Objektivität des Universums.<<*¹²⁸

Der Leser hingegen sieht nicht nur einen Augenblick in Rumos Leben, sondern fast dessen ganze Lebensgeschichte wird ihm präsentiert.

Im Roman spielt die Konstruktion der narrativen Ebenen eine große Bedeutung. Professor Nachtigaller und das Schubladenorakel sind definitiv auf der extradiegetischen Ebene einzuordnen. Durch das Medium des Schubladenorakels wird die intradiegetische Erzählung konstruiert, in welche der Leser nun hineinblickt und regelrecht in die Geschichte hineingezogen wird. Ab diesem Zeitpunkt befindet sich der fiktive Leser auf der intradiegetischen Ebene. Auf den folgenden Buchseiten wird das Inhaltsverzeichnis und das Buchcover von Obenwelt vorgestellt. Es handelt sich also um die intradiegetische Darstellung eines fiktiven Buches innerhalb des realen Buches. Der fiktive Leser schlägt dieses Buch nun auf, wodurch sich die folgende Handlung auf der metadiegetischen Ebene abspielt. Auf dieser narrativen Ebene wird die Geschichte von einer unbekanntem Erzählerstimme erzählt, welche sich auf der intradiegetischen Ebene befindet. Diese fiktive Erzählinstanz erscheint in dem Roman wie eine Stimme aus dem Hintergrund. Der unbekanntem Erzähler tritt selbst nicht in der Erzählung auf und kann daher als heterodiegetisch bezeichnet werden. Er berichtet von scheinbar vergangenen Ereignissen, wobei es sich dabei um eine spätere Narration wie bei Käpt'n Blaubär handeln würde. Die Geschichte wird hauptsächlich in der erzählten Rede vermittelt.

Während der Erzählung finden mehrere Fokalisierungswechsel zwischen der internen Fokalisierung und der Nullfokalisierung statt, die genutzt werden, um den Leser mit Hintergrundinformationen zu versorgen.

¹²⁷ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4516ff von 10761].

¹²⁸ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4526 von 10761].

*Rumo konnte gut kämpfen. Aber zu dem Zeitpunkt, an dem seine Geschichte beginnt, hatte er noch keine Ahnung, und wusste auch nicht, daß er ein Wolpertinger war und einmal der größte Held von Zamonien werden sollte. Er hatte weder einen Namen noch die kleinste Erinnerung an seine Eltern. Er wußte nicht, woher er kam und wohin er gehen würde, sondern nur daß der Bauernhof, auf dem er aufwuchs, sein Königreich war.*¹²⁹

*Rumo kletterte aus dem Körbchen, stellte sich auf die Hinterbeine und richtete ächzend seinen Oberkörper auf. Er schwanke einmal nach rechts, einmal nach links und stand dann aufrecht wie ein Zaunpfahl. He! Das war leicht! Er marschierte vorwärts wie ein ausgewachsener Fhernhache. Stolz erfüllte ihn, eine brandneue und beflügelnde Empfindung.*¹³⁰

*Er blinzelte noch einmal und erkannte dann, daß die Vorgänge in der Scheune in keiner Weise seinen Erwartungen entsprachen: Die Fhernhachen waren nicht damit beschäftigt, Stroh in Säcke zu stopfen. Vielmehr waren große, gehörnte, schwarzfellige und einäugige Gestalten damit beschäftigt, die Fhernhachen in Säcke zu stopfen.*¹³¹

Der erste Absatz kann einer Nullfokalisierung zugeordnet werden. Die Erzählstimme gibt dem Leser Informationen, welche der Protagonist Rumo zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht wissen kann. Die zweite Textpassage ist eine interne Fokalisierung, die Rumo als Zentrum der Wahrnehmung einnimmt. Die Ausrufe „He! Das war leicht“, geben dem Leser sogar Zugang zu dessen augenblicklichen Gedanken. Bei der dritten Textstelle wird weiterhin aus Rumos Perspektive erzählt. Er erkennt die gefährlichen Wesen nicht, die seine Adoptivfamilie in Säcke stopfen. Die Erzählinstanz klärt den Leser einige Seiten später über diese Kreaturen auf:

*Teufelszyklopen sind eine böartige Zyklopengattung, die ausschließlich auf den Wandernden Teufelsfelsen beheimatet ist. [...]. Sie lassen sich auf ihrem hohlen Felsen von den Gezeiten umhertreiben und verbreiten überall dort Angst und Schrecken, wo der Zufall sie hinspült.*¹³²

Im Roman kommen mehrere Figuren vor, die selbst zu einer Erzählinstanz werden. Die erste Figurenkommunikation findet zwischen Voltozan Smeik und Rumo statt. Smeik wird dabei zum Erzähler, der von Ereignissen berichtet, die auf der metadiegetischen Ebene geschehen:

*Smeik holte so tief Luft, als habe er vor, die Geschichte in einem Atemzug zu erzählen. >>Die Geschichte der Lindwurmefeste ist die älteste Geschichte von Zamonien, vielleicht die älteste Geschichte der Welt<<, begann Smeik.*¹³³

Da die interne Fokalisierung über unterschiedliche Figuren stattfindet, kann von einer variablen Fokalisierung gesprochen werden. An einigen Textstellen kommt es auch zu einer multiplen Fokalisierung. Der gleiche Zeitpunkt wird aus zwei unterschiedlichen Fokalisierungszentren beschrieben. Voltozan Smeik und Rumo treffen auf den Eydeet Kolibril. Die Eydeeten gelten

¹²⁹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 53 von 10761].

¹³⁰ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 78 von 10761].

¹³¹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 115 von 10761].

¹³² Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 142 von 10761].

¹³³ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 470 von 10761].

als die klügste Lebensform in Zamonien, welche ihr Wissen durch Bakterien übertragen können. Die Übertragung kann dabei über Luft oder über Körperkontakt stattfinden, wobei letztere Variante laut Kolibril den meisten Erfolg verspricht. Kolibril bietet Smeik diese Wissensübertragung an, welcher dieser dankend annimmt. Daraufhin steckt Smeik seinen Finger in dessen Ohr. Während dieses Prozesses verfallen die beiden in eine Art Trance.

Ein weißer Blitz blendete Smeik, dann wurde ihm schwarz vor Augen. >>Ich werde ohnmächtig<<, dachte er, aber dann war es schlagartig wieder hell. Er befand sich hoch, hoch in den Lüften, und unter ihm erstreckte sich etwas, das wie der gewaltige Plan einer Stadt aussah.¹³⁴

Während Smeik sich in dem Bewusstsein des Eydeeten verliert, beobachtet Rumo von außen das Vorgehen:

Rumo zuckte zusammen. Smeik schrie wie am Spieß, langanhaltend und laut, als falle er in einen bodenlosen Schacht. Aber er behielt weiterhin seinen Finger im Ohr des Eydeeten, also unternahm Rumo nichts. Smeik und Kolibril standen unbeweglich da, das Maul der Made stand weit auf, und darin schlug die Zunge auf und ab wie ein Glockenklöppel. Dies war eine seltsame Nacht, aber Rumo hatte schon seltsamere Nächte erlebt. [...].¹³⁵

Smeik befand sich im freien Fall. Er flog nicht mehr, er stürzte jetzt wie ein Stein auf die Stadt zu, und es konnte nicht mehr lange dauern, dann würde er auf dem Boden zerschmettern.¹³⁶

Rumo begann ungeduldig zu werden. Die beiden standen immer noch fast regungslos da wie ein absurdes Mahnmal für Ohrenreinigung. Gelegentlich sprachen sie, brabbelten halbverständlich vor sich hin, wie zwei Schlafwandler, die sich zu unterhalten versuchen.¹³⁷

Die Fokalisierungswechsel werden jedes Mal durch größere Abstände im Erzähltext markiert. Durch Rumos Perspektive wird nie etwas vorweggenommen, was gerade im Bewusstsein von Kolibril passiert. Genauso wird in den Textpassagen, welche auf die Figur von Smeik fokalisiert sind, nie ein Wort über Rumos Präsenz verloren, denn Smeik befindet sich im Bewusstsein von Kolibril und kann Rumo dadurch gar nicht wahrnehmen.

Im späteren Verlauf der Geschichte trennen sich Smeiks und Rumos Wege. Während Rumo in der Stadt Wolperting mehr über seine Herkunft erfährt, versucht Smeik den Eydeet Kolibril in der Stadt Nebelheim zu finden und entdeckt dabei dessen Tagebuch. Kolibril wird dadurch zu einer Erzählinstanz. Die Geschehnisse des Tagebuchs ereignen sich auf einer zweiten metadiegetischen Ebene. Insgesamt 32 Tage hat Kolibril von seinem Leben in Nebelheim protokolliert. Die letzte Aufzeichnung warnt den Lesenden davor in der Stadt Nebelheim zu bleiben:

Sollten diese Aufzeichnungen von jemanden gefunden werden, der kein Nebelheimer ist, dann mögen sie als Warnung dienen: Du, der du diese Aufzeichnungen gerade liest – flieh! Flieh,

¹³⁴ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1949 von 10761].

¹³⁵ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1953ff von 10761]

¹³⁶ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1953 von 10761].

¹³⁷ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 2003 von 10761].

*solange du noch kannst. Es klopft an der Tür. Sie sind gekommen. Sie sind gekommen, um mich zu holen.*¹³⁸

Smeik weiß nun um die Gefahr, die ihm bevorsteht, aber es ist zu spät:

*Es klopfte an der Tür, und Smeik ließ vor lauter Schreck das Tagebuch fallen. >>Doktor Kobilibril – endlich!<< rief er erleichtert. Er begab sich zum Fenster. Der Nebel war allgegenwärtig, aber nicht dicht genug, um zu verhüllen, daß sich die gesamte Einwohnerschaft von Nebelheim dort unten versammelt und den Leuchtturm eingekreist hatte. Stumm blickten sie mit ihren wäßrigen Augen zu Smeik hinauf. >>Sie sind gekommen<<, murmelte Smeik. >>Sie sind gekommen, um mich zu holen.<<*¹³⁹

Der zeitliche Abstand zwischen den Geschehnissen im Tagebuch auf der zweiten metadiegetischen Ebene und der eigentlichen Handlung auf der ersten metadiegetischen Ebene verkürzt sich während Smeiks Lektüre immer mehr, bis die letzte Seite im Tagebuch schließlich die Haupterzählung eingeholt hat. Es handelt sich bei den Tagebucheinträgen um eine eingeschobene Narration.

Der Erzählstrang von Smeik endet hier zunächst und nimmt seinen Faden erst wieder im letzten Teil der Erzählung auf. Die zukünftige Erzählung konzentriert sich nun fast vollkommen auf Rumo.

¹³⁸ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, IV. Smeiks Weg [Position 4205 von 10761].

¹³⁹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, IV. Smeiks Weg [Position 4212 von 10761].

4. Unzuverlässiges Erzählen

Im Jahre 1961 postulierte Wayne C. Booth erstmals den Begriff des „unreliable narrator“ und führte damit eine neue Kategorie zur Unterstützung der Analyse der erzählerischen Vermittlung ein. Mehr als 50 Jahre später konnte sich die Narratologie nach wie vor auf keine einheitliche Definition einigen. Die folgenden Unterkapitel sollen einen Überblick über die Entwicklung des Begriffs des „unzuverlässigen Erzählens“ seit dessen Einführung geben.

4.1. Grundkonzepte

4.4.1. Booths Modell

*I have called a narrator reliable when he speaks or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author`s norms), unreliable when he does not.*¹⁴⁰

Booths Definition des unzuverlässigen Erzählers basiert darauf, dass sich dessen Werte und Wahrnehmung von jenen des impliziten Autors unterscheiden. Es kommt dabei zu einer geheimen Kommunikation zwischen dem impliziten Autor und dem realen Leser. Booth definiert hierbei jedoch nicht, was unter dem Begriff des impliziten Autors zu verstehen ist.¹⁴¹ Die Problematik stellt (jenseits dessen, was die Definition des impliziten Autors betrifft) die Vermittlung zwischen dem impliziten Autor und dem realen Leser dar. Booth nennt vier Schritte, wie der Leser die Ironie im Text und damit gleichzeitig die Unzuverlässigkeit des Erzählers erkennt.

- 1) Der Leser lehnt die semantische Bedeutung des schriftlichen Textes ab. Er bemerkt gleichzeitig eine Inkongruenz zwischen der wörtlichen Ebene und dem, was er kennt.
- 2) Die betroffene Textstelle wird aus einer anderen Perspektive betrachtet und ihre Bedeutung durch den Leser neu interpretiert.
- 3) Der Leser spekuliert über die möglichen Bedeutungen, die der implizite Autor ihm vermitteln möchte. Der implizite Autor und der reale Leser bilden dabei eine Gruppe, die sich über die Schwächen des Erzählers einig ist. Dabei scheinen der reale Leser und der implizite Autor die gleichen Werte und Meinungen zu teilen

¹⁴⁰ Booth, Wayne: The Rhetoric of Fiction. z.n. Ansgar, Nünning 2013, S.8.

¹⁴¹ Olson 2003, S.94.

- 4) Schließlich entscheidet sich der Leser für eine textexterne Bedeutung, die nur jene Leser erkennen, welche die geheimen Informationen des impliziten Autors „korrekt“, also in dessen Sinne, decodiert haben.

Der Leser liest das Buch so lange auf einer oberflächlichen textuellen Ebene, bis er auf textuelle Signale stößt, die eine neue Interpretation des Textes benötigen. Er unterscheidet dabei, ob es sich um eine inkongruente oder unvollständige Erzählung handelt. Booth differenziert fünf Arten von textuellen Signalen:

- 1) Paratextuelle Merkmale.
- 2) Direkte Warnungen: Beispielsweise, dass der Erzähler nicht mit dem Autor der Geschichte zu verwechseln sei.
- 3) Offensichtliche grammatische, stilistische oder historische Fehler des Erzählers.
- 4) Konflikte zwischen fiktionalen Fakten.
- 5) Diskrepanzen zwischen Werten, die im Werk bestimmt werden und jenen des impliziten Autors im anderen Kontext.¹⁴²

Booth nimmt auch eine erste Differenzierung von unzuverlässigen Erzählertypen vor. Er verwendet die Adjektive „unreliable“ und „untrustworthy“, um Erzähler zu beschreiben, die von den implizierten normativen Standards des Erzähltextes abweichen, während die Wörter „inconscience“¹⁴³ und „fallible“ Erzähler bezeichnen, welche eine fehlerhafte Wahrnehmung ihrer eigenen Person oder der fiktiven Welt wiedergeben. Die Begriffe „unreliable“ und „untrustworthy“ beziehen sich dabei auf eine Charaktereigenschaft des Erzählers. Die Termini „inconscience“ und „fallible“ betreffen die Fähigkeit der Erzählinstanz bezüglich einer objektiven und korrekten Wahrnehmung sowie Vermittlung des Geschehens.¹⁴⁴

4.4.2. Nünning's Modell

Ansgar Nünning ist einer der größten Kritiker von Booths Modell. Er fasst die Gemeinsamkeiten einiger Ansätze (z.B. von Harvey, Chatman, Lanser, Prince) unter vier Punkten zusammen¹⁴⁵, welche auf Booths Definition basieren.

¹⁴² Olson 2003, S.95.

¹⁴³ Der Begriff „inconscience“ wird von Booth für „unconscious“ verwendet, siehe Olson S.96.

¹⁴⁴ Ebenda, S.96.

¹⁴⁵ Nünning 2013, S.8.

- 1) Der unzuverlässige Erzähler wird als ein rein textimmanentes Phänomen beschrieben.
- 2) Der implizite Autor, dessen Definition bisher nicht geklärt wurde, wird zur einzigen Maxime für die Kategorisierung eines unzuverlässigen Erzählers erklärt.
- 3) Unzuverlässigkeit wird als ein kognitives und / oder moralisches Defizit der Erzählinstanz bezeichnet.
- 4) Es wird nur die Glaubwürdigkeit von Erzählern in Zweifel gezogen, welche unter die „erkenntnistheoretischen, physikalischen und logischen Grenzen realer Individuen“ fallen. Es betrifft also hauptsächlich homodiegetische Erzählinstanzen. Heterodiegetische Erzähler entziehen sich hingegen aufgrund ihres privilegierten narrativen Status jeglicher Zweifel an ihrer Glaubwürdigkeit.¹⁴⁶

Die zwei größten Probleme bei diesem Konzept sieht Nünning in der Kategorie des impliziten Autors und in der Definition von Unzuverlässigkeit. Bezieht sich diese Begriffsbestimmung auf „primär ethisch-moralische oder kognitiv-epistemologische“ Defizite des Erzählers?

Booth bezieht laut Nünning die Kategorie der Unzuverlässigkeit auf eine moralische Ebene, da die Werte und Normen des impliziten Autors im Widerspruch zu jenen des Erzählers stehen. Damit wird jedoch die Bedeutung der Wahrhaftigkeit einer Aussage mit der Definition von Vertrauenswürdigkeit bzw. Verlässlichkeit von Erzählertypen vermischt. Vor allem herrscht bei der Übersetzung des englischen Begriffes „unreliable narrator“ in das Deutsche keine Einigkeit. Nach Stanzel geht es bei „reliability“ um die „Glaubwürdigkeit, Verlässlichkeit und Wahrhaftigkeit“ eines Erzählers, während Koch von der „Vertrauenswürdigkeit der Erzählinstanz und ihrer Vertrauensunwürdigkeit“ spricht.¹⁴⁷ Bei der Analyse muss somit zwischen der Glaubwürdigkeit und der Verlässlichkeit eines Erzählers unterschieden werden:

*[A] narrator may be quite trustworthy in reporting events but not competent in interpreting them, or may confuse certain facts but have a good understanding of their implications.*¹⁴⁸

Mangelnde Glaubwürdigkeit kann sich entweder auf die erzählten Ereignisse beziehen, die auf der intradiegetischen Ebene ablaufen, oder auf die Interpretation dieses Geschehen durch den Erzähler, der sich im Normalfall auf der extradiegetischen Ebene befindet. Im

¹⁴⁶ Nünning 2013, S.9.

¹⁴⁷ Ebenda, S.11.

¹⁴⁸ Lanser 1981, S.171. z.n. Nünning 2013, S. 12.

ersten Fall handelt es sich um eine faktische Unglaubwürdigkeit, da die Berichterstattung des Erzählers nicht den fiktionalen Fakten entsprechen würde. Im zweiten Fall kann der Erzähler die Handlung zuverlässig vermitteln, seine Bewertung ist jedoch eigenartig bzw. fragwürdig.¹⁴⁹ Den impliziten Autor sieht Nünning als zentrales Problem bei der Präzisierung des Begriffs der Unzuverlässigkeit an.

*Die Einführung des implied author hat aber mit Sicherheit keines der Probleme gelöst, die sich bei der Definition des unreliable narrator stellen. Allein schon die zentrale, aber bislang völlig offene Frage, wie die Normen eines implied author ermittelt werden können, verdeutlichen mit Nachdruck, daß die Berufung auf den impliziten Autor nicht weiterhilft, um das Konzept des unglaubwürdigen Erzählers zu klären.*¹⁵⁰

*Die Hartnäckigkeit, mit der dennoch fast alle Erzähltheoretiker und Kritiker am implied author als Maßstab für die Ermittlung des unreliable narrator festhalten, bestätigt insgesamt den Verdacht, daß der implied author als Sammelbecken für all jene Aspekte dient, die die Erzähltheorie nicht ohne weiteres im Rahmen eines kohärenten Modells integrieren kann.*¹⁵¹

Nünning kritisiert außerdem, dass der implizite Autor von Narratologen genutzt wird, um ihre eigenen Interpretationen des Textes zu legitimieren. Der implizite Autor wird zwar als Bezugsgröße der Unzuverlässigkeit angesehen, welcher die mangelnde Glaubwürdigkeit des Erzählers über geheime Botschaften dem Leser vermittelt, aber es wird nicht wirklich erklärt, wie er zu definieren ist und wie diese Kommunikation funktioniert. Der Erzähler wird dabei als reale Person angesehen, welche aufgrund von persönlichen oder moralischen Einschränkungen unzuverlässig ist. Durch diese Konzeption, dass der Leser und der implizite Autor die gleiche Wertehaltung teilen, könnte jeder Leser seine eigenen subjektiven Urteile über den Erzähler auf dieser Basis begründen.¹⁵² Die zahlreichen Kritikpunkte führen dazu, dass Nünning gänzlich auf diese diffuse Kategorie in seinem eigenen Ansatz verzichtet. Er stellt zunächst folgende Frage in den Raum: „*Unreliable, compared to what?*“

Welche Maßstäbe lassen eine legitime Begründung für die Zuweisung der Kategorie der Unzuverlässigkeit zu?

Es wird ein Bezugsrahmen für diese Beurteilung benötigt. Er geht davon aus, dass unzuverlässiges Erzählen kein rein textimmanentes Phänomen ist.¹⁵³ Außertextuelle Faktoren

¹⁴⁹ Nünning 2013, S.12ff.

¹⁵⁰ Ebenda, S.15.

¹⁵¹ Ebenda, S.14.

¹⁵² Olson 2003, S.97.

¹⁵³ Nünning 2013, S.20.

wie das Weltwissen des Lesers, moralisch-ethische Kategorien oder psychologische Konzepte beeinflussen die Bewertung einer Erzählinstanz wesentlich.¹⁵⁴ Unzuverlässigkeit bezieht sich dabei auf die Vorstellung, dass es eine verbindliche und vollständige Darstellung von Ereignissen gebe. Die Abweichung von einer glaubhaften, zuverlässigen, objektiven und wahrheitsgemäßen Präsentation dieser, führt zur Kategorie der Unzuverlässigkeit.¹⁵⁵

Für Nünning kann die Unzuverlässigkeit des Erzählers nur durch die Rezeption des Lesers deklariert werden. Die Informationen des Textes werden vor dem Erfahrungs-, Wissens- und Wertehorizont des Lesers interpretiert.¹⁵⁶

*Ob ein Erzähler als unglaubwürdig eingestuft wird oder nicht, hängt somit nicht von der Distanz zwischen seinen Werten und Normen und denen des implied author ab, sondern davon, inwiefern die Weltsicht des Erzählers mit dem Wirklichkeitsmodell des Rezipienten zu vereinbaren ist.*¹⁵⁷

Diese Aussage sieht er durch Vera Nünning's Analyse von Oliver Goldsmith's Werk „The Vicar of Wakefield“ bestätigt. Vera Nünning kommt in ihrem Beitrag zu dem Ergebnis, dass die Entscheidung, ob ein Erzähler als zuverlässig oder unzuverlässig angesehen wird, historisch variabel ist. Zur Zeit der Veröffentlichung des Werkes wurde der Erzähler von den Lesern als sympathisch und zuverlässig angesehen. In den letzten 20 Jahren hingegen wird dessen Zuverlässigkeit infrage gestellt.¹⁵⁸ Nünning sieht darin den Beweis, dass Unzuverlässigkeit kein objektiv-textimmanentes Merkmal ist, sondern eine von der Rezeption des Lesers abhängige Kategorie. Im Gegensatz zu dieser Annahme nennt er gleichzeitig eine Liste von Textsignalen, welche als Indizien für die mangelnde Glaubwürdigkeit einer Erzählinstanz angesehen werden können.¹⁵⁹ Unter textuellen Signalen sollen alle formalen und thematischen Merkmale eines Werkes verstanden werden, welche ohne Bezug auf außertextuelle Aspekte die Glaubwürdigkeit des Erzählers in Zweifel ziehen.¹⁶⁰

1. Explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses.
2. Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen eines Erzählers.
3. Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren.

¹⁵⁴ Nünning 2013, S.22.

¹⁵⁵ Ebenda, S.21.

¹⁵⁶ Ebenda, S.24.

¹⁵⁷ Ebenda, S.25.

¹⁵⁸ Nünning, Vera 2013, S.261.

¹⁵⁹ Olson 2003, S.97.

¹⁶⁰ Nünning 2013, S.27.

4. Unstimmigkeiten zwischen den expliziten Fremdkommentaren des Erzählers über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung bzw. unfreiwilligen Selbstentlarvung.
5. Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens.
6. Verbale Äußerungen und Körpersprache anderer Figuren als Korrektiv.
7. Multiperspektivische Auffächerung des Geschehens und Kontrastierung unterschiedlicher Versionen desselben Geschehens.
8. Häufung sprecherzentrierter Aussagen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität.
9. Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler.
10. Syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad an emotionaler Involviertheit.
11. Explizite, autoreferenzielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit.
12. Eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen.
13. Eingestandene oder situativ bedingte Parteilichkeit.
14. Paratextuelle Signale (z. B. Titel, Untertitel, Vorwort).¹⁶¹

Nünning erklärt den Prozess der Erkennung von unzuverlässigen Erzählinstanzen folgendermaßen: Zunächst stellt der Leser eine Diskrepanz zwischen der Handlung bzw. der Vermittlung des Erzählers und einer anderen Version innerhalb des Textes fest. Dabei wird diese Diskrepanz einem anderen Erfahrungsrahmen zugeordnet. Ganz nach der Strategie der „naturalization“ von Culler und Fludernik: Alles was gelesen wird, bezieht man auf seinen eigenen bisherigen Erfahrungshorizont, und bisher unbekannte Phänomene werden so „naturalisiert“. Die Identifizierung eines zuverlässigen bzw. unzuverlässigen Erzählers gehört dazu.

Im Vergleich zu Booths Prozess der Erkennung von „unreliable narration“, unterscheidet sich Nünning's Vorgang nur in einem Schritt. Die Unzuverlässigkeit wird bezüglich der Lebenswelt des Lesers infrage gestellt bzw. bestätigt, während bei Booth dies durch das

¹⁶¹ Nünning 2013, S.28.

Erkennen der geheimen Botschaften des impliziten Autors geschieht. Nünning erkennt allerdings auch, dass jeder Leseprozess limitiert und situationsabhängig ist. Damit ist jeder Leser potenziell unzuverlässig in seiner Beurteilung.¹⁶²

Die Gemeinsamkeiten der beiden Modelle lassen sich in fünf Punkten zusammenfassen:

1. Sie besitzen beide einen personifizierten Erzähler.
2. Sie enthalten den impliziten Autor oder eine fiktionale Welt bestehend aus einer Gesamtheit von textuellen Signalen und
3. dem Leser, welcher auf die ersten beiden Punkte reagiert und seine Schlüsse daraus zieht.
4. In beiden Fällen kann der Leser den Erzähler nur dann als unzuverlässig anerkennen, wenn er die Diskrepanz von Werten, Meinungen, Wahrnehmungen und die unterschiedlichen Reaktionen zwischen Erzähler und impliziten Autor bzw. der textimmanenten Signale erkennt.
5. Beide Modelle beziehen sich dabei auf eine vermenschlichte Erzählinstanz, welche auch als Charakter im Buch vorkommt (homodiegetische Erzähler). Bei beiden Ansätzen bleibt die Frage offen, ob heterodiegetische Erzähler unzuverlässig sein können.¹⁶³

4.2. Aktueller Forschungsstand

4.2.1. Die Rolle des impliziten Autors

In den beiden vorgestellten Konzepten trägt die Kategorie des impliziten Autors vorwiegend zu einer unterschiedlichen Auffassung bei, wie unzuverlässiges Erzählen zu erkennen ist. Um die Rolle dieses Konstruktes näher beleuchten zu können, muss zunächst eine genauere Definition des Begriffs erörtert werden.

Wayne C. Booth hat den Begriff erstmals verwendet, um sein Konzept des unzuverlässigen Erzählers zu erklären. Bei ihm fungiert der implizite Autor als Hinweis für den Leser, dass der Erzähler nicht die Wahrheit berichtet, indem der Leser durch textimmanente Signale darauf aufmerksam gemacht wird.

Laut Brian Richardson haben sich in der Narratologie drei Konzepte des impliziten Autors bisher durchgesetzt:

¹⁶² Olson 2003, S.98.

¹⁶³ Ebenda, S.99.

1. Booths Definition von 1961 wurde von verschiedenen Seiten als zu diffus kritisiert. Nach Booths Beschreibungen stellt sich jeder Leser während der Lektüre ein Bild des Autors vor. Dieses fungiert als zweites Selbst des Autors und ist dem realen Autor überlegen. Es wird differenziert zwischen dem realen Autor, welcher das gesamte Werk schreibt, dem impliziten Autor, der geheime Botschaften über textimmanente Signale an den Leser sendet und dem Erzähler, der die fiktive Handlung erzählt. Booth geht dabei davon aus, dass ein einzelnes Werk abhängig vom Leser verschiedene implizite Autoren enthält.¹⁶⁴
2. Booth hat in einem Beitrag von 2005 seine Definition überarbeitet: Der implizite Autor nimmt bei der Vermittlung des Textes eine große Rolle ein, indem er die geheimen Botschaften des Textes einem angenommenen Leser vermittelt. Booth beschreibt den Prozess dabei wie folgt: Der reale Autor schafft sein zweites Selbst und ein anderes Bild von dem Leser. Wenn das erschaffene Selbst des Autors und des Lesers eine komplette Übereinstimmung erreichen, findet ein optimaler Leseprozess statt. Bei unzuverlässigen Erzählern ist der implizite Leser in der Lage, die Widersprüche bzw. fehlerhaften Ausführungen des Erzählers zu erkennen und damit auch die Ironie, welche durch den impliziten Autor erzeugt wird.
3. Das Modell von Seymour Chatmann von 1987 ist auf der Basis von Booths Modell entwickelt worden. Der implizite Autor wird von ihm als „Strukturprinzip“ innerhalb des Textes begriffen, welches von dem realen Autor geschaffen wird.¹⁶⁵ Dieses „Strukturprinzip“ erfindet den Erzähler und konstruiert damit die Normen der Erzählung. Durch den Aufbau der Erzählung findet die Vermittlung zum Leser statt.¹⁶⁶

Richardson ist ebenfalls der Ansicht, dass in der Kategorie des impliziten Autors eine Interpretation der Absichten des jeweiligen Lesers zu sehen ist.¹⁶⁷

Schmid beschäftigt sich in einem Kapitel seines Werkes „Elemente der Narratologie“ mit dem Diskurs des impliziten Autors. Er fasst dabei folgende Argumente zusammen, welche gegen diese Kategorie sprechen würden:

1. Der implizite Autor ist nur eine semantische Größe des Textes. Als semantisches Merkmal des Textes ist er daher in die „Poetik der Interpretation“ einzuordnen.

¹⁶⁴ Richardson, Brian: Reale und implizite Autoren In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen (pp. I–VI). Hrsg. v. Huber, Martin; Schmid, Wolf: Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018, S.117.

¹⁶⁵ Ebenda, S.118.

¹⁶⁶ Ebenda, S.119.

¹⁶⁷ Ebenda, S.120.

2. Er wird von dem Leser rekonstruiert.
3. Der implizite Autor beteiligt sich an keiner Kommunikation (Autor-, Erzähler- oder Figurenkommunikation).
4. Es ist bisher nicht erklärt worden, wie man von einem Text zu dem Konstrukt des impliziten Autors gelangt.

Trotz dieser Einwände stellt sich Schmid gegen den kompletten Wegfall des impliziten Autors in der Narratologie.¹⁶⁸ Stattdessen führt er das Konzept des abstrakten Autors ein. Wie bereits im Kapitel „2.3. Kommunikationsebenen in fiktionalen Werken“ erwähnt, definiert Schmid diesen als eine „personifizierte Werkintention“, die aus allen indizialen Zeichen des gesamten Textes besteht und durch den Leser während der Lektüre zum abstrakten Autor rekonstruiert wird. Er besitzt somit zwei Existenzen, einerseits im literarischen Werk als Indizien der bewussten oder unbewussten Autorausagen, andererseits außerhalb dessen als Vorstellung des Lesers auf Basis der textinternen Signale.¹⁶⁹ Dieses erschaffene Konstrukt durch den Leser kann sich bei jedem Lesevorgang des gleichen Buches ändern, da es von der Deutung und Interpretation des realen Lesers abhängig ist.¹⁷⁰

Schmid begründet die Notwendigkeit des impliziten bzw. abstrakten Autors als semantische Instanz im narratologischen Diskurs damit, dass dieser essenziell für die Textinterpretation ist. Durch diesen kann der Leser erst die Normen des Textes erkennen und dadurch auch Abweichungen von den Wertvorstellungen des Erzählers. Der implizite bzw. abstrakte Autor dient laut seiner Ansicht als Kontrollorgan über den Erzähler, sollte dieser in seiner Funktion als Vermittlungsinstanz falsche Informationen berichten. Diese Kategorie des impliziten bzw. abstrakten Autors steht somit, hierarchisch gesehen, über dem narratologischen Status des Erzählers.¹⁷¹

4.2.2. Typologien des unzuverlässigen Erzählens

Unzuverlässiges Erzählen wird als ein Sammelbegriff für die verschiedenste Phänomene verwendet. Die Problematik einen Erzähler zweifellos als unzuverlässig bzw. zuverlässig zu beschreiben, liegt an der diffusen Definition von Unzuverlässigkeit. Es gibt viele Graubereiche, wo beide Urteile zulässig sein können. Der Erzähler kann sich beispielsweise zu

¹⁶⁸ Schmid 2008, S.55.

¹⁶⁹ Ebenda, S.60.

¹⁷⁰ Ebenda, S.61.

¹⁷¹ Ebenda, S.63.

Beginn der Erzählung als unzuverlässig darstellen und mit dem Voranschreiten der Geschichte seine Glaubwürdigkeit wiedererlangen.

Die Definition der folgenden Konzepte von „unzuverlässigem Erzählen“ vereint einzig, dass ein Merkmal der fiktionalen Erzählung den Leser darauf aufmerksam macht, dass die vermittelten Informationen nicht ohne weiteres als wahr anzusehen sind.

Monika Fludernik 1999 (2005)

Fludernik formuliert drei Kategorien des unzuverlässigen Erzählens:

1. „factual contradiction“ / „inaccuracy“: Der Erzähler vermittelt falsche Informationen bezüglich der fiktiven Fakten bzw. Sachverhalte. Dabei können diese bewusst oder unbewusst von dem Erzähler überliefert werden. Im zweiten Fall hat er selbst keine vollkommene Einsicht in das Geschehen.
2. „lack of objectivity“: Homodiegetische Erzähler sind aufgrund ihrer epistemologischen Einschränkungen in ihrer Objektivität eingeschränkt und können daher keine vollkommen korrekte Berichterstattung dem Leser übermitteln.
3. „incompatibility of worldview“ („ideological unreliability“): Diese Kategorie kommt zum Tragen, wenn der Erzähler ein anderes Weltbild bzw. andere Werte und Normen vertritt als der Leser.¹⁷²

Als problematisch ist zu sehen, dass Fludernik nicht zwischen bewussten oder unbewussten Aussagen des Erzählers unterscheidet, sondern beides in die Kategorie „factual contradiction“ fällt.

In ihrem Artikel „Unreliability vs. Discordance“, welcher 2005 publiziert wurde, sieht sie vor allem den Ich-Erzähler als prototypisch für unzuverlässiges Erzählen an. Sie zählt sechs klassische Formen von unzuverlässigen Erzählertypen auf:

1. *der naive Ich-Erzähler*
2. *der Irre (Geistesgestörte)*¹⁷³
3. *das Monster (der Perverse)*
4. *der Verbrecher (moralische Alterität)*
5. *der Picaro (Außenseiter)*
6. *der obsessive (emotional >aufgeladene<) Erzähler*¹⁷⁴

¹⁷² Fludernik 1999, S.76ff.

¹⁷³ Fludernik 2005, S.40.

¹⁷⁴ Ebenda, S.41.

James Phelan / Mary Patricia Martin 1999

Phelan und Martin haben im gleichen Jahr wie Fludernik ein dreigliedriges Konzept für unzuverlässiges Erzählen erstellt. Allerdings beziehen sie dieses ausschließlich auf homodiegetische Erzähler. Sie kommen dabei zu drei wichtigen Punkten, die es bei der Analyse zu beachten gilt.

1. Bei jedem homodiegetischen Erzähler ist seine Charakter-Funktion als Figur in der Erzählung von seiner Erzählerfunktion außerhalb der Erzählung zu unterscheiden. Man kann nicht von dem erlebenden Ich gleich auf das erzählende Ich schließen, da der Zeitraum zwischen Geschehnis und Erzählung dazu geführt haben kann, dass das erzählende Ich beispielsweise eine andere Werthaltung eingenommen hat.

2. Unzuverlässigkeit findet auf drei unterschiedlichen Ebenen statt.

- 1) unreliable reporting: findet auf der Achse der Fakten und Ereignisse statt.
- 2) unreliable evaluating: findet auf der Achse der Ethik und Werte bzw. Urteile statt.
- 3) unreliable reading: findet auf der Achse des Wissens und der Wahrnehmung statt.

3. Die Autoren differenzieren zusätzlich auf jeder Achse zwischen einer Fehldarstellung (misreporting, misevaluating, misinterpreting) und einer fragmentären Präsentation (underreporting, underregarding, underreading).¹⁷⁵

In der folgenden Abbildung verbindet Fludernik ihr Modell mit dem Konzept von Phelan und Martin.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Phelan, Martin 1999, S.88.

¹⁷⁶ Fludernik 2005, S.44.

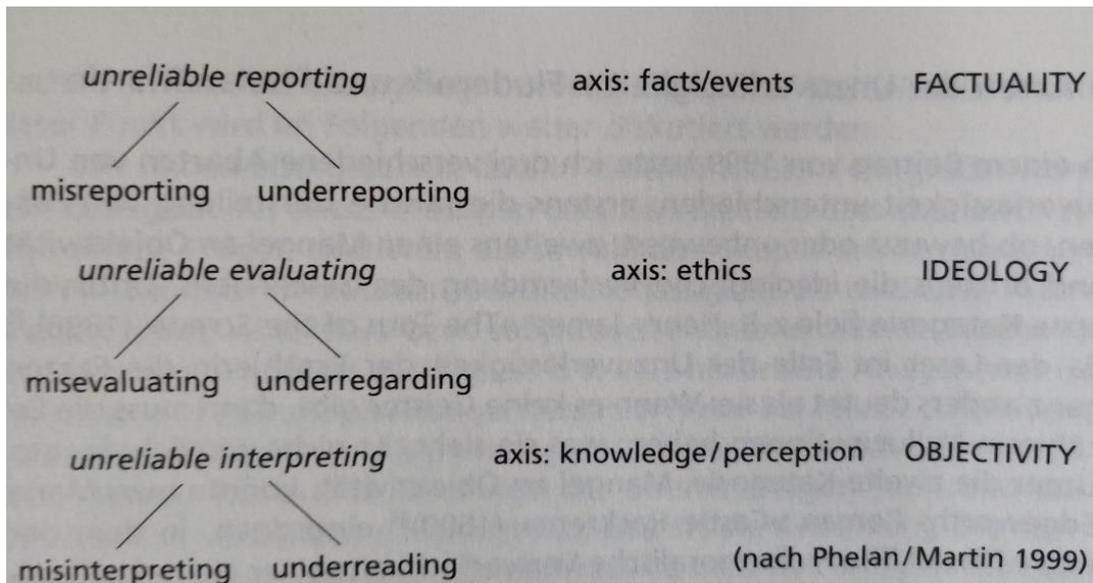


Abbildung 5: Fludernik 2005, S.44.

Auf der Ebene der Faktualität wird Unzuverlässigkeit durch die Darstellung falscher Tatsachen beschrieben. Laut Phelan und Martin basiert „misreporting“ meist auf einer Wissenslücke bzw. falscher Wertehaltungen und tritt gemeinsam mit „misreading“ oder „misevaluating“ auf. „Underreporting“ bedeutet, dass der Erzähler weniger preisgibt, als er selbst an Informationen besitzt. Diese Form muss jedoch kein Anzeichen von Unzuverlässigkeit sein. „Misreading“ bzw. „misinterpreting“ bezieht sich auf die Ebene des Wissens bzw. der Wahrnehmung. Diese Form tritt auf, wenn ein Erzähler seine Präferenzen oder Meinungen als allgemeingültig darstellt. „Underreading“ bezeichnet Unzuverlässigkeit, die aufgrund von Wissenslücken oder einseitiger Wahrnehmung entsteht und somit zu einer unzureichenden Darstellung der Ereignisse oder Charaktere führt. „Misregarding“ bzw. „misevaluating“ führt zur Unzuverlässigkeit auf der Ebene der Ideologie bzw. Ethik. Der Begriff bezeichnet die bewusste Falschaussage des Erzählers in Zusammenhang mit einer Wertvorstellung. „Underregarding“ bzw. „underevaluating“ betrifft Erzähler, welche eine „korrekte“ Wertehaltung besitzen, diese jedoch nur eingeschränkt vorhanden ist.¹⁷⁷

In seinem Artikel „Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of *Lolita*“, der 2007 publiziert wurde, differenziert Phelan noch zwei Grundtypen von unzuverlässigem Erzählen, die sich auf der Beziehungsebene zwischen Leser und Erzähler abspielen:

¹⁷⁷ Phelan, Martin 1999, S.95ff.

- „estranging unreliability“ führt zu einer Vergrößerung der Distanz zwischen Erzähler und Leser. Diese basiert auf den Diskrepanzen, die zwischen der Informationsweitergabe, Interpretation oder den Beurteilungen und Werte des Erzählers und deren Rezeption durch den Leser entstehen.
- „bonding unreliability“ minimiert die Distanz zwischen Erzähler und Leser, auch wenn sich der Leser der Unzuverlässigkeit des Erzählers bewusst ist. Die vermittelten Wertehaltungen oder Beurteilungen des Erzählers werden vom Leser geteilt, wodurch dieser Sympathie für den Erzähler entwickelt.¹⁷⁸

Matías Martínez / Michael Scheffel 2012

Martínez und Scheffel gehen von zwei wesentlichen Aspekten bei der Analyse von unzuverlässigem Erzählen in fiktionalen Werken aus: Primär erhebt die fiktionale Rede keinen Anspruch auf die Belegbarkeit ihrer Aussagen in Bezug zu dem geltenden Wirklichkeitskonzept, da sie als reine Fiktion des realen Autors konstruiert ist. Sekundär verlangt sie als Behauptung des fiktiven Erzählers den Wahrheitsanspruch in der fiktiven Welt.¹⁷⁹ Der zweite Punkt soll näher erläutert werden.

- Erzählerrede vs. Figurenrede: Der Erzähler besitzt in der Regel den absoluten Wahrheitsanspruch in der fiktiven Welt. Die Figuren können jedoch Informationen liefern, welche dem Leser Hinweise auf unzuverlässiges Erzählen seitens des Erzählers geben.¹⁸⁰ Die Überzeugungskraft der Erzählerrede hängt dabei nicht von der Glaubwürdigkeit des erzählten Inhalts ab, wenn diese sich in der eigenen Lebenswelt wiederfinden lässt.¹⁸¹
- Logisch privilegierte Figurenrede: Damit ist die Ausdehnung des Erzählerprivilegs auf die Figurenrede gemeint. Diese findet sich beispielsweise in Märchen bei Zauberer oder Feen, welche zukünftige Geschehen prophezeien.¹⁸²
- Fehlen einer privilegierten Erzählerrede: Zum Beispiel bei einem inneren Monolog, in welchem alle Aussagen nur einen bedingten Geltungsanspruch, wie die Figurenreden, besitzen.¹⁸³

¹⁷⁸ Phelan 2007, S.225.

¹⁷⁹ Martínez, Scheffel 2012, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1710 von 4895].

¹⁸⁰ Ebenda, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1731 von 4895].

¹⁸¹ Ebenda, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1736 von 4895].

¹⁸² Ebenda, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1752 von 4895].

¹⁸³ Ebenda, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1778 von 4895].

Das logische Privileg des Erzählers konstruiert sich aus seinen mimetischen und theoretischen Behauptungen, wobei der privilegierte Wahrheitsanspruch sich nur auf die mimetischen Aussagen erstreckt. Unter theoretischen Sätzen werden subjektiv gefärbte Kommentare, Bewertungen oder Überzeugungen verstanden, welche von den anderen Figuren auch als falsch angesehen werden können. Mimetische Aussagen beschreiben die fiktive Welt. Die wichtigste Funktion des Erzählers stellt seine Überlieferung der fiktiven Welt dar, und zwar in ihrer konkreten Individualität.¹⁸⁴

Martinez und Scheffel schlagen den Begriff der Ironie zur Beschreibung von unzuverlässigem Erzählen vor. Bei der ironischen Kommunikation zwischen zwei Gesprächspartnern werden implizite und explizite Botschaften übermittelt. Der Autor ist für die impliziten, eigentlich gemeinten Botschaften zuständig, welche den expliziten Aussagen des Erzählers widersprechen und anhand von Ironiesignalen dem Publikum zugänglich gemacht werden.¹⁸⁵ Dadurch erhält der Rezipient beispielsweise den Eindruck einer defizitären Glaubwürdigkeit. Nünning spricht von dem Konzept der dramatischen Ironie. Es beruht auf der „Interferenz von innerem und äußerem Kommunikationssystem.“ Als pragmatisches Phänomen reichen textinterne Merkmale nicht aus, um es zu erklären. Die Unglaubwürdigkeit entsteht aus einer Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen und Absichten des Erzählers sowie den Normen und dem Wissensstand des realen Lesers.¹⁸⁶

Martinez und Scheffel differenzieren zwischen drei unterschiedlichen Arten von unzuverlässigem Erzählen:

1. Theoretisch unzuverlässiges Erzählen: Die Glaubwürdigkeit des Erzählers ist hinsichtlich seiner theoretischen Aussagen eingeschränkt. Hingegen können seine mimetischen Aussagen als zuverlässig angesehen werden. Homodiegetische Erzähler sind prädestiniert für diese Kategorie.¹⁸⁷
2. Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen: Theoretische sowie mimetische Aussagen des Erzählers sind falsch oder irreführend.
3. Mimetisch unentscheidbares Erzählen: Hier ist keine stabile fiktive Welt vorhanden, die einen festen Bezugspunkt zu den Aussagen des Erzählers aufweisen kann. Somit können die Behauptungen des Erzählers nicht auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft werden. Ein

¹⁸⁴ Martínez, Scheffel 2012, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1795 von 4895].

¹⁸⁵ Ebenda, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1807 von 4895].

¹⁸⁶ Nünning 2013, S. 17.

¹⁸⁷ Martínez, Scheffel 2012, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1825 von 4895].

zweiter Fall dieser Kategorie ist, wenn aus unterschiedlichen Figurenperspektiven unterschiedliche Versionen von einem Geschehnis beschrieben werden und nicht klar ist, welche nun der Wahrheit entspricht.¹⁸⁸

Tom Kindt / Tillmann Köppe 2014 (Kindt 2008)

Köppe und Kindt haben ebenfalls ein dreigliedriges Konzept erstellt:

1. Täuschendes unzuverlässiges Erzählen: Zu Beginn werden dem Leser nachvollziehbare Informationen über fiktive Tatsachen vermittelt, die zu einer falschen Interpretation der Ereignisse durch den Leser führen und sich im Verlauf der Geschichte als falsch erweisen. Dies kann durch das Vorenthalten von essenziellen Informationen passieren sowie durch eine bewusste oder unbewusste falsche Berichterstattung durch die Erzähler.¹⁸⁹ Wenn innerhalb des Erzähltextes mehrere Versionen desselben Ereignisses vorkommen und nicht geklärt werden kann, welche nun die Richtige ist, handelt es sich um unentscheidbares (unzuverlässiges) Erzählen.¹⁹⁰ Täuschendes unzuverlässiges Erzählen ist nur dann als Kategorie festzustellen, wenn die fehlenden Informationen den Leser in die Irre führen. Ironische Äußerungen sind als solche über Signale erkenntlich und unterscheiden sich damit vom täuschenden Erzählen. Das absichtliche Täuschen hingegen ist direktes Lügen. Diese Darstellungsstrategie des täuschenden Erzählens erzeugt einen Lesegenuss und ein Spiel zwischen Leser und Erzähler.¹⁹¹

2. Offen unzuverlässiges Erzählen: Der Erzähler entlarvt sich selbst als naiv, unmündig oder verrückt. Durch Reflexionen eines Erzählers kann seine Unzuverlässigkeit deutlich werden.¹⁹² Beispielsweise kann ein fragwürdig geistiger Zustand dazu führen, dass die Leser von vornherein damit rechnen, dass dessen Bericht nicht als wahr anzunehmen ist. Es werden während der Erzählung auf eine offensichtliche Weise falsche Angaben über fiktive Tatsachen vermittelt.¹⁹³ Der Erzähler entlarvt sich dabei teilweise unwissentlich selbst als unzuverlässig.

¹⁸⁸ Martínez, Scheffel 2012, 5. Unzuverlässiges Erzählen [Position 1829 bis 1854 von 4895].

¹⁸⁹ Kindt, Köppe 2014, S.240.

¹⁹⁰ Ebenda, S.241.

¹⁹¹ Ebenda, S.242.

¹⁹² Ebenda, S.245.

¹⁹³ Ebenda, S.246.

3. Axiologisch unzuverlässiges Erzählen: Historisch ist diese Kategorie als Archetypus von Booths Konzept aus 1961 anzusehen. Wenn die Normen des Erzählers mit jenen des Werkes bzw. des implizierten Autors übereinstimmen, wird dieser als zuverlässig beschrieben. Ist dies nicht der Fall, ist der Erzähler als unzuverlässig anzusehen.¹⁹⁴ Diese Zuordnung ist rein auf den Text beschränkt und benötigt eine fiktive Erzählinstanz. Wichtig ist dabei, was die Erzählfigur als moralisch gut bzw. schlecht erachtet und ob dies mit den Rahmenbedingungen der fiktiven Erzählung übereinstimmt.¹⁹⁵ Kindt und Köppe definieren den axiologischen Erzähler folgend:

*Der fiktive Erzähler eines fiktionalen Erzähltextes ist genau dann axiologisch unzuverlässig, wenn seine Wertauffassungen den durch den Text im ganzen ausgedrückten Wertauffassungen nicht entsprechen.*¹⁹⁶

Die Funktionen des unzuverlässigen Erzählens sind erst im Kontext eines konkreten Erzähltextes zu erkennen. In der Narratologie ist laut Kindt und Köppe mittlerweile die Hypothese beliebt, dass unzuverlässiges Erzählen ein Phänomen der Moderne ist, welches das Erzählen an sich in den Mittelpunkt stellt. Dadurch hätte das unzuverlässige Erzählen ein reflexives Momentum, was dazu führt, dass das Erzählen an sich immer thematisiert und kommentiert wird. Dadurch enthält das unzuverlässige Erzählen die Funktion der Bewusstmachung der Fiktionalität eines Textes, genauso wie die Metafiktionalität.¹⁹⁷

Andreas Ohme 2018 (2015)

Ohme fasst Unzuverlässigkeit als ein ästhetisches Problem auf und führt zwei Kategorien für die Charakterisierung einer Erzählinstanz ein:

- Die stilistische Markierung lässt sich durch grammatische, lexikalische und Stilmittel, die im Erzähltext verwendet werden, feststellen.¹⁹⁸
- Die semantische Markierung behandelt zwei Unterpunkte. Erstens geht es um die vermittelten Informationen als solche und zweitens implizit um den Vermittlungsprozess durch die Erzählinstanz.¹⁹⁹

Als Maßstab für die Zuverlässigkeit führt er drei Kriterien ein:

¹⁹⁴ Kindt, Köppe 2014, S.250.

¹⁹⁵ Ebenda, S.251.

¹⁹⁶ Ebenda, S.253.

¹⁹⁷ Ebenda, S.254.

¹⁹⁸ Ohme 2015, a, S.117.

¹⁹⁹ Ebenda, S.218.

1. Kriterium Vollständigkeit: Die Unvollständigkeit einer Erzählrede stellt kein Defizit dar, da es sich dabei um einen ästhetischen, literarischen und intendierten Effekt handeln kann. Der Erzähltext ist daher trotz Informationslücken als vollständiges Werk anzusehen. Die Unvollständigkeit lässt sich nur dann erkennen, wenn es im Erzähltext selbst Hinweise darauf gibt. Die Indikatoren dafür können von explizitem oder implizitem Ursprung sein. Im zweiten Fall entsteht die Informationslücke beim Leser durch den Aufbau eines bestimmten Erwartungshorizontes, welcher während der Erzählung nicht erfüllt wird.²⁰⁰ Explizite Indizien stellen den häufigeren Fall dar und werden direkt im Erzähltext erwähnt.²⁰¹ Erzähler, welche ihre Gedächtnislücken offen zugeben, erwecken Authentizität, wenn es sich um Ereignisse handelt, die lange zurückliegen. Handelt es sich bei den fehlenden Informationen jedoch um wichtige Schlüsselinformationen, erweckt dies Skepsis beim Leser.²⁰² Der Zeitpunkt der Informationsvermittlung spielt dabei keine Rolle, so lange alle benötigten Fakten bis zum Ende der Erzählung dem Leser präsentiert werden.

2. Kriterium Korrektheit: Ohme nennt drei Basispostulate, welche den Realitätsbegriff des Lesers konstruieren:

- Elementare Annahmen über Raum, Zeit und Gesetze der Logik.
- Theologische Basispostulate.
- Naturphilosophische wie naturwissenschaftliche Basispostulate.²⁰³

Wenn es im Erzähltext zu Abweichungen dieser Basispostulate kommt, sind diese dem Kriterium der Korrektheit zu zuordnen. Eine Ausnahme bilden phantastische Werke, da hier Abweichungen durch das Genre legitimiert werden. Hier können – wie beim ersten Kriterium der Vollständigkeit – implizit oder explizit Hinweise im Erzähltext stehen, die den Leser auf die inkorrekte Berichterstattung (ideologische Perspektive oder falsche Weltwahrnehmung) des Erzählers hinweisen. Entweder korrigiert sich der Erzähler selbst oder eine Figurenrede steht im Widerspruch zu seiner Erzählung.²⁰⁴

3. Kriterium der Plausibilität: Wenn sich Kommentare und Bewertungen des Erzählers mehren, wird der Fokus des Lesers auf die Erzählinstanz und dessen damit einhergehendes Weltbild konzentriert. Dabei hängt die Beurteilung dieser Meinungsäußerungen durch den

²⁰⁰ Ohme 2015, S.221ff.

²⁰¹ Ebenda, S.223.

²⁰² Ebenda, S.230.

²⁰³ Ebenda, S.234.

²⁰⁴ Ebenda, S.239

Leser von deren Qualität ab.²⁰⁵ Die Einschätzung solcher subjektiven Äußerungen sieht Ohme als kritisch an. Aufgrund der fehlenden Objektivität eignet sich dieses Kriterium daher nicht für die Analyse. Es kann nur von Mehrheits- und Minderheitsansichten gesprochen werden.²⁰⁶ Bei unterschiedlichen Meinungsäußerungen zu einem Thema von verschiedenen Figuren bzw. von dem Erzähler und einer Figur, ist der Rezipient herausgefordert diese zu reflektieren. Der Leser kann im Text, laut Ohme, Hinweise auf die „plausibelste“ Position entdecken. Beispielsweise, wenn ein Weltbild von einer Person präsentiert wird, welche der im Werk bestimmenden Mehrheitsmeinung angehört. Explizit kann der Erzähler seine Ansicht während des Verlaufs der Geschichte auch selbst korrigieren.²⁰⁷

Generell sieht Ohme es als problematisch an, auf Basis von Meinungsäußerungen Erzählertypologien zu konstruieren.²⁰⁸ Seit der Romanik nahm die Darstellung der Introspektion von psychisch kranken Personen bei Autoren zu und die Beschreibung von abnormen Charakteren wurde zu Regel. Daher hätten fast alle figuralen Erzähler als markiert zu gelten. Außerdem differenzieren sich diese unkonventionellen Weltanschauungen und individuellen Charaktere so sehr von einander, dass diese Heterogenität durch eine Typologie gar nicht ausreichend zu erfassen wäre.²⁰⁹ Er kommt daher zum Schluss, dass sich das Kriterium der Plausibilität sowie jegliche andere Kategorien, die sich auf der Ebene von ideologischen Ansichten befinden, nicht für eine Erzählertypologie eignen.²¹⁰

Für eine semantische Markierung im Sinne der Unzuverlässigkeit, kommt für Ohme daher nur das Kriterium der Vollständigkeit oder der Korrektheit in Frage. Eine Abweichung der Norm von einem der beiden Kriterien reicht bereits für eine Markierung aus und gilt für homo- wie heterodiegetische Erzähler.²¹¹

4.2.3. Unzuverlässiges Erzählen – eine Interpretationssache?

Thomas Petraschka kritisiert, dass in der aktuellen Forschung zum unzuverlässigen Erzählen, die Zuordnung zu dieser Kategorie als interpretationsabhängige Aussage durch den Leser weithin akzeptiert ist.²¹² Damit wird impliziert, dass jegliche Zuordnung des unzu-

²⁰⁵ Ohme 2015, S.220.

²⁰⁶ Ebenda, S.250.

²⁰⁷ Ebenda, S.251.

²⁰⁸ Ebenda, S.252.

²⁰⁹ Ebenda, S.253.

²¹⁰ Ebenda, S.254.

²¹¹ Ebenda, S.220.

²¹² Petraschka 2018, S.114.

verlässigen Erzählens immer variabel ist und die Interpretationen abhängig von den unterschiedlichen „literaturtheoretischen, historischen und sogar individuellen Hintergründen hinweg nicht konstant sind“. Seine These ist, dass die „Einschätzung, dass die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit an einen Erzähler nie interpretationsneutral ist, falsch ist.“²¹³

Er begründet dies damit, dass die erzählerische Unzuverlässigkeit eine narratologische Kategorie ist. Narratologische Klassifizierungen werden seiner Ansicht nach, häufig als „nicht-interpretativ“ verstanden. Kindt und Müller erwähnen, dass die „Analysen der Narratologie“ einen deskriptiven Charakter besitzen und dadurch von denen der „Interpretationen literarischer Texte zu unterschieden sind.“ Deskriptive und interpretative Typen von Aussagen unterscheiden sich demnach vom Unterscheidungskriterium der „interpretationstheoretischen Neutralität.“

»Begriffe sind genau dann als ›neutral‹ in Hinblick auf Auslegungsrichtungen zu charakterisieren, wenn ihre Verwendung insofern von der Wahl eines spezifischen Interpretationsansatzes unabhängig ist, als sie keine Festlegung auf eine bestimmte Bedeutungskonzeption voraussetzt.« (Kindt/Müller 2003, 294).

Eine Aussage ist dann als Deskription zu verstehen, wenn diese über alle Bedeutungs- oder Interpretationstheorien hinweg stabil bleibt. Sie kann dabei von einer Interpretationstheorie abhängig sein, allerdings nicht von einer spezifischen Bedeutungstheorie. Eine Deskription kann des Weiteren auch semantischer Natur sein. Petraschka geht davon aus, dass die Aussage über die Semantik eines Textes interpretationsneutral sein kann.²¹⁴ Als Beispiel führt er die Typologie der Fokalisierung an oder einen hetero- bzw. homodiegetischen Erzähler. Diese Zuordnung sei interpretationsneutral, weil sie auf der „Grundlage einiger markanter linguistischer Charakteristika“ bestimmt wird, welche „leicht zugänglich und allgemeingültig sind“. Diese Bedeutungszuweisung ist dadurch nicht von einer bestimmten Interpretationstheorie abhängig, da in diesem Fall alle Bedeutungstypen die gleiche Bedeutungszuweisung durchführen werden. Die Interpretationsneutralität nach Kindt und Müller basiert auf metatheoretischen Annahmen. Diese gilt es laut Petraschka zu modifizieren, um die Kategorie des unzuverlässigen Erzählens als „interpretationsneutral“ bezeichnen zu können.²¹⁵ Im ersten Schritt muss man sich von problematischen idiosynkratischen Bedeutungstheorien distanzieren, da diese alle Zuschreibungen von Interpretationsneutralität gefährden: „When I use a word [...] it means just what I chose it to mean“. Dieser Spruch

²¹³ Petraschka 2018, S.115.

²¹⁴ Ebenda, S.116.

²¹⁵ Ebenda, S.117.

von Humpty Dumpty in „Alice in Wonderland“, ignoriert dabei die allgemeine Geltung von markanten linguistischen Charakteristika.²¹⁶ Die Distanzierung von solchen Bedeutungstheorien muss zunächst über eine Definition bestimmter Akzeptanz- oder Adäquatheitsbedingungen für Interpretationstheorien in bestimmten Kontexten vorgenommen werden. Durch die Festlegung der Adäquatheitsbedingungen können Aussagen wie jene von Humpty Dumpty ignoriert werden, da diese Bedingungen direkten Einfluss darauf haben, welche Aussagen als interpretationsneutral zu bezeichnen sind. Je enger diese definiert werden, desto mehr Aussagen können den Status einer Beschreibung erhalten.²¹⁷ Die Unterscheidung zwischen hetero- und homodiegetischen Erzählern basiert demnach auf linguistischen Charakteristika, die leicht zu erkennen und über alle, ausgenommen idiosynkratisch-exotische, Interpretationstheorien hinweg stabil sind. Im Fall der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens ist sich die Forschung uneinig.

Kindt und Müller haben allerdings festgestellt:

Es gibt Fälle, in denen die Frage nach der Zuverlässigkeit eines Erzählers ebenso auf »Grundlage einiger markanter linguistischer Charakteristika, deren Vorliegen leicht festzustellen und deren Geltung allgemein ist« (Kindt/Müller S.296.)²¹⁸ geklärt werden kann.

Als Beispiel nennt Petraschka den Roman „The Murder of Roger Ackroyd“ von Agatha Christie. Der Erzähler entlarvt sich selbst auf eine explizite Weise als unzuverlässig, sodass grundsätzliche linguistische Charakteristika ausreichen, um dies zu erkennen. In diesem Fall kann also das Merkmal der Unzuverlässigkeit als eine interpretationsneutrale Aussage angesehen werden. Die Bestimmung erfolgt zunächst anhand der Analyse, da es sich beim Erzähler um eine homodiegetische Erzählinstanz handelt. Es kommt zu Beginn des Textes das grammatische „I“ vor.

Mrs. Ferrars died on the night of the 16th-17th September – a Thursday. I was sent for at eight o'clock on the morning of Friday the 17th. There was nothing to be done. She had been dead some hours. It was just a few minutes after nine when I reached home once more. [...] To tell the truth, I was considerably upset and worried. I am not going to pretend that at that moment I foresaw the events of the next few weeks. I emphatically did not do so. But my instinct told me that there were stirring times ahead. (Christie 1965, 7).²¹⁹

²¹⁶ Petraschka 2018, S.118.

²¹⁷ Ebenda, S.119.

²¹⁸ Ebenda, S.120.

²¹⁹ Ebenda, S.121.

Laut Petraschka muss der Leser sich keiner Interpretation bedienen, um den Erzähler als homodiegetisch zu erkennen, da aufgrund „basaler syntaktischer und semantischer Strukturen“ dies für den Leser erkennbar ist und die Beschreibung des Erzählers als homodiegetische Instanz somit interpretationsneutral ist. Bei der Unzuverlässigkeit des Erzählers gibt sich die Erzählinstanz genauso explizit dem Leser zu erkennen. Am Ende der Geschichte bekennt der Erzähler sich zum Mord und erklärt dem Leser auch, dass er ihn bewusst bis zum Schluss in die Irre geführt hat. Durch die explizite Reflexion des Erzählers, erfüllt dieser die Kriterien für die Kategorie des „täuschend mimetischen Erzählens“ nach Kindt und Köppe. Dabei benötigt man keine Interpretationsstrategien, da dieses Ergebnis jedem Leser auf dem Silbertablett serviert wird.²²⁰

Petraschka kommt zu dem Schluss, dass unter solchen Bedingungen, wo sich keine Alternativen für die Rekonstruktion einer Geschichte ergeben (abseits der idiosynkratischen Interpretationstheorien), bei denen offensichtlich ist, dass basales Verstehen linguistischer Charakteristika ausreicht, um die Kategorie der Unzuverlässigkeit zu bestimmen, diese Unzuverlässigkeit auch als interpretationsneutral angesehen werden kann. Er formuliert seine Definition dazu folgendermaßen:

*Definition Interpretationsneutralität: Eine Aussage A über einen Text T ist interpretationsneutral genau dann, wenn es keine in Abhängigkeit von – bestimmten Adäquatheitsbedingungen genügenden – Bedeutungs- und Interpretationstheorien verfasste optimale Interpretation von T gibt, in der die Aussage nicht-A vorkommt.*²²¹

4.2.4. Unzuverlässigkeit bei hetero- und homodiegetischen Erzählern

Allgemein ist in der Narratologie lange Zeit der Standpunkt vertreten worden, dass ein heterodiegetischer Erzähler nicht unzuverlässig sein kann. Kindt stellt in seiner Erzähltheorie von 2008 fest, dass der Standpunkt des Erzählers für die Bewertung der Zuverlässigkeit nicht relevant ist.

Lang definiert den heterodiegetischen Erzähler als jenen, der nicht Teil der Diegese ist. Er muss außerhalb der fiktiven Handlung stehen. Genette unterscheidet beim Begriff der Heterodiegese nicht zwischen einem Erzähler in der Geschichte und in der erzählten Welt. Ein Erzähler, der hingegen in der erzählten Welt vorkommt, nicht aber in der Geschichte wird von Lang auch als homodiegetisch bezeichnet.

²²⁰ Petraschka 2018, S.122.

²²¹ Ebenda, S.124.

„(Ehetero) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann heterodiegetisch zu nennen, wenn er nicht Teil der erzählten WeltG ist.“

„(Ehomo) Der Erzähler E einer Geschichte G ist genau dann homodiegetisch zu nennen, wenn er Teil der erzählten WeltG ist.“

Heterodiegetische Erzähler konstruieren die erzählte Geschichte und sind nach Lang nicht Teil der erzählten Welt. Homodiegetische Erzähler sind gleichzeitig selbst ein Teil dieser Welt.²²²

Die Kritik an der Unzuverlässigkeitszuschreibung von heterodiegetischen Erzählern basierte auf zwei Punkten. Erstens gibt es keine Möglichkeiten zwischen der Wirklichkeit und der Wirklichkeitsdarstellung des Erzählers, innerhalb des fiktiven Werkes, zu unterscheiden. Zweitens können durch die allmächtige Stellung des heterodiegetischen Erzählers, welcher von oben herab eine Geschichte dem Leser vermittelt und somit die gesamte Kontrolle über deren Erzählung innehat, keine unzuverlässigen Merkmale festgestellt werden. Kindt merkt hingegen bereits an, dass auch heterodiegetische Erzähler sich über ihre individuellen Wertvorstellungen bzw. Urteile, welche sich nicht mit den Standards der fiktiven Welt vereinen lassen, verraten können. Um auf das Phänomen des unzuverlässigen heterodiegetischen Erzählers eingehen zu können, ist es zunächst essenziell zwischen Erzählstandort, Erzählverhalten und Fokalisierung zu unterscheiden. Die Vermischung dieser Kategorien hat in der Vergangenheit zur Unantastbarkeit von heterodiegetischen Erzählern geführt.²²³ Der Begriff der Heterodiegese bezieht sich rein auf den Erzählerstandpunkt. Daran ist noch nicht die Fokalisierung, also ein bestimmter Wahrnehmungs- oder Erlebnisinhalt gekoppelt. Genauso wenig sagt dieser Terminus etwas über das Erzählverhalten aus, ob der Erzähler sich gegenüber der Handlung wertend gibt. In Genettes Theorie sind die Nullfokalisierung, welche als eine Allwissenheit angesehen wird, die Heterodiegese und das Erzählverhalten oft prototypisch verbunden worden, obwohl dies nicht zwingend notwendig ist.²²⁴ Bei der internen Fokalisierung, die zwischen mehreren Figuren wechselt, wird dies deutlich. Es wird zuerst aus der Sicht von Figur A berichtet, danach aus der Sicht von Figur B. Bei diesem Fokalisierungswechsel vergisst der Erzähler das Wissen von Figur A. Bei einer Nullfokalisierung wird, wie der Name bereits aussagt, aus keiner Figurenperspektive erzählt. Es findet keine Introspektion bei diesem Fokalisierungstyp statt. Einem

²²² Lang 2018, S.57.

²²³ Ebenda, S.58.

²²⁴ Ebenda, S.59.

allwissenden Erzähler wird ein heterodiegetischer Erzählstandpunkt zugewiesen, von dessen Position dieser die Erzählung der fiktiven Handlung aus einem nicht fokalisierten Blickwinkel vermittelt. Nach Lang können auch homodiegetische Erzähler einen nullfokalierten Standpunkt einnehmen, während heterodiegetische Erzähler sich der internen oder externen Fokalisierung bedienen.²²⁵ Die Fokalisierung gibt dem Leser nur die Information, ob sich die Wahrnehmungsinstanz (nicht der Erzähler) innerhalb der erzählten Welt befindet.

Der Begriff der Auktorialität bezeichnet das Erzählverhalten. Ein auktorialer Erzähler berichtet von fiktiven Ereignissen und kommentiert diese. Die Auktorialität und Allwissenheit eines Erzählers geben nicht Aufschluss darüber, ob die Aussagen des Erzählers als wahrhaftig angenommen werden können.²²⁶ Allwissenheit bedeutet nur, dass der Erzähler bezüglich seiner Wahrnehmungsdarstellung nicht eingeschränkt ist.

Im Gegensatz zu heterodiegetischen Erzählern können homodiegetische Erzähler zusätzlich durch ihre Handlungen erkennen lassen, ob diese mit den Normen der fiktiven Welt im Einklang sind. Erzähler, welche die Geschichte konstruieren, können somit nur über ihr Erzählverhalten der axiologischen Zuverlässigkeit zugeordnet werden. Komplexer gestaltet sich die Zuordnung der heterodiegetischen Erzähler zur mimetischen Zuverlässigkeit. Erzähler vermitteln dem Leser entweder falsche Informationen oder verheimlichen einen relevanten Teil derselben. Beim homodiegetischen Erzähler wird die beschränkte Informationsweitergabe auf die Charaktereigenschaften der Figur selbst zurückgeführt. Entweder weiß die Erzählinstanz selbst nicht, was gerade geschieht, ihr fehlen die nötigen Eigenschaften (z. B. Bildung), um Zusammenhänge erkennen zu können, oder sie lügt geradeheraus. Bei heterodiegetischen Erzählern wird jedenfalls davon ausgegangen, dass sich diese aller Inhalte der erzählten Handlung bewusst sind. Nimmt nun dieser eine interne oder externe Fokalisierung ein, kann es zu einer unvollständigen Informationsvermittlung kommen.²²⁷ Diese kann trotzdem als eine vollständige Informationsweitergabe gelten, wenn aus der Perspektive einer Figur mit einem eingeschränkten Wahrnehmungshorizont berichtet wird.

²²⁵ Lang 2018, S.60.

²²⁶ Ebenda, S.61.

²²⁷ Ebenda, S.66.

Unabhängig vom Wissenshorizont des Erzählers steht damit der Wahrnehmungshorizont dieser Figur im Zentrum. Der Wechsel eines heterodiegetischen Erzählers in die subjektive Wahrnehmung einer Figur kann jedoch unzuverlässig sein, sollte dieser Wechsel an einer bestimmten Stelle des Textes geschehen, die relevant für das Verständnis der Vorgänge wäre. Solch eine Vorgehensweise, bei welcher wichtige Informationen bewusst nicht vermittelt werden, ist als unzuverlässig zu werten. Beispielsweise wird zu Beginn der Erzählung ein allwissender Erzähler eingeführt, welcher dem Leser eine vollkommene Berichterstattung über die Geschehnisse übermittelt. Während des Handlungsverlaufs zieht dieser sich plötzlich in die subjektive Wahrnehmungsposition einer Figur zurück, wodurch wichtige Details dem Leser nicht mehr zugänglich werden. Wird hingegen von Beginn an aus der Perspektive einer Figur erzählt und offen von einer beschränkten Wahrnehmung gesprochen, ist dies nicht als unzuverlässig anzusehen.²²⁸

Allwissende Erzähler können über zwei Wege ihrer Unzuverlässigkeit überführt werden. Sie selbst gestehen im späteren Verlauf der Handlung, falsche Fakten vermittelt oder bestimmte Informationen ausgelassen zu haben oder der Leser beginnt aufgrund von Widersprüchen zwischen den Figuren und der Erzählinstanz deren Autorität infrage zu stellen.²²⁹

4.3. Individuelles Modell

Im Vergleich der vorgestellten Konzepte kristallisieren sich laut Lang zwei Formen des unzuverlässigen Erzählens heraus. Die Gemeinsamkeit dieser basiert auf den „Unangemessenheiten des Berichts“. Sie unterscheidet die zwei folgenden Kategorien:

1. **Mimetisch unzuverlässiges Erzählen:** Betrifft die fiktiven Fakten.
2. **Axiologisch unzuverlässiges Erzählen:** Bezieht sich auf Abweichungen der Werte- und Normenhaltung des Erzählers von jenen des literarischen Werkes.²³⁰

Auf eine dritte Kategorie verzichtet sie, da sich bei den vorgestellten Ansätzen zeigt, dass diese als Subkategorien der mimetischen oder axiologischen Form anzusehen sind. Bei Fludernik bezieht sich die dritte Kategorie auf konkrete oder allgemeine fiktive Fakten, bei Martinez und Scheffel auf den Status der Gewissheit nach der Gesamtlektüre und bei Kindt und Köppe auf den pragmatischen Modus. Lang kommt zu dem Ergebnis, dass sich die

²²⁸ Lang 2018, S.67.

²²⁹ Ebenda, S.69.

²³⁰ Anm. Lang bezieht sich dabei auf das Konzept von Kindt und Köppe.

Kategorie der „ideological unreliability“ von Fludernik und jene der „unreliable evaluating“ von Phelan und Martin dadurch definieren, dass es um eine „unangemessene Bewertung des Geschehens“ geht. Die anderen beiden Kategorien der Modelle bezeichnen die falsche Darstellung von fiktiven Fakten, wobei noch einmal differenziert wird, je nachdem ob es sich um allgemeine oder konkrete Bezüge handelt.²³¹

Für die Analyse wird die Differenzierung in zwei Hauptkategorien von Lang übernommen:

KONZEPT	EBENE FAKTEN	EBENE WERTE / WELTBILD
FLUDERNIK	„factual contradiction“, „lack of objectivity“	„incompatibility of worldview“
PHELAN / MARTIN	„unreliable reporting“, „unreliable interpreting“	„unreliable evaluation“
KINDT / KÖPPE	Täuschendes unzuverlässiges Erzählen, Offen unzuverlässiges Erzählen	Axiologisch unzuverlässiges Erzählen
MARTINEZ / SCHEFFEL	Mimetisch unzuverlässiges Erzählen, Mimetisch unentscheidbares Erzählen	Theoretisch unzuverlässiges Erzählen
OHME	Kriterium der Vollständigkeit, Kriterium der Korrektheit	Kriterium der Plausibilität
LANG	Mimetisch unzuverlässiges Erzählen	Axiologisch unzuverlässiges Erzählen

Bei Fluderniks Modell kann die Kategorie „lack of objectivity“ als Unterkategorie von „factual contradiction“ angesehen werden. Es geht bei beiden Kategorien um die Vermittlung einer falschen Aussage, wobei im zweiten Fall dies dem Erzähler nicht bewusst ist. Aus demselben Grund kann bei dem Konzept von Phelan und Martin „unreliable interpreting“ der Kategorie „unreliable reporting“ untergeordnet werden.

Bei Kindt und Köppe beziehen sich beide Ordnungen „täuschendes“ und „offen“ unzuverlässiges Erzählen auf die Ebene der Fakten. Bei Martinez und Scheffel kann das Modell des „mimetisch unentscheidbaren Erzählens“ zu der Ebene der Fakten geordnet werden. Wenn es mehrere Versionen von bestimmten Ereignissen in einem Erzählwerk gibt und die zuverlässige Instanz nicht ausgewählt werden kann, dann ist in diesem Fall keine Bestimmung von Unzuverlässigkeit möglich.

Ohme spricht sich in seinem Ansatz gegen die Ebene der Werturteile aus und kommt zu dem Schluss, dass sich das Kriterium der Plausibilität nicht für eine Erzählertypologie eignet. Dagegen ist einzuwenden, dass die Werte- und Normenhaltung des Erzählers sehr wohl

²³¹ Lang 2018, S.63.

wichtige Hinweise auf dessen Zuverlässigkeit geben können. Auch wenn Ohme die Vermenschlichung der Erzählinstanz kritisiert, so kann ihm zufolge der Leser anhand der anderen beiden Kriterien Merkmale für einen vertrauenswürdigen Charakter entnehmen. Seine eigenen Analysen basieren oft auf Charaktereigenschaften der jeweiligen Figuren. Damit zeigt sich, dass bei einem expliziten Erzähler im Sinne Schmidts, diese sich definitiv für eine Erzählertypologie eignen können.

Für das folgende Modell ist zu beachten, dass die Begriffe Zuverlässigkeit und Unglaubwürdigkeit gleichermaßen verwendet werden. Beide beziehen sich auf einen Erzähler, dem nicht zu vertrauen bzw. zu glauben ist. Die Gründe dafür werden innerhalb von zwei Hauptkategorien erörtert:

Unzuverlässiges Erzählen auf Ebene der Fakten

Die Erzählinstanz vermittelt bewusst oder unbewusst falsche Informationen an den Leser bezüglich der fiktiven Tatsachen. Bei einer bewussten Falschaussage ist sich der Erzähler dessen bewusst und der Autor beabsichtigt damit etwas Bestimmtes. Die unbewusste Vermittlung von falschen Tatsachen kann aufgrund der epistemologischen Grenzen des Erzählers im Sinne von Phelan und Martin entstehen. Die Gründe können dabei vielseitig sein: Die psychologische Disposition des Erzählers, dessen Alter bzw. begrenzter Bildungsstandard, etc.

Unzuverlässiges Erzählen auf Ebene der Werte / des Weltbildes

Die Erzählinstanz besitzt eine Werthaltung, welche jener der Erzählwelt (nicht der des Lesers) widerspricht. Diese Werte können explizit oder implizit durch den Erzähler vermittelt werden. Die Werthaltungen von expliziten Erzählern können sehr aufschlussreich für die Zuverlässigkeit bzw. Unzuverlässigkeit des Erzählers sein und eine erste Charakterisierung darstellen. Dabei sind Charaktereigenschaften wie Naivität, Boshaftigkeit oder Verwirrtheit wichtige Hinweise für die Zuverlässigkeit der Erzählung.

Die textuellen Signale im Sinne von Nünning sind der erste Schritt, um Unzuverlässigkeit im Erzähltext erkennen zu können. Daher wurden auf Basis seiner Kriterienliste spezifische Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen in den beiden Werken herausgearbeitet:

„Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär“
1. Erinnerungslücken, fehlende Belege und Unvollständigkeit.
2. Die Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit und Lüge.
3. Prahlerei, Monologe und Übertreibungen.
4. Eingeschränkte kognitive Fähigkeiten und die Thematisierung des Unmöglichen.
5. Divergenzen zwischen der eigenen Selbstdarstellung und Fremdcharakterisierungen.

„Rumo und die Wunder im Dunkeln“
1. Die Inszenierung der Erzählinstanz.
2. Explizite Widersprüche.
3. Übertreibungen und unmögliche Situationen.
4. Informationslücken
5. Die Thematisierung der Wissenschaft.

5. Unzuverlässiges Erzählen in den Werken von Walter Moers

5.1. Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär

In dem Werk lassen sich mehrere thematische Indikatoren finden, die auf eine unzuverlässige Erzählinstanz hindeuten.

5.1.1. Erinnerungslücken, fehlende Belege und Unvollständigkeit als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

Der Titel „Die 13 ½ Leben des Käpt'n Blaubär“ gibt dem Leser bereits Aufschluss darüber, dass es sich bei der vorliegenden Lektüre nicht um eine vollständige Erzählung handelt. Besonders die Bruchzahl ½ suggeriert die Unvollständigkeit des Erzähltextes. Im Paratext wird auch nochmals auf diese Unvollständigkeit hingewiesen:

*Die halben Lebenserinnerungen eines Blaubären; [...].*²³²

Im Vorwort begründet die Erzählinstanz die Entscheidung, nur über einen Teil seines Lebens zu berichten, folgendermaßen:

*Ein Blaubär hat siebenundzwanzig Leben. Dreizehneinhalb davon werde ich in diesem Buch preisgeben, über die anderen werde ich schweigen. Ein Bär muß seine dunklen Seiten haben, das macht ihn attraktiv und mysteriös.*²³³

Diese Begründung ist für den Leser nicht wirklich nachvollziehbar, sondern erweckt das Gefühl, dass Blaubär etwas verheimlichen will. Die „dunklen Seiten“ einer Person werden im Normalfall nicht als positiv angesehen, sondern als negative Eigenschaften, welche vor anderen Leuten verheimlicht werden.

Er berichtet weiter, dass er von jenen geheimnisvollen Orten erzählen möchte, die mittlerweile verschwunden sind:

*Früher gab es von allem viel mehr. Ja, es gab Inseln, geheimnisvolle Königreiche und ganze Kontinente, die heute verschwunden sind – überspült von den Wellen, versunken im ewigen Ozean. [...]. Denn die Meere steigen immer höher, [...] nicht umsonst steht mein Haus auf einer hohen Klippe, und nicht umsonst ist es ein immer noch seetüchtiges Schiff.*²³⁴

*Von diesen Inseln und Ländern will ich erzählen, und von den Wesen und Wundern, die mit ihnen versunken sind.*²³⁵

Die Dinge bzw. Lebewesen, über welche der Erzähler berichten wird, gibt es nicht mehr. Es sind keine Belege mehr für deren Existenz vorhanden. Der Leser kann sich also nur auf die Berichterstattung von Blaubär verlassen.

Meine Lebenserinnerungen müssen der Nachwelt erhalten bleiben. Die ersten Frostgespenster strecken ihre klammen Finger durch die Dielen meiner Kajüte und greifen nach

²³² Moers 2013, Vorwort [Position 4 von 9874].

²³³ Ebenda, Vorwort [Position 15 von 9874].

²³⁴ Ebenda, Vorwort [Position 15 von 9874].

²³⁵ Ebenda, Vorwort [Position 15 von 9874].

*meinen Füßen. Unsichtbare Eishexen malen Schneeglöckchen auf die Fenster. Nicht gerade meine bevorzugte Jahreszeit, aber genau der richtige Anlaß, [...] zu beginnen, meine ersten dreizehneinhalb Leben niederzuschreiben. Ein kühnes, kräftezehrendes Unterfangen von epischem Ausmaß wie ich befürchte. Denn, wie schon gesagt: Damals gab es von allem viel mehr – natürlich auch mehr Abenteuer.*²³⁶

Bereits nach diesem Vorwort kann Blaubär als ein expliziter und autodiegetischer Erzähler identifiziert werden, welcher nicht mit subjektiven Äußerungen spart. Interessant ist, dass der Leser auch erfährt, wo sich die Erzählinstanz befindet. Blaubär schreibt seine Memoiren in seiner Kajüte auf einem seetüchtigen Schiff, welches auf einer Klippe liegt. Die Erzählsituation ist daher für den Leser nachvollziehbar. Die Erzählung findet über einen schriftlichen Erzähltext auf der extradiegetischen Ebene statt. Der fiktive Leser hält somit die fiktive und unvollständige Autobiographie von Käpt'n Blaubär in den Händen. Das Vorwort allein gibt noch keinen Aufschluss darüber, ob es sich bei Blaubär um einen unzuverlässigen Erzähler handelt, jedoch gibt es dafür in Form der textuellen Signale Hinweise. Das erste Kapitel beginnt mit der Frage nach seiner Geburt:

*Ein Leben beginnt gewöhnlich mit der Geburt – meins nicht. Zumindest weiß ich nicht, wie ich ins Leben gekommen bin. Ich könnte – rein theoretisch – aus dem Schaum der Welle geboren oder in einer Muschel gewachsen sein, wie eine Perle. Vielleicht bin ich auch vom Himmel gefallen, in einer Sternschuppe. Fest steht lediglich, daß ich als Findelkind ausgesetzt wurde, mitten im Ozean. Meine erste Erinnerung ist, daß ich in rauher See trieb, nackt und allein in einer Walnußschale, denn ich war ursprünglich sehr, sehr klein.*²³⁷

In diesem Absatz zeigt sich, dass der ältere Käpt'n Blaubär die interne Fokalisierung nutzt, um aus der Perspektive seines jüngeren Ichs zu erzählen. Gegen Ende der Erzählung erfährt Blaubär, dass seine Eltern als Sklaven auf einem Schiff gearbeitet hatten und mit ihm geflüchtet waren, um ihm das Leben in der Sklaverei zu ersparen. Die Aussagen des Erzählers über die theoretischen Ursprünge seiner Existenz dienen hier nur, um einen Spannungsbogen zu erschaffen, der am Ende der Erzählung schließlich gelöst wird.

Im Kapitel der Zwergpiraten meldet sich auch erstmals das „Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“. Wie im Kapitel 3.4. ausgeführt, handelt es sich dabei um ein Vorgreifen der Erzählinstanz, da das Lexikon dem jüngeren Blaubär erst in einem späteren Kapitel implantiert wird. Der Erzähler platziert diese Informationen genau an jener Stelle, wo seine eigene Beschreibung der

²³⁶ Moers 2013, Vorwort [Position 36 von 9874].

²³⁷ Ebenda, 1 – Mein Leben als Zwergpirat [Position 47 von 9874].

Zwergpiraten stattfindet. Das Lexikon soll den Wahrheitsgehalt seiner Information nochmals bestätigen. Während der Geschichte begegnet Blaubär immer wieder Lebewesen oder erlebt Phänomene, die niemand anderes jemals beobachtet hat.

*Die Zwergpiraten waren die Herrscher des Zamonischen Ozeans. Es wußte allerdings niemand davon, weil sie so klein waren, daß keiner sie bemerkte.*²³⁸

*Ich bezweifle, daß irgendjemand außer mir jemals einen Tyrannowalfisch Rex hat seufzen hören.*²³⁹

*Es war wahrscheinlich das erste Mal in der Geschichte von Luftspiegelungen, daß eine halbstarile Fata Morgana mit dem Wüstenboden verschmolz. Daher dürfte auch noch niemand die Geräusche gehört haben, die sich dabei entfalteteten.*²⁴⁰

Hinzu kommt, dass sich bei Blaubärs sonst so überschwänglichen und detaillierten Beschreibungen, die weit über ein menschenmögliches Gedächtnis hinausgehen, plötzlich Erinnerungslücken finden. So erinnert er sich an Kleinigkeiten, wie den roten Fleck auf dem Kopf eines geretteten Wolpertingers, aber nicht wie sein erstes beobachtetes Lügenduell vorangegangen ist. Ein eigentlich sehr wichtiges Ereignis in seinem Leben, das ihn dazu bewegte den Weg des Lügengladiators zu beschreiten. Zunächst beschreibt er bis ins kleinste Detail den Inhalt der vorgetragenen Monologe sowie deren Bewertungen für die einzelnen Geschichten und meint abrupt:

*Ab hier lässt mein Erinnerungsvermögen ein wenig nach, ich kann mich an die Einzelheiten der Lügengeschichte kaum noch erinnern, aber ich weiß, daß es ein ausgeglichener und spannender Kampf wurde, [...].*²⁴¹

Auch bei seinem eigenen ersten Sieg in einem Lügenduell verlässt ihn plötzlich die Erinnerung:

*So jedenfalls ist meine Erinnerung. Von ihr selbst weiß ich nicht mehr das geringste, wie ich auch an die anderen Geschichten, die ich an diesem magischen Abend zum besten gab, keinerlei Erinnerung habe. Sie muss aber ziemlich gut gewesen sein, denn ich erreichte neun Punkte, das höchste Ergebnis eines Anfängers für die Eröffnungsgeschichte in der Historie der Lügenduellen.*²⁴²

Besonders auffällig ist zum Ende des Erzähltextes, dass Blaubär ganze Textpassagen auslässt, indem er obskure Symbole in den Text einpflegt. Blaubär begründet die Verschlüsselung einer Textstelle folgendermaßen:

(Zwischenbemerkung: Leider sind die folgenden Ereignisse mit herkömmlichen erzählerischen Mitteln nicht zu schildern. Nachtigaller und das Zamomin duellierten sich mit Gedanken. [...]. Diese Gedanken waren so komplex, abstrakt, revolutionär, tiefeschürfend und

²³⁸ Moers 2013, 1 – Mein Leben als Zwergpirat [Position 71 bis 162 von 9874].

²³⁹ Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht [Position 666 von 9874].

²⁴⁰ Ebenda, 9 – Mein Leben in der Süßen Wüste [Position 3709 von 9874].

²⁴¹ Ebenda, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 6383 von 9874].

²⁴² Ebenda, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 6772 von 9874].

Nach Lang und Ohme handelt es sich bei diesen Informationslücken bereits um eindeutige Hinweise für eine unzuverlässige Erzählung. Der Erzähler stellt sich zu Beginn als allwissend dar, erzählt die Handlung bis ins kleinste Detail und verliert seine Erinnerung plötzlich an jenen Textpassagen, welche für den Leser von Bedeutung sind. Im Sinne Petraschkas verweisen die bisherigen Indikatoren implizit auf eine unzuverlässige Erzählinstanz, sind jedoch noch nicht ausschlaggebend für die Beurteilung, da sich hier noch keine expliziten Widersprüche finden lassen. Es handelt sich daher bei diesen Textstellen noch nicht um interpretationsneutrale Signale.

5.1.2. Die Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit und der Lüge als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

Ich müsste lügen (und es ist ja hinlänglich bekannt, daß das nicht meiner Natur entspricht), wenn ich behaupten würde, meine ersten dreizehneinhalb Leben wären ereignislos verlaufen. Ich sage nur: Zwergpiraten. Klabauteergeister. Waldspinnenhexen. Tratschwellen. Stollentrolle. Finsterbergmaden. Eine Berghutze. Ein Riese ohne Kopf. Ein Kopf ohne Riese [...]. Aber ich will nicht vorgreifen!²⁴⁵

Die erste Selbstcharakterisierung von Blaubär findet sich im zweiten Abschnitt des Vorwortes. Blaubär inszeniert sich als gute Seele, die nicht lügen kann, da dies nicht seiner Natur entspricht. Gleichzeitig versucht er den Leser von dem Wahrheitsgehalt seiner Erzählung zu überzeugen, da nur Personen, welche kaum Abenteuer erlebt hätten, lügen müssten. Es handelt sich dabei um eine *explizite, autoreferenzielle und metanarrative Thematisierung seiner eigenen Glaubwürdigkeit*. Der Rezipient würde zu diesem Zeitpunkt, ohne die Erwähnung seiner Glaubwürdigkeit, nicht auf die Idee kommen, dass es sich bei den folgenden Informationen um Lügen handeln könnte. Schließlich ist man sich der Fiktionalität des Werkes vollkommen bewusst und lässt sich auf diese ein. Hinzu kommen die seitenlangen Beschreibungen seiner verschiedenen Abenteuern, obwohl er angeblich nicht vorgreifen will. Er zählt 46 Stichworte zu seinen Abenteuern auf, bevor er einwirft, er möchte nicht vorgreifen. Dies kann als der erste *explizite Widerspruch* des Erzählers im Sinne eines textuellen Signals gesehen werden.

Blaubär wächst zunächst bei den Zwergpiraten auf. Diese können aufgrund ihrer Größe nie ein richtiges Schiff kapern und neigen dazu, sich gegenseitig erfundene Geschichten über das Entern von Schiffen zu erzählen. Dabei prahlen und protzen sie so viel wie möglich. Blaubär beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen:

²⁴⁵ Moers 2013, 1 – Mein Leben als Zwergpirat [Position 22 bis 31 von 9874].

*Oft habe ich damals diesen Begegnungen beigewohnt und den grandiosen Aufschneide-
reien der Zwergpiraten gelauscht. Ich gebe allerdings gerne zu, daß diese Art von blüme-
ranter Ausschmückung und üppiger Phantasie Wirkung auf mich hatte. Was ich von ihnen
lernte, war, daß eine gute Notlüge oft wesentlich aufregender ist als die Wahrheit. Es ist
so, als würde man der Wirklichkeit ein schöneres Kleid geben.*²⁴⁶

Hier zeigt sich ein zweiter expliziter Widerspruch des Erzählers. Bekundet er im Vorwort
noch seinen ehrlichen Charakter, zeigt er sich von den positiven Eigenschaften einer Not-
lüge angetan. Der Leser beginnt spätestens an dieser Textstelle, die folgenden Kommentare
der Erzählinstanz kritisch zu betrachten. Die sogenannte implizite Selbstcharakterisierung
bzw. die unfreiwillige Selbstentlarvung von Käpt'n Blaubär nimmt ihren Lauf.

Blaubär hat eindeutig nicht nur die Seemannskunst von den Zwergpiraten übernommen,
sondern auch ihre Kunst der Prahlerei. Diese Fähigkeit ist für ihn von essenzieller Bedeu-
tung, da sie den Grundstein für seine spätere Selbstvervollkommnung legt. Das Lügen stellt
sich bei Blaubär als eine innere Begabung dar, die er im Laufe des Romans perfektioniert.
Nach fünf Jahren bei den kleinen Piraten ist Blaubär zu groß für das Schiff geworden und
droht es mit seinem Gewicht zu versenken. Schweren Herzens trennen sich die Zwergpira-
ten von ihm und setzen ihn auf einer Insel aus. In völliger Stille und Einsamkeit reflektiert
Blaubär erstmals über sich selbst:

*Als ich so nackt und verlassen am Strand einer einsamen Insel saß, dachte ich zum ersten
Mal über meine Situation nach. Eigentlich dachte ich überhaupt zum ersten Mal nach, denn
in der ewig lärmenden Atmosphäre des Zwergpiratenschiffes war ich ja nie dazu gekom-
men, einen klaren Gedanken zu fassen. Ich muß gestehen, daß meine ersten Denkversuche
nicht gerade von unauslösbare Tiefe waren. Der erste Gedanke, der mir in den Sinn kam,
war: Hunger. Der zweite: Durst.*²⁴⁷

Jedes Erlebnis des jüngeren Blaubärs wird von der älteren Erzählinstanz kommentiert. Es
handelt sich um einen sehr dominanten und explizit hervortretenden Erzähler. Die emotio-
nale Involviertheit des Erzählers ist dadurch auch klar ersichtlich.

*Und nun also zum ersten Mal Dunkelheit. Und mit der Finsternis kam ein neues Gefühl,
das ich bisher noch nie ertragen mußte: Angst! Ein sehr unangenehmes Gefühl, als sei die
Dunkelheit in meinen Körper gedrungen und würde nun durch meine Adern fließen.*²⁴⁸

*Fassen wir also mal zusammen: Alle Besatzungsmitglieder der Moloch waren gerettet, bis
auf euren bedauernswerten Erzähler.*²⁴⁹

²⁴⁶ Moers 2013, 1 – Mein Leben als Zwergpirat [Position 123ff von 9874].

²⁴⁷ Ebenda, 1 – Mein Leben als Zwergpirat [Position 193ff von 9874].

²⁴⁸ Ebenda, 1 - Mein Leben als Zwergpirat [Position 214 von 9874].

²⁴⁹ Ebenda, 13 - Mein Leben auf der Moloch [Position 8774 von 9874].

Die sprecherzentrierten Aussagen und linguistischen Signale für die Expressivität und Subjektivität des Erzählers drängen sich immer wieder in den Vordergrund der eigentlichen Handlung.

Im zweiten Kapitel trifft Blaubär auf die Klabautergeister. Diese sind moralisch fragwürdige Wesen. Sie ernähren sich von der Angst anderer Lebewesen und sind sehr ungemütliche Zeitgenossen. Blaubär schließt sich ihnen an, um zu überleben. Es entsteht zwischen ihnen eine Art der Zweckgemeinschaft. Blaubär bietet den Klabautergeistern jeden Abend eine Bühnenshow voller Verzweiflung, Angst und Tränen. Diese negativen Gefühle nehmen die Klabautergeister begierig auf und versorgen ihn im Gegenzug mit Nahrung.

Das Lampenfieber am Anfang, meine immer besser werdenden Schluchzarien, der tosende Applaus am Schluß – ich wurde regelrecht süchtig danach. Es fiel mir immer leichter, einfach so loszuflennen (und ich kann es auch heute noch, wenn aus dramaturgischen Gründen gelegentlich mal ein paar Tränen notwendig sind). [...]. Ich beherrschte die ganze Palette, vom leichten Seufzen über das verzweifelte Schluchzen bis hin zum kreischenden Tobsuchtsanfall. Ich lernte, den Rhythmus meines Schluchzens mit der Melodie meines Heulens so perfekt abzustimmen, daß kleine Symphonien daraus entstanden. [...]. Manchmal sabberte ich minutenlang fast tonlos vor mich hin, um das Publikum in unerträgliche Spannung zu versetzen [...].²⁵⁰

Der kleine Blaubär lernt die Schauspielkunst in Bezug auf Mimik und Gestik zu perfektionieren. Dies stellt eine weitere Entfaltung seiner Talente dar. Der ältere Blaubär gesteht auch „heute“ noch seine damaligen Fähigkeiten der Täuschung zu verwenden.

Nach einiger Zeit beginnt sein jüngeres Ich sich immer mehr den Klabautergeistern anzupassen. Er entwickelt schlechte Gewohnheiten, wird aufgrund des Erfolges launisch, schroff und eingebildet. Die Selbsterkenntnis bringt ihn schließlich zu dem Entschluss, die Insel zu verlassen, um nicht wie ein Klabautergeist zu enden:

„Wenn schlechte Dinge zur Gewohnheit werden, muß man die Verhältnisse ändern.“²⁵¹

Die kritische Selbstreflexion der Erzählinstanz wirkt für den Leser authentisch. Allerdings reicht es nicht aus die Umgebung zu ändern, um sich schlechte Gewohnheiten abzugewöhnen.

Blaubär stellt während seiner Reise auch immer wieder rhetorische Fragen an den Leser:

Gab es etwas Aufregenderes als eine Entdeckungsfahrt ins Unbekannte, als eine Reise über den großen, weiten Ozean?²⁵²

²⁵⁰ Moers 2013, 2 – Mein Leben bei den Klabautergeistern [Position 330ff von 9874].

²⁵¹ Ebenda, 2 – Mein Leben bei den Klabautergeistern [Position 364 von 9874].

²⁵² Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht [Position 377 von 9874].

Die Häufung von Leseranreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler ist ein textuelles Signal nach Nünning und findet sich in Blaubärs Erzählungen durchgehend. Es finden sich auch syntaktische Anzeichen für einen hohen Grad von emotionaler Involviertheit in Form des Rufzeichens und Fragezeichens:

*Konnte man sich etwas Langweiligeres vorstellen als eine Reise übers Meer? Das Meer, bah! Eine öde Salzwasserwüste, glatt und ereignislos [...]. Ich hatte auf unbekannte Kontinente und geheimnisvolle Inseln oder zumindest auf ein Zwergpiratenschiff gehofft, aber es trieb noch nicht mal eine Flaschenpost vorbei.*²⁵³

Während Blaubär auf seinem Floß am Meer umhertreibt, trifft er auf die Tratschwellen. Es handelt sich das dritte Mal in Folge um moralisch korrupte Lehrerfiguren. Sie lieben es mit ihrer scharfen Zunge Schiffbrüchige in den Wahnsinn und letztendlich zum Selbstmord zu treiben. Blaubär ist von ihrer Anwesenheit jedoch so fasziniert, dass er ihnen begeistert zuhört, wie sie ihn zum Sprung ins Wasser animieren wollen. Da Blaubär nicht sprechen kann, nehmen sie Abstand von ihrem Vorhaben ihn ins Verderben zu „reden“, da sie seine Sprachlosigkeit als schlimmste Strafe ansehen. Von ihnen erlernt Blaubär die zamonische Sprache. In kürzester Zeit perfektioniert er wieder eine Fähigkeit. Das Wichtigste für ihn ist jedoch, dass er „Seemannsgarn spinnen“²⁵⁴ kann. Der Erzähler gibt hier erstmals definitiv zu, dass er sehr wohl gewillt ist Ammenmärchen zu verbreiten. Sein „von Natur aus ehrliches Wesen“, ist von Beginn an durch seine moralisch fragwürdigen Adoptivfamilien korrumpiert worden. Die unfreiwillige Selbstentlarvung wird für den Leser immer deutlicher.

Im späteren Verlauf der Geschichte gesteht die Erzählinstanz, welche Intention sie mit der Verschriftlichung ihrer Memoiren verfolgt:

*Und das war nun das unangenehmste Ende, das ich mir vorstellen konnte: Tod durch Vergessen. Für immer zu verschwinden, ohne die geringste Erinnerung zurückzulassen, sich einfach aufzulösen, ohne sich in das Bewußtsein seiner Zeitgenossen eingebrannt zu haben. Eigentlich war ich angetreten, um berühmt, vielleicht sogar unsterblich zu werden.*²⁵⁵

Seine Abenteuer müssen von „epischen Ausmaße“ sein, wie er im Vorwort erwähnte, denn es ist sein Ziel, ewig im kollektiven Gedächtnis der nachfolgenden Generationen zu verbleiben. Sein Name und seine Abenteuer sollen in die Geschichte Zamoniens eingehen und somit unendlich erhalten bleiben. Um dieses Ziel zu erreichen, kann er keine „normale“

²⁵³ Moers 2013, 3 – Mein Leben auf der Flucht [Position 385 von 9874].

²⁵⁴ Ebenda, 3 - Mein Leben auf der Flucht [Position 540 von 9874].

²⁵⁵ Ebenda, 11 – Mein Leben im Großen Kopf [Position 4984 von 9874].

Geschichte erzählen, sondern muss ihr natürlich ein „schöneres Kleid“ verpassen. Den Höhepunkt der Thematisierung der Lüge bildet das Kapitel über Blaubärs Leben in Atlantis. Atlantis ist die Haupt- und Regierungsstadt von Zamonien. Hier dominiert ein kapitalistisches und korruptes System den Alltag.

[...] für fast jeden anspruchsvollen Beruf bedurfte es umständlicher Genehmigungen von geheimnisvollen Ämtern, nichts ging ohne einen Nattiftoffenstempel, den nur bekam, wer sich entweder monatelang in Warteschlangen einreihete, zünftige Bestechungsgelder zahlte oder einen Nattiftoffen in der Familie hatte.²⁵⁶

Blaubär steht diesmal vor einer alltäglichen Herausforderung, die jeder Normalbürger zu bewältigen hat: Geld zu verdienen. Alles Wissen der Nachtschule hat ihm nicht beigebracht, wie man eigentlich ein Einkommen erhält. Er hatte bisher Lebensmittel und Unterkunft gratis erhalten und muss erstmals für seinen Lebensunterhalt selbst aufkommen. Er trifft dort auf Chemluth, welcher nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist:

Er wußte zwar noch nicht wie, aber irgendwann würde er schon Kapital aus mir schlagen, also heftete er sich an meine Fersen.²⁵⁷

Blaubär macht wieder Bekanntschaft mit einer moralisch höchst zweifelhaften Person, die ihn auch im weiteren Verlauf der Geschichte mehrmals belügt. Dass Blaubär für solche Leute anziehend wirkt, lässt den Leser auch an seinem eigenen „ehrlichen“ Charakter zweifeln. Selbst Chemluth sieht Blaubärs Geschichte über sein implantiertes Lexikon im Kopf als befremdlich an: >>Du hast vorübergehend den Verstand verloren! <<²⁵⁸

Glücklicherweise hat sich der Beruf des Lügengladiators in Atlantis etabliert. Eine Beschreibung des Berufes erhält der Leser von dem „Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“:

Lügengladiatoren, atlantische, die: Populäre Idole mit der Fähigkeit, auf publikumswirksame Weise zu lügen. Die Gladiatoren treten auf professioneller und regelmäßiger Basis im atlantischen Megather in sogenannten Lügenduellen gegeneinander an, wobei im gegenseitigen Austausch von erdachten Geschichten um die Krone des „Lügenkönigs“ gerungen wird. [...]. Die Lügengladiatoren von Atlantis gehören zur Zunft der autonomen Alleinunterhalter und vereinigen in sich die Fähigkeiten eines Komikers, Theaterschauspielers, Trickbetrügers, [...]. Lügengladiatoren werden in Atlantis abgöttischer verehrt als jede andere Art von Unterhaltungstalent.²⁵⁹

Der Erzähler stellt den Beruf des Lügengladiators als ein erhabenes Handwerk dar, welches in den höchsten Tönen von jedermann gelobt wird. Das „professionelle“ Lügen wird in

²⁵⁶ Moers 2013, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6135 von 9874].

²⁵⁷ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 5850 von 9874].

²⁵⁸ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6045 von 9874].

²⁵⁹ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6296ff von 9874].

Atlantis überwiegend als eine Kunst erachtet, die mit keinen negativen Assoziationen verbunden ist. Es werden sogar Schulen nach Lügengliedern benannt. Abseits der Lügenduelle wird das Lügen jedoch als schlecht in Zamonien angesehen. Nur in einer korrupten Stadt wie Atlantis konnte sich daraus eine beliebte Unterhaltungsindustrie entwickeln. Blaubär entscheidet sich nun Lügengliederkönig zu werden. Bei seinem Bewerbungsgespräch erzählt Blaubär von realen Begebenheiten aus seinem bisherigen Leben und wird sogleich als Naturtalent von Smeik, seinem zukünftigen Manager, anerkannt. Die Unglaubwürdigkeit seiner Lebensgeschichte ermöglicht es ihm als Lügengliedder eingestellt zu werden.

>>Du bist nicht mal geboren worden ... das ist auch gut! Sehr gut ... eine der dreiesten Lügen, die ich je gehört habe! [...].<<²⁶⁰

Der Erzähler thematisiert im Verlauf der Handlung mehrmals, dass niemand in Zamonien seine Lebensgeschichte für bare Münze nimmt:

Plötzlich wurde mir bewußt, daß die Schilderung meines Lebens in Kurzform den Eindruck von Geisteskrankheit vermitteln mußte.²⁶¹

Sie glaubten mir nicht. Die Tragik meines Lebens.²⁶²

Ein expliziter Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz findet sich in der Beschreibung von Blaubärs Trainingsmethoden für die Lügenduelle: Das Lesen von Literatur.

Schriftsteller sind abgesehen von Politikern, die besten Lügner, von ihnen kann man am meisten lernen.²⁶³

Jeder kann sich hinstellen und eine platte Lüge von sich geben, das ist keine Kunst. Das Geheimnis besteht darin, den Zuhörer an sie glauben zu lassen. Und wie jede wirklich große Kunst besteht auch die des Lügens aus Fleiß und zahlreichen Schichten. [...]. Ein guter Schwindel muß sein wie eine solide Backsteinmauer, geduldig Lage auf Lage gefügt und darum als Ganzes unerschütterlich. Dazu muß man behutsam Lüge und Wahrheit mischen, Erwartungen schüren und dann wieder enttäuschen, falsche Fährten legen, erzählerische Haken schlagen, [...].²⁶⁴

Diese Textpassage beschreibt das gesamte Erzählwerk von Blaubär. Seine episodisch strukturierten Abenteuer sind „Lage für Lage“ aufeinander abgestimmt und bezüglich ihres Inhaltes mehr als solide zusammengepackt worden. In jedem Kapitel wird das jeweils neue Ziel des Helden nur äußerst umständlich und über mehrere Umwege erreicht. Der Leser ist

²⁶⁰ Moers 2013, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6611 von 9874].

²⁶¹ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6611 von 9874].

²⁶² Ebenda, 13 - Mein Leben auf der Moloch [Position 8268 von 9874].

²⁶³ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6639 von 9874].

²⁶⁴ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6638 von 9874].

gezwungen, sofern er bis zum Ende lesen möchte, den seitenlangen Beschreibungen (falschen Fahrten) der Erzählinstanz zu folgen, bis diese schließlich auf den wirklich relevanten Punkt kommt. Allerdings verliert Blaubär dabei von Kapitel zu Kapitel an Glaubwürdigkeit. Zu Beginn der Erzählung ist Blaubär noch bemüht den Rezipienten von seiner Glaubwürdigkeit zu überzeugen. Im späteren Verlauf gibt er dieses Unterfangen schließlich auf und versucht stattdessen den Leser von der Lüge als Kunstform zu überzeugen. Mit seiner Aussage über die Schriftsteller entlarvt er sich schließlich selbst, da er durch das Schreiben seiner Autobiografie zu ihnen gehört.

*Außerdem veröffentliche ich ein Werk über die moralischen Aspekte des Lügens, in dem ich das Lügen unter sportlichen Bedingungen pries, im persönlichen Umgang aber verdamnte. Stilistisch orientierte ich mich dabei an der Biografie von Nussram Fhakhir, und wenn ich ganz ehrlich sein soll, muß ich gestehen, daß ich manche Kapitel wortgetreu abgeschrieben habe.*²⁶⁵

Der wichtigste Hinweis für die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz findet sich in einem Lügenduell, wo Blaubär gegen sein großes Idol antritt. Da sein Sieg unsicher ist, beginnt er seine „tatsächliche“ Lebensgeschichte als Lüge darzustellen.

*Es war nicht ganz fair, denn es waren ja keine Lügengeschichten, aber wer konnte das nachprüfen?*²⁶⁶

*Die Zeit mit Mac, dem Rettungssaurier. Das war das Holz, aus dem gute Lügengladiatorengeschichten geschnitzt sind.*²⁶⁷

*Mein Sturz durch die Dimensionen erzeugte verblüfftes Stöhnen über die Kühnheit meiner Lügen, dabei war es die Wahrheit. Das war, gemessen am normalen Standard von Lügengeschichten, schon fast experimentell, geradezu abstrakt, revolutionär und avantgardistisch.*²⁶⁸

Blaubär widerspricht sich auch explizit. So darf sich laut ihm ein Lügengladiator nie von seinen Gefühlen beherrschen lassen, aber genau dies geschieht in seinem letzten Lügenduell:

*Ein Lügengladiator darf sich nie von seinen Gefühlen leiten lassen. Alles, wie dramatisch und spontan es auch vorgetragen sein mag, muß auf kühler Berechnung basieren.*²⁶⁹

*Äußerlich behielt ich mein nonchalantes Lächeln, aber innerlich fing ich an zu kochen. [...]. Ich wollte ihn zerstören, zermalmen, ihn nach allen Regeln der Lügenkunst auseinandernehmen.*²⁷⁰

²⁶⁵ Moers 2013, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6820 von 9874].

²⁶⁶ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 7470 von 9874].

²⁶⁷ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 7505 von 9874].

²⁶⁸ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 7528 von 9874].

²⁶⁹ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6655 von 9874].

²⁷⁰ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis [Position 6972 von 9874].

Insgesamt findet der Leser zahlreiche explizite und implizite Hinweise, welche belegen, dass ein Großteil der Ereignisse erlogen ist, wenn nicht sogar alle. Auf der Ebene der Fakten können die gesamten Memoiren als unglaubwürdig eingestuft werden. Bezüglich der Ebene der Werthaltungen ist die Erzählinstanz als unzuverlässig anzusehen, da das Lügen gemessen an den moralischen Standards in Zamonien als etwas Schlechtes betrachtet wird.

5.1.3. Prahlerei, Monologe und Übertreibungen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

Neben der Lüge treten maßlose Übertreibungen im Werk auf, welche sogar für einen fiktionalen Erzähltext bemerkenswert sind. Blaubär erlernt bei den Zwergpiraten, Erzählungen großzügig „auszuschmücken“. Die Erzählinstanz nutzt dabei gerne Superlative, die sich bereits ab dem ersten Kapitel auf fast jeder Buchseite finden:

[...] *heute weiß ich, daß es tatsächlich das **größte**²⁷¹ Geräusch der Welt war.*²⁷²

*Nun muß man bedenken, daß dies so ziemlich die **aussichtsloseste** Situation war, in die man auf See geraten konnte.*²⁷³

*Mir schien, daß ich das mit Abstand **bedauernswerteste, alleingelassenste, hungrigste** Blaubärchen der Welt war, die absolut **bemitleidenswerteste** Kreatur, [...]*²⁷⁴

Allein anhand dieser kurzen Auszüge kann der Leser die Häufung von sprecherzentrierten Aussagen, linguistischen Signalen für Expressivität und Subjektivität sowie Leseanreden und bewusste Versuche der Rezeptionslenkung durch den Erzähler erkennen, die sich durch das gesamte Erzählwerk hindurch ziehen.

In jedem Kapitel berichtet Blaubär von neuen Fähigkeiten, die er „über“ die Perfektion zu beherrschen lernt:

*Ich lernte 723 verschiedene Versionen einen Knoten zu schürzen, und die kann ich heute noch auswendig.*²⁷⁵

[...] *ich könnte mit verbundenen Augen zwei Aale so kompliziert verknoten, daß sie ihr Lebtag nicht mehr auseinander kommen. [...] Ich könnte einen Knoten in einen Fisch machen, und, wenn es sein müßte, im absoluten Notfall, sogar einen Knoten in einen Knoten.*²⁷⁶

Ich wurde selbst ein Meister des gesprochenen Worts. Nach fünf Wochen war ich soweit, daß mir die Wellen nichts mehr beibringen konnten, ja, ich war ihnen fast ein bißchen über.

²⁷¹ Anm.: Hervorhebung durch die Autorin.

²⁷² Moers 2013, 1 – Mein Leben bei den Zwergpiraten, [47 von 9874].

²⁷³ Ebenda, 1 – Mein Leben bei den Zwergpiraten [63 von 9874].

²⁷⁴ Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht [304 von 9874].

²⁷⁵ Ebenda, 1 – Mein Leben bei den Zwergpiraten [Position 150 von 9874].

²⁷⁶ Ebenda, 1 – Mein Leben bei den Zwergpiraten [Position 158 von 9874].

*Ich konnte jedes Wort sprachen, das es gab, in jeder gewünschten Lautstärke, vorwärts und rückwärts.*²⁷⁷

Als Blaubär auf einem Floß am Meer umhertreibt, zählt er bei einem auftauchenden Schiff: *nicht weniger als tausend Schornsteine [...].*²⁷⁸

Das Lexikon bestätigt die Berichterstattung von Blaubär und spricht von 1214 Kaminschlotten. Die Zahl 1000 verwendet er 37 Mal in der gesamten Geschichte, um auf die enormen Dimensionen seiner Beobachtungen hinzuweisen. Bei diesem riesigen Schiff handelt es sich um die MOLOCH.

*[...] das größte Schiff, das jemals die Meere befahren hat.*²⁷⁹

Seine prahlerischen Beschreibungen wechseln sich mit seinen detailgenauen Ausführungen über seine Umgebungen ab.

*Ein Chor von Singvögeln zwitscherte mich am nächsten Morgen aus meinen Entdeckerträumen. Ein riesiger, atemberaubend schöner Schmetterling saß auf meiner Nase und fächelte mir kühle Luft zu. Von einer nahen Palme fiel eine Kokosnuß neben mir in den Sand und platzte so akkurat in zwei gleiche Teile, daß kein Tropfen ihrer kostbaren Milch verschüttet wurde. [...]. Ein Reigen von Kolibris stand einen Augenblick über mir, formierte dann eine Kette und verschwand schwirrend im Palmenwald.*²⁸⁰

Blaubär landet auf einer paradiesischen Insel, die ihm sämtliche Essenswünsche erfüllt. Es handelt sich bei dem idyllischen Ort jedoch um eine „Gourmetica Insularis“, eine Wasserpflanze, die sehr selten ist und sich in ein Paradies für Gourmets verwandelt, um ihre Opfer anzulocken. Als sie dabei ist Blaubär zu fressen, reflektiert er über sein bis dahin kurzes Leben.

*Man sagt, daß das ganze Leben noch einmal wie ein Film vor einem abläuft, bevor man stirbt. In meinem Fall war das ein sehr kurzer Film: die Zwergpiraten, die Klabautergeister, die Tratschwellen, die Feinschmeckerinsel – das sollte es jetzt gewesen sein? [...] Es ist erstaunlich, wie genau man Dinge in einer solchen Situation wahrnimmt. Ich stellte zum Beispiel fest, daß die Zähne der Gourmetica in erschütternden Zustand waren, teilweise von Algen und Muschelkolonien überwachsen. [...].*²⁸¹

Es folgt eine detailreiche Beschreibung des Gebisses der Pflanze. Die ganze Textpassage enthält wieder Hinweise auf sprecherzentrierte Aussagen sowie linguistische Signale für Expressivität und Subjektivität. Das Blaubär im Anblick des Todes über solche Nichtigkeiten nachdenkt, scheint der Tradition seiner bisherigen ausufernden Beschreibungen zu fol-

²⁷⁷ Moers 2013, 3 - Mein Leben auf der Flucht [Position 527 bis 538 von 9874].

²⁷⁸ Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht [Position 397 von 9874].

²⁷⁹ Ebenda, 4 – Mein Leben auf der Flucht [Position 405 von 9874].

²⁸⁰ Ebenda, 4 – Mein Leben auf der Feinschmeckerinsel. [Position 700 von 9874].

²⁸¹ Ebenda, 4 – Mein Leben auf der Feinschmeckerinsel. [Position 854 von 9874].

gen. Blaubär stirbt jedoch nicht, sondern wird in der letzten Sekunde von einem Rettungssaurier gerettet. Dieser bringt Blaubär zur Nachtschule, wo er den „höchsten Bildungsweg“ absolvieren soll, den es gibt. In der Nachtschule unterrichtet das intelligenteste Wesen von ganz Zamonien: Prof. Abdul Nachtigaller. Er wird von Blaubär als geniales und zugleich verrücktes Genie beschrieben, welches vor allem zum Schwadronieren neigt. Eine Gewohnheit, welche die Erzählinstanz selbst zur Genüge besitzt. Prof. Nachtigaller prahlt auch gerne mit seinen Erfindungen und wird zu einem Vorbild für Blaubär. So erfindet er die wissenschaftliche Disziplin der „Nachtigallik“, dessen einziger Experte er selbst ist. Eine weitere Gemeinsamkeit, welche die Beiden vereint, ist ihre Liebe zu Monologen:

Ein Gespräch bedeutete für ihn, daß er dozierte, während andere gierig sein Wissen inhalieren. Eine schüchterne Frage war ihm gelegentlich willkommen, um ihm die Möglichkeit für einen neuen längeren Monolog zu geben, aber alltägliches Gerede war ihm zuwider.²⁸²

Die Erzählinstanz verliert sich selbst immer wieder in endlosen Monologen. Die rhetorischen Fragen an den Leser nutzt Blaubär wie Nachtigaller, um einen noch längeren Monolog führen zu können. Er kann daher zu den zwanghaften Monologen nach Nünning eingeordnet werden.

In der Nachtschule von Prof. Nachtigaller werden alle Schüler in kürzester Zeit zu kleinen Genies:

Ich könnte als Lehrer arbeiten und Astronomie unterrichten und Fossilienkunde, Nachtigallerismus, zamonische Archäologie und ferromagnetische Tiefsee-Botanik. Sie nennen den Beruf, und ich führe ihn aus. Spitzenklöppler gesucht? Ich bin Ihr Mann! Ich hätte als Schwammtauscher genauso arbeiten können wie als Geigenbauer, Winzer, Klavierstimmer, [...]. Meine beruflichen Möglichkeiten waren dank der exzellenten Ausbildung an der Nachtakademie geradezu grenzenlos.²⁸³

Auf die Gefahr hin, der Prahlerei verdächtigt zu werden: Ich war ein wandelndes Lexikon des Allgemeinwissens. Ich beherrschte alle lebenden und toten Sprachen der damals bekannte Welt, inklusive aller zamonischen Dialekte, und das waren immerhin über zwanzigtausend.²⁸⁴

Es folgt eine Aufzählung, was Blaubär alles nun „über“ die Perfektion an Wissen und Fähigkeiten beherrscht. Der Leser wird an dieser Textstelle Blaubär nicht verdächtigen zu prahlen, da ihm absolut bewusst ist, dass schon allein aufgrund seiner Bekanntschaft mit den Zwergpiraten, er zu dieser Eigenschaft neigt. Es ist somit klar, dass Blaubär bei der Darstellung seiner eigenen Person übertreibt und dies nicht zu wenig. Blaubär liefert jedoch später auch eine Begründung für diese unnatürliche Wissensaufnahme. Eydeeten, wie Prof.

²⁸² Moers 2013, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen. [Position 1780 von 9874].

²⁸³ Ebenda, 7 – Mein Leben im Großen Wald. [Position 2398ff von 9874].

²⁸⁴ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen. [Position 1589 von 9874].

Nachtigaller, sind Lebensformen, welche ihr Wissen mithilfe von Bakterien an andere Personen übertragen können. Da das Gehirn jedes Einzelnen nur begrenzt viel Wissen aufnehmen kann, verlassen die Schüler die Bildungsinstitution sobald sie dieses Limit erreichen. Blaubärs Strategie seine Erzählungen glaubwürdiger zu gestalten, ist diese mit wissenschaftlichen Informationen zu bekräftigen.

Insgesamt geben die zahlreichen impliziten Hinweise jedoch Aufschluss darüber, dass nicht alle Ereignisse, zumindest in den Dimensionen wie Blaubär sie vorgetragen hat, tatsächlich geschehen sind. Die Glaubwürdigkeit auf der Ebene der Fakten ist durch die prahlerische Ader der Erzählinstanz stark in Zweifel zu ziehen.

5.1.4. Eingeschränkte kognitive Fähigkeiten und die Thematisierung des Unmöglichen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

An mehreren Stellen im Erzähltext befindet sich Blaubär in einem Zustand mit physischen oder psychischen Einschränkungen. Beispielsweise treibt er drei Tage alleine mit einem Floß auf dem Meer umher und sieht sich mit Halluzinationen konfrontiert.

Wenn man Meerwasser lange genug anstarrt, kann man irgendwann die seltsamsten Dinge in seinem Schaum entdecken. Tiere, Drachen, ganze Armeen von Ungeheuern, die sich gegenseitig bekämpfen, tanzende Seegeister, springende Meerjungfrauen und seltsame graue Schatten mit Hörnern und Schwänzen. [...]. Ich sah durchsichtige Paläste, die unter mir schwebten wie U-Boote aus Glas. Ich sah einen Kraken mit eintausend Armen. Ein Piratenschiff, vollbesetzt mit klappernden Gerippen, die schaurige Lieder sangen. Und dann sah ich das Gräßlichste von allem: eine riesige Fratze, zehnmal größer als mein Floß [...].²⁸⁵

Aber diese Visage konnte mich nicht schrecken. Sie war nur ein Gespinnst meines ausgehörrten Verstandes. So dachte ich. War sie aber nicht. Es war ein Tyrannowalfisch Rex.²⁸⁶

Laut des Lexikons behaupten Wissenschaftler, dass nur noch ein einziges Exemplar des Tyrannowalfisch Rex existiert. Genau auf dieses soll nun Blaubär, während er sich im Delirium befand, getroffen sein.

Weitere seltene Ereignisse sind laut dem Lexikon: Die Begegnung mit einem Bollogg (Riesenzyklop), dem Ewigen Tornado und >Scharach il Allah<. Diese Phänomene zählen zu den zamonischen Ausnahmenaturkatastrophen. Blaubär trifft während seiner Abenteuer auf alle drei. Die Bolloggs sind rare Kreaturen, von denen es schätzungsweise nur noch sechs Stück gibt. Natürlich begegnet Blaubär einem solchen Exemplar, welches dabei ist sich auf zahlreiche Wolpertingerwelpen zu setzen:

²⁸⁵ Moers 2013, 3 – Mein Leben auf der Flucht. [Position 580 von 9874].

²⁸⁶ Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht. [Position 586 von 9874].

Der Hintern senkte sich um zirka hundert Meter pro Minute, das hieß: ungefähr zehn Hin- und Rückflüge in zehn Minuten. Eigentlich völlig unmöglich. [...]. Diesmal ging es tatsächlich um die allerletzte Sekunde, hier waren dramatische Mätzchen nicht gefragt. [...]. Bei der dritten Fuhre fiel eins der Hündchen von Macs Rücken, wir mussten zurück und es wieder aufklauben. Wertvolle Sekunden gingen verloren. Beim vierten Mal stellte sich einer der Welpen ausgesprochen töricht an, ich erinnere mich noch genau an den roten Fleck aus seiner Stirn. [...].²⁸⁷

Trotz der zu Beginn eingestandenen unmöglichen Rettung der Tiere, welche sich noch dazu tollpatschig anstellen und so zu einem gefährlichen Zeitverlust beitragen, schaffen es Mac und Blaubär sie zu retten. Diese Textpassage zeigt explizit die Diskrepanzen zwischen den Aussagen und Handlungen des Erzählers auf, da es laut der Erzählinstanz realistisch nicht möglich ist, in dieser kurzen Zeit die Rettungsaktion erfolgreich durchzuführen.

Eine andere unmögliche Situation, auf welche Blaubär wiederholt hinweist, sind seine Treffen mit Qwert, seinem besten Freund in der Nachtschule. Der Abschied von Qwert fällt Blaubär besonders schwer, schließlich hat dieser vor, sich in das erstbeste Dimensionsloch zu stürzen, um in seine Heimat zurückzukehren. Die Chancen, dass die beiden sich wieder sehen berechnet Blaubär mit „Eins zu 463 Milliarden“.²⁸⁸

Zu dieser unwahrscheinlichen Begegnung kommt es bereits im nächsten Kapitel. Blaubär befindet sich in einem Zustand des „Rostens“. Da er den Ausgang aus einem Labyrinth nicht gefunden hat, entscheidet er sich selbst „aufzulösen“. Er befindet sich offensichtlich wieder in einer Art Delirium und besitzt somit eine kognitive Einschränkung:

Anscheinend üben rostige Tunnelwände einen ungesunden Einfluß auf zermürbte Gehirne aus, [...]. So weit hatte ich mich schon in diesen Wahn hineinphantasiert, als mich eine weiche, glibberige, aber nicht unbekannte Masse an der Schulter anstieß: Qwert Zuiopü.²⁸⁹

Qwert hat ein Dimensionsloch gefunden, traut sich jedoch nicht hinein zu springen. Um seinen Freund zu ermutigen, bemüht sich Blaubär die richtigen Worte zu finden. Dies sollte nach seiner Ausbildung bei den Tratschwellen, welche ihm laut eigener Aussage zu „einem Meister des gesprochenen Wortes“ erzogen hatten, kein Problem für ihn darstellen. Seine hochgepriesene Eloquenz glänzt in dieser Situation jedoch durch Abwesenheit.

Ich suchte nach den richtigen Worten, Worte die gleichzeitig motivierend, mitfühlend, aufheiternd, trostspendend und von zwingender Überzeugungskraft waren. »Los spring!«²⁹⁰

Diese Worte bewegen Qwert keineswegs von seiner Angst abzulassen. Blaubär schubst ihn schließlich einfach in das Dimensionsloch und bereut es nach einigen Minuten:

²⁸⁷ Moers 2013, 5 – Mein Leben als Navigator. [Position 1164ff von 9874].

²⁸⁸ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen. [Position 1657 von 9874].

²⁸⁹ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen. [Position 1903ff von 9874].

²⁹⁰ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 1940 von 9874].

Als Erwachsener würde man so etwas sehr lange sorgfältig abwägen und es dann bleiben lassen. Erst Minuten nachdem sich Qwert im rostigen Boden des Tunnelschachtes aufgelöst hatte, kamen mir die ersten Bedenken. [...]. Ich hatte vermutlich meinen besten Freund ermordet.²⁹¹

Im gesamten Roman wird der Protagonist von seinen bisher erlernten Fähigkeiten in Not-situationen im Stich gelassen. Weder sein theoretisches Wissen noch seine praktischen Fähigkeiten ermöglichen es ihm, sich aus diesen misslichen Lagen selbstständig zu befreien. Er bezeichnet seine Rettung durch die Zwergpiraten, Klabauteergeister und Mac oft als eine Art der glücklichen Fügung. So verdankt er den Weg aus dem Labyrinth keiner seiner Fähigkeiten, sondern einer Flutwelle, welche ihn hinaus spült. Dabei glaubt Blaubär aufgrund von Sauerstoffmangel, sich in eine Sardine verwandelt zu haben und somit dem Tod dabei entgangen zu sein:

Als Sardine würde ich den Sturz sicher überleben. [...]. Ich dachte an Sardinen. Ein Schwarm von Ihnen erschien vor meinem inneren Auge. Silber funkelnd glitten sie durch den Wasserfall mit mir in die Tiefe hinab. [...]. Ich verwandelte mich, aber nicht in eine Sardine. Ich war eine Urzelle geworden, wie Nachtigaller in seinem Unterricht. Ich wuchs und wurde zum Mehrzeller, zu einem winzigen gläsernen Fisch. Schuppen wuchsen auf meiner durchsichtigen Haut, Kiemen und kräftige Flossen. Ich spürte wie mich Gräten erfüllten. Ich atmete das Wasser wie frische Luft. Ich hatte mich endlich in eine Sardine verwandelt.²⁹²

Hatte ich mich tatsächlich in einen Fisch verwandelt? Oder hatte mich Nachtigaller über das Lexikon hypnotisiert und dazu gebracht, mich zu verhalten wie ein Fisch? Wie auch immer: Er hatte mir zu einem neuen Leben verholfen.²⁹³

Blaubär spricht zunächst von Halluzinationen und ist sich im Nachhinein selbst nicht sicher, wie er den Absturz überlebt hat. Die eingestandenen Erinnerungslücken und der Hinweis auf die kognitive Einschränkung legen für den Leser die Vermutung nahe, dass die Ereignisse auf diese Weise nicht stattgefunden haben.

Blaubär findet sich schließlich im „Großen Wald“ wieder. Das Lexikon bezeichnet ihn als einen Ort, welcher von niemanden betreten wird, da sämtlich Lebewesen, welche den Wald je betreten haben, verschwunden sind. Hier wiederholt sich das Muster: Blaubär gerät wieder in eine lebensbedrohliche Situation, denn die Waldspinnenhexe hat ihn sich als Opfer auserkoren. Das Lexikon enthüllt die essenziellen Informationen über dieses gefährliche

²⁹¹ Moers 2013, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 1951 von 9874].

²⁹² Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 2349ff von 9874].

²⁹³ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 2366 von 9874].

Wesen erst, als er sich bereits in ihren Netzen verfangen hat und auch seine eigenen Fähigkeiten können ihn nicht aus dieser Notlage befreien. Stattdessen ist es wieder einmal das Glück selbst, was ihn rettet.

Während Blaubär vor der Waldspinnenhexe flieht, begeht die Erzählinstanz einen Fokalisierungsbruch:

*Aber die Spinne hatte acht Augen und konnte sich daher mindestens genauso gut in der Dunkelheit orientieren. Ihr größter Vorteil war allerdings ihre Verzweiflung, die sie zu unerhörten Leistungen antrieb. Außer mir hatte sich seit langer Zeit niemand mehr in den Großen Wald verlaufen, die letzte Mahlzeit der Spinne lag schon sehr weit zurück.*²⁹⁴

Die Erzählinstanz Blaubär kann als homodiegetischer Erzählinstanz nicht wissen, was in der Spinne vorgeht. Sein jüngeres Ich kann auch nicht wissen, wann die Spinne das letzte Mal gefressen hatte. Die Introspektion der Waldspinnenhexe kann eindeutig als ein Zeichen für unzuverlässiges Erzählen angesehen werden. Blaubär hätte diese Aussage auch als eine Vermutung äußern können, jedoch nicht als eine Tatsache. Es handelt sich dabei um eine Interpretation des Erzählers als Antwort darauf, warum die Waldspinnenhexe ihn sieben Stunden lang verfolgt hatte. Am Schluss der Erzählung wird Blaubär von einem ehemaligen Schulkollegen erzählt, dass dieser den toten Körper der Waldspinnenhexe gefunden hat. Sie erschien ihm ausgemergelt und wäre wahrscheinlich verhungert. Die ältere Erzählinstanz nimmt diese spätere Information also vorweg und übermittelt diese Vermutung als ein Faktum. Was allerdings noch dagegen spricht, ist die Tatsache, dass als der jüngere Blaubär im Wald war, sich auch der Stollentroll dort befunden hat. Somit war Blaubär nicht die einzige Person im Wald. Außerdem ist Blaubär in der achten Verfolgungsstunde in ein Dimensionsloch gefallen und zu einem viel späteren Zeitpunkt erst wieder in seine eigene Dimension gelangt. Was in der Zwischenzeit mit der Waldspinnenhexe passierte, kann die Erzählinstanz dadurch gar nicht wissen.

Der Sturz in das Dimensionsloch hat folgende Wirkung auf den Protagonisten:

*Durch die Reizüberflutung würde man normalerweise verrückt, aber das Gehirn reagiert auf einen Dimensionslochsturz mit einer erstaunlichen Selbstschutzmaßnahme. Es verfällt in einen Zustand milder Umnachtung [...].*²⁹⁵

Die Einschränkung seines geistigen Zustandes führt wieder zu einer Begegnung mit Qwert. Diesmal stellt das Treffen laut Blaubär keine Seltenheit dar, da man während des Dimensionslochsturzes an jedem Ort gleichzeitig ist.

²⁹⁴ Moers 2013, 7 – Mein Leben im Großen Wald [Position 2863 von 9874].

²⁹⁵ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 2926 von 9874].

*Nach diesem ungeheuerlichen Zufall war es nun tatsächlich komplett unmöglich geworden, daß wir uns jemals irgendwo wiedersehen würden, jedenfalls nach den allgemeinen Regeln der Wahrscheinlichkeitsrechnung.*²⁹⁶

Diese Aussage wird nach wenigen Seiten bereits widerlegt. Blaubär fällt in Qwerts Heimatdimension, und zwar in die Vergangenheit. Qwert ist gerade am Weg zu seiner Krönung und Blaubär möchte ihn in guter Absicht davor warnen zu stolpern, was jedoch dazu führt, dass er selbst über einen Teppich stolpert und Qwert in ein Dimensionsloch stößt.

*Nicht Qwert war gestolpert, wie er immer geglaubt hatte, sondern ich. Ich war verantwortlich dafür, daß er in unserer Dimension landete. Wahrscheinlich rein rechnerisch das unmöglichste Ereignis des Universums – das würde mir kein Mensch glauben.*²⁹⁷

*Nach dem unerhörten Zufall, in Qwerts Dimension zu landen, war die Chance, in meiner eigenen Heimatdimension herauszukommen, noch unwahrscheinlicher geworden, ja, es war geradezu unmöglich.*²⁹⁸

Diese Aussage wird durch einen Eintrag des Lexikons bestätigt:

*Ist man einmal von einer Dimension in eine andere geraten, gehört es zum Unwahrscheinlichsten, was einem im bekannten Dimensionssystem widerfahren kann, auf dem gleichen Weg wieder zurückzugelangen. Die Chancen, daß man in der Ausgangsdimension landet, stehen eins zu einer Nachtillion.*²⁹⁹

Die ständigen Bekundungen von der Unmöglichkeit einer Handlung, welche sich dann doch ergibt, lassen stark an Blaubärs Glaubwürdigkeit zweifeln. Diese Zweifel sind der Erzählinstanz an dieser Stelle auch bewusst und werden durch die direkte Thematisierung ihrer eigenen Glaubwürdigkeit noch verstärkt.

*Ich weiß, daß ich mich der Gefahr aussetze, an dieser Stelle auch noch den letzten wohlmeinenden Leser zu verlieren, aber ich bin nun mal der Wahrheit verpflichtet und kann nichts anderes berichten: Ich plumpste genau aus demselben Dimensionsloch wieder heraus, in das ich hineingefallen war. Das war bei allen denkbaren Möglichkeiten des Universums nicht nur die unwahrscheinlichste, sondern auch die unangenehmste Stelle, [...].*³⁰⁰

*Um nicht die letzten Handvoll geneigter Leser zu vergraulen, die bis hierhin durchgehalten haben, überspringe ich 74 Strophen. Für das Zamomin aber leierte ich das gesamte Gedicht fehlerfrei herunter, bis zur letzten Strophe: [...].*³⁰¹

Abgesehen von diesen „unmöglich“ erscheinenden Ereignissen, ist es viel problematischer für die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz, dass sich sein jüngeres Ich bei seinen Abenteuern, die meiste Zeit in einem eingeschränkten geistigen Zustand befindet, sei es durch Sauerstoffmangel oder durch die Einnahme von bewusstseinsverändernden Mitteln:

²⁹⁶ Moers 2013, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 2947 von 9874].

²⁹⁷ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 3013 ff von 9874].

²⁹⁸ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 3036 von 9874].

²⁹⁹ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 3036 ff von 9874].

³⁰⁰ Ebenda, 8 – Mein Leben im Dimensionsloch [Position 3051 ff von 9874].

³⁰¹ Ebenda, 12 – Mein Leben auf der Moloch [Position 8404 von 9874].

Wenn man viel Gimpel gegessen hat (und die Gimpel aßen eigentlich dauernd welches), gerät man in einen Zustand alberner Ergriffenheit. Einerseits mißt man allem, was man sieht und was passiert, eine viel größere Bedeutung zu, als es ihm gebührt, andererseits schein auch alles irgendwie lachhaft zu sein. Die meisten Gimpel befanden sich in einem Dauerzustand von heiterer Ekstase, [...]. Ständig wurde gekichert und geprustet, und andauernd bekam jemand einen Lachanfall.³⁰²

Blaubär hat sich in der „Süßen Wüste“ einer Gruppe von Vagabunden namens Gimpel angeschlossen. Diese ernähren sich fast nur von Gimpel, einem Kaktuspilz mit bewusstseinsverändernder Wirkung. An mehreren Stellen innerhalb dieses Kapitels zweifelt Blaubär auch an seinem eigenen geistigen Zustand:

Ich verlor den Verstand. Ja, ich wurde verrückt, vor lauter Angst, hatte mein Gehirn den normalen Betrieb eingestellt [...]. Natürlich war ich plemplem geworden [...].³⁰³

Fünf Tage in der prallen Sonne. Mein Gehirn war womöglich mittlerweile auf die Größe einer Rosine verdörrt.³⁰⁴

Blaubärs Strategie seine Glaubwürdigkeit wiederherzustellen, ist die Erlebnisse mit wissenschaftlichen Erkenntnissen zu erklären und dadurch zu legitimieren.

Es war meiner Ansicht nach alles nur eine Frage exakter wissenschaftlicher Berechnung: Anhand der Windrichtung, des Standes der Sonne, der Temperatur, Luftfeuchtigkeit und der Informationen der Gimpel über die Beschaffenheit [...] konnte ich exakt voraussehen wo und wann in diesem Tal in den nächsten Tagen eine Zuckerschmelze stattfinden würde.³⁰⁵

Blaubärs Erzählungen sind unter Berücksichtigung der hier vorgestellten Indikatoren, als unzuverlässig anzusehen. Es zeigen sich nicht nur implizite Widersprüche, sondern die Erzählinstanz spricht explizit über ihre psychischen Einschränkungen, die zu dem Schluss führen, dass auf der Ebene der Fakten, die dargestellten Ereignisse als nicht glaubwürdig einzustufen sind.

5.1.5. Divergenzen zwischen der eigenen Selbstdarstellung und Fremdcharakterisierungen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

Mac ist die erste Figur, von welcher der Leser eine Fremdcharakterisierung Blaubärs erhält. Er bezeichnet ihn als „einer der Idioten“, welcher auf den Trick der Gourmetica hineingefallen ist. Zuvor waren die Tratschwellen sich nicht sicher gewesen, ob Blaubär das Sprechen erlernen könnte, da er laut ihnen „ein bißchen minderbemittelt“³⁰⁶ aussieht. Die ersten Beschreibungen durch andere Figuren lassen Blaubär in einem anderen Licht erscheinen,

³⁰² Moers 2013, 9 – Mein Leben in der Süßen Wüste [Position 3172ff von 9874].

³⁰³ Ebenda, 9 – Mein Leben in der Süßen Wüste [Position 3589ff von 9874].

³⁰⁴ Ebenda, 9 – Mein Leben in der Süßen Wüste [Position 4003 von 9874].

³⁰⁵ Ebenda, 9 – Mein Leben in der Süßen Wüste [Position 3678 von 9874].

³⁰⁶ Ebenda, 3 – Mein Leben auf der Flucht. [Position 507 von 9874].

als er sich selbst die ganze Zeit über präsentiert. Diese Divergenzen zwischen der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der Fremdcharakterisierung durch andere Figuren, finden sich auch im späteren Verlauf der Handlung immer wieder. So bezeichnet er sich selbst als schüchtern:

*Gelegentlich traf sich Mac mit dem einen oder anderen Saurier auf einem kargen Felsgipfel. Ich stand dann meistens verschüchtert daneben, wenn sie Rettungstipps, Sauriertratsch, Informationen [...] austauschten.*³⁰⁷

Blaubärs Schüchternheit wird dem Leser seitens des Erzählers auf keiner einzigen Seite vermittelt. Meist strotzt er vor Selbstsicherheit, Mut und falscher Bescheidenheit.

*Ich war ein begabter Navigator.*³⁰⁸

*Ich hätte nichts dagegen gehabt, mich ein bißchen feiern zu lassen, [...].*³⁰⁹

Seine eigenen Fehler vergisst Blaubär nur all zu gerne. Beispielsweise als er beinahe von einer Wasserpflanze gefressen wurde. Er bezeichnet jene Personen, welche in die gleiche Falle getappt sind als „vollgefressene Dummköpfe“³¹⁰, ohne dabei seine eigene Vergangenheit zu reflektieren.

In Atlantis wird Blaubär zum König der Lügengladiatoren. Der Rezipient wird in diesem Kapitel geradezu mit Blaubärs Neigung zu Übertreibungen und Ausschweifungen überschüttet. Blaubär entlarvt sich dadurch wieder als zwanghaften Monologen. Ganz im Sinne Nünnings erweist sich sein Lieblingsthema als er selbst.

*Man sollte meinen, daß niemand so interessant ist, daß er jeden Tag drei Stunden lang Lesenswertes von sich geben kann, aber die Atlanter waren so versessen auf ihre Gladiatoren und vor allem auf den Titelinhaber, daß alles gedruckt wurde, was ich von mir gab, [...] Wetterprognosen und ausführliche Beschreibungen meiner Fellpflege.*³¹¹

Als ihn seine ehemalige Schulkollegin Fredda mitteilt, dass sie seine Interviews gelesen hat, reagiert Blaubär jedoch nicht geschmeichelt:

*Ich errötete. Auf jemanden, der mich persönlich kannte, mußten die aufgeblähenen Interviews, die ich gegeben hatte, ziemlich lächerlich gewirkt haben. Ich wechselte schnell das Thema.*³¹²

Er gesteht damit, dass seine Interviews nichts als „heiße Luft“ waren. Blaubär verhält sich offensichtlich anders gegenüber Personen, die ihn nicht kennen und jenen, die ihn bereits

³⁰⁷ Moers 2013, 5 – Mein Leben als Navigator. [Position 970 von 9874].

³⁰⁸ Ebenda, 5 – Mein Leben als Navigator. [Position 1052 von 9874].

³⁰⁹ Ebenda, 5 – Mein Leben als Navigator. [Position 989 von 9874].

³¹⁰ Ebenda, 5 – Mein Leben als Navigator. [Position 989 von 9874].

³¹¹ Ebenda, 9 – Mein Leben in der süßen Wüste. [Position 833 von 9874].

³¹² Ebenda, 12 – Mein Leben in Atlantis. [Position 7874 von 9874].

als Jugendlichen kannten. Dies kann auch ein Hinweis darauf sein, dass Blaubär selbst in Wirklichkeit bewusst ist, dass er seinem gewünschten Bild nach außen nicht entspricht.

Interessant ist dabei auch die Kommunikation zwischen dem „normalen“ Text der Erzählinstanz und den Artikeln des Lexikons. Hauptsächlich wird das Lexikon zur wissenschaftlichen Legitimierung von Blaubärs Erzählungen verwendet, da es als eine wissenschaftliche und allgemeine Autorität dargestellt wird. Jedoch hat Blaubär bereits im Kapitel der Finsterberge Zweifel an der Richtigkeit des Lexikons anklingen lassen. Im Kapitel der „Süßen Wüste“ ist es umgekehrt, das Lexikon erklärt in einem Artikel zu dem „Ewigen Tornado“:

*[...] immerhin müssen die physikalischen Verhältnisse im Tornado tatsächlich so stabil sein, daß dort - rein theoretisch - ein Überleben, natürlich unter primitiven Verhältnissen, möglich wäre. Rein theoretisch, wohlgemerkt, denn niemand wäre so unnachtet, einen Wirbelsturm freiwillig zu betreten.*³¹³

*[...] falls sich Lebewesen in dem Tornado aufhalten würden (was, wie schon wiederholt erwähnt, unwahrscheinlich ist, weil niemand so schwachsinnig wäre, einen Tornado zu betreten), [...].*³¹⁴

*Dies wäre der einzige Zeitpunkt, an dem man, befände man sich im Inneren des Tornados (was, wie gelegentlich erörtert, nur der Fall sein könnte, wenn man den Intelligenzquotienten eines Sandwurms hat), relativ gefahrlos den Tornado verlassen könnte.*³¹⁵

Implizit wird Blaubärs Geisteszustand somit als fraglich beschrieben bzw. wird er eigentlich als Vollidiot dargestellt, da er faktisch an der Tornadohaltstelle freiwillig auf den Tornado gewartet hatte. Diese Aktion Blaubärs widerspricht seiner eigenen Darstellung eines klugen Abenteurers. Blaubär selbst beginnt das Lexikon im Gegenzug an mehreren Stellen zu kritisieren:

*Diese ewigen unsinnigen oder zu spät kommenden Informationen des Lexikons gingen mir mittlerweile gehörig auf den Wecker.*³¹⁶

*Die Erklärung des Lexikons kam wie immer ungebeten, im falschen Augenblick und nicht allgemeinverständlich genug formuliert [...].*³¹⁷

Es gibt nun zwei Arten, wie man das Lexikon einstufen kann. Einmal als mimetisch von der Erzählinstanz wiedergegebenen Text, der hierarchisch unter dieser steht, oder es wird als fiktives Werk auf der extradiegetischen Ebene gesehen, da es als solches auch im Paratext vorgestellt wird und damit als zweite Erzählinstanz. Als solche würde Blaubär es nicht

³¹³ Moers 2013, 9 – Mein Leben in der Süßen Wüste [Position 4052 von 9874].

³¹⁴ Ebenda, 10 – Mein Leben in der Tornadostadt [Position 4157 von 9874].

³¹⁵ Ebenda, 10 – Mein Leben in der Tornadostadt [Position 4549 von 9874].

³¹⁶ Ebenda, 9 – Mein Leben in der Tornadostadt [Position 4564 von 9874].

³¹⁷ Ebenda, 11 – Mein Leben im Großen Kopf [Position 4898 von 9874].

nur zur Legitimation seiner Erzählung verwenden, denn das Lexikon hätte gleichzeitig die Funktion als Korrektiv zu dessen Erzählungen zu funktionieren.

5.2. Rumo & die Wunder im Dunkeln

5.2.1 Die Inszenierung der Erzählinstanz als Indikator für unzuverlässiges Erzählen

Die Konstruktion der Erzählinstanz erscheint zunächst, wie bereits im Kapitel 3.5. erörtert, problematisch. Bevor die Erzählung von Rumo beginnt, befiehlt eine unbekannte Stimme dem Leser sich einen Schrank mit einer Schublade vorzustellen:

Stellt euch einen Schrank vor!

Ja, einen großen Schrank mit vielen Schubladen, der alle Wunder und Geheimnisse Zamoniens enthält, restlos alle, alphabetisch geordnet.

Einen Schrank, schwebend in absoluter Dunkelheit.³¹⁸

Vor einem schwarzen Hintergrund mit weißer Schrift wird auch ein Bild dieser Schublade präsentiert. Durch das imaginierte Hineinsehen in diese, entfaltet sich vor dem geistigen Auge des Lesers die Geschichte:

Rumo konnte gut kämpfen. Aber zu dem Zeitpunkt, an dem seine Geschichte beginnt, hatte er davon noch keine Ahnung, und er wußte auch nicht, daß er ein Wolpertinger war und einmal der größte Held von Zamonien werden sollte. Er hatte weder Namen noch die kleinste Erinnerung an seine Eltern. Er wußte nicht, woher er kam und wohin er gehen würde, [...].³¹⁹

In der Geschichte trifft Rumo auf Professor Nachtigaller und seiner Erfindung eines Schubladenorakels. Nachtigaller erklärt diesem, er habe einfach nur den Namen der Person zu denken, von welcher er die Zukunft sehen möchte. Daraufhin würde sich eine Schublade des Schanks mit den Anfangsbuchstaben des Namens öffnen und ihm einen Einblick in die Zukunft dieser Person bieten. Rekapituliert nun der aufmerksame Leser die Szene von den ersten Buchseiten, muss er zunächst feststellen, dass Rumo sich in dieser Szene in der gleichen Situation befindet, wie der Leser zuvor. Die Stimme, welche den Leser direkt angesprochen hat, ist als Professor Nachtigaller zu identifizieren. Er gibt schließlich als Erfinder dieses Orakels Anweisungen, wie es zu verwenden ist. Es handelt sich bei Professor Nachtigaller jedoch nicht um die Erzählinstanz, da das Schubladenorakel, wie dieser bemerkt, selbst die Zukunft konstruiert und dem Benutzer dieses Objekts so eine Handlung präsentiert. Professor Nachtigaller bezeichnet das Orakel als ein absolut wissenschaftliches Werkzeug:

³¹⁸ Moers 2017 Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 20 von 10761].

³¹⁹ Ebenda, [Position 53 von 10761].

*Professor Doktor Abdul Nachtigallers Zamonisches Schubladenorakel: streng der wissenschaftlichen Wahrheit verpflichtet – kein jahrmarktsüblicher Hokuspokus.*³²⁰

>>Dieser Schubladenschrank da, den du vielleicht für Holz hältst, besteht aus hochkonzentrierter Dunkelheit. Dunkelheit aus einer Zeit, in der es noch keine Zeit gab. Es ist die einzige Materie – wenn man es überhaupt Materie nennen kann! – im Universum, die frei von den Fesseln der Zeit und in der Lage ist, Zukunft zu erzeugen.<<³²¹

Aufgrund der Beschreibung des Schubladenorakels als wissenschaftliches Objekt, welches der Objektivität verpflichtet ist, sowie der bisherigen Erzählstrategie, die darin bestand höchstens Hintergrundinformationen zu geben und die Geschichte ansonsten kommentarlos von den Figuren erzählen zu lassen, erweckt die Erzählinstanz beim Leser Glaubwürdigkeit. Bei Beachtung der narrativen Ebenen kann die unbekannte Erzählinstanz in Rumo als eine intradiegetisch-heterodiegetische Erzählinstanz analysiert werden, welche sich meist im Hintergrund hält und keine Informationen über sich selbst preisgibt.

*Er spürte etwas Fremdartiges in seinem Maul. Das Innere seiner Schnauze war für ihn bisher ein schleimiges Feuchtgebiet, in dem die Zunge nur über runde, weiche und glatte Formen glitt – aber jetzt war da etwas Neues, etwas Beunruhigendes.*³²²

Für den Leser ist klar, dass der Protagonist Rumo zähnt. Ihm ist dieser Vorgang jedoch unbekannt. Die Erzählinstanz beschreibt dieses Ereignis aus dessen unwissender Perspektive und nimmt die Information dazu nicht vorweg oder kommentiert diese. Es handelt sich also um eine authentische Wiedergabe aus der Fokalisierungsinstanz des Helden. Die Erzählinstanz wechselt zu Beginn zwischen der internen Fokalisierung durch Rumo und der Nullfokalisierung. Beispielsweise bei der Beschreibung der Teufelszyklopen:

*Vielmehr waren große, gehörnte schwarzfellige und einäugige Gestalten damit beschäftigt, die Fhernhachen in Säcke zu stopfen. Das bekümmerte Rumo aber zunächst wenig. Er war es gewohnt, daß sich in der Welt der Großen täglich Unerklärliches ereignete.*³²³

*Teufelszyklopen sind eine böartige Zyklopengattung, die ausschließlich auf den Wandern den Teufelsfelsen beheimatet ist. Es gilt als wissenschaftlich ungenau, sie den Vertretern der zamonischen Piraterie zuzuordnen, da Piraten sich nach exakter Definition ausschließlich auf Schiffen fortbewegen [...].*³²⁴

Die Beschreibung der Teufelszyklopen durch die Erzählinstanz erinnert dabei an das „Lexikon der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“, eine Erfindung von Professor Nachtigaller. Auch hier wird auf wissenschaftliche Quellen verwiesen, um die übermittelten Informationen glaubwürdiger erscheinen zu

³²⁰ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4408ff von 10761].

³²¹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4486 von 10761].

³²² Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 70 von 10761].

³²³ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 111 von 10761].

³²⁴ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 136 von 10761].

lassen und von einer Autorität zu legitimieren. Die Ausführungen der Erzählinstanz über die Teufelszyklopen ergründen nicht nur ihren Ursprung, sondern stellen auch folgende Behauptung auf:

*Wenn man einen durchschnittlichen Zamonier fragte, welchem Schicksal er auf keinen Fall anheimfallen möchte, dann war die häufigste Antwort: Gefangener der Teufelszyklopen zu werden.*³²⁵

Diese Textpassage erweckt bei dem Leser den Eindruck, dass es sich nicht nur um eine heterodiegetische, sondern auch allwissende Erzählinstanz handelt. So enthält sie sämtlich Informationen über die möglichen Ursprünge der Teufelszyklopen sowie deren bevorzugte Nahrung und weiß auch, dass fast jeder Zamonier diese grauenhaften Kreaturen als schlimmstes Schicksal ansehen würde. Im Sinne von Lang verbindet die Erzählinstanz folgende Eigenschaften: Sie erscheint heterodiegetisch, allwissend und erzählt aus der Nullfokalisierung heraus. Was allerdings gegen die Allwissenheit der Erzählinstanz spricht, ist die folgende eingestandene Ungewissheit über die Besiedlung der Felseninsel durch die Teufelszyklopen:

*Es war nicht bekannt, wie und wann die Zyklopen diese schwimmende Inseln besiedelt hatten, es mußte sich aber, nach den Berichten und Stadtchroniken über Heimsuchungen durch Vandalen zyklischer Herkunft zu urteilen, schon vor einigen hundert Jahren zuge tragen haben.*³²⁶

*Die Frage, ob die Stadt Hel ihren Namen von ihren hellhäutigen Bewohnern hatte, oder ob die Hellinge den ihren von ihrer Metropole übernommen hatten, lässt sich nicht beantworten. [...]. Wo das Volk der Hellinge seinen Ursprung hat, ist ebenfalls unbekannt, aber daß es immer unterirdisch gelebt hat und vom Sonnenlicht unabhängig war, läßt sich aus der schneeweißen Haut dieser Daseinsform schließen. Historiker vermuten, daß die Vorfahren der Hellinge weder Licht noch Farbe wahrnehmen konnten, daß sie keine Augen, sondern statt dessen Fühler besessen hatten. Dies würde die hornähnliche Auswüchse an ihren Köpfen erklären, die nichts anderes als degenerierte Fühler seien. Doch dies sind Spekulationen.*³²⁷

Die Bezugnahme der Erzählinstanz auf wissenschaftliche Quellen durchzieht das gesamte Werk. Diese Ausführungen werden dabei manchmal durch subjektive Kommentare ergänzt.

*Das war – in groben Zügen – die nicht besonders herzwärmende Geschichte der Teufelszyklopen.*³²⁸

Hier findet sich erstmals ein subjektiver Kommentar der Erzählinstanz. Einige Seiten später folgt eine indirekte Leseanrede:

³²⁵ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 138 von 10761].

³²⁶ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 148 von 10761].

³²⁷ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, II. Hel [Position 6223 von 10761].

³²⁸ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 158 von 10761].

Beim Versuch, sich das Schlimmste vorzustellen, was ein Lebewesen einem anderen antun kann, kommt man – falls man tatsächlich die Nerven hat, diesen Gedanken zu Ende zu denken – vielleicht zu folgendem Ergebnis: jemanden bei lebendigem Leib aufzufressen. Ein Ornisches Sumpfschwein möglichst schnell und schmerzfrei zu töten, ihm seine häßliche Warzenhaut abzuziehen und es mit Rosmarin zu füllen [...], das war in Ordnung, darauf hatten sich die meisten Zamonier – Vegetarier ausgenommen – geeinigt. Dem Schwein hingegen bei lebendigem Leib das pochende Herz aus dem Leib zu schneiden und zu verschlingen: das war gar nicht in Ordnung, es gab sogar entsprechende Gesetze zu diesem Thema. [...]. Den Einäugigen schmeckte es nur, wenn das, was sie fraßen, sich dabei noch bewegte.³²⁹

Die Erwähnung der Vorstellung, auch ohne direkte Aufforderung an den Leser, bewirkt natürlich, dass der Leser sich das Schlimmste vorzustellen beginnt. Gleichzeitig führt die Erzählinstanz aus, was das Schlimmste wäre, und lenkt damit bewusst den Rezipienten zu diesem Ergebnis. Interessant ist bei dieser Textpassage, dass der Leser erstmals Informationen zu den Werthaltungen der Zamonier erhält. Es scheint in Zamonien so etwas wie Tierschutzgesetze zu geben. Das Schlachten von Tieren hat schnell und schmerzlos zu erfolgen. Gleichzeitig impliziert der Auszug auch den Konflikt zwischen Vegetariern und jenen, die Fleisch essen, wobei zweitens die Mehrheit der Zamonier ausmachen und daher diese Werthaltung als die vorherrschende in Zamonien angesehen werden kann. Die Teufelszyklopen haben sich durch ihre grausamen Essgewohnheiten als moralische Wesen disqualifiziert. Es folgt eine detaillierte Beschreibung, was die Zyklopen alles fressen und wie sie dabei geradezu chirurgisch vorgehen, um die Opfer möglichst lange am Leben zu erhalten. Dass die Erzählinstanz dies so genau beschreibt, erweckt dabei wieder den Eindruck von Allwissenheit und erinnert an den Informationsüberschuss von Blaubär.

Die Einäugigen beurteilten die Qualität ihrer Nahrung in erster Linie nach dem Grad ihrer Lebhaftigkeit. Sie hatten raffinierte Techniken entwickelt, ihre Opfer so aufzufressen, daß diese dabei möglichst am Leben blieben. [...]. Ein Schrei, ein Stöhnen oder ein Wimmern war wie eine Prise Salz, wie ein Hauch von Knoblauch oder das Aroma eines Lorbeerblatts: Bei den Zyklopen aß nicht nur das Auge mit, sondern auch das Ohr.³³⁰

Die unbekannte Erzählinstanz nutzt den Fokalisierungswechsel, um dem Leser eine Einsicht in das Innenleben aller beteiligten Figuren zu geben. Der Protagonist Rumo sieht die Entführung durch die Teufelszyklopen als ein Spiel an:

Aber er begriff nicht, warum niemand davon Kenntnis nahm und ihn dafür lobte. Nicht einmal seine eigenen Leute beachteten ihn – sie benahmen sich überhaupt seltsam. Ihre sonst so freundlichen Gesichter hatten sich in Grimassen verwandelt, und einigen lief ständig Wasser aus den Augen. Rumo fragte sich, wo eigentlich sein Körbchen war. Man war

³²⁹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 172 von 10761].

³³⁰ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 182 von 10761].

*doch nicht etwa ohne sein Körbchen verweist? Nein, das war unmöglich. Er hatte endgültig genug von dem Spiel, [...].*³³¹

Rumo hat die Fhernhachen noch nie weinen oder ängstlich gesehen, er kennt diese Emotionen nicht. Die Fhernhachen hingegen wissen ganz genau, was auf sie zukommt:

*Die Fhernhachen betrachteten die Ereignisse aus einer anderen Perspektive. Sie kannten die Gerüchte von den Teufelsfelsen, manche von ihnen hatten Großeltern oder andere Verwandte gehabt, die von Zyklopen verschleppt worden waren. Sie wußten, was ihnen bevorstand, wenn nicht ein Wunder geschah. Für die Zyklopen hingegen war die ganze Angelegenheit weder rätselhaft noch tragisch, sondern einfach erfreulich: Sie füllten gerade ihre Speisekammer.*³³²

Diese objektive Darstellung durch die Introspektion aller Beteiligten geben den Leser ein umfassendes Bild von der Situation und lassen die Erzählinstanz als glaubwürdig erscheinen. Die Inszenierung dieser bleibt allerdings problematisch, da die intradiegetische Erzählinstanz ein Konstrukt von der extradiegetischen Erfindung Professor Nachtigallers ist, welcher sich auf der extradiegetischen sowie intradiegetischen Ebene befindet. Es bleibt daher ein gewisser Zweifel bestehen, da der Leser nur durch Professor Nachtigaller selbst eine Beschreibung von dem Schubladenorakel erhält, welches als Zugang zu der intradiegetischen Erzählinstanz fungiert. Als Gegenstand, der die Zukunft voraussagt, unterliegt das Schubladenorakel auch keinen epistemologischen Grenzen und als Objekt, das aus „dunkler Materie“ besteht, dass es seit Äonen gibt, wird beim Leser der Eindruck einer allmächtigen Instanz bewirkt. Das Schubladenorakel tritt an drei Stellen in Rumos Geschichte explizit auf und wird durch die Stimme von Professor Nachtigaller kommentiert. Die Handlung ist in zwei Bücher eingeteilt: Oben- und Untenwelt. Zwischen den Wechsel dieser meldet sich Professor Nachtigaller wieder zu Wort:

*Und hier schließt sich vorübergehen die Lade mit dem Buchstaben R.
Sie benötigt eine kleine Erholungspause, denn sie hat so manches gezeigt, Gutes wie Böses.
Bevor sie sich wieder öffnet, bedenkt bitte folgendes:
Seid ihr bereit, Rumo in eine neue Welt zu folgen, in eine Welt ohne Licht, aber voller Gefahren?
Seid ihr dazu wirklich bereit?
Dann seht hinein, denn die Lade öffnet sich wieder!
Seht noch einmal tief hinein!*³³³

Professor Nachtigallers Wortwahl erweckt beim Leser eine gewisse Erwartungshaltung. Im ersten Teil hat Rumo bereits gegen die grausamen Teufelszyklopen gekämpft, sich durch

³³¹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 204 von 10761].

³³² Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 204 von 10761].

³³³ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 5834 von 10761].

moralisch korrupte Verbrecher durchgesetzt und schließlich in seine Heimat gefunden. Am Ende des ersten Buches Obenwelt wurde sein gesamtes Volk nach Untenwelt verschleppt. Der Leser soll nun ein weiteres Mal „tief in die Schublade“ hineinsehen, damit sich die Geschichte entfalten kann und der fiktive Leser eine narrative Metalepse durchschreitet. Interessant hierbei ist die Fokussierung auf den Begriff der Dunkelheit und seinem Gegenspieler des Lichts. Der Titel „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ evoziert im Kopf des Lesers die Erwartung, dass die Erzählinstanz all diese geheimnisvollen Phänomene im Laufe der Handlung enthüllen wird. Genau dieser Textauszug von Professor Nachtigaller soll den Leser nun auf die Wunder in Untenwelt vorbereiten, ein Reich ohne Licht.

Die problematische Stellung der Erzählinstanz kann als ein impliziter Indikator für unzuverlässiges Erzählen angesehen werden, bestätigt diese allein jedoch nicht, da der Erzähler den Großteil der Erzählung objektiv erscheint. Es bedarf daher einer genaueren Analyse der anderen Indikatoren.

5.2.2. Explizite Widersprüche als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

Es gibt im Werk einige Textstellen, die sich widersprechen. Die Vergangenheit von der Figur Rolv, dessen Zwillingsschwester von einer anderen Figur zu Tode geprügelt wurde, wird von der Erzählinstanz folgendermaßen berichtet.

Er schlug Rolvs Schwester mit einem Knüppel langsam und systematisch zu Tode, während ihr Bruder das Geschehen angekettet mit ansehen mußte. Dann schleppte Nidhug die Leiche in den Wald, um dem Wilden Bärengott, an den er glaubte, ein Opfer zu bringen.³³⁴

Diese Zwillingsschwester entpuppt sich an einer späteren Stelle jedoch als Rala, Rumos Liebesinteresse, welche bereits zuvor vorgestellt worden ist. Rolv und Ralas Verwandtschaftsbeziehung wird erst zwei Kapitel später von einem anderen Wolpertinger namens Urs enthüllt.

>>Na, Bruder und Schwester. Zwillinge sogar, aus einem Wurf. Sehr selten bei Wolpertingern [...]. <<³³⁵

Für den Leser stellt sich jedoch an dieser Stelle ein Widerspruch dar, da die Erzählinstanz Rolvs Schwester als dezidiert und nicht scheinbar tot beschrieben hat. Es ergeben sich dadurch während des Leseprozesses zwei Fragen:

- Welche Erklärung gibt es, dass Rala nun doch nicht gestorben ist?
- Ist der Erzählinstanz nicht zu glauben oder der Figur Urs?

³³⁴ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 2893 von 10761].

³³⁵ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4681 von 10761].

Die Erzählinstanz enthält dem Leser diese benötigten Informationen bewusst. Erst gegen Ende des ersten Teils, gibt sie dem Leser die nötige Hintergrundinformation:

Nachdem Nidhug, der Blutschink, davon überzeugt war, Rala totgeschlagen zu haben, schleppte er die vermeintliche³³⁶ Leiche in den Wald, um dem Wilden Bärengott, an den er glaubte, ein Opfer zu bringen.³³⁷

Rala ist also nicht tot, sondern bewusstlos geprügelt worden und hat im Wald mithilfe des Bärs Talon, dem angeblichen Bärengott, überleben können. Da die Erzählinstanz diese allerdings zuvor explizit als „Leiche“ beschreibt, führt sie den Leser bewusst in die Irre, wodurch die Textpassage dem täuschend unzuverlässigem Erzählen nach Kindt zu zuordnen ist und dadurch auch dem unzuverlässigem Erzählen auf der Ebene der Fakten.

Als Rala tatsächlich stirbt und mehrere Personen dies auch bestätigen, kommt es zu einem weiteren expliziten Widerspruch:

Der Kampf um Ralas Körper war kein wirklicher Kampf, sondern ein Eroberungskrieg, den die Invasoren schon im Moment gewonnen hatten, als sie aufgetaucht waren.³³⁸

Rala war tot.³³⁹

Friftar fühlte ihren Puls. Ja, sie war tot.³⁴⁰

Rolv, Ralas Zwillingsbruder, sollte aufgrund ihrer besonderen Beziehung jedoch wissen, wann seine Schwester stirbt, denn er kann ihre Gefühle spüren:

Er zweifelte nicht daran, daß sie noch lebte, denn so etwas Endgültiges wie den Tod seiner Schwester hätte er gespürt.³⁴¹

Rala lebte, da war er sich nach wie vor sicher, sie befand sich weiterhin in höchster Gefahr, auch davon war er überzeugt, aber neuerdings hatte sich an ihrer Situation etwas zum Bessern gewendet.³⁴²

Dass Rolv die Gefühle von Rala wahrnehmen kann, ihre Schmerzen sowie ihre Freude spürt, steht im Widerspruch dazu, dass er Rumo fragen muss, ob Rala nun wirklich tot ist. Schließlich sollte er dies durch ihre besondere Verbindung spüren können:

>>Wo ist Rala?<< fragte Rolv. [...].

>>Rala ist tot<<, antwortete Rumo.

>>Ist dies wahr?<<

>>Sie wurde von jemanden zu Tode gefoltert, der General Ticktack heißt. [...].<<³⁴³

³³⁶ Hervorhebung durch die Autorin.

³³⁷ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 5087 von 10761].

³³⁸ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 8467 von 10761].

³³⁹ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 8486 von 10761].

³⁴⁰ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 8551 von 10761].

³⁴¹ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 7754 von 10761].

³⁴² Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 8045 von 10761].

³⁴³ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, V. Das Theater der Schönen Tode [Position 9136 von 10761].

Dieser explizite Widerspruch kann als Indikator für unzuverlässiges Erzählen angesehen werden, da es keine Erklärung durch die Erzählinstanz gibt, warum Rolv den Tod seiner Zwillingschwester doch nicht wahrgenommen hatte.

5.2.3. Übertreibungen und unmögliche Situationen als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

In der Erzählung werden oft unmögliche Situationen erwähnt:

Rumo entschied, daß die Zeit zum Kämpfen gekommen war. Er tat etwas, das in seiner Situation anatomisch gesehen eigentlich unmöglich war. Er drehte seinen Kopf zur Seite, schien seinen Hals kurzzeitig um das Doppelte zu verlängern und biß dem Zyklopen, der seinen rechten Arm festhielt, ins Handgelenk. Es ging so schnell, daß niemand etwas gesehen hatte [...].³⁴⁴

Diese „anatomisch“ unmögliche Handlung wird von der Erzählinstanz auch nicht aufgelöst. Der Leser nutzt, im Sinne von Fludernik, die Methode der „naturalization“, um diese Aktion als normal ansehen zu können. Dabei entscheidet er sich entweder die Handlung der Figur als eine außergewöhnliche Kampffähigkeit Rumos anzusehen, oder er sieht darin einen expliziten Widerspruch in der Aussage der Erzählinstanz zu der Handlung des Protagonisten. Im zweiten Fall ist diese Textpassage als unzuverlässige Übermittlung anzusehen, da es keine plausible Erklärung für die Befreiung des Protagonisten aus dieser unmöglichen Situation gibt.

An einer anderen Stelle wird der „unmögliche“ Wunsch von der Figur General Ticktack beschrieben. Dieser möchte eine Maschine bauen mit deren Hilfe er den Tod kontrollieren kann.

>>Ich wünsche [tick] das Unmögliche<<, sagte er schließlich mit leiser Stimme. >>Und ich wünsche [tack] es binnen kürzester Zeit.<<³⁴⁵

Was der General da von ihnen verlangte, war wahnsinnig. Genauso hätte er ihnen befehlen können, ihn unsichtbar zu machen oder eine Maschine zur Herstellung von Gold zu bauen.³⁴⁶

Seine bloße Anwesenheit genügte, sie auf Lösungen für scheinbar unlösbare Probleme zu bringen und ihre Erschöpfung in unermüdlichen Tatendrang zu verwandeln.³⁴⁷

Die Erfüllung von den scheinbar unmöglichen Wünschen des Generals führen jedoch dazu, dass dieser sich noch „unmöglichere“ Dinge wünscht. Diese Häufung von unmöglichen Situationen oder Wünschen, die letztendlich doch erfüllbar sind, erwecken im Leser Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz. Allerdings werden die Lösungen für diese

³⁴⁴ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 1256 von 10761].

³⁴⁵ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, III. Die Kupferne Jungfrau [Position 7114 von 10761].

³⁴⁶ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, III. Die Kupferne Jungfrau [Position 7114 von 10761].

³⁴⁷ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, III. Die Kupferne Jungfrau [Position 7128 von 10761].

meist plausibel erklärt, beispielsweise als Rumo in Untenwelt herumirrt. Obwohl er an diesem Ort noch nie war, erscheint ihm die Gegend vertraut vorzukommen. Er quittiert dies mit der Aussage: „*Aber das war natürlich unmöglich.*“

An einer späteren Stelle folgt dann die Erklärung dafür. Er befindet sich unter dem Nurnenwald, in welchem er bereits an der Oberfläche gewesen ist. Dadurch kommen ihm auch die ganzen Gerüche bekannt vor.

Die Unmöglichkeit, bestimmte Situationen erfolgreich zu überleben, erwähnt schließlich sogar der Protagonist explizit:

>>Aber es ist unmöglich, lebend an den Vrahoks vorbeizukommen<<, sagte Ukobach. >>Zuerst hieß es auch, daß es unmöglich ist, nach Hel hineinzukommen<<, gab Rumo zurück.³⁴⁸

Diese explizit angesprochenen Situationen können als implizite Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen angesehen werden. In einigen Situationen stellt die Erzählinstanz keine plausiblen Antworten für das Bewältigen dieser zur Verfügung, sondern der Leser muss sich selbst eine Theorie im Sinne der „naturalization“ nach Fludernik aneignen.

In der Erzählung wird die Zahl hundert häufig erwähnt, unabhängig davon, ob die Erzählinstanz gerade spricht oder eine Figur:

Es war die Welt der Gerüche, die vor seinem inneren Auge in Hunderten von Farben waberte und wehte [...].³⁴⁹

Sie trugen riesige Bienenkorbmützen, in denen Hunderte von Bienen emsig aus und ein flogen.³⁵⁰

Auf einer mächtigen schwarzen Holzplatte lagen kreuz und quer an die hundert Klingen.³⁵¹

Diese häufige Nutzung der Zahl scheint für eine unzählbare Menge verwendet zu werden, erweckt jedoch im Leser das Gefühl, dass die Erzählinstanz zu Übertreibungen neigt. An einer anderen Stelle wird hingegen eine „Untertreibung“ erwähnt:

Es wäre eine Untertreibung zu behaupten, daß Smeik und Rumos weiterer Weg durch Südamazonien ereignislos verlaufen sei, denn sie begegneten erstens einer fünfköpfigen Bande von Waldpiraten, zweitens einem tollwütigen Werwolf, drittens einem mumifizierten Minokentaur und viertens einer Nachtwürgeschlange. Aber im Vergleich zu den bisherigen Ereignissen verliefen diese Begegnungen eher unspektakulär, [...].³⁵²

Hinzu kommt die Nutzung von Superlativen, wie bereits im Werk von Blaubär erwähnt:

³⁴⁸ Moers 2017, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 7985 von 10761].

³⁴⁹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 91 von 10761].

³⁵⁰ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 4259 von 10761].

³⁵¹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4585 von 10761].

³⁵² Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 2486 von 10761].

*Drei der **gefährlichsten**³⁵³ Geschöpfe von Untenwelt, und Ukobach hatte sie entfesselt!³⁵⁴ Dies war die **rücksichtsloseste und verbissenste Schlacht, die jemals zwischen zwei Parteien getobt hatte.**³⁵⁵*

Der Gebrauch dieser Superlative führt dazu, dass der Leser an der Zuverlässigkeit der Erzählinstanz zweifelt. Die Übertreibungen können daher auch als ein impliziter Indikator für unzuverlässiges Erzählen gesehen werden. Trotzdem kann die Erzählinstanz insgesamt als glaubwürdig auf der Ebene der Fakten und auf der Ebene des Weltbildes eingestuft werden. Nur explizite Widersprüche würden zu einer interpretationsunabhängigen Einordnung der Unzuverlässigkeit nach Petraschka führen. Da sich diese auf die zwei zuvor genannten Textstellen beschränken, einerseits Rumos „anatomisch unmögliche Befreiung“, andererseits auf die Situation als Rolv nicht den Tod seiner Zwillingschwester spürt, kann die Erzählung als zuverlässig betrachtet werden.

5.2.4. Informationslücken als Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen

Mehrmals verschweigt die Erzählinstanz während der Erzählung dem Leser wichtige Informationen:

*Smeik trug seinen Plan vor. Er war unerhört. Er war völlig verrückt. Er klang wie ein grausiges Märchen, ein blutrünstiger Rachetraum – und er war ohne jede Aussicht auf Erfolg.*³⁵⁶

*>>Eins noch! Das Wichtigste. [...]. Ich möchte dir etwas über Zyklopenzungen erzählen, mein Junge... <<.*³⁵⁷

Der Leser erfährt an dieser Textstelle erstmals nicht im Detail, was Smeik dem Protagonisten Rumo erzählt. Die Erzählinstanz verheimlicht die Konversation bewusst, da die Handlung dadurch mehr Spannung erhält. Es handelt sich dabei um eine Paralipse nach Genettes Auffassung. Es werden bewusst wichtige Informationen dem Leser gegenüber zurückgehalten, um die Spannung zu erhöhen. Einige Seiten später, als Rumo dabei ist Smeiks Plan auszuführen, werden die fehlenden Informationen durch die Erzählinstanz nachgeliefert:

*Nachdem Smeik sich zu Rumos Käfig gewälzt und ihm seinen Plan anvertraut hatte, hatte er ihm auch Professor Doktor Abdul Nachtigallers Kenntnisse über die Anatomie von Zyklopenzungen mitgeteilt. Und das waren, kurz zusammengefaßt, folgende: [...].*³⁵⁸

³⁵³ Anm. Hervorhebung durch die Autorin.

³⁵⁴ Moers 2017, Zweites Buch – Untenwelt, V. Das Theater der Schönen Tode [Position 9297 von 10761].

³⁵⁵ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, V. Das Theater der Schönen Tode [Position 9727 von 10761].

³⁵⁶ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 1175 von 10761].

³⁵⁷ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 1184 von 10761].

³⁵⁸ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 1266 von 10761].

Es folgt eine detaillierte Abhandlung über die Anatomie von Zyklopenzungen und ihrer Schwachstellen. Die Informationslücke wird dadurch geschlossen und die Handlung ist somit für den Leser vollkommen nachvollziehbar.

Während der Handlung werden auch immer wieder Andeutungen über rätselhafte Ereignisse gemacht, ohne dass die Erzählinstanz diese auflöst:

*Gäbe es eine geheime Geschichtsschreibung Wolpertings, eine Chronik aller denkwürdigen Ereignisse, die sich unter Ausschluß der Öffentlichkeit in den Hinterhöfen und dunklen Gassen, in den Kellergewölben und Ruinen dieser Stadt abgespielt haben, dann wären sicher einige Kapitel um die Schwarze Kuppel dabei gewesen. Es hätte einen Abschnitt gegeben, der die Kerbe im Kopf des Bürgermeisters erklärt hätte, und einen, der enträtselte, wie Hoth es geschafft hatte, eine leere Stadt mit lauter Wolpertingern zu füllen. [...]. Und der Kampf zwischen Rumo und Rolv wäre als die Schlacht in der Bleichen Gasse in die geheimen Annalen der Stadt eingegangen, aber bedauernswerterweise existierte eine solche Geschichtsschreibung nicht.*³⁵⁹

Es gibt keine Beweise oder Erklärungen für die genannten Ereignisse bzw. Phänomene, aber die Erzählinstanz weiß von diesen. Sie verweigert jedoch an dieser Stelle eine Lösung. Die Frage, wer für die Kerbe im Kopf des Bürgermeisters verantwortlich ist, beantwortet der Erzähler erst am Ende des Buches:

*Die einzige Wunde, die Harra einmal jemanden mit einem Schwert verpaßt hatte, war die Kerbe im Kopf, die der Bürgermeister von Wolperting spazieren trug. Es geschah in der Schlacht zwischen der Schwarzen und der Roten Bande, [...].*³⁶⁰

Auch die Beziehung zwischen Rolv und Rala wird zunächst als mögliche Liebesbeziehung dargestellt, die Rumo zur Eifersucht treibt. Dass die beiden Geschwister sind, wird erst viel später durch eine Nebenfigur erwähnt. Bis dahin rätselt Rumo und der Leser, ob die beiden zusammen sind oder nicht:

*Mit Verbitterung registrierter er allerdings, daß Rolv die Nähe von Rala immer unverschämter suchte. Und nicht nur das: Rala ließ es zu! In den Pausen scharwenzelte Rolv ständig um sie herum, balgte sich schamlos vor ihr mit anderen Schülern und schenkte ihr einmal sogar seinen Pausenapfel, den Rala zu Rumos Entsetzen tatsächlich annahm.*³⁶¹

Des Weiteren werden durchgehend drei Fragen während der Erzählung aufgeworfen, welche zunächst unbeantwortet bleiben:

1. Was ist der „Silberne Faden“?
2. Gibt es Untenwelt?
3. Woher kommt die „Schwarze Kuppel“ in der Stadt Wolperting?

³⁵⁹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 3294ff von 10761].

³⁶⁰ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, III. Die Kupferne Jungfrau [Position 7581 von 10761].

³⁶¹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 3197 von 10761].

Der „Silberne Faden“ wird bereits auf den ersten Seiten erwähnt:

*Hoch oben über all diesen ländlichen Gerüchen wehte ein silbernes Band. Es war dünn und zart, ein Faden eigentlich nur, aber er sah es deutlich mit seinem inneren Auge.*³⁶²

Dem Leser stellt sich natürlich die Frage, was dieses „silberne Band“ darstellt. Die Erzählinstanz berichtet hierbei aus der Introspektion von Rumo und ist den Regeln gemäß in ihrer Wahrnehmung und Berichterstattung beschränkt. Allerdings folgen zwischen diesen Introspektionen auch immer wieder Fokalisierungswechsel in die Nullfokalisierung, in welcher die Erzählinstanz, wie beispielsweise bei den Teufelszyklopen, dem Leser die nötigen Hintergrundinformationen liefert. Bezüglich des silbernen Fadens gibt der Erzähler dem Leser erst im späteren Verlauf der Geschichte einen Hinweis:

*Und über ihm, hoch in der Luft, wehte der Silberne Faden, [...]. Rumo wußte es nicht, aber er träumte von der Liebe.*³⁶³

Der Silberne Faden ist also eine Art der vorbestimmten Liebe für Rumo. Die Erwähnung des Silbernen Fadens begleitet den Leser auf Rumos Weg bis nach Wolperting. Dabei wird dieser von der Erzählinstanz nicht genauer beschrieben. Einzig, dass dieser das Ziel Rumos ist, damit er zu seinem Glück finden kann, wird explizit erwähnt. Auch andere Figuren, wissen um dessen Bedeutung, erklären diese jedoch nicht:

*>>Ich weiß<<, sagte Urs. >>Du suchst den Silbernen Faden.<<*³⁶⁴

Schließlich findet Rumo den Silbernen Faden in der Form von Rala, einem Wolpertinger-mädchen:

*Er schloß die Augen, ganz kurz, und dann sah er ihn, den Silbernen Faden, stark und gleißend wie nie zuvor, der jetzt zwischen seiner und Ralas Brust hin und her floß.*³⁶⁵

Der Silberne Faden entpuppt sich somit für die Wolpertinger als eine Art der vorbestimmten großen Liebe.

Das zweite große Rätsel ist Untenwelt. Als Rumo gemeinsam mit Smeik in Gefangenschaft ist, erzählt Smeik ihm, dass es noch einen schlimmeren Ort als die Teufelsfelsen gibt.

*>>Ich weiß nicht, ob es tatsächlich ein Ort ist oder nur ein Wort. Vielleicht ist es nur ein böses Märchen. [...].<<*³⁶⁶

³⁶² Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 93 von 10761].

³⁶³ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 1157 von 10761].

³⁶⁴ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 2585 von 10761].

³⁶⁵ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 2769 von 10761].

³⁶⁶ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 966 von 10761].

Untenwelt wird als ein mystischer Ort beschrieben, an dem die gefährlichsten Kreaturen weilen. Als Rumo und Smeik auf den Eydeeten Doktor Kolibril treffen, wird das Thema erneut aufgegriffen. Er beschreibt Untenwelt folgendermaßen:

>>Ja. Die Welt unter der Welt. Das Reich des Bösen und so weiter. << [...]. >>Seit vielen hundert Jahren geschehen Dinge in Zamonien, für die es keine befriedigende Erklärung gibt, und immer, wenn so etwas geschieht, fängt der Volksmund an, von Untenwelt zu munkeln. [...].<<³⁶⁷

Auch Kolibril hält Untenwelt für eine Legende. Er geht aber davon aus, dass sich in jeder Legende „ein mikroskopisches Körnchen Wahrheit befindet“. Für den Leser erhöht sich durch diese Textpassage der Spannungsbogen. Der Rezipient erfährt erst im zweiten Teil der Erzählung von der Existenz von Untenwelt. Gleichzeitig wird auch das Geheimnis um die Schwarze Kuppel in Wolpertinger gelüftet. In der Schule erhält Rumo zunächst durch die Lehrkraft Harra von Midgard Informationen über diese:

>>Die Schwarze Kuppel<<, dozierte Harra von Midgard, >>war schon da, als wir noch nicht waren, sie ist jetzt da, während wir existieren, und sie wird immer noch da sein, wenn wir längst nicht mehr sind.<< [...]. >>Es gibt Spekulationen darüber, daß die Kuppel in Wirklichkeit eine Kugel ist, eine Kugel aus nichtzamonischem Metall, das aus dem Weltall stammt. [...].³⁶⁸

Was all diese Theorien – ich könnte noch ein paar Dutzend andere hinzufügen – uns eigentlich sagen wollen, ist, daß es keine vernünftige Erklärung für die Existenz der Schwarzen Kuppel gibt.³⁶⁹

Der Leser wird dabei weiter auf die Folter gespannt, da die Erzählinstanz sich weiterhin bedeckt hält. Erst am Ende des ersten Buchs erfährt der Leser, was die Schwarze Kuppel tatsächlich ist:

>>Die Schwarze Kuppel ist kein Gebäude, [...]. Sie ist ein Tor.<<³⁷⁰

Es handelt sich bei der Schwarzen Kuppel um eine Verbindung zwischen Oben- und Untenwelt. Die leere Stadt, welche der Wolpertinger Horth gefunden hatte, war als eine „Fallenstadt“ von den Lebewesen in Untenwelt erbaut worden:

Nachdem man die Stadt gebaut hatte, würde man sie zurücklassen und nach Hel zurückkehren. [...]. Dann, fuhr der Fürst fort, würde man warten. Warten wie eine geduldige hunderttägige Spinne. Warten, bis sich die ganze Stadt mit Volk gefüllt hatte. [...]. Schließlich, wenn die Stadt gefüllt war, würde die Armee von Hell, auf Vrahoks nach oben reiten, die Bewohner mit alchimistischen Gasen betäuben und nach Hel verschleppen. [...]. Für die gefangenen Sklaven, führte Gaunab weiter aus, würde man Verwendung finden: als Arbeiter in den Bleibergwerken und in der Kanalisation, [...].³⁷¹

³⁶⁷ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1848ff von 10761].

³⁶⁸ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 3244 von 10761].

³⁶⁹ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 3254 von 10761].

³⁷⁰ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, I. Storr der Schnitter [Position 5852 von 10761].

³⁷¹ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, II. Hel [Position 6391ff von 10761].

Die Errichtung der Stadt dient nur dem Ziel, Sklaven für die Stadt Hel gefangen zu nehmen. Diese Hintergrundinformation wird dem Leser erst preisgegeben, als das Ereignis bereits eingetreten ist und die Wolpertinger sich verwirrt in den Gefängnissen von Hel befinden.

Die zuvor lückenhaften Informationen dienten dazu, die Spannung der Geschichte aufrecht zu erhalten, wie bei einem guten Kriminalfall, dessen Mörder der Erzählinstanz bereits von Beginn an bekannt ist, aber erst gegen Ende der Handlung enthüllt wird. Es handelt sich dabei wieder um eine Paralyse, die ihren Zweck vollkommen erfüllt. Die Informationslücken sind daher keine Indikatoren des unzuverlässigen Erzählens, da diese letztendlich durch die Erzählinstanz gefüllt und dem Leser gegenüber nachvollziehbar erklärt werden.

5.2.5. Die Thematisierung der Wissenschaft als Indikator für unzuverlässiges Erzählen

Der Roman strotzt vor vermeintlich wissenschaftlichen Erklärungen und der expliziten Thematisierung von Wissenschaft.

Es gilt als wissenschaftlich ungenau, sie den Vertretern der zamonischen Piraterie zuzuordnen, da Piraten nach exakter Definition sich ausschließlich auf Schiffen fortbewegen [...].³⁷²

Historiker vermuten, daß die Vorfahren der Hellinge weder Licht noch Farbe wahrnehmen konnten, [...].³⁷³

Wenn die Erzählinstanz sich nicht auf wissenschaftliche Quellen bezieht, ähnelt ihre Informationsweitergabe dem Auszug aus einem Lexikon:

Ein Blattling ist nichts anderes als eine kleine Nurne, ein Nurnensäugling sozusagen. Oberflächlich betrachtet sieht er aus wie ein rostrottes Eichenblatt, nur wenn man es umdreht, kann man sehen, daß es auf acht dürren Holzbeinchen steht.³⁷⁴

Die Kanalisation von Hel beherbergte, begünstigt durch Feuchtigkeit und Wärme, die artenreichste Flora und Fauna nicht nur von ganz Untenwelt, sondern von ganz Zamonien. Kein Dschungel, kein Biotop von Obenwelt konnte es mit seiner Vielfalt aufnehmen, bis hinein in den mikroskopischen Bereich.³⁷⁵

Wenn Informationen nicht zu Verfügung stehen, wird dies damit begründet, dass niemand bisher das jeweilige Phänomen erforscht hat.

Die Blutschinken hatten irgendwann – wann genau, weiß niemand, weil kein Wissenschaftler, der Wert auf seinen Ruf legt, sich mit blutschinkischer Historie abgegeben hätte – ein nicht besonders kompliziertes Zweiklassensystem eingerichtet, [...].³⁷⁶

³⁷² Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 136 von 10761].

³⁷³ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, II. Hel [Position 6225 von 10761].

³⁷⁴ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 5405 von 10761].

³⁷⁵ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, IV. Ukobach und Ribesehl [Position 8438 von 10761].

³⁷⁶ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1556 von 10761].

Als Smeik und Rumo auf Doktor Kolibril treffen, erreicht die Thematisierung der Wissenschaft ihren Höhepunkt.

>>Ich bin Wissenschaftler, kein Quacksalber.<< Kolibrils Stimme klang sachlich und bestimmt. >>Hier werden keine unappetitlichen Körpersäfte zusammengerührt oder tote Ochsenfrösche unter Strom gesetzt. Hier werden Messungen vorgenommen. Exakteste, winzige Messungen.<<³⁷⁷

>>Es gibt keine Wunder. Nur wissenschaftlichen Fortschritt. Aber manche wissenschaftliche Fortschritte erreichen die Ausmaße von Wundern.<<³⁷⁸

Die letzte Textpassage widerspricht damit dem Titel des Buches: „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ bzw. gibt bereits einen Hinweis, was den Leser später erwarten wird. Als Rala stirbt, beschließt Doktor Kolibril gemeinsam mit Smeik ein Wagnis einzugehen:

>>Ich habe gefragt, ob Sie vielleicht Lust auf ein kleines wissenschaftliches Abenteuer hätten? Den Tod bekämpfen und dabei gleichzeitig ein bißchen an der eigenen Unsterblichkeit arbeiten?<<³⁷⁹

Kolibril versucht mithilfe seiner wissenschaftlichen Forschungen Rala wiederzubeleben. Dies gelingt tatsächlich, was Smeik dazu veranlasst von dem „Wunder des Lebens“ zu sprechen. Ob dies nun als „tatsächliches“ Wunder oder wissenschaftlicher Fortschritt anzusehen ist, bleibt dem Leser überlassen.

Auch andere Figuren beziehen sich im Laufe der Erzählung immer wieder auf die Wissenschaft:

>>Die Geschichte spielt im großen Wald, und ihr wißt ja, das ist immer noch ein weißer Fleck auf der zamonischen Landkarte, weitgehend unerforscht und hartnäckig geheimnisvoll, also kann ich für eine wissenschaftliche Absicherung der Ereignisse nicht bürgen.<<³⁸⁰

Durch die häufige Bezugnahme auf wissenschaftliche Quellen bzw. Erkenntnisse, tritt implizit die Thematisierung der Glaubwürdigkeit in den Vordergrund. Es handelt sich dabei allerdings um einen impliziten Indikator, der das unzuverlässige Erzählen allein nicht bestätigen kann.

5.3. Werkübergreifende Analyse der beiden Werke

Die Handlungen in den beiden Erzählwerken scheinen sich zeitlich parallel abzuspielen. Als der pubertäre Rumo mit Smeik auf Kolibril trifft, erzählt dieser ihnen, dass Professor Nachtigaller dabei ist eine Eliteakademie in den Finsterbergen zu gründen.

³⁷⁷ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 2090 von 10761].

³⁷⁸ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 2312 von 10761].

³⁷⁹ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, V. Das Theater der schönen Tode [Position 8083 von 10761].

³⁸⁰ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 3032ff von 10761].

>>Ich hörte, er plane die Gründung einer Eliteakademie in den Finsterbergen. Andere sagen, er habe eine Maschine erfunden, mit der man Tornados einfrieren kann. [...]. Wahrscheinlich sitzt er wieder mal im Finstern und brütet über der Dunkelheitsforschung.<<³⁸¹

Dies bedeutet, dass Blaubär zu diesem Zeitpunkt bereits geboren ist, sich aber wahrscheinlich noch nicht in der Nachtschule befindet. Weiteres findet sich der Hinweis, dass Smeik in der Handlung von Rumos zu diesem Zeitpunkt die Stadt Atlantis noch nicht kennt. In Blaubärs Geschichte ist Smeik bereits eine etablierte Figur, der heimliche Regent von Atlantis. Rumos Geschichte dürfte jedoch vor dessen Auftritt in Blaubärs Handlung stattfinden, da in seiner eigenen Erzählung sich kein Hinweis auf sein Leben in Atlantis als Leibwächter finden lässt. Er verwechselt die Stadt Atlantis sogar mit einer anderen Stadt:

>>Toll! Ist das Atlantis?<<

>>Nein<<, antwortete die Stimme von Doktor Oztafan Kolibril.³⁸²

Ein weiterer Hinweis, dass die Handlungen der beiden Erzählwerke teilweise parallel laufen, ist Rumos Begegnung mit Professor Nachtigaller. Auf dem Jahrmarkt, auf welchen sie sich treffen, wird eine Berghutze namens Fredda ausgestellt:

>>Sehen Sie Fredda, die Schreckliche Berghutze – frischrasiert und ohne Haare! Der furchtbarste Anblick Zamoniens! [...].<<³⁸³

Professor Nachtigaller reagiert darauf folgendermaßen:

>>Also, ich gehe mir in der Zwischenzeit mal diese Berghutze ansehen. Wenn die echt ist, dann wäre das eine wissenschaftliche Sensation.<<³⁸⁴

>>Es ist tatsächlich eine echte Berghutze, die letzter ihrer Art. Unglaublich. Ich werde sie käuflich erwerben müssen.<<³⁸⁵

Es handelt sich dabei um die gleiche Berghutze, welche Blaubär in der Nachtschule von Professor Nachtigaller trifft:

Insgesamt hatte die Nachtschule zur Zeit genau drei Schüler: Fredda, die Berghutze, Qwert Zuiopü, den Gallertprinzen aus der 2364. Dimension, und mich, den Blaubären.³⁸⁶

Aber nicht nur die Figur von Fredda erscheint in beiden Erzählungen, auch andere Lebensformen wie die Fhernhachen treffen auf die Protagonisten Rumos und Blaubär. Rumos wächst sogar bei diesen auf einem Bauernhof auf und wird von ihnen mit Aufmerksamkeit überschüttet. In Käpt'n Blaubär findet sich folgende Beschreibung zu den Fhernhachen:

³⁸¹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1886 von 10761].

³⁸² Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 1947 von 10761]

³⁸³ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, V. Grinzold und Löwenzahn [Position 4292 von 10761].

³⁸⁴ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4500 von 10761].

³⁸⁵ Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4526 von 10761].

³⁸⁶ Moers 2013, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 1270 von 9874]

*Da waren die Fhernhachen ein ganz anderer Schlag, allgemein beliebt, weichherzig, militant romantisch und nie um ein Kompliment verlegen.*³⁸⁷

Die Beschreibung von Blaubär wird durch die Handlungen der Fhernhachen in Rumo bestätigt. Es handelt sich bei ihnen um harmonieliebende Lebewesen.

Natürlich tritt auch Professor Nachtigaller selbst in diesen Erzählsträngen auf. Er wird in beiden Büchern als die klügste Lebensform in Zamonien beschrieben.

*Professor Nachtigaller war ein Eydeet. Eydeeten sind die intelligentesten Wesen Zamoniens (und vermutlich der ganzen Welt, wenn nicht sogar des Universums).*³⁸⁸

[...], *Professor Doktor Abdul Nachtigaller, der geniale Wissenschaftler* [...].³⁸⁹

Auch Blaubärs und Rumos Beschreibungen zu seiner Person stimmen überein:

*Oberflächlich betrachtet sah er ziemlich klein und schwächlich aus. Seine dünnen Ärmchen baumelten wie überflüssig an seinem gebückten Oberkörper, der von zwei wackligen Beinen, die wie mit Stoff umwickelte Gartenschläuche wirkten, nur sehr unsicher getragen wurde. [...]. Seine großen strahlenden Augen quollen weit aus den Höhlen hervor, [...].*³⁹⁰

*Er sah anders aus wie Doktor Kolibril, er hatte seltsame Auswüchse am Kopf und wirkte älter. Aber ansonsten: die gleiche zerbrechliche Statur, die gleiche zerknitterte Gesichtshaut, die gleichen riesigen leuchtenden Augen.*³⁹¹

Doktor Kolibrils Aussage zu Professor Nachtigaller wird auch durch die beiden Bücher bestätigt:

>>*Zamonien ist groß, aber Nachtigaller ist überall!* [...] *Er ist wie ein Geist, überall und nirgends* [...].<<³⁹²

Professor Nachtigaller ist nicht nur der Autor des Lexikons, auf dessen Inhalt sich Blaubär stets bezieht, er ist auch Erfinder des Schubladenorakels. Die Figur befindet sich somit implizit nicht nur auf der intradiegetischen Ebene, sondern auch auf der extradiegetischen Ebene. Bei Rumo tritt er als Stimme, die dem Leser Anweisungen gibt, explizit hervor.

In den zwei Romanen werden verschiedene Erzählstrategien angewandt. Beide Erzählinstanzen inszenieren zwar die Protagonisten als ahnungslose Waisenkinder, die sich ihres Ursprungs nicht bewusst sind, allerdings auf unterschiedliche Weise:

Rumo konnte gut kämpfen. Aber zu dem Zeitpunkt, an dem seine Geschichte beginnt, hatte er davon noch keine Ahnung, und er wußte auch nicht, daß er ein Wolpertinger war und einmal der größte Held von Zamonien werden sollte. Er hatte weder Namen noch die

³⁸⁷ Moers 2013, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 5615 von 9874].

³⁸⁸ Ebenda, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 1249 von 9874]

³⁸⁹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Wolperting [Position 2845 von 10761].

³⁹⁰ Moers 2013, 6 – Mein Leben in den Finsterbergen [Position 1270 von 9874]

³⁹¹ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, III. Grinzold und Löwenzahn [Position 4458 von 10761].

³⁹² Ebenda, Erstes Buch – Obenwelt, II. Die Unvorhandenen Winzlinge [Position 132ff von 10761].

*kleinste Erinnerung an seine Eltern. Er wußte nicht, woher er kam und wohin er gehen würde, [...].*³⁹³

*Ein Leben beginnt gewöhnlich mit der Geburt – meins nicht. Zumindest weiß ich nicht, wie ich ins Leben gekommen bin. Ich könnte – rein theoretisch – aus dem Schaum der Welle geboren oder in einer Muschel gewachsen sein, wie eine Perle. Vielleicht bin ich auch vom Himmel gefallen, in einer Sternschuppe. Fest steht lediglich, daß ich als Findelkind ausgesetzt wurde, mitten im Ozean.*³⁹⁴

Der Unterschied bei Rumo zu der Erzählstrategie von Blaubär ist, dass keine Theorien über die Geburt von Rumo eingeworfen werden. Die Erzählinstanz versucht die Leser nicht durch irgendwelche abstrusen Theorien (vgl. Blaubär) in eine bestimmte Richtung zu lenken, sondern erklärt ganz klar und deutlich, dass Rumos Ursprung zu diesem Zeitpunkt noch unbekannt ist. Er hat noch keine Erinnerungen zu Beginn der Geschichte. Die Erzählweise des heterodiegetischen Erzählers wirkt dadurch authentischer und glaubwürdiger als jene von Blaubär.

Die Wolpertinger werden in Blaubärs Erzählung folgendermaßen beschrieben:

*Wolpertinger verdingen sich hauptsächlich als Leibwächter oder Rausschmeißer.*³⁹⁵

*Wolpertinger spielten gut Schach und hatten daraus ein Gewerbe gemacht, die Wolpertinger Schachschränken, wo man während des Essens und Starkbiertrinkens gegen einen Wolpertinger im Schach verlieren konnte [...].*³⁹⁶

Diese Eigenschaften werden in Rumos Geschichte bestätigt, schließlich wird in der Schule neben dem Kämpfen auch Schach unterrichtet.

Rumo trifft während seiner Gefangenschaft auf den Teufelsfelsen auf die Figur Smeik, welcher zur Gattung der Haifischmaden gehört. Smeiks Leben zeichnet sich durch Betrug und Manipulation aus. Es handelt sich dabei um den gleichen Volzotan Smeik, der Blaubärs undurchsichtiger Manager war. Er ist eine moralisch äußerst zweifelhafte Figur, die sich in beiden Büchern durch ihre korrupten Machenschaften auszeichnet. Das Lexikon beschreibt Haifischmaden folgendermaßen:

*[...] sie ziehen ein Dasein in undurchsichtigen Verhältnissen vor, [...]. Haifischmaden sind vergleichsweise hochintelligent [...]. Oft von charmanter leutseliger Erscheinung, ist die Haifischmade besonders geeignet, willensschwachen Gruppierungen als Führungspersönlichkeit vorzustehen.*³⁹⁷

³⁹³ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 53 von 10761].

³⁹⁴ Moers 2013, 1 – Mein Leben als Zwergpirat. [Position 47 von 9874].

³⁹⁵ Ebenda, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 5489 von 9874].

³⁹⁶ Ebenda, 12 – Mein Leben in Atlantis [Position 5764 von 9874].

³⁹⁷ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis. [Position 6578 von 9874].

In Rumo sieht Smeik seine Chance von der Insel fliehen zu können, da er um die genetisch bedingte Kampfkunst der Wolpertinger weiß. Auch ohne professionelle Ausbildung sind Wolpertinger, allein aufgrund ihrer überdurchschnittlichen Reflexe und Instinkte, gefährliche Feinde. Ihre Schnelligkeit ist mit normalen Augen nicht verfolgbare, es erscheint als würden sie zaubern.

Smeik bringt Rumo während der Gefangenschaft das Sprechen bzw. die Wörter bei:

Smeik brachte Rumo das Sprechen bei. Oder besser: Sprechen konnte Rumo ja schon, ihm fehlten nur die richtigen Worte, und die bekam er, indem er [...] der Haifischmade zuhörte. Zuerst kam es Rumo nur so vor, als lausche er einem Tier, das wilde rachitische Laute, Gezischel und Gekrächze von sich gab, Töne die keinen Sinn ergaben – bald aber merkte er, daß manche dieser Geräusche Bilder in ihm weckten, andere erzeugten Gefühle, Angst, Verwirrungen oder Heiterkeit. [...]. Es schien, als habe ein riesenhaftes Vermögen, eine uralte Erfahrung in ihm geschlummert und sei nun kraftvoll zum Leben erwacht. Nein, Smeik brachte ihm nicht das Sprechen bei – er rüttelte in Rumo nur die Wörter aus ihrem Schlaf.³⁹⁸

Sprechen gehört, wie das Kämpfen, zu einer inhärenten Fähigkeit der Wolpertinger, welche sich von selbst entfaltet. Allerdings mangelt es ihnen an Wörtern und deren Bedeutung. Im Laufe der Geschichte wird Rumo immer wieder neue Wörter kennenlernen, welche er nicht kennt. Rumo besitzt somit nicht von Beginn an einen großen Wortschatz. Er perfektioniert auch die hohe Kunst der Rede nicht. Er ist ein stummer Zeitgenosse, der nicht denkt, sondern handelt.

Durch die Begegnung mit Rumo, welche vor Smeiks Eintreffen in Atlantis geschieht, scheint dieser sich nun für eine ehrlichere Weise des Lebens zu entscheiden. Als er auf einer seiner Missetaten angesprochen wird, verteidigt er sich:

>>Ich war damals eine andere Person<<, sagte er endlich. >>Ich war jung. Ich habe Fehler gemacht. Ich habe dafür gebüßt. Ich war auf den Teufelsfelsen.<<³⁹⁹

Diese „Läuterung“ dürfte jedoch nur von kurzer Dauer gewesen sein. Denn in Atlantis gibt sich Smeik wieder allen schlechten Dingen hin: Betrug, Korruption und Sklavenhandel. Rumo tritt dabei als sein Leibwächter auf:

In der Ecke des Zimmers stand, ich hatte ihn zunächst für eine Statue gehalten, ein ausgewachsener Wolpertinger mit verschränkten Armen, der mich argwöhnisch musterte.⁴⁰⁰

Rumo konnte mich mit seinem kalten Blick immer noch aus der Fassung bringen.⁴⁰¹

³⁹⁸ Moers 2017, Erstes Buch – Obenwelt, I. Der Silberne Faden [Position 402ff von 10761].

³⁹⁹ Ebenda, Zweites Buch – Untenwelt, V. Das Theater der Schönen Tode [Position 9572 von 10761].

⁴⁰⁰ Moers 2013, 12 - Mein Leben in Atlantis. [Position 6586 von 9874].

⁴⁰¹ Ebenda, 12 - Mein Leben in Atlantis. [Position 6856 von 9874].

Die Information, dass der heldenhafte Rumo, welcher für seine Bescheidenheit und Ehrlichkeit in „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ bekannt ist, nun bei den korrupten Machenschaften von Smeik mitwirkt, ist als unglaublich einzustufen. Vor allem erwähnt Blaubär, dass Rumo einen roten Fleck auf seiner Stirn hätte. Er wäre einer der Wolpertinger gewesen, die er mit Mac vor dem großen Bollogg gerettet hätte:

*Ich erinnerte mich an den winzigen Welpen mit den roten Fleck, den wir vor dem Bollogg gerettet hatten.*⁴⁰²

Die Figur Rumo in „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ hat keinen roten Fleck auf der Stirn. Dieser wird in der gesamten Erzählung nicht erwähnt. Entweder handelt es sich um einen anderen Wolpertinger bei Blaubär, was unwahrscheinlich ist, da er ihn in Verbindung mit Smeik explizit nennt, oder Blaubär lügt. Da Blaubär sich bereits explizit als Lügner entlarvt hat, kann davon ausgegangen werden, dass er auch die Begegnung mit Rumo erfunden hat bzw. bewusst eine falsche Auskunft über dessen Beschreibung gibt, damit seine Geschichte mit der Rettung der Wolpertinger übereinstimmt.

Interessant beim Vergleich der beiden Werke sind ihre Schlussworte:

*Über den Rest will ich den Mantel des Schweigens werfen. Das halbe Leben, das ich mit den Buntbären und dem Mädchen, das übrigens Avriel hieß, im Großen Wald verbrachte, möchte ich zur Privatsache erklären. Nur so viel: Auch ich baute für mich und Avriel eine Blockhütte, [...].*⁴⁰³

Wie bereits in Kapitel 3.5. erwähnt, widerspricht sich die Erzählinstanz Blaubär wieder explizit, indem er zunächst behauptet, nicht über sein weiteres Leben mit seiner Liebe Avriel zu erzählen, um darauf doch noch einige Details zu verraten.

Bei Rumo tritt zum Schluss nochmals das Schubladenorakel explizit in den Vordergrund, durch die Stimme von Professor Nachtigaller begleitet:

*Und hier schließt sich die Lade mit dem Buchstaben R.
Sie schließt sich aus Diskretion,
weil Rala nun Rumo
in das Wunder der Liebe einweihen muß.
Denn es gibt Wunder,
die müssen im Dunkeln geschehen.*⁴⁰⁴

Es wird wie bei Käpt`n Blaubär darauf hingewiesen, dass nun wo Rumo und Rala vereint sind, keine weiteren Informationen aus Diskretion vor deren Privatsphäre vermittelt werden. Im Gegensatz zu Blaubär verstummt die Erzählinstanz aber tatsächlich.

⁴⁰² Moers 2013, 12 - Mein Leben in Atlantis. [Position 7642 von 9874].

⁴⁰³ Ebenda, 13 - Mein Leben auf der Moloch. [Position 9830 von 9874].

⁴⁰⁴ Moers 2017, Zweites Buch – Untenwelt, V. Das Theater der Schönen Tode [Position 10703 von 10761].

6. Conclusio

Das Ziel der Arbeit war die beiden Werke, „Die 13 ½ Leben des Käpt’n Blaubär“ und „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ von Walter Moers, anhand von interpretationsunabhängigen Indikatoren zu analysieren. Dazu wurden zunächst die Grundlagen zur Erzähltheorie erörtert und die Modelle unterschiedlicher Erzähltheoretiker verglichen sowie aktuelle Forschungsstandpunkte zu dem Thema des „unzuverlässigen Erzählens“ präsentiert. Als problematisch stellte sich eine Definition von unzuverlässigem Erzählen aufgrund des Realitätsprinzips und der Erfahrungswelt des Rezipienten dar. Phantastische Welten können sich Ersterem entziehen, während sich die Erfahrungswelt eines jeden Lesers individuell gestaltet und sich dadurch unterschiedliche Interpretationen von außertextuellen Signalen ergeben. Daher wurde bei der eigenen Analyse der Werke versucht, sich vor allem auf die textuellen Signale zu konzentrieren und explizite Widersprüche herauszuarbeiten, die im Sinne von Petraschka zu einem interpretationsunabhängigen Ergebnis führen. Anhand dieser Ansätze ist die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen auf zwei Ebenen untersucht worden:

- Unzuverlässiges Erzählen auf Ebene der Fakten
- Unzuverlässiges Erzählen auf Ebene der Werte / des Weltbildes

Zusätzlich zu diesen Ebenen konnten bei der Analyse der Erzähltexte folgende Indikatoren herausgearbeitet werden:

„Die 13½ Leben des Käpt’n Blaubär“	„Rumo und die Wunder im Dunkeln“
1. Erinnerungslücken, fehlende Belege und Unvollständigkeit.	1. Die Inszenierung der Erzählinstanz.
2. Die Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit und Lüge.	2. Explizite Widersprüche.
3. Prahlerei, Monologe und Übertreibungen.	3. Übertreibungen und unmögliche Situationen.
4. Eingeschränkte kognitive Fähigkeiten und die Thematisierung des Unmöglichen.	4. Informationslücken
5. Divergenzen zwischen der eigenen Selbstdarstellung und Fremdcharakterisierungen.	5. Die Thematisierung der Wissenschaft.

Für die beiden Werke konnten folgende Unterpunkte beantwortet werden:

1. Kann unzuverlässiges Erzählen bei heterodiegetischen Erzählern überhaupt erkannt werden, wenn die Erzählinstanz als „erfindender Erzähler“⁴⁰⁵ die Rahmenbedingungen der fiktiven Welt bestimmt?

Im theoretischen Diskurs konnte dargelegt werden, dass heterodiegetische Erzähler auch unzuverlässig sein können. Durch Informationslücken kann die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz signalisiert werden, wenn diese an jenen Textstellen auftreten, welche für die Nachvollziehbarkeit der Handlung essenziell sind. Die Erzählinstanz kann sich außerdem durch eine Paralepse, indem sie bei einer Introspektion mehr Informationen preisgibt als die Figurenperspektive zulässt, als unzuverlässig zeigen. Außerdem können sich auch explizite Widersprüche zwischen der Berichterstattung der Erzählinstanz und der Handlung der Figuren ergeben. In dem Werk „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ finden sich an zwei Textstellen explizite Widersprüche. Der Rest der Erzählung scheint nachvollziehbar und zuverlässig erzählt zu werden. Trotz einiger impliziter Widersprüche ist der Erzähltext daher im Sinne einer interpretationsneutralen Analyse auf der Ebene der Fakten, sowie der Ebene der Werte als glaubwürdig einzustufen und die Erzählinstanz damit einhergehend als zuverlässig. Die Frage, die sich allerdings bei diesem Text stellt, ist die Rolle der extradiegetischen Figur Professor Nachtigaller, sowie seiner Erfindung des Schubladenorakels. Der Autor spielt mit den narrativen Ebenen und erschwert dadurch eine klare Zuordnung der Erzählinstanz. Inwiefern die intradiegetische Erzählinstanz als Konstrukt der extradiegetischen Erfindung von Professor Nachtigaller als objektiver Erzähler angesehen werden kann, müsste in einer anderen Analyse genauer erläutert werden. Es stellt sich v. a. folgende Frage in den Mittelpunkt: Kann Professor Nachtigaller bzw. seine Erfindung des Schubladenorakels als eigentliche Erzählinstanz angesehen werden, da sich diese auf der obersten narrativen Ebene befinden? Auch wenn das Schubladenorakel als eine Art Medium angesehen wird, durch welches angedeutet wird, dass der fiktive Leser mithilfe einer narrativen Metalepse die Grenze zur intradiegetischen Ebene überschreitet und sich dort von einer intradiegetischen Erzählinstanz die Handlung von Rumo auf der metadiegetischen Ebene erzählen lässt, ist der eigentliche Ursprung des ganzen Erzähltextes durch das Objekt des Schubladenorakels konstruiert. Dieses ist wiederum von der Figur Professor Nachtigaller erfunden worden. Werkübergreifend stellt Professor Nachtigaller eine besondere Rolle dar,

⁴⁰⁵ Lang 2018. S.58.

da er in dem Roman „Die 13 ½ Leben des Käpt´n Blaubär“ auch als Autor des Lexikons „der erklärungsbedürftigen Wunder, Daseinsformen und Phänomene Zamoniens und Umgebung“ dargestellt wird. Dieses Lexikon stellt neben der Erzählinstanz Blaubär, auch wenn es durch diesen wiedergegeben wird, eine wichtige Informationsquelle für die Handlung dar. Die Figur des Professor Nachtigallers ist somit in beiden Werken von enormer Bedeutung und könnte als eine Art zweite Erzählinstanz angesehen werden, die als Korrektiv in die Erzählung von Blaubär eingreift.

2. Ist ein homodiegetischer Erzähler immer als vollkommen oder teils unzuverlässig anzusehen?

Homodiegetische Erzählinstanzen haben aufgrund ihrer epistemologischen Grenzen einen schwierigeren Standpunkt als heterodiegetische Erzähler. Allerdings kann auch ein homodiegetischer Erzähler, welcher die Grenzen seiner Erkenntnis eingesteht und nur von jenen Handlungen berichtet, welche er tatsächlich beobachtet hat, als zuverlässig angesehen werden. In dem Werk von Käpt´n Blaubär ist jedoch das Gegenteil davon der Fall. Es zeigte sich, dass sich im Buch vor allem ein Aspekt durch die gesamte Handlung zieht und deshalb auch als Indikator für unzuverlässiges Erzählen konstruiert worden ist: Das Thema der Lüge. Blaubär entlarvt sich dabei durch seine widersprüchlichen Aussagen. Die explizite Erwähnung von „lügen“ im Vorwort lässt intuitiv Zweifel im Rezipienten entstehen. Diese werden während der Handlung durch seine veränderte positive Haltung zum Thema der Lüge nur verstärkt. Durch die impliziten Zusatzinformationen des Lesers ergibt sich schließlich exakt das Gegenteil jenes Bildes, welches der Protagonist gerne von sich verbreiten würde. Blaubär gibt sich dem Rezipienten als notorischer Lügner zu erkennen, anstatt als abenteuerliches Genie. Durch seine ständige Selbstdarstellung und das Perfektionieren unterschiedlicher Aufgaben, kann Blaubär auch im Sinne Nünning zu den „mad monologist“⁴⁰⁶ eingeordnet werden. Allerdings handelt es sich bei Blaubär um einen zwanghaften und nicht verrückten Monologen. Nünning's Definition des verrückten bzw. zwanghaften Monologen ist sehr allgemein gehalten. So zeichnen sich diese unter anderem dadurch aus, dass sie ein übersteigertes Selbstbild aufweisen oder genau das Gegenteil. Außerdem müssen sie sich nicht durch psychopathische Züge auszeichnen. Ihre Werte- und Normensysteme können sich mit den konventionellen Standards des Rezipienten decken.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Nünning 2013, S. 63.

⁴⁰⁷ Ebenda, S.63.

Diese Definition ist enorm problematisch, da es sich bei den Beschreibungen um komplett unterschiedlichen Typen von Erzählern handelt.

Zusammenfassend konnten folgende Kriterien für unzuverlässiges Erzählen im Sinne Nünning identifiziert werden:

- Bei Käpt'n Blaubär handelt es sich um einen Ich-Erzähler, welcher gleichzeitig den Protagonisten der erzählten Geschichte darstellt.
- Die Erzählung besitzt einen hohen Grad an Explizität.
- Das Werk ist voller subjektiv gefärbter Kommentare sowie persönlichen Stellungnahmen des Erzählers, beispielsweise die Selbstreflexion.
- Da die Selbstpräsentation in einem extremen Maße überhandnimmt, kann man auch von einem zwanghaften Monologen ausgehen.
- Im Verlauf der Geschichte entlarvt Blaubär sich selbst, aufgrund von Unstimmigkeiten zwischen seinen expliziten Aussagen und seiner impliziten Selbstcharakterisierung.

Das Werk „Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär“ ist ein Paradebeispiel für das unzuverlässige Erzählen. Anhand des Kriterienkatalogs von Nünning konnte die Erzählinstanz auf der Ebene der Fakten und der Ebene der Werte als unzuverlässig identifiziert werden. Diese textuellen Signale ermöglichen es, unzuverlässige Erzähler in phantastischen Werken zu analysieren, allerdings können die meisten dieser Signale nur auf homodiegetische Erzähler ausgelegt werden. Für heterodiegetische Erzählinstanzen werden andere Kriterien benötigt, da sich diese weitgehend einer Beschreibung ihrerseits durch ihre physische Abwesenheit im Erzähltext entziehen. Hier muss der Leser unter anderem auf die zuvor genannten Informationslücken und Paralepsen achten. Der Erzähler Blaubär kann auch im Sinne Petraschkas als unzuverlässig bezeichnet werden, da sich zahlreiche explizite Widersprüche auf beiden Ebenen finden lassen.

3. Welche textimmanenten Phänomene können für Erzähltexte als definitive Erkennungsmerkmale des unzuverlässigen Erzählens genannt werden?

Generell eignen sich nur explizite Widersprüche der Erzählinstanz für eine interpretationsunabhängige Analyse. Die impliziten textuellen Signale enthalten keinen engen Bedeutungsrahmen, sondern könnten unterschiedlich ausgelegt werden, wodurch die Zuordnung zur Kategorie der Unzuverlässigkeit variabel wird. Durch explizite Widersprüche ist für jeden Leser klar, dass es sich bei der Erzählinstanz um einen unzuverlässigen Erzähler

handelt. Damit ist allerdings noch nicht der Grad der Unzuverlässigkeit geklärt. Wie Ohme kritisiert, fehlen bei der Zuordnung der Erzählinstanz als zuverlässiger oder unzuverlässiger Erzähler graduelle Abstufungen.⁴⁰⁸ Diese stellen sich jedoch als sehr schwierig heraus, da Maßstäbe erstellt werden müssten, ab wie viel Prozent eine Erzählinstanz mehrheitlich, kaum oder gar nicht als zuverlässig angesehen werden kann. Werden explizite Widersprüche dabei stärker gewertet als implizite Widersprüche? Ist ein Werk als bedingt unzuverlässig anzusehen, wenn sich Widersprüche bereits in einer Textpassage finden lassen?

Diese Problematik lässt meiner Ansicht nach keine Grade von unzuverlässigen Erzählinstanzen zu. In dem Roman *Rumo* gibt es zwei Textstellen mit expliziten Widersprüchen. Da der Erzähler die Handlung insgesamt nachvollziehbar berichtet, ist die Erzählinstanz als glaubwürdig anzusehen. Würde der Leser diese Widersprüche nun berücksichtigen, ist die Erzählinstanz wohl als „mehrheitlich“ zuverlässig anzusehen. Ab wie vielen Widersprüchen würde sie sich als „absolut“ unzuverlässig darstellen? Diese Fragestellung stellt einen viel zu großen Spielraum für Interpretationen dar, die von jedem Leser unterschiedlich beantwortet werden würde. Bei *Käpt'n Blaubär* würde sich ebenfalls ein anderes Bild ergeben. Geht man davon aus, dass das Lexikon von Professor Nachtigaller als Basis für das „Seemannsgarn“ der Erzählinstanz dient und die Informationen des Lexikons daher als zuverlässig gelten, wäre die Erzählinstanz in *Blaubär* nur „mehrheitlich“ als unzuverlässig anzusehen, aber nicht als absolut. Dabei stellen die zahlreichen expliziten Widersprüche ein eindeutiges Bild dieser Unzuverlässigkeit dar. Ich halte daher die graduelle Abstufung von unzuverlässigen Erzählern, zumindest bezüglich der hier analysierten Werke, als nicht zielführend.

Die vorliegende Arbeit konnte beweisen, dass unzuverlässiges Erzählen sich auch als eine deskriptive narratologische Kategorie eignet. Interpretationsunabhängige Analysen lassen sich anhand expliziter textueller Signale durchführen. Ein weiteres Forschungsfeld eröffnet sich vor dem Hintergrund einer werkübergreifenden Analyse. Walter Moers hat mittlerweile neun Zamonienromane veröffentlicht, in welchen wiederholt die gleichen Figuren und Phänomene auftreten. Eine werkübergreifende Analyse der Erzählinstanzen stellt sicherlich eine sehr ergiebige Quelle für die Forschung des unzuverlässigen Erzählens dar, da der Autor nicht nur mit Autorenfiktionalität, sondern auch mit den narrativen Ebenen spielt und dadurch ein breites Feld für die Analyse im Bereich der Erzähltheorie eröffnet.

⁴⁰⁸ Ohme 2018, S 98.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

1. Moers, Walter: Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär (E-Book). 1. Aufl. München: Albrecht Knaus Verlag 2013.
2. Moers, Walter: Rumo & die Wunder im Dunkeln: ein Roman in zwei Büchern (E-Book) 1. Aufl. München: Albrecht Knaus Verlag 2017.

Sekundärliteratur:

1. Fludernik, Monika: „Defining (In)sanity: The Narrator of The Yellow Wallpaper and the Question of Unreliability.“ In: Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context. Hrs. V. Walter Grünzweig and Andreas Solbach, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, S.75-95.
2. 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.
3. Genette, Gérard: „Die Erzählung.“ 3. Aufl. Paderborn: UTB Verlag 2010.
4. Igl, Natalia: Erzähler und Erzählerstimme In: Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen (pp. I–VI). Hrsg. v. Huber, Martin; Schmid, Wolf: Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018, S.127-149.
5. Kindt, Tom; Köppe Tillmann: „Erzähltheorie. Eine Einführung.“ Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co KG 2014, S.236-258.
6. Lang, Simone: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese: Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten. In: Journal of Literary Theory Band 12, Heft 1. Hrsg. Jannidis, Kindt, Köppe, Winko. (online). Walter de Gruyter GmbH.2018, S.55-76.
7. Martínez, Matías und Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie (E-Book). 9. Aufl. München: C.H. Beck Verlag 2012.
8. 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 2013, S. 3-80.

9. Nünning, Vera: „Unreliable narration und die historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung.“ In: *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2013, S. 257-283.
10. Ohme, Andreas: „Der heterodiegetische Präsenstroman – ein Fall von unreliable narration?“ In: *Journal of Literary Theory* Band 12, Heft 1. Hrsg. Jannidis, Kindt, Köppe, Winko. (online). Walter de Gruyter GmbH 2018, S.93-112.
11. Ohme, Andreas: „Skaz und Unreliable Narration. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers.“ Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2015, S.117 -263.
12. Olson, Greta: *Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators* In: *Narrative*. Ohio State University Press. Vol. 11, No. 1, 2003, S. 93-109.
13. Petraschka, Thomas: „Warum die Aussage »Text T ist unzuverlässig erzählt« nicht immer interpretationsabhängig ist. Zwei Argumente“ In: *Journal of Literary Theory* Band 12, Heft 1. Hrsg. Jannidis, Kindt, Köppe, Winko. (online). Walter de Gruyter GmbH.2018, S.113-126.
14. Phelan, James; 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.
15. Phelan, James: *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability and the Ethics of Lolita*. In: *Narrative*, Vol. 15. No. 2, 2007, S. 222-238.
16. Richardson, Brian: *Reale und implizite Autoren* In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (pp. I–VI). Hrsg. v. Huber, Martin; Schmid, Wolf: Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018, S.117 - 126.
17. Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008.
18. Stierle, Karlheinz: „Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?“ (E-Book). In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft | Poetica München - Vol:7*, S. 34 – 38.
19. Zeman, Sonja: *Perspektive/Fokalisierung* In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (pp. I–VI). Hrsg. v. Huber, Martin; Schmid, Wolf: Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2018, S.174-202.

20. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG 2001.

Abbildungsverzeichnis

1. Abbildung 1: Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008.S.42.
2. Abbildung 2: Moers 2013, 3 - Mein Leben auf der Flucht [Position 461 von 9874].
3. Abbildung 3: In Anlehnung an Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008.S.42.
4. Abbildung 4: In Anlehnung an Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 2008.S.42.
5. Abbildung 5: 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.44.
6. Abbildung 6: Moers, Walter: Die 13½ Leben des Käpt'n Blaubär (E-Book). 1. Aufl. München: Albrecht Knaus Verlag 2013 [Position 68550 von 9874].

Abstract

In der vorliegenden Arbeit wird die erzähltheoretische Kategorie des unzuverlässigen Erzählers eingehend dargestellt. Es werden zunächst die beiden Grundkonzepte von Wayne C. Booth und Ansgar Nünning sowie der aktuelle Forschungsstand zu diesem Thema präsentiert. Ziel der Arbeit ist, anhand der neuen Ansätze in der Forschungsliteratur, ein interpretationsunabhängiges Analysewerkzeug zu konstruieren und mit diesem die zwei ausgewählten Werke zu untersuchen. Es werden zu Beginn der Arbeit die Grundkonzepte der Erzähltheorie vorgestellt, welche für ein Verständnis der Analyse essenziell sind. Im theoretischen Teil findet sich dazu ein kurzer Exkurs zu fiktionalen und faktualen Texten und eine Typologie der Erzählinstanzen nach Gerard Genette. Bei den beiden Erzähltexten „Die 13 ½ Leben des Käpt`n Blaubärs“ und „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ von Walter Moers handelt es sich um phantastische Werke. Es werden für deren Kategorisierung spezifische Fiktionssignale nach Frank Zipfel vorgestellt. Im Anschluss an den erzähltheoretischen Diskurs wird ein eigenes Analysewerkzeug präsentiert, mit welchem die erwähnten Texte bearbeitet werden. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Entdecken expliziter Widersprüche, welche für eine homodiegetische wie heterodiegetische Erzählinstanz als Hinweise für ein unzuverlässiges Erzählen gelten und als interpretationsneutrale Signale anzusehen sind.

This thesis deals with the phenomenon of unreliable narration. It is presenting the basic concepts of Wayne C. Booth and Ansgar Nünning, but also the current status of research on that topic. On the basis of new knowledge the work aims to establish signals for unreliable narration, independently of interpretation. Therefore, an analysis tool has been constructed to be used to analyse the two selected books. The first chapters deal with the basic concepts of narration, which are important for further understanding the analysis of the narrative texts. In the theoretical part, a short excursion on fictional and factual texts and the typological model for narrators by Gerald Genette is being presented. The novels which are being analysed are: „Die 13 ½ Leben des Käpt`n Blaubärs“ and „Rumo & die Wunder im Dunkeln“ by Walter Moers. Both of them are fictional books, which are being categorized as fantastic fiction. Therefore, the concept of fictional signals by Frank Zipfel is being introduced. At the end of the theoretical discourse, an analysis tool is being developed, which will be used in the practical part of the thesis. The focus of the analysis is to discover explicit contradictions, which can be found with a homodiegetic and also heterodiegetic narrator. This explicit contradictions are regardless of the reader's interpretation.