

Simone Elisabeth Lang (Bremen/Jena)

Fantastische Unzuverlässigkeit – unzuverlässige Fantastik

Ein Beitrag zur Diskussion um die Rolle des Erzählers in der literarischen Fantastik

Unter Zuhilfenahme der Lotmanschen Raumtheorie,¹ deren Prägnanz für die Beschreibung fantastischer Literatur nicht neu ist, sondern von Marianne Wünsch², Hans Krah³ und Henning Kasbohm⁴ bereits beschrieben wurde, werden in vorliegendem Aufsatz die Grenzen der literarischen Fantastik abgesteckt. Im Anschluss hieran bleibt zu erörtern, wie sich das Moment der Unschlüssigkeit, also die „Unordnung der Räume“, wie Kasbohm es formuliert hat, einstellt.

Dass der Erzähler hierbei eine immens wichtige Rolle einnimmt, haben Thomas Wörtche⁵ und Uwe Durst⁶ bereits angenommen. Gegenstand des zweiten Abschnittes ist die Frage, welche Aufgabe ihm genau zukommt. Dabei wird erläutert, wieso die These vom destabilisierten Erzähler als „inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur“⁷ derartige Aner-

¹ Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. 4. Aufl., München: Fink 1993 (1972).

² Marianne Wünsch: *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890–1930): Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink 1991.

³ Hans Krah: „Fantastisches erzählen – fantastisches Erzählen: Die Romane Leo Perutz’ und ihr Verhältnis zur fantastischen Literatur der frühen Moderne“. In: Hans Krah und Claus-Michael Orth (Hg.): *Weltentwürfe in Literatur und Medien: Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen; Festschrift für Marianne Wünsch*. Kiel: Ludwig 2002, S. 235–257.

⁴ Henning Kasbohm: „Die Unordnung der Räume: Beitrag zur Diskussion um einen operationalisierbaren Phantastikbegriff“. In: Lars Schmeink und Hans-Harald Müller: *Fremde Welten: Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 37–55.

⁵ Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit: Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink*. Meitingen: Wimmer 1987.

⁶ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. 2. Aufl., Berlin et al.: Lit 2007 (2001).

⁷ Ebd., S. 158.

kennung findet. Nach einer Beschreibung dessen, was mit Destabilisierung genau gemeint ist, ist die Annahme zu plausibilisieren, dass für eine exaktere Bestimmung der Art der vorliegenden Fantastik mithilfe der Raumtheorie eine Verbindung mit der Theorie der erzählerischen Unzuverlässigkeit gewinnbringend sein kann. Abschließend finden die raumtheoretischen Folgerungen, die aus den ungleichen Möglichkeiten der Evokation des Moments der Unschlüssigkeit resultieren, Erwähnung. Ich werde mit hin der Frage nachgehen, *wer* hier auf der Schwelle steht, *wer* der Grenzgänger in fantastischer Literatur ist.

Was ist Fantastik?

Den Ausführungen zur Rolle des Erzählers fantastischer Geschichten in vorliegender Arbeit liegt ein liberales Verständnis der Fantastik zugrunde, das zwar das Vorkommen von Unschlüssigkeit als strukturelles Kriterium ausmacht,⁸ beim Aufeinandertreffen zweier miteinander inkompatibler Seinsordnungen im Anschluss an Wunsch aber drei Möglichkeiten zugeht: erstens die Bevorzugung der okkulten Naturalisierung vor der rationalen, zweitens die Auflösung der übernatürlichen Ereignisse und die Behauptung der natürlichen Welt und drittens den todorovschen Schwebezustand, die Unentscheidbarkeit zwischen den erstgenannten Alternativen.⁹ *Text- und resultatbezogen* werden der Fantastik demnach drei Ausgangsszenarien zuerkannt. *Prozess- und rezeptionsbezogen* ist sie über das strukturelle Merkmal der *Uneindeutigkeit* bestimmt:

Ich möchte Uneindeutigkeit an die Möglichkeit der Erkenntnis fiktiver Wahrheit nach der institutionellen Fiktionstheorie anbinden. Vereinfacht gesagt beruht diese Theorie der Fiktionalität auf der Basisannahme, dass Leser im Rahmen eines sogenannten Fiktionspakts mit dem Autor einwilligen, die Sätze des Textes als Aufforderung dazu zu sehen, sich bestimmte Dinge vorzustellen.¹⁰ Damit tritt jeder fiktiven Gegebenheit für den Rezipienten der Fiktionsoperator „stell dir vor, dass“ hinzu.

T ist genau dann ein fiktionaler Text, wenn gilt: T wurde von seinem Verfasser (unter anderem) mit der Absicht A verfasst, dass der Rezipient diesen

⁸ Zu diesem Kriterium vgl. Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1992 (1972), hier besonders S. 26.

⁹ Vgl. Marianne Wünsch: *Phantastische Literatur*, S. 71. Auch Kindt betont, dass sich das Kriterium der aufrechterhaltenen Unschlüssigkeit „ohne Begründung weit vom üblichen wissenschaftlichen Ausdrucksgebrauch entfernt.“ Tom Kindt: „Das Unmögliche, das dennoch geschieht“, *Thomas Mann Jahrbuch 24* (2011), S. 43–56, S. 53.

¹⁰ Zum psychologischen Begriff der ‚Vorstellung‘ vgl.: Alan R. White: *The Language of Imagination*. Oxford: Blackwell 1990, hier insbes. Teil II. Vgl. auch: Tilman Köppe und Tom Kindt: *Einführung in die Erzähltheorie*. Stuttgart: Reclam 2014. [im Druck]

Text als Hilfsmittel in einem *make-believe*-Spiel einsetzt, und zwar dergestalt, dass der Leser L aufgrund von A

- (i) sich vorstellt, dass ein Sprecher/Erzähler mit den im Text vorkommenden Sätzen bestimmte Sprechakte ausführt (obwohl L weiß, dass gewöhnliche Sprechaktkonventionen z.T. aufgehoben sind) und
- (ii) auf der Grundlage dieser vorgestellten Sprechakte zu einer hinreichend umfassenden Vorstellungswelt gelangt.¹¹

Für die Zusammenhänge zwischen fiktionalem Text und fiktiver Geschichte heißt das, dass der Text ein Hilfsmittel¹² zur Vorstellung der Geschichte ist. Für die zu imaginierende Welt müssen aber fiktive Fakten Berücksichtigung finden, die mithilfe der illokutionären Akte des Erzählers zu erfassen sind. Im Fall von uneindeutiger fiktionaler Literatur tritt das Problem auf, dass widersprüchliche Erklärungen für ein Ereignis angeboten werden, dass für den Interpreten mithin nicht offenbar wird, welche Gründe für das Auftreten eines fiktiven Fakts *fiktiv wahr* sind. Der Leser steht vor dem Problem, dass er – jedenfalls zeitweise – nicht erkennen kann, was die fiktive Wahrheit ist. Er weiß nicht, zu welchen Vorstellungen die Erzählung autorisiert. Für die Definition uneindeutiger Erzählungen bedeutet dies Folgendes:

Ein Text T oder eine Passage des Textes ist genau dann uneindeutig, wenn T als Erklärungsmuster für ein Ereignis E sowohl zur Vorstellung von A₁ als auch zur Vorstellung von A_{2-x} autorisiert.

Uneindeutigkeit ist aber keine hinreichende Bedingung für fantastische Literatur. Das Auftreten mehrerer, sich widersprechender und gleichzeitig autorisierter Vorstellungen in einem Text führt anders gesagt nicht zwangsläufig dazu, dass der Text ein fantastischer ist. Detektivromane weisen in der Regel ebenfalls mehrere, teilweise gleichermaßen gerechtfertigte Erklärungsmuster für ein Ereignis E auf. Was also für die Beschrei-

¹¹ Jan Gertken und Tilmann Köppe: „Fiktionalität“. In: Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur: Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2009, S. 228–266, S. 252f. [Hervorhebung im Original] Zusätzlich ist auch die Fußnote 74 ebd. zu beachten: „Diese Definition darf nicht so verstanden werden, dass jeder Autor eines fiktionalen literarischen Werkes die *explizite* Absicht A hat. Richtig ist vielmehr folgendes: Damit T fiktional ist, muss es möglich sein, dem Verfasser A zuzuschreiben.“

¹² Die Auffassung des Textes als ‘prop’ geht auf Waltons Annahme der Verwendung literarischer Texte innerhalb so genannter ‘make-believe-Spiele’ zurück. Vgl. Kendall L. Walton: *Mimesis as Make-Believe: On The Foundations of The Representational Arts*. Cambridge et al.: Harvard Univ. Pr. 1990, S. 51f. Die Übersetzung von ‘prop’ als ‘Hilfsmittel’ auf Jan Gertken und Tilmann Köppe: *Fiktionalität*, S. 246.

bung fantastischer Literatur zu ergänzen bleibt, ist eine nähere Bestimmung von E, dem Phänomen, für das der Text ambivalente Erklärungsmuster gibt.

Hilfreich bei der Bestimmung von E kann die Einbindung einer strukturalen Erzähltheorie sein, da diese die Ebene der Histoire behandelt und somit unabhängig von der Realisierungsform auf der Diskursebene fantastische Inhalte beschrieben werden können. Dafür bietet sich Lotmans Raummodell besonders an. Ein Ereignis definiert sich in diesem Modell darüber, dass eine Figur die – innerfiktional als unüberwindbar gesetzte – Grenze zwischen zwei semiotischen Räumen überwindet.¹³ Im Rahmen der Hierarchisierung von Ereignissen kommt Titzmann bei der Beschreibung des Lotmanschen Modells darauf zu sprechen, welche Art von Grenzüberschreitung dazu geeignet ist, einen Text als einen fantastischen zu qualifizieren:

[W]enn aber der tote Hans oder sein Opfer wiederbelebt werden oder als Geister spuken, [wäre das] eine bei uns kulturell als unmöglich geltende Grenzüberschreitung, die den Text als phantastische Literatur beschreiben würde.¹⁴

Titzmann gibt als Bezugspunkt des Möglichen unseren kulturellen Hintergrund an, was ich in Anschluss an Durst durch *Normrealität* – als innerfiktive Wirklichkeitskonstruktion – ersetzen möchte, ohne auf die ausführliche und überzeugende Rechtfertigung desselben näher einzugehen.¹⁵ Diejenige Welt, der die Normrealität zugrunde liegt, nenne ich Welt_N, die in ihrer Normierung von dieser Normrealität abweichende, kollidierende Welt nenne ich Welt_Ü.

Es ist demnach „ein ontologischer Zweifel“,¹⁶ der für die fantastische Uneindeutigkeit ausschlaggebend ist. Eine Definition der ontologischen Uneindeutigkeit, die E mithilfe der Raumsemantik näher bestimmt, kann folgendermaßen formuliert werden:

¹³ Vgl. Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332.

¹⁴ Michael Titzmann: „Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft“. In: Roland Posner, Klaus Robering und Thomas A. Sebeok (Hg.): *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. Bd. 13.3, Berlin, Boston: De Gruyter 2003, S. 3028–3103, S. 3080f.

¹⁵ Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 80–89. Die Normrealität ist „zumeist realistischer Konventionsprägung“, dies ist aber kein zwingendes Kriterium, sondern alleine der Regelfall. Der Bezugspunkt des Wunderbaren in fantastischer Literatur ist damit der „Bruch eines normierten Realitätssystems zugunsten eines deviaten“. Ebd., S. 87.

¹⁶ Franz Rottensteiner: „Zweifel und Gewißheit: Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur“. In: Ders. (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit: Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987, S. 7–20, hier S. 12.

Ein Text T oder eine Passage des Textes ist genau dann fantastisch uneindeutig, wenn T als Erklärungsmuster für E sowohl zur Vorstellung von A_1 als auch A_{2-x} autorisiert und E den konfliktreichen Zusammenprall einer $Welt_N$ mit einer $Welt_{\bar{u}}$ thematisiert.

Aus raumtheoretischer Sicht ergeben sich nach der Bestimmung von E zwei Möglichkeiten: E gilt als (normales) Ereignis, wenn „eine Entität der dargestellten Welt die Grenze zwischen zwei semantischen Räumen überschreitet, die beiden semantischen Räume dabei aber erhalten bleiben“. Dahingegen liegt ein Metaereignis vor, „wenn eine Entität die Grenze zweier semantischer Räume überschreitet und durch dieses Ereignis die dargestellte Weltordnung in der Zeit selbst transformiert wird“.¹⁷ Ein Metaereignis qualifiziert die Durchsetzung der $Welt_{\bar{u}}$ über $Welt_N$ während ein normales Ereignis die Erhebung der $Welt_N$ über $Welt_{\bar{u}}$ bezeichnet. Wird die Uneindeutigkeit aufrechterhalten, ist nicht entscheidbar, welche Art von Ereignis eingetreten ist.

Unschlüssigkeit und destabilisierter Erzähler

Bestimmt man die literarische Fantastik mithilfe des Merkmals der Unschlüssigkeit – gleich ob diese aufrechterhalten werden muss oder nicht – spielt der Erzähler oder der Diskurs allgemein eine wichtige Rolle.

Insofern der Erzähler traditionell eine Instanz der Objektivität darstellt, die die Ereignisse der erzählten Welt garantiert, bildet seine Zerrüttung die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur, weil sich nur auf diesem Weg eine Destabilisierung des Dargestellten erzielen lässt.¹⁸

Die explizite Berücksichtigung der Erzählinstanz ist eine Erweiterung, die Wörtche dem Konzept Todorovs zufügte. Demnach ist zwischen mikro- und makrostrukturellen Destabilisierungsverfahren zu differenzieren.¹⁹

Ein makrostrukturelles Verfahren liegt vor, wenn widersprüchliche Perspektiven eine gültige Durchdringung der erzählten Welt verhindern, insofern kein autoritatives Erzählerwort eine realitätssystemische Klärung bewirkt.²⁰

Die Destabilisierung auf mikrostruktureller Ebene bezieht sich auf „*ambivalente Appelle*“, damit sind zum einen Verfahren der Modalisation angesprochen, zum anderen aber auch stilistische Besonderheiten wie die

¹⁷ Michael Titzmann: *Semiotische Aspekte der Literaturwissenschaft*, S. 308f.

¹⁸ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 158.

¹⁹ Vgl. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 134–160. Im Folgenden werde ich mich auf Dursts Überarbeitung des Konzepts stützen.

²⁰ Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 161.

„grammatische Zerrüttung der Erzählerrede“. ²¹ Durst geht davon aus, dass „je begrenzter die Perspektive ist, desto geringer die Schwierigkeit, den Erzähler zu destabilisieren und den phantastischen Zweifel hervorzu-rufen.“ ²²

Destabilisation ist zwar nicht mit Subjektivität gleichzusetzen, ²³ ist aber auf der mikrostrukturellen Ebene eng an Perspektivierung gebunden. Ausschlaggebend ist bereits, dass die Perspektive keine gottähnliche ist, denn nur die allwissende Erzählinstanz wird von der Destabilisation ausgeschlossen. ²⁴ Mit dieser Beschreibung ist aber nur der Nachweis dafür gewonnen, dass die Möglichkeit des Zweifels an die Stabilität des Erzählers gekoppelt ist. Ich bin der Ansicht, dass eine Verbindung der fantastischen Literatur mit dem Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit für die raumtheoretische Beschreibung der Fantastik mehr beisteuern kann.

Zuverlässigkeit, Unzuverlässigkeit und Fantastik

Wörtche bemerkt, dass die Destabilisation nicht dasselbe wie das unzuverlässige Erzählen nach Booth sei. ²⁵ Booth' Konzept der *Unreliable Narration* ist, wie Kindt insbesondere im Anschluss an die Arbeiten Cohns ²⁶ und Fluderniks ²⁷ zeigen konnte, aber nur *eine* Form dessen, was wir meinen, wenn wir von unzuverlässigem Erzählen sprechen. Es ist das Konzept der *axiologischen* Unzuverlässigkeit, das neben dem der *mimetischen* existiert. Die Beispiele und Erläuterungen, die Durst für die Destabilisierung anführt, sind mit dem Konzept der *mimetischen* Unzuverlässigkeit auf vielen Ebenen vereinbar, denn sie erläutern Fälle, in denen dem Leser etwas verschwiegen wird oder in denen Hinweise auf beispielsweise eine Verücktheit des Erzählers verweisen und „seine Autorität als objektive In-

²¹ Ebd., S. 162 [Hervorhebung im Original].

²² Ebd., S. 160.

²³ Vgl. ebd., S. 161. „[N]icht jeder Erzähler, der Wunderbares behauptet, ist schon destabilisiert, nur weil er 'ich' sagt.“

²⁴ Vgl. ebd. „Im Falle einer allwissenden Erzählinstanz ist das Phantastische unmöglich. Wo aus der Perspektive Gottes gesprochen wird, gibt es keine Zweifel.“

²⁵ Vgl. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 102; Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 161. Simonis hält fest, dass der fantastische Zweifel unter anderem durch einen unzuverlässigen Erzähler hervorgerufen werden könne. Vgl. Annette Simonis: *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur: Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*. Heidelberg: Winter 2005. S. 46.

²⁶ Dorrit Cohn: „Discordant Narration“, *Style* 34.2 (2000), S. 307–316.

²⁷ Monika Fludernik: „Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit“. In: Fabienne Liptay und Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Ed. Text+Kritik 2005, S. 30–59.

stanz“ reduzieren: ihn *unglaublich* machen. In diesen Fällen wird dem Leser entweder etwas verschwiegen oder es wird etwas Ungesichertes (die Realität des wunderbaren Ereignisses) als gesichert dargestellt, was einer Falschaussage gleichkommt. Dies ist vergleichbar mit der Definition mimetischer Unzuverlässigkeit:

N ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten.²⁸

Destabilisation hängt ganz wesentlich mit Unglaubwürdigkeit zusammen, unglaubwürdig ist ein Erzähler aber nicht, weil er seine eigene Sicht der Dinge mitteilt, derer er nicht sicher ist, sondern weil er unzuverlässig im mimetischen Sinne ist, weil er also entweder *nur* seine Sicht der Dinge mitteilt *und* diese *als wahr ausgibt*, obwohl er sich dessen nicht sicher sein kann, oder weil er intentional Falsches berichtet. Es ergeben sich demnach zwei Unterkategorien mimetisch unzuverlässigen Erzählens, die Tilmann Köppe und Tom Kindt *täuschende* und *offene* Unzuverlässigkeit nennen:

Ein Erzähltext ist genau dann täuschend (unzuverlässig) erzählt, wenn der Text seinen Lesern (vorübergehend) gute Gründe für falsche Annahmen über fiktive Tatsachen gibt.²⁹

Ein Erzähltext ist genau dann offen unzuverlässig erzählt, wenn der Text in offensichtlicher Weise falsche Angaben über fiktive Tatsachen enthält.³⁰

In diesem Punkt scheinen Destabilisation und Unzuverlässigkeit miteinander einherzugehen, weswegen eine Vereinbarung der Konzepte nahezu liegen scheint. Doch nur auf den ersten Blick sind sie völlig miteinander in Einklang zu bringen. Der Unterschied zwischen Unzuverlässigkeit und Destabilisation ist in der Reichweite der Konzepte zu finden. Da Durst und Wörtche bereits die Modalisation als Destabilisierungsfaktor anführen,³¹ betrifft diese auch Narratoren, die sich ihrer Sache nicht sicher sind, dies aber offenlegen. Bereits eine Einschränkung der Allwissenheit kann destabilisierend wirken. Anders gesagt scheint Unzuverlässigkeit zwar nicht ohne Destabilisierung auszukommen, aber nicht jeder destabilisierte Erzähler ist auch unzuverlässig.

Ich vertrete die Ansicht, dass dies dazu beitragen kann, innerhalb der fantastischen Literatur eine Abgrenzung auszumachen, welche der mit der Raumtheorie verbundenen Fantastikdefinition größere Bedeutung verleiht.

²⁸ Tom Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008, S. 51.

²⁹ Tilmann Köppe und Tom Kindt: *Einführung in die Erzähltheorie*.

³⁰ Ebd.

³¹ Siehe Fußnoten 24 und 25 in vorliegendem Beitrag.

Ontologische Uneindeutigkeit (und nebenbei bemerkt Uneindeutigkeit im Allgemeinen) kann mithilfe eines zuverlässigen aber gleichzeitig destabilisierten Erzählers bewirkt werden. Schließlich ist denkbar, dass der Erzähler uns glaubwürdig mitteilt, was er erlebt hat, dabei weder im Hinblick auf den Gegenstand des Berichts wichtige Angaben verschweigt, noch Falsches berichtet. Es kann eine fiktive Tatsache sein, dass es dem Erzähler ausgeschlossen ist zu entscheiden, welche der Annahmen A_{1-X} zu E geführt hat. In diesem Fall liegt kein gerechtfertigter Grund vor, dem Erzähler das Vertrauen zu entziehen. Er bleibt glaubwürdig, kann aber aufgrund der unter Modalisation stehenden Aussagen – denn anders ist eine derartige Darstellung kaum denkbar – dennoch als destabilisiert bezeichnet werden.

Von Erzählerseite aus gibt es damit zwei Möglichkeiten der Evokation der Uneindeutigkeit: Entweder berichtet der Narrator zuverlässig oder unzuverlässig, destabilisiert ist er in jedem Fall.

Fantastik und Unzuverlässigkeit

Wie bereits erwähnt sind zwei Arten mimetischer Unzuverlässigkeit zu diskriminieren, die sich hauptsächlich über den Kooperations- und Prozessaspekt gegeneinander abgrenzen.

Texte, in denen offen unzuverlässig erzählt wird, sind dadurch bestimmt, dass sie zwar bereits zu Beginn der Erzählung auf die fehlende Zuverlässigkeit des Erzählers hinweisen, nichtsdestoweniger entweder Ungesichertes als gesichert oder Falsches als wahr ausgeben. Die Erzähler lügen und betrügen oder täuschen sich über die Beschaffenheit der fiktiven Welt, ohne ihre eigene Unsicherheit bezüglich der innerfiktiven Wirklichkeitskonstruktion aufzudecken. Aber sie führen den Leser aufgrund der frühen Thematisierung der Defizite der Narratoren nicht auf eine falsche Fährte – die Grenzen zwischen diesen beiden Ausgestaltungen mimetisch unzuverlässigen Erzählens sind dabei fließend. Das offen unzuverlässige Erzählen eignet sich hervorragend zur Evokation der fantastischen Unschlüssigkeit. Ich möchte diesen Fall in der gebotenen Kürze an Edgar Allan Poes *The Tell-Tale Heart* zeigen: „TRUE!—nervous—very, very dreadful nervous I had been and am; but why *will* you say that I am mad? The disease had sharpened my senses—not destroyed“.³² Wahrheitsbeteuerungen dieser Art finden wir in der Kurzgeschichte, die sich um die Ermordung eines alten Mannes durch den namenlosen Ich-Erzähler und besonders um das – aus Sicht des Protagonisten – erzwungene Geständnis desselben dreht, zuhauf. Der Erzähler hat den alten Mann aus einem einzigen Grund getötet: um Ruhe vor dessen auf ihn bedrohlich wirkenden Auge zu haben. Er hasst ihn nicht, er liebte in sogar, so erzählt er gleich zu

³² Edgar Allan Poe: „The Tell-Tale Heart“. In: Gary Richard Thompson (Hg.): *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*. New York: Norton & Company 2004, S. 316–321, S. 317. [Hervorhebung im Original]

Beginn. Immer wieder kommt der Erzähler darauf zu sprechen, dass er bei klarem Verstand sei, fragt sich, warum alle annehmen, er habe denselben verloren. Dabei lässt er unter anderem die gerissene Vertuschung des Mordes Gewähr für seine Verstandesschärfe stehen. Als die Polizei Untersuchungen anstellt, vermag er die Ermittler zu täuschen. Als die Polizisten schon befriedigt sind, hört er plötzlich ein Geräusch, denkt zuerst, es sei eine Art Ohrensausen und bemerkt schließlich: „I found that the noise was *not* within my ears.“³³ Es ist das Herz des Alten, das zu schlagen begonnen hat und seinen Mörder zu verraten droht. Der Protagonist spricht panisch lauter und schneller, will das Herzschiessen mit Scharren des Stuhles auf den Dielen, unter denen er die Leiche verborgen hält, übertönen und gibt schließlich auf: „Villains! I shrieked, ‘dissemble no more! I admit the deed!—tear up the planks!—here, here!—it is the beating of his hideous heart!’“³⁴ Das Pochen des Herzens, das seinen Mörder verrät, ist ein übernatürliches Ereignis und der Zweifel bezüglich des ontologischen Status dieses Ereignisses wird durch die Art der Vermittlung hervorgerufen. Die das Übernatürliche bestätigende aber destabilisierte Erzählerrede, in der das Schlagen des Herzens als fiktiver Fakt dargestellt wird – was mit der Überschrift der Geschichte zusammenpasst –, kollidiert mit einer weiteren Erklärungsstruktur: der Naturalisierung der Ereignisse auf wissenskonforme Art und Weise durch Psychologisierung. Der Erzähler könnte unter Wahnvorstellungen leiden und sich das Pochen einbilden, wofür einerseits sein im Ganzen merkwürdiges Verhalten und die ständigen Wahrheitsbeuerungen sprechen, andererseits aber auch die Tatsache, dass die Ermittler das Herzpochen nicht zu hören scheinen. Die Frage ist also: Ist es ein fiktiver Fakt, dass das Herz schwatzend zu schlagen beginnt und seinen Mörder verrät oder ist es eine Wahnvorstellung des Erzählers, die ihn zum Geständnis zwingt? Der Text enthält in offensichtlicher Weise ungesicherte Angaben über die fiktiven Tatsachen und ist damit offen unzuverlässig erzählt, woraus die Fantastik erst hervorgeht. Die eingeschränkte Perspektive eines potenziell verrückten Mörders auf ein übernatürlich scheinendes Ereignis vermag nicht zu überzeugen und lässt Zweifel am ontologischen Status aufkommen.

Die zweite Form mimetischer Unzuverlässigkeit ist eine, die in die Irre führt. Bei täuschend unzuverlässigem Erzählen wird der Leser nicht – oder nur so spärlich, dass es bei der ersten Lektüre nahezu unmöglich zu erkennen ist – auf die Unzulänglichkeiten in der Erzählerrede hingewiesen. In derartigen Erzählungen rückt eine unerwartete Erkenntnis die Geschehnisse nachträglich in ein anderes Licht. Ein Beispiel hierfür ist Georg Kleins Roman *Libidissi*.

³³ Edgar Allan Poe: *The Tell-Tale Heart*, S. 320. [Hervorhebung im Original]

³⁴ Ebd., S. 321.

Katharina Achatz hat in ihrer Arbeit dargelegt, wie die Fantastik in diesem Roman aus der Unzuverlässigkeit der Erzähler resultiert.³⁵ Der Agent Spaik ist seit Jahren in Libidissi tätig, einer rätselhaften Stadt, die bis vor Kurzem unter deutscher Fremdherrschaft stand. Aufgrund der Missachtung von Dienstvorschriften beschließt das Bundeszentralamt, ihn umbringen zu lassen und schickt zwei Auftragsmörder nach Libidissi, denen Spaik – unwesentlich – immer wieder entkommt. Spaik hat dabei Hilfe von einem Mädchen namens Lieschen, das „ihm von der Stadt aufgenötigt worden“³⁶ ist und dem er Unterschlupf auf seinem Dachboden gewährt. Lieschen, „die Ausgeburt dieser Stadt“³⁷ kann sich im Gegensatz zu Spaik in der fremdenfeindlichen Umgebung ungehindert bewegen, was Spaik zu Gute kommt. So jedenfalls wird es von Spaik erzählt und bis zuletzt gibt es keinen Grund, dieser Darstellung zu misstrauen. Obgleich die Unzulänglichkeiten des Erzählers, der sich selbst Ich=Spaik nennt, womit auf die Identitätsproblematik bereits angespielt wird,³⁸ eine offene Unzuverlässigkeit hervorrufen, da von Beginn an angenommen werden kann, dass der Suleikakonsum und die Maukrankheit Spaiks Sicht vernebeln, ist es in dieser Erzählung der Fall, dass der Leser dem Erzähler/den Erzählern auf den Leim geht. Er wird bezüglich des ontologischen Status mindestens einer fiktiven Tatsache im Unklaren gelassen: die Existenz Lieschens. Erst im letzten Kapitel ergeben sich Hinweise darauf, dass Lieschen eventuell nur eine Einbildung Spaiks ist. Spaik erzählt, wie er von Lieschen aus dem Goto, einem für Fremde verbotenen Teil Libidissis, gerettet wird und im Anschluss daran, von ihr gestützt, nach Hause humpelt:

An der Tür unseres Nachbarn, des Süßbäckers Sukkum, muss ich noch einmal Rast machen. Ich nehme die Hand von Lieschens Achsel [...]. Lieschen hat mich das letzte Wegstück, vom Marktplatz bis in unsere Gasse, stützen müssen. [...]. Geduldig wartet sie, bis ich zum Weitergehen bereit bin. [...] Ich habe das Kärtchen [...] bemerkt. Aber erst jetzt [...] bitte ich Lieschen, das Stück Karton, das ich als etwas Bestimmtes zu erkennen glaube, für mich aufzuheben.³⁹

Wie bereits in anderen Passagen zuvor werden diese Geschehnisse auch aus der Perspektive der Verfolger beschrieben:

Wir sehen den alten Ghadisten die Straße herunterkommen. Der einsame Kerl ist der erste Passant, seit wir am Fenster stehen. Er humpelt; aber trotz der Mühe, die er mit seinem rechten Bein hat, weiß er seinem Schritt etwas

³⁵ Vgl. Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein. Momente struktureller Unsicherheit in 'Libidissi', 'Barbar Rosa', 'Die Sonne Scheint uns' und 'Sünde Güte Blitz'*. Bamberg: Univ. of Bamberg Press 2012.

³⁶ Georg Klein: *Libidissi*. München: Knaur 2001, S. 62.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein*, S. 40–47.

³⁹ Georg Klein: *Libidissi*, S. 222 f.

Entscheidendes zu geben. [...] Der alte Ghadist macht drei mühsame Schritte bis zur Straßenmitte hin und bückt sich, um etwas aufzuheben.⁴⁰

Während Spaik sich als von Lieschen begleitet darstellt, sehen die Verfolger ihn alleine die Straße entlanggehen. Die Existenz Lieschens und ihre gleichzeitige Nichtexistenz sind undenkbar und nicht mit dem Normsystem des Werks in Einklang zu bringen. Nun ergeben sich verschiedene Erklärungsmuster für dieses Phänomen, wie Achatz mit Alexander Gumz erläutert: Die wissenskonforme Erklärung der Ereignisse besteht in der Annahme, dass Lieschen eine Wahnvorstellung Spaiks ist, wofür es vermehrt Hinweise gibt. Doch diese Naturalisierung kann nicht alle fiktiven Fakten einschließen: „Wenn nun aber Lieschen nur in Spaiks Wahnvorstellung existiert, woher hat er dann die zweite Kugel, um die Waffe nachzuladen? Die systemkonforme Lösung [...] kann also die strukturelle Unsicherheit nicht beseitigen.“⁴¹ Die andere, konkurrierende Motivierung des Phänomens besteht in der Annahme, dass Lieschen etwas wie die Seele der Stadt und nur für deren Angehörige überhaupt sichtbar ist. Da Spaik seit neun Jahren in Libidissi wohnt und sich angepasst hat, steht Lieschen ihm dieser Lesart zufolge bei.⁴² Doch auch diese Erklärung kann nicht alle Phänomene einschließen.

Die multifokale Auffächerung des Geschehens bringt die Unentscheidbarkeit zwischen den beiden Versionen mit sich. Würde das Ereignis nicht aus zwei verschiedenen Blickwinkeln dargestellt, kämen keine Zweifel an der Existenz des Mädchens auf. Der fantastische Zweifel resultiert aus der Unzuverlässigkeit der Erzählinstanzen.

Fantastik und Zuverlässigkeit

Zurück zur Rechtfertigung des Typs der Fantastik, der nicht unmittelbar auf der Hand zu liegen scheint: die Evokation der Unschlüssigkeit mithilfe eines zuverlässigen, wenn auch destabilisierten Erzählers. Laut Kasbohm ist das Fantastische „der Schwebezustand zwischen zwei ontologischen Ebenen, und somit ein Zustand, welcher durch die Möglichkeiten dieser beiden markiert wird, und außerdem selbst nur aus dem Mangel an zuverlässiger Erklärung heraus entsteht.“⁴³

Ich stimme dieser Feststellung durchaus zu, bin aber der Ansicht, dass der „Mangel an zuverlässiger Erklärung“ zwar durch einen destabilisierten

⁴⁰ Ebd., S. 221–223.

⁴¹ Katharina Achatz: *Fantastik bei Georg Klein*, S. 45.

⁴² Vgl. Alexander Gumz: „The Novel as the City's Body. Georg Klein's *Libidissi*“. In: Julian Preese und Osman Durrani (Hg.): *Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature*. Oxford et al: Peter Lang 2004, S. 85–106, S. 95.

⁴³ Henning Kasbohm: *Die Unordnung der Räume*, S. 50. Vgl. auch: Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 164.

Erzähler hervorgerufen wird, dass dieser Erzähler aber zuverlässig oder auch unzuverlässig berichten kann, und dass hieraus ein hilfreiches Kriterium zur Beschreibung der Art der vorliegenden Fantastik zu gewinnen ist. Der Mangel an zuverlässiger Erklärung kann für einen Moment oder durchgängig selbst eine fiktive Wahrheit sein, er ist dann Teil der fiktiven Welt, die instabil ist und dadurch Unschlüssigkeit evoziert. Mit der institutionellen Fiktionstheorie gesagt, kann es sein, dass der Text zu der Vorstellung autorisiert, dass (A1 *oder* A2) der Fall ist, nicht aber dazu, dass eine der beiden falsch/wahr sei. Diese Form der Unschlüssigkeit ist aber nicht mit einem unzuverlässigen Erzähler verbunden. Dass dies trotzdem notwendig mit einer Destabilisation des Erzählers einhergeht, liegt an der großen Reichweite des Terminus der Destabilisation.

In Storms Novelle *Der Schimmelreiter* lässt der Erzählerbericht ontologisch und kausal zwei Sichtweisen auf die Ereignisse zu, ist aber zuverlässig und vor allem glaubwürdig.

[M]ir war als streifte mich der fliegende Mantel, und die Erscheinung war, wie das erste Mal, lautlos an mir vorübergestoben. Dann sah ich sie fern und ferner vor mir; dass war's, als sah ich plötzlich ihren Schatten an der Binnenseite des Deiches hinuntergehen.⁴⁴

Die Beschreibung der eigenen Wahrnehmung und die akkuraten Angaben darüber, dass es dem Erzähler *so vorkam als ob* etwas an ihm vorübertritt, gewähren die Zuverlässigkeit des Narrators. Der Erzähler berichtet weder etwas Falsches, noch stellt er Ungesichertes als wahr da; er schildert sorgfältig was er sieht und was er sich nicht erklären kann. Nach Durst zerstört aber die Modalisation⁴⁵ seine systemische Kohärenz und das macht ihn zu einem destabilisierten Erzähler.

Hier wird deutlich, wieso sich unzuverlässige und destabilisierte Erzähler nicht gleichsetzen lassen, denn der Parameter, der den Erzähler zu einem destabilisierten macht, sorgt zugleich dafür, dass ihm keine Unzuverlässigkeit zuzuschreiben ist: die markierte Subjektivität des Berichts, das *thematisierte Nichtwissen*.

Ganz gleich, ob in Bezug auf dieses Beispiel Einigkeit zu erreichen ist oder nicht, einen derartigen Fall scheint es zu geben. Denken wir uns einen Erzähler, der sich selbst unschlüssig über die Motivierung und den ontologischen Status bestimmter Ereignisse ist, hierüber berichtet er in aller Offenheit oder auch Verwirrung, er bietet explizit oder implizit zwei Möglichkeiten an, ist deshalb aber noch nicht als unzuverlässig zu bezeichnen. Der Erzähler könnte ein akkurater Chronist sein, der den Kick ontologi-

⁴⁴ Theodor Storm: „Der Schimmelreiter“. In: Peter Goldammer (Hg.): *Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden*. Bd. 4: Novellen, Kleine Prosa. 6. Aufl., Berlin: Aufbau-Verlag 1986 (1956), S. 251–372, S. 253. [Hervorhebungen SEL]

⁴⁵ Vgl. Thomas Wörtche: *Phantastik und Unschlüssigkeit*, S. 102; Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 161.

scher Unschlüssigkeit vermitteln möchte, oder ein Detektiv, der sich über die Täter bzw. die Motive eines übernatürlich scheinenden Verbrechens unschlüssig ist.

Abschließend möchte ich noch einige wenige Hinweise zu den Konsequenzen, die aus der Einbindung der erzählerischen Unzuverlässigkeit in die literarische Fantastik zu ziehen sind, anfügen. Im Gegensatz zur Destabilisierung, die für alle Erzähler fantastischer Literatur *per definitionem* Gültigkeit hat, befähigt die Anwendung des Konzepts der *Unreliable Narration* zu raumtheoretischen Differenzierungen.

Raumtheoretische Konsequenzen

Die disparaten Möglichkeiten der Evokation des fantastischen Zweifels korrelieren mit den ungleichen 'Standpunkten' in und zwischen den semiotischen Räumen; sie unterscheiden sich demnach auch darüber, *wer* der Grenzgänger ist.

Als erstes wird ein signifikanter Unterschied zwischen unzuverlässigem und zuverlässigem Erzählen augenfällig. Berichtet der Erzähler zuverlässig – gleich ob er von einem Ereignis oder einem Metaereignis erzählt oder ob der fantastische Zweifel bezüglich des Status des Ereignisses gar nicht aufgehoben wird – bleiben Erzähler und Leser beisammen. Übertritt der Erzähler die Schwelle, handelt es sich also um ein Metaereignis, wechselt auch der Leser den semiotischen Raum. Verharrt der Narrator aufgrund der Unentscheidbarkeit auf der Schwelle, ergeht es dem Leser ebenso. Im Gegensatz dazu sind Leser und Erzähler bei unzuverlässig vermittelten, fantastischen Geschichten – jedenfalls zeitweise – getrennt voneinander im Dickicht der semiotischen Räume unterwegs.

Wenn der Erzähler den Leser täuscht, wird der Leser über die Grenze – oder zumindest auf die Schwelle zwischen den semiotischen Räumen – *geschickt*, während der Erzähler den Raum nicht verlässt. Bei offen unzuverlässig erzählten Geschichten ist es oft der Fall, dass der Erzähler sich bezüglich des Status täuscht. Das erkennt der Leser aber aufgrund der Unzulänglichkeiten in der Erzählerrede schon früh und distanziert sich dann, auch aus raumtheoretischer Sicht, vom Erzähler. Der Erzähler ist derjenige, der den anderen semiotischen Raum betritt, während der Leser entweder zweifelt und damit auf der Schwelle verharrt, oder das besprochene Ereignis klar als normales Ereignis qualifizieren kann und damit den der Normrealität entsprechenden semiotischen Raum nicht verlässt.