

Ironie als Mittel politischen Engagements: Der unzuverlässige Erzähler im Werk Heinrich von Kleists und Heinrich Bölls

Thomas Lornsen
Department of German Studies
McGill University, Montreal
June 2009

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy

Kurzbeschreibung.....	3
Abstract	5
Résumé.....	7
Acknowledgements	9
1. EINLEITUNG	10
1.1 unzuverlässiges Erzählen: Forschungsstand	15
1.1.1 Der Ursprung: Wayne C. Booth	15
1.1.2 Das Problem des „implied author“	20
1.1.3 Die Wiedergeburt des Autors	36
1.1.4 Rezeptionsorientierte Ansätze	39
1.1.5 Kognitive und kulturhistorische Ansätze	50
1.2 eine Neukonzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens	59
1.2.1 vom Eiron zur „permanenten Parabase“: Ironie von Sokrates bis Friedrich Schlegel	60
1.2.2 „angeschauter Unverstand“: Jean Pauls Humorkonzept	66
1.2.3 controlling the trope: Wayne Booths <i>Rhetoric of Irony</i>	71
1.2.4 subversive Affirmation: unzuverlässiges Erzählen, Ironie und die Avantgarde	78
2. HEINRICH VON KLEISTS RHETORIK DER UNGEWISSHEIT.....	95
2.1 Einleitung	95
2.2 Forschungsstand zum unzuverlässigen Erzählen bei Kleist	103
2.3 Die Genese des unzuverlässigen Erzählers: Kleists Briefe	112
2.4 Kleists Erzähler als Sensationsreporter	117
2.5 Über Wahrheit und Lüge	125
2.6 Der wertende Erzähler	133
2.7 <i>Michael Kohlhaas</i> : Eine Fallstudie	147
2.8 Fazit.....	169
3. LITERATUR ALS HAPPENING: HEINRICH BÖLLS PSEUDODOKUMENTARLITERATUR DER SIEBZIGER JAHRE	172
3.1 Der unzuverlässige Erzähler als „Bombenpraline“	172
3.2 <i>Gruppenbild mit Dame</i>	189
3.2.1 „möglicherweise bruchstückhaft“: die horizontale Montage	189
3.2.2 Frauenbild zwischen Ikonolatrie und Bilderstürmerei	205
3.2.3 die Flucht des Erzählers in die Kunst	210
3.3 <i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i>	217
3.4 Fazit.....	228
4. ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN.....	230
5. LITERATURVERZEICHNIS	233
5.1 Kürzel	233
5.2 Bibliographie	233

Kurzbeschreibung

Dieses Projekt untersucht die Rolle von “unreliable narration” in den Werken Heinrich von Kleists (1777-1811) und Heinrich Bölls (1917-1985) als eine Form politischen Engagements. Die erste Sektion bietet zunächst eine ausführliche Darstellung der Forschung zu unzuverlässigem Erzählen und plädiert anschließend für eine Abkehr von strukturalistischen narratologischen Erklärungsmodellen zugunsten einer synthetisierenden Verknüpfung historischer, kultureller und kognitiver Ansätze. Zusätzlich wird vorgeschlagen, unzuverlässiges Erzählen als eine Form von “discrepant awareness“ und damit als Prosa-Äquivalent von dramatischer Ironie zu definieren. Ausgehend von dieser Erkenntnis wird die Funktionsweise unzuverlässigen Erzählens im Kontext von avantgardistischem und engagiertem Schreiben untersucht. Unter Bezug auf Konzepte „subversiver Affirmation“, wie Umberto Ecos „communications guerilla warfare“, Michel Foucaults „non-positive affirmation“, Slavoj Žižeks „over-identification“ und Linda Hutcheons Theorie postmoderner Ironie, wird argumentiert, dass unzuverlässiges Erzählen häufig als pädagogisches Mittel Einsatz findet.

Die anschließende Studie der Werke Kleists und Bölls bestätigt diese Annahme. In den *Berliner Abendblättern* und in seinen Novellen legt Kleist seinen Erzählern immer wieder die „Bind [des Feindes] um den Hals, um in sein Lager zu gehen“. Sein Erzähler zitiert eine große Bandbreite zeitgenössischer Genres, wie etwa die moralische Erzählung, das bürgerliche Trauerspiel und die ästhetischen Ideale der Romantik. Kleist verfolgt mit dieser Partisanentaktik nicht nur die Umgehung der napoleonischen Zensur, sondern auch die Infiltration des öffentlichen Diskurses und die Sabotage

seiner kulturellen Codes. Eine Analyse der Novelle *Michael Kohlhaas* schließlich zeigt, wie Kleists Erzähler durch manipulierte Fokalisierung die Sympathie lenkung des Lesers zu beeinflussen versucht.

Im Fokus des dritten Kapitels stehen Heinrich Bölls Romane *Gruppenbild mit Dame* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Unzuverlässige Erzähler spielen in Bölls Humortheorie und seiner Auffassung von Literatur als Happening eine tragende Rolle, da sie als „Kombination von vergifteter Praline und Zeitzünderbombe“ modifizierte kulturelle Codes wieder in den öffentlichen Diskurs einzuspeisen vermögen. Bölls Erzähler schreiben in der Tradition von Erika Runge, Günter Wallraff, Hans Magnus Enzensberger und anderen Autoren der Welle der Dokumentarliteratur der sechziger Jahre. Indem sie bei dem Versuch scheitern, eine neue „Masternarrative“ zu erstellen, enthüllen sie unfreiwillig die autoritären und ikonographischen Züge vermeintlich realistischen Schreibens. Die Vorstellung neuer soziale Modelle geht folglich einher mit der Warnung vor den impliziten Gefahren gesellschaftlicher Veränderungen.

Abstract

This project examines the role of unreliable narration in the works of Heinrich von Kleist (1777-1811) and Heinrich Böll (1917-1985) as a form of political engagement. Its first section provides an extensive historical analysis of the scholarship on unreliable narration within the field of narratology. It argues for a shift away from structuralist narratological models and toward a hybrid model of historical, cultural and cognitive narratology. Furthermore, the case is made for a reconceptualization of unreliable narration as a fundamental form of „discrepant awareness“ and as the equivalent of dramatic irony in prose. Building on this insight, it locates unreliable narration in the trajectory of avant-gardist and partisan writing. Drawing on concepts of „subversive affirmation“, such as Umberto Eco’s „communications guerilla warfare“, Michel Foucault’s „non-positive affirmation“, Slavoj Žižek’s „over-identification“, and Linda Hutcheon’s theory of post-modern irony, it argues that unreliable narration is frequently used as a pedagogical tool by way of parodic subversion.

The subsequent study of the works of Kleist and Böll further substantiates this claim. In trying to conform to the conventions of his time, the narrator in Kleist’s journalistic writing and prose repeatedly cites a variety of contemporary genres, such as the “moralische Erzählung” and the bourgeois tragedy, as well as the aesthetic ideals of German Romanticism. His unreliability, however, allows Kleist not only to circumvent Napoleonic censorship, but also to infiltrate the public discourse and sabotage its codes. A close reading of the novella *Michael Kohlhaas* reveals how Kleist’s narrator makes use of manipulated focalization to steer the reader’s sympathies.

By way of contrast, Heinrich Böll, in his novels *Group Portrait with Lady* and *The Lost Honor of Katharina Blum*, uses a narrator who sees himself as writing in the tradition of Erika Runge, Günter Wallraff, Hans Magnus Enzensberger and other authors of the wave of “Dokumentarliteratur” that emerged out of a desire for authentic art in the 1960s. By making his narrator fail at establishing a new master narrative, Böll reveals the orthodox and iconographic aspects of realistic writing. At the same time he explores new ways of thinking about society while reminding his readers of the dangers implicit in any change of social power structures.

Résumé

Ce projet a pour but d'analyser le rôle d'une "unreliable narration" dans les œuvres d'Heinrich von Kleist (1777-1811) et d'Heinrich Böll (1917-1985) en tant que forme d'engagement politique. La première partie offre une représentation exhaustive de l'ensemble de la recherche qui a été faite sur la narration dite « unreliable » au sein de la narratologie, plaidant ainsi un revirement, voire un recul vis-à-vis des modèles narratologiques structuralistes et envers un modèle narratologique hybride se voulant à la fois historique, culturel et cognitif. De surcroît, cette thèse suggère une reconceptualisation de la « unreliable narration » en tant que forme fondamentale d'une « discrepant awareness », égale à l'ironie dramatique en prose. À partir de ces observations, cette thèse explore le rôle de la « unreliable narration » dans le contexte des écrits dits avant-gardistes et partisans. Se basant sur les concepts de « affirmation subversive » tels que les 'communications guerilla warfare' d'Umberto Eco, « l'affirmation non-positive » de Michel Foucault, l'« over-identification » de Slavoj Žižek, ainsi que la théorie de l'ironie post-moderne de Linda Hutcheon, elle argumente que la « unreliable narration » est fréquemment utilisée en tant qu'outil pédagogique à des fins de subversion parodique.

Cette étude portant sur les œuvres de Kleist et de Böll confirme cette théorie. Voulant être conforme aux conventions de son temps, la figure narrative dans les écrits journalistiques et dans la prose de Kleist cite à maintes reprises plusieurs « genres » contemporains, tels que la « moralische Erzählung » et la trégédie bourgeoise, de même que les idéaux du romantisme allemand. Or, la « unreliability » des écrits de Kleist lui permet non seulement

de contourner la censure napoléonienne, mais lui permet également de s'infiltrer dans un discours public et d'en saboter les codes. Par ailleurs, une analyse de la nouvelle *Michael Kolhaas* montre comment le narrateur, à travers une manipulation de la focalisation de la « Sympathienkung », tente d'influencer le lecteur.

En opposition, le troisième chapitre de cette thèse se concentre sur les romans « Gruppenbild mit Dame » et « Die Verlorene Ehre der Katherina Blum », dans lesquels Böll utilise un narrateur qui se veut fidèle à la vague d'auteurs faisant partie de la « Dokumentarliteratur », laquelle émergea au cours des années 60 et dont le désir était de créer un art soi-disant authentique. En créant un narrateur qui échoue dans son objectif d'établir une nouvelle « master narrative », Böll expose d'abord les aspects orthodoxes et iconographiques de l'écriture réaliste. D'autre part, il explore de nouvelles façons de penser et de concevoir la société, tout en rappelant à son lecteur les dangers implicites qu'engendre toute transformation des structures de pouvoir.

Acknowledgements

I am grateful for all the support I have received whilst researching and writing up this dissertation. First, I would like to thank the Department of German Studies at McGill University for its financial and moral assistance. Without the encouragement and advice of the members of the faculty and my graduate student colleagues this project would never have come to fruition. Special thanks go to Josef Schmidt, who guided me through the early phases of my research. I am also deeply indebted to my family and friends, who in countless conversations provided me with ideas, constructive criticism and emotional back up. Most of all I would like to thank my supervisor, Andrew Piper, whose professional expertise, intellectual rigor and interpersonal support was invaluable not only in writing this dissertation, but also in preparing me for my future academic endeavours.

1. Einleitung

In der Forschung wird gemeinhin davon gesprochen, dass die Narratologie, 1969 von Tzvetan Todorov mit einem Namen versehen und damit da facto als neue Forschungsrichtung etabliert, drei grundlegende Entwicklungsstufen durchlaufen hat, die in etwa die Evolution der Kultur- und Literaturwissenschaften widerspiegeln: „[A] prestructuralist period, which lasted until the mid-1960s, a high structuralist period, which ended in the late 1980s, and a poststructuralist period of revival, revision, and inter- and cross-disciplinary expansion“ (Cornils und Schernus 38). So unzureichend und Nordamerika-zentrisch dieses Modell auch sein mag, taugt es doch zum Zweck der ersten Übersicht und ist hilfreich speziell für das Verständnis der in den letzten zwei Jahrzehnten ausgetragenen innerdisziplinären Debatten, allen voran denjenigen zu impliziten Autor und unzuverlässigen Erzähler. Ergänzend muss zunächst festgehalten werden, dass es falsch wäre, die Übergänge von einer Phase zur nächsten mit dem oft missbrauchten Attribut des Paradigmenwechsels zu belegen, da die unterschiedlichen Ansätze -- zum Teil bis heute -- parallel, bisweilen auch in Kombination miteinander verwendet werden. Zum anderen muss die deutschsprachige Erzählforschung mit ihrer bis weit ins neunzehnte Jahrhundert zurückreichenden Tradition in jeder Hinsicht klar von der durch das obige Modell beschriebenen englischsprachigen Narratologie abgegrenzt werden. Alternativ zum dreistufigen chronologischen Modell hat sich deshalb ein, freilich ebenfalls stark vereinfachtes, duales Modell durchgesetzt. Es unterscheidet zwischen der strukturalistischen oder „klassischen“ und der poststrukturalistischen oder „postklassischen“ Narratologie. Charakteristisch für die klassische

Erzählforschung ist nicht nur durch die Art ihrer Herangehensweise -- textimmanent, ahistorisch, universalistisch --, sondern in erster Linie ihr Streben nach einer klaren Abgrenzung von anderen Disziplinen. Durch die Betonung von Homogenität, einer gewissen Rigidität bei der Formulierung ihrer Ziele und Verfahren, sowie einer Neigung zur Errichtung von Dichotomien erarbeitete und behauptete sie ihren Platz innerhalb der Literaturwissenschaft. Diese Starrheit und insbesondere ihr Ausgehen von geschlossenen Systemen führte dazu, dass die Narratologie mit dem Aufkommen des Poststrukturalismus als überholt angesehen wurde. Aus diesem Grund entwickelte sich Mitte der neunziger Jahre eine rege Diskussion über ihre Neubelebung durch eine verstärkt interdisziplinäre Orientierung. Dies führte zur Entstehung einer großen Vielzahl neuer historischer, kultureller, kognitiver, rezeptionsästhetischer und feministischer Ansätze. Ansgar Nünning, in den vergangenen fünfzehn Jahren einer der aktivsten deutschen Narratologen,¹ zählt allein acht Hauptrichtungen und etwa vierzig mehr oder weniger etablierte Ansätze (*Narratology* 249-251).

Die in den narratologischen Journalen ausgetragenen Debatten, wie z.B. zwischen David Darby auf der einen, sowie Tom Kindt und Hans-Harald Müller auf der anderen Seite in *Poetics Today*, zeugen beispielhaft nicht nur von der Breitgefächertheit der Forschermeinungen, sondern auch von den manigfaltigen Missverständnissen, Vorurteilen und Dogmen, mit denen sich die unterschiedlichen Lager gegenüberstehen. Ansgar Nünning stellt deshalb ernüchert fest: „There no longer seems to be a consensus about either the main aims or objectives of narratology or about the extension of its research

¹ Vgl. eine kurze akademische Biographie Nünnings findet sich in Fludernik und Margolin (159-160).

domains“ (*Where* 352). Eine nicht unbedeutende Rolle in dieser Misere spielt der mangelhafte Informationsfluss zwischen den beiden zur Zeit aktivsten narratologischen Forschergruppen, der deutsch- und der englischsprachigen. „While currently active German narratologists read English and try to keep abreast of English-language publications, the reverse is not true. The net result is an intellectual asymmetry“ (Fludernik und Margolin 150). So ist es auch kein Wunder, dass die führenden deutschsprachigen Narratologen fast ausnahmslos Anglisten sind.

Obwohl ein Ende, geschweige denn ein Ergebnis dieser interdisziplinären und interkulturellen Reformation der Narratologie kaum voraussehbar ist, herrscht doch zumindest Einigkeit darüber, dass weniger eine Richtungsänderung, sondern vielmehr eine Öffnung, Diversifizierung und Verschmelzung der Narratologie mit anderen Disziplinen zu vollziehen ist. Dem postmodernen Pluralismus folgend wurde deshalb vielfach vorgeschlagen, nicht mehr von Narratologie, sondern von Narratologien zu sprechen.²

Das Phänomen der erzählerischen Unzuverlässigkeit steht dabei einmal mehr im Mittelpunkt der Diskussion und fungiert allerorts als Lackmustest für neue Theorien und Hypothesen. Seit ihn der amerikanische Anglist Wayne Clayton Booth im Jahre 1961 in seinem Standardwerk *Rhetoric of Fiction* zum ersten Mal beim Namen nannte, ist der „unreliable narrator“ zu einem der „current boom-sectors“ (Kindt, „Werfel, Weiss and Co.“ 130) und zugleich zu einem der am kontrovers diskutiertesten narratologischen Konzepte avanciert. Sein Studium zwingt die Forschergemeinde, sich einmal mehr mit alten

² Vgl. etwa David Hermans *Narratologies* und Ansgar Nünning's „Narratology or Narratologies?“. Vgl. auch die Beiträge im von Tom Kindt und Hans-Harald Müller herausgegebenen Sammelband *What is Narratology?*

Bekanntes wie dem „Tod“ und der „Wiedergeburt“ des Autors, der Intentionalitätsfrage, sowie den Paaren Fakt/Fiktion und Story/Diskurs zu befassen. Hinzu kommt, dass unzuverlässiges Erzählen paradoxerweise „the authentic, ‘reliable’ hallmark of deconstructive thinking“ (Jongeneel 307) geworden ist.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit einer gründlichen Aufarbeitung der bisherigen Forschung zum unzuverlässigen Erzähler im größeren Kontext von literaturkritischen Bewegungen wie dem New Criticism, der Chicago School und dem New Historicism. Als zentral erweist sich dabei die Frage nach Ort und Art der hinter der Unzuverlässigkeit stehenden Intention: ist Unzuverlässigkeit a priori im Text impliziert oder wird sie a posteriori vom Leser inferiert? Eine Analyse der wissenschaftlichen Debatte um den von Wayne Booth zusammen mit dem „unreliable narrator“ eingeführten „implied author“ dient als Folie zur Erörterung dieser Frage und führt schließlich zur Ablehnung des implizierten Autors, sowie zu einem Plädoyer für eine Synthese aus kulturhistorischen, diskursanalytischen und kognitiven Untersuchungsverfahren.

Anschließend wird im Rahmen einer ausführlichen Diskussion verschiedener Ironiekonzepte vorgeschlagen, unzuverlässiges Erzählen als das Prosa-Äquivalent von dramatischer Ironie zu konzeptionalisieren. Die Problemfelder der Intentionalität und Zuschreibung werden nun unter dem Gesichtspunkt der „discrepant awareness“ wieder aufgegriffen und wesentlich differenzierter ergründet. Aufgrund der diskursiven Natur von Ironie, Intentionalität und den Eigenheiten literarischer Kommunikation wird unzuverlässiges Erzählen nun im Spannungsfeld des Zusammenspiels von

intra- und extratextuellen kommunikativen Sphären verortet. Da Erkennung und Verarbeitung einer solchen Ambiguität vom Leser eine extrem hohe kognitive Anstrengung verlangen, wird argumentiert, dass sich unzuverlässige Erzähler für Zwecke der Leseraktivierung besonders eignen. Unter Bezug auf eine Reihe von Theorien politischer Kunst, wie etwa Umberto Ecos „communications guerilla warfare“, Michel Foucaults „non-positive affirmation“, Slavoj Žižeks „over-identification“ und Linda Hutcheons Konzept postmoderner Ironie, wird schließlich argumentiert, dass unzuverlässiges Erzählen im Bereich avantgardistischer und engagierter Literatur eine überaus wichtige, von der Forschung allerdings bislang vernachlässigte Rolle spielt.

Diese Erkenntnis bildet den Ausgangspunkt für die anschließende Studie der Werke Heinrich von Kleists und Heinrich Bölls. Eine chronologische Untersuchung der Briefe, journalistischen Schriften und Novellen Kleists dokumentiert zunächst die Entwicklung seiner Form unzuverlässigen Erzählens. Besonderes Augenmerk gilt dabei Kleists Umgang mit der französisch kontrollierten Zensur und der politikverdrossenen preußischen Öffentlichkeit: Kleist legt seinem Erzähler, wie er in den *Berliner Abendblättern* angibt, die „Bind [des Feindes] um den Hals, um in sein Lager zu gehen“ (SW 3:445). Eine abschließende Analyse der Novelle *Michael Kohlhaas* konzentriert sich auf Kleists indirekte Kritik an Besitzdenken und Selbstgerechtigkeit des preußischen Bürgertums und erörtert auf der narratologischen Ebene den appellativen Einsatz von manipulierter Fokalisierung.

Kapitel drei beschäftigt sich mit Heinrich Bölls Technik unzuverlässigen Erzählens. Bereits während der Arbeit an seinem Roman *Ende einer Dienstfahrt* hatte Böll die Idee entwickelt, eine „Kombination von vergifteter Praline und Zeitzünderbombe“ anzuwenden (KA 15:249-250), um mittels Literatur in die lebensweltliche Sphäre einzudringen. In den Romanen *Gruppenbild mit Dame* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* schließlich verwirklicht der wie Kleist stark von Jean Pauls Humorthorie beeinflusste Böll seine Vision eines erzähltechnischen Happenings durch Einführung unzuverlässiger Erzähler. Indem diese bei dem Versuch scheitern, eine neue „Masternarrative“ zu etablieren, enthüllen sie unfreiwillig die autoritären und ikonographischen Züge vermeintlich realistischen Schreibens. Seine beiden Protagonistinnen Leni Pfeiffer und Katharina Blum werden als Anthropomorphisierungen alternativer Gesellschaftsformen zugleich angepriesen und in Frage gestellt, da ihre Erzähler sie vergeblich zu politischen Zwecken einzusetzen versuchen.

1.1 unzuverlässiges Erzählen: Forschungsstand

1.1.1 Der Ursprung: Wayne C. Booth

Bis heute scheint es in der Unzuverlässigkeitsforschung ein ungeschriebenes Gesetz zu sein, auf der ersten Seite jedes Artikels die ursprüngliche Definition Wayne Booths zu zitieren. Dieser Tradition soll auch hier Folge geleistet werden, jedoch wollen wir den Kernsatz in seinem größeren Kontext zitieren.

For lack of better terms, I have called a narrator 'reliable' when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), 'unreliable' when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus 'unreliable' in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists... It is most often a matter of what James calls 'inconscience'; the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him. Or, as in *Huckleberry Finn*, the narrator claims to be naturally wicked while the author silently praises his virtues behind his back.³ (158-159)

Booth macht kein Hehl daraus, dass seine Definition in erster Linie als Arbeitshypothese zu verstehen ist. Schon der Terminus *unreliable narrator* verdankt seine Existenz lediglich dem „lack of better terms“. Umso erstaunlicher ist es, dass sich sowohl Booths Definition, als auch die von ihm eingeführte Nomenklatur trotz aller Kritik über Jahrzehnte in der Narratologie nahezu unmodifiziert gehalten haben. Mitunter scheint es fast, als habe man es in der Forschung vorgezogen, Booth als Sündenbock für den eigenen Unwillen heranzuziehen, um der enormen Tragweite der von ihm aufgedeckten Problematik gerecht zu werden.

Ganz wie es, um einen der Hauptkritikpunkte Ansgar Nünning an Booth vorwegzunehmen, bei der Untersuchung unzuverlässiger Erzähler notwendig ist, außertextuelle Aspekte zu berücksichtigen, ist es auch notwendig, zum besseren Verständnis des Boothschen Konzepts einen Blick

³ Als Übersetzung bieten sich sowohl „unglaublich“ als auch „unzuverlässig“ an (Vgl. Hof 55). Diese Begriffe sind jedoch nicht bedeutungsgleich und können deshalb unter Umständen zu Missverständnissen führen. In den deutschsprachigen Forschungsbeiträgen scheint sich die Bezeichnung „unzuverlässig“ durchgesetzt zu haben, der deshalb aus rein praktischen Gründen auch in dieser Arbeit der Vorzug gegeben werden soll. Vgl. auch Dernbach und Meyer, die einen gründlichen Vergleich der Begriffe „Vertrauen“ und „Glaubwürdigkeit“ vornehmen. Davon abgesehen ist auch die englische Bezeichnung nicht unumstritten: so werden die Adjektive „unreliable“, „untrustworthy“ und „fallible“ oft ohne zu differenzieren synonym verwendet (Vgl. Pettersson 62).

auf Biographie und Schaffen Booths zu werfen. Nur so erklären sich beispielsweise die seinem Unzuverlässigkeitsbegriff innewohnenden moralischen Implikationen.⁴

Booth war Mormone und in seiner Jugend als Missionar tätig. Da er sich durch den religiösen Dogmatismus intellektuell geknebelt fühlte, besuchte er neben seiner Missionsarbeit Abendkurse an der University of Chicago und begann bald darauf sein Graduiertenstudium der Anglistik. Hier kam er zunächst in Berührung mit dem *New Criticism*. Diese bis in die siebziger Jahre in Nordamerika dominierende literaturkritische Strömung hatte sich in den dreißiger Jahren im Zuge des „critical turn“ etabliert, der den Paradigmenwechsel von der traditionellen, rein historischen Philologie hin zur kritischen Literaturwissenschaft markierte. Im Mittelpunkt des New Criticism stand die Auffassung, der Text müsse für sich selber sprechen. In ihrem 1946 veröffentlichten Artikel *The Intentional Fallacy (Der intentionale Fehlschluss)* hatten William K. Wimsatt Jr. und Monroe C. Beardsley argumentiert, dass der Intention des Autors, bis dahin das Maß der Dinge bei der Textanalyse, nicht zu trauen ist. Demnach könne man nicht ohne weiteres davon ausgehen, dass ein Autor beim Schreiben überhaupt eine Intention habe und selbst wenn, sei unklar, ob der Autor seine Absicht auch erreicht habe. Unter Bezug auf T.S. Eliot, selber eine der Hauptfiguren des New Criticism, zeigten Wimsatt und Beardsley, dass der Autor sich seiner Intention nicht unbedingt bewusst sein muss. Ihre aus diesen Beobachtungen abgeleitete Forderung, den Text als von seinem Autor „bei Geburt getrennt“ zu betrachten, wurde zur zentralen Maxime des New Criticism und bereitete den Boden für den 1968 durch

⁴ Vgl. auch Kindt (29-34).

Roland Barthes proklamierten und von Michel Foucault im Folgejahr untermauerten „Tod des Autors“. Es war dieser radikal textimmanente Ansatz, der langsam aber sicher dafür sorgte, dass die gut vierzig Jahre währende Vorherrschaft des New Criticism schließlich ein Ende fand. Eliot selbst bezeichnete den New Criticism aufgrund seiner Neigung, aus jedem Wort und Satzzeichen noch den letzten Tropfen Bedeutung zu quetschen, bekanntlich als „lemon-squeezer school of criticism“ (113).

Von Beginn an hatte sich der New Criticism gegen eine Reihe konkurrierender literaturtheoretischer Strömungen zur Wehr zu setzen. So einig man sich in dem Anliegen war, Wahrnehmung und Einfluss der Geisteswissenschaften in der Gesellschaft zu erhöhen, so entzweit war man in der Frage nach dem Wie. Einen vom New Criticism grundlegend verschiedenen Weg schlug die von Ronald S. Crane in den dreißiger Jahren an der University of Chicago gegründete sogenannte „Chicago School of Criticism“ ein, zu der später auch Wayne C. Booth stieß. Diese auch als Neoaristotelismus bezeichnete, relativ kleine und in Deutschland nahezu unbekannte Bewegung lehnte die vom New Criticism propagierte, ausschließliche Konzentration auf einzelne formellen Aspekte des Texts als unzureichend ab. Stattdessen stellte sie, Aristoteles' *Poetik* folgend, die narrativen Elemente Handlung, Charaktere und Gedanken in den Vordergrund.⁵ Ziel war es, „to examine literary works as concrete artistic wholes [...] with the aim of identifying the elements, structure, and functioning of such wholes.“ (Kindt und Müller, *Implied Author* 33). Vor allem aufgrund ihrer Theorielastigkeit gelang es den Gründungsvätern der Chicago School

⁵ Aristoteles' Hierarchie der narrativen Elemente ist *mythos*, *ethe*, *lexis*, *dianoia*, *opsis* und *melopoiia*. Für die *Chicago School* spielten jedoch nur *mythos*, *ethe* und *dianoia* eine Rolle.

nie, sich gegen den New Criticism durchzusetzen und ihr Einfluss blieb kaum spürbar.

Dies änderte sich erst mit der zweiten Generation der Chicago School und vor allem Wayne Booth. Booth zeichnete mit seinem Hauptwerk *The Rhetoric of Fiction* für eine entscheidende programmatische Veränderung verantwortlich, die er einmal so zusammenfasste:

My most overt missionary work, from the time when I was literally a missionary for the Mormon church on, has largely been centered, [...] on how persons, characters, and selves, real or literary, are made and improved or debased by rhetoric. In the hierarchy of goods served or harmed by rhetoric, the quality of rhetors and their hearers has indeed been my center. („Afterword“ 284)

Booths Eintreten für eine rhetorische Textanalyse unter ethischen Gesichtspunkten erscheint nicht nur aus heutiger Sicht problematisch und führte nach Erscheinen seines Buchs zu einer heftigen, bis heute anhaltenden Kontroverse.⁶ In späteren Jahren entwickelte Booth seinen „ethical criticism“ weiter, so z.B. in *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, dem inoffiziellen Nachfolger seines Opus Magnum, *The Rhetoric of Fiction*.

Als Gegenreaktion auf den New Criticism und seine Ausläufer entstand in den achtziger Jahren der sogenannte New Historicism, aus dessen Kontext auch Ansgar Nünning's Kritik an Booth kommt. Tatsächlich ist Ansgar Nünning's Kritik an Booths Konzepten des „implied author“ und des „unreliable narrator“ in den meisten Punkten identisch mit der Kritik des New Historicism am New Criticism. Allerdings übersehen Nünning und viele andere, dass Booths Schöpfungen erst dann vollends erklärbar und damit

⁶ siehe auch die Debatte zum „ethical criticism“ zwischen Wayne Booth und Martha Nussbaum auf der einen und Richard Posner auf der anderen Seite in *Philosophy and Literature* (21-22)

wirkungsvoll kritisierbar werden, wenn man einen genaueren Blick auf die Umstände ihrer Geburt wirft.

1.1.2 Das Problem des „implied author“

Die Probleme der Forschung mit dem Phänomen der erzählerischen Unzuverlässigkeit gehen größtenteils darauf zurück, dass Booth mit dem unreliable narrator eine zweite Größe, den implied author, ins Spiel brachte, welcher sich in der Folge zu einem bis heute höchst umstrittenen narratologischen Konzept entwickelte. Da Booth und viele andere Literaturwissenschaftler die Zuverlässigkeit des Erzählers vom impliziten Autor abhängig machen, ist es nötig, diesen einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, bevor wir uns dem unzuverlässigen Erzähler selber zuwenden. Das grundlegende Problem des implied authors besteht in der ungeklärten Frage, ob er als Konstruktion des Autors zu definieren und somit als a priori fest im Text verankert oder vielmehr als Projektion des Lesers zu verstehen ist. Mit anderen Worten: Wird der implizite Autor vom Leser *rekonstruiert* oder *konstruiert*? Im Folgenden sollen zunächst verschiedene „a priori-Konzepte“ und anschließend einige „a posteriori-Konzepte“ besprochen werden.

Beim impliziten Autor handelt es sich, jedenfalls in seiner ursprünglichen Form, um einen Kompromiss zwischen dem textimmanenten New Criticism und Booths ethischer Herangehensweise. „[I]t made it possible for him to pursue a programme of combined rhetorical and ethical literary analysis without having to bring the empirical author into play“ (Kindt und Müller, *The Implied Author* 53). Wie bereits erläutert, sieht Booth einen Erzähler als unzuverlässig an, „when he speaks for or acts in accordance with the *norms of the work* [...], 'unreliable' when he does not“ (158, meine

Hervorhebung). Auf die Frage, wie diese Normen in den Text gekommen sein sollen, kann der New Criticism keine zufriedenstellende Antwort geben, da er den Autor aufgrund der „intentional fallacy“ aus der Textanalyse vollkommen ausklammert. Den einzigen Ausweg sieht Booth deshalb darin, von einer im Text pantheistisch vorhandenen moralischen Autorität auszugehen, sie implied author zu taufen und seiner Definition des unzuverlässigen Erzählers die Parenthese „which is to say, the *implied author's norms*“ hinzuzufügen. Laut der lange Zeit in der Forschung erfolgreichsten Definition des impliziten Autors ist dieser „the intuitive apprehension of a completed artistic whole“ (73).⁷ Die religiösen Untertöne dieses Unternehmens sind deutlich zu spüren, stellt der implizite Autor nach Booths Auffassung doch das „Zentrum“ bzw. transzendente Signifikat des Texts dar. In *The Company we Keep: An Ethics of Fiction* schreibt er später, der Leser solle sich dem Text als potentielltem Freund nähern. In einem von Booth „conducted“ getauften Rezeptionsprozess begegne der Leser dem impliziten Autor im Idealfall mit der Einstellung:

⁷ Booth bietet in *The Rhetoric of Fiction* fünf sich teilweise widersprechende Definitionen des impliziten Autors an. Eine ausführliche kommentierte Liste findet sich z.B. bei Ansgar Nünning (*Totgesagte* 367), sowie bei Kindt und Müller (*The Implied Author* 51, 95-96), die Booths Dilemma so zusammenfassen: „it is clearly problematic to see the implied author as both an author-image produced by the recipient and a self-image created by the author. Nonetheless, Booth stuck with these two definitions [...] until his death in 2005“ (59) und weiter: „those who follow this approach [...] understand it as a syntactic, semantic and pragmatic concept all at once“ (95). Eine Auflistung widersprüchlicher Definitionen in Chatmans *Coming to Terms* findet sich in Ansgar Nünning („Renaissance“ 5).

You are an idealized version of the writer who created you, the disorganized, flawed creature who in a sense discovered you by expunging his or her duller times and weaker moments. To dwell with you is to share the improvements you have managed to make in your 'self' by perfecting your narrative world. You lead me first to practice ways of living that are more profound, more sensitive, more intense, and in a curious way more fully generous than I am likely to meet anywhere else in the world. You correct my faults, rebuke my insensitivities. You mold me into patterns of longing and fulfillment that make my ordinary dreams seem petty and absurd. You finally show what life can be, not just to a coterie, a saved and saving remnant looking down on the fools, slobs, and knaves, but to anyone who is willing to work to earn the title of equal and true friend. (223)

Der implizite Autor erhält hier geradezu messianische Züge und James Phelan kommentiert zurecht: „Indeed, Booth tends to regard implied authors as ethical beings who are superior to their real creators“ (*Living* 39). Auch Gérard Genette kritisiert, das Konzept des impliziten Autors bedeute „falling heavily from formalism into angelism“ (*Revisited* 140).

Gründe dafür, dass sich Booths Konzept trotz seiner offensichtlichen Schwächen bis heute behaupten konnte, gibt es viele.⁸ Zum einen hinterließ der „Tod“ des Autors eine schmerzhaft und kaum zu füllende Lücke in der Forschung. Man tabuisierte ihn, war sich aber insgeheim bewusst, dass man sich mit dem kategorischen Verzicht auf die biographische Analyse eines mächtigen interpretatorischen Werkzeugs beraubt und den Zugang zu einer Reihe semantischer Phänomene versperrt hatte. „Die Haltung der Literaturwissenschaft zum Autor als dem geistigen Urheber von Texten jeglicher Art osziliert zumeist zwischen Vogelstraußpolitik [...] und Polemik“ (A. Nünning, „Totgesagte“ 356). Der implizite Autor, ein erfreulich unscharf definierter, aber dennoch Wissenschaftlichkeit vortäuschender terminus

⁸ Eine ausführliche Analyse der Entstehungsgeschichte des impliziten Autors findet sich in Tom Kindt und Hans-Harald Müllers im Jahr 2006 erschienenen Band *The Implied Author: Concept and Controversy*.

technikus, stellte eine willkommene Möglichkeit dar, die Intention des Autors durch die Hintertür wieder in die Erzähltextanalyse einzuführen.⁹

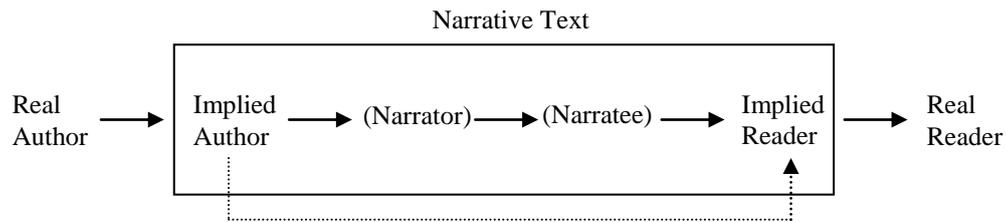
Ein weiterer Grund für den anhaltenden Erfolg des impliziten Autors ist seine Anthropomorphisierung. Obwohl er in den meisten Definitionen für abstrakte „Werte und Normen“ oder formale innertextuelle Relationen steht, nimmt er in der interpretatorischen Praxis nicht nur wegen seiner Bezeichnung unvermeidlich eine menschliche Gestalt an und spricht mit einer Stimme, die er, weder Subjekt noch Objekt,¹⁰ eigentlich nicht haben dürfte.

Schließlich sorgte auch das Geometriebedürfnis der traditionellen Narratologie für das Überleben des impliziten Autors. Nach einigen Jahren in relativer Unbedeutendheit erlebte er insbesondere nach Einführung des impliziten Lesers durch Wolfgang Iser eine Wiederauferstehung. Bereits aus Gründen der Symmetrie schien es naheliegend, von einem Gegenstück auf der Seite der Textproduktion auszugehen, und da mit Booths implizitem Autor bereits ein entsprechender Terminus definiert worden war, behielt man ihn bei.¹¹ So entstanden schließlich scheinbar simple und einleuchtende, aber de facto konzeptionell fehlerhafte kommunikationsstrukturelle Entwürfe wie das inzwischen fast schon zum Standardmodell avancierte Schema von Seymour Chatman (151).

⁹ Vgl. Ansgar Nünning („Renaissance“ 16); bereits 1966 kritisiert John Killham, dass Booths Versuch Intentionalismus und Formalismus zu vereinen zum Scheitern verurteilt sei.

¹⁰ Vgl. Chatman (87), Rimmon-Kenan (88)

¹¹ Rimmon-Kenan behauptet in ihrer Kritik an Genette, „the implied reader parallels the implied author“ (*A Comprehensive*, 58). Genette allerdings bestreitet dies nicht nur, sondern lehnt beide Konzepte ab: „narratology has no need to go beyond the narrative situation, and the two agents ‚implied author‘ and ‚implied reader‘ are clearly situated in that ‚beyond‘.“ (*Revisited* 137)



Die Unzuverlässigkeit eines Erzählers bestünde demnach in einer Art geheimer Kommunikation zwischen den beiden höchst umstrittenen Konzepten implied author und implied reader -- Chatman spricht von einer „secret ironic message about the narrator’s unreliability“ (151). Wie Ansgar Nünning kristisiert, verschweigt Chatman jedoch, wie genau diese Botschaft am Erzähler vorbeigeschmuggelt wird („Unreliable“ 14).¹²

Mit Shlomith Rimmon-Kenan hält eine weitere Autorität der Narratologie am impliziten Autor fest. Um diesen sowohl vom realen Autor, als auch vom Erzähler abzugrenzen, fordert sie seine Entpersonifizierung und Konzeption als „a set of norms rather than as a speaker or a voice (i.e. a subject)“ (88). Demnach wäre der implizite Autor kein Teilnehmer in der Kommunikationssituation. Der Vorteil dieser Abstrahierung des Ansatzes ist die Vermeidung der Gefahren, die sich aus der Definition des impliziten Autors als personifiziertem Gewissen ergeben. Der Nachteil, dass nun vollends unklar ist, wie der Leser ihn sich erschließen soll.¹³ James Phelan merkt deshalb polemisch an: „the implied author ceases to be either implied or an author“ (*Living* 41).

¹² O’Neill (113-114) demonstriert eindrucksvoll, wie komplex (Genette würde sagen „überfüllt“) ein Kommunikationsschema wie das Chatmans werden kann, wenn man es konsequent weiterdenkt. Schließlich zeige solch ein Schema nur eines: dass es sich bei der vermeintlich stabilen textuellen Realität um ein „highly volatile, complex, and, above all, entirely provisional construct“ (114) handelt.

¹³ Vgl. Rimmon-Kenans Feststellung, die Werte und Normen des impliziten Autors seien „notoriously difficult to arrive at“ (101); Vgl. Krumbholz (18); Vgl. Kindt und Müller: „hardly ever in the search for an adequate definition of the [implied author] has it ever been explained what we mean by the norms and values of a text and how we might go about identifying them“ (*The Implied Author* 94).

Chatman und Rimmon-Kenan stehen mit ihrem Festhalten am impliziten Autor bei weitem nicht alleine da. Insbesondere unter den Vertretern des von Booth ins Leben gerufenen ethischen Interpretationsansatzes, wie Nussbaum, Newton, Altieri und Phelan, verfügt er über eine Reihe einflussreicher Fürsprecher. Sie alle sehen „ethics as inextricably connected to narrative“ (Phelan, *Living* 21) und gehen bisweilen sogar soweit, Erzählung mit Ethik gleichzusetzen. Der implizite Autor gilt dabei als unverzichtbar, da „crucial to the ethical dimension of the narrative“ (Phelan, *Living* 69). Das Hauptproblem für die Narratologie ist hierbei, dass gerade dieser Punkt oft vergessen wird: Der dem Konzept des impliziten Autors zugrunde liegende Literaturbegriff ist grundlegend verschieden von dem der Mehrzahl seiner Kritiker.¹⁴ Für Booth und seine Gefolgsleute ist der implizite Autor eine ausschließlich moralische Instanz und noch dazu weiterhin der einzige Maßstab für die Zuverlässigkeit des Erzählers.¹⁵ Dies ist auch der Grund für die angebliche ontologische Beschaffenheit des impliziten Autors. Um ihr Textmodell nicht zu gefährden, kann die zweite Generation der Chicago School nicht anders, als ihn zu einer objektiven Entität zu erklären und dem Leser eine rein passive Rolle zuzuweisen. Ansonsten würden die Normen und Werte der Erzählung von Leser zu Leser variieren und im Extremfall könnte ein und derselbe Erzähler von einigen Lesern als vollkommen zuverlässig, von anderen jedoch als vollkommen unzuverlässig angesehen werden -- dass aber genau dies der Fall ist, hat zuletzt Vera

¹⁴ Einer der Wenigen, die dies verstehen, ist Genette: „I will not go so far as to join the ranks of those who psychologize and moralize. Booth’s main reproach is, as a matter of fact, of that kind“ (*Revisited* 151-152).

¹⁵ Vgl. Kathleen Wall, die schreibt: „Such a definition casts literature in the restrictive role of exploring ‚norms and values‘ and establishes the implied author as social, moral or aesthetic arbiter, a role that many modern and postmodern writers would quickly eschew“ (20). Dennoch verwendet Wall den impliziten Autor, setzt ihn allerdings in vielen Fällen mit dem realen Autor gleich.

Nünning eindrucksvoll gezeigt.¹⁶ Durch die Abkopplung von Erzähler, Leser und realem Autor wird der implizite Autor zu einer autonomen Entität, deren genaue Ontogenese allerdings nie erklärt wird. Laut Chatman wird er mit dem Text erschaffen, während Phelan in seinem jüngsten Buch *Living to Tell about It* behauptet, dass es der implizite Autor selber ist, der den Text erschafft. Demzufolge ist der implizite Autor

The streamlined version of the real author, an actual purported subset of the real author's traits and abilities. The implied author is responsible for the choices that create the narrative text as 'these words in this order' and that imbue the text with his or her values. One important activity of rhetorical reading is constructing a sense of the implied author. (216)

Phelan reagiert mit dieser Definition auf Mieke Bal, Gérard Genette und vor allem Ansgar Nünning, die den impliziten Autor für einen „passepartout“ (Bal, „The Laughing Mice“ 209), einen „unnecessary agent“ (Genette, *Revisited* 143) und eine „undefinierte Verlegenheitsformel“ (A. Nünning, *Unreliable* 13) halten.¹⁷ Nachdem Chatman und Rimmon-Kenan bemüht waren, den impliziten Autor von Erzähler und realem Autor abzugrenzen, bringt ihn Phelan wieder dorthin zurück, wo ihn Booth

¹⁶ Vgl. Mary Poovey. Sie zeigt, dass die zeitgenössische Leserschaft von Philip Meadows Taylors 1839 veröffentlichten *Confessions of a Thug* Taylor aufgrund dieser Lektüre für einen Unterstützer der englischen Kolonisierung Indiens hielt, während eine Leseweise „through a combination of modern formalist categories [...] and a curiosity bred of the context-sensitive historicism“ (5) zu genau dem gegenteiligen Urteil kommt. Allerdings greift Poovey für ihre Analyse unnötigerweise auf Booths Definition des impliziten Autors zurück, um zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Vgl. außerdem Amit Marcus, der auf die komplexen Machtverschiebungen zwischen Leser und Erzähler während des Lesens hinweist, was bedeutet, dass ein Erzähler im Laufe der Lektüre mal als zuverlässig und mal als unzuverlässig angesehen werden kann.

¹⁷ Martin Krumbholz bezeichnet den impliziten Autor schon 1980 als „Lückenbüßer für den realen“ (24) und weiter: „Formal gesehen bleibt es dabei, daß nicht der implizite, sondern der reale Autor ‚erste Person‘ der Inszenierung ist“ (24). Trotzdem verwendet Krumbholz in seiner darauffolgenden Untersuchung zur Ironie in Werken Grass', Walsers und Bölls den impliziten Autor, ohne dass deutlich wird, welche Vorteile sich aus dieser Vorgehensweise ergeben.

ursprünglich lokalisiert hatte: zum realen Autor.¹⁸ Im Vergleich zu allen früheren Konzepten lässt sich Phelans wohl als das anthropomorphste bezeichnen. „Just as flesh-and-blood authors are full of inconsistencies so may implied authors be. [...] Furthermore, because the implied author is a version of a real author, an implied author has a version of the real author’s unconscious“ (*Living* 47). Der Leser sieht sich also im Extremfall nicht nur mit einem unzuverlässigen Erzähler, sondern noch dazu mit einem unzuverlässigen impliziten Autor konfrontiert. Für Rimmon-Kenan ist der implizite Autor das „governing consciousness of the work as a whole“ (*Narrative Fiction* 86), für Phelan hingegen eine Persona, die aus Sicht des Lesers mindestens so sehr aus Fleisch und Blut gemacht zu sein scheint, wie der tatsächliche „flesh-and-blood author“. Genau hier wird auch die Paradoxie von Phelans Konzept deutlich: Er sieht im impliziten Autor eine Maske, die der reale Autor erschafft und bei der Textproduktion trägt. Doch wenn der Leser nur diese Maske zu sehen bekommt, müsste er diese, vorausgesetzt er stellt nicht verbotenerweise biographische Nachforschungen an, dann nicht für den realen Autor halten, ganz wie Platos Höhlenbewohner Schatten für Menschen halten? Mit besorgtem Blick auf Chatmans „überbevölkertes“ Kommunikationsschema fragt Genette: „is the implied author a necessary and (therefore) valid agent between the narrator and the real author?“ (*Revisited* 139). Angesichts Phelans Definition könnte man die Frage andersherum stellen und statt des impliziten den realen Autor aus der Gleichung werfen, oder mit Genettes Worten: Exit RA! Genau dieser Schlussfolgerung versucht Phelan vorzubeugen, indem er auf die potentiellen Gemeinsamkeiten von

¹⁸ In einer seiner Definitionen bezeichnet Booth den impliziten Autor als des „author’s second self“ (71). Vgl. auch Princes Definition des impliziten Autors als „author’s second self, mask, or persona as reconstructed from the text“ (42).

Autor und Autor-Persona hinweist und so die Tür für die Einbeziehung der Biographie offen hält. Der Nutzen einer biographischen Analyse hängt freilich vom „degree of overlap between the implied author and the real author“ (*Living* 47) ab. Doch wie anders ließe sich das genaue Ausmaß dieser Überlappung feststellen, als durch eine möglichst detaillierte Untersuchung der Biographie? Und selbst wenn sich gewisse Gemeinsamkeiten zweifelsfrei herausarbeiten ließen, bestünde immer noch die Möglichkeit, dass der reale Autor sich mit Hilfe seiner Persona selber persifliert.

Noch problematischer als das Verhältnis impliziter Autor/realer Autor ist allerdings das Verhältnis impliziter Autor/Leser. So schreibt Phelan:

The implied author moves outside the text, while the implied reader, which, in my rhetorical model is equivalent to the authorial audience, remains inside the text. The implied author as the constructive agent of the text builds into that text explicit and tacit assumptions and signals for the hypothetical ideal audience, the audience that flesh-and-blood readers seek to become. (*Living* 47)

Der implizite Autor befindet sich außerhalb des Texts und bietet dem Leser eine von ihm vorgefertigte Leser-Rolle innerhalb des Texts an, in die, wie Phelan behauptet, der Leser schlüpfen will.¹⁹ Die Begriffe „implied reader“, „hypothetical real audience“ und vor allem „the audience that flesh-and-blood readers seek to become“ sind höchst fragwürdig. Zudem schreibt Phelan: „I will sometimes use the author’s last name as a shorthand for ‚the implied X,‘ but, when I want to refer to the real author, I will use the phrase ‚the flesh-and-blood X‘“ (*Living* 49). Die Trennlinie zwischen implizitem und historischem Autor verschwindet hierdurch fast gänzlich. Booth geht ähnlich

¹⁹ Schon Krumbholz merkt dazu an, es könne „zu einem ‚Rollenkonflikt‘ zwischen realem und implizitem Leser kommen: d.h. der provozierte Leser lehnt die ihm zugeordnete Rolle ab“ (19). Im Übrigen scheint Phelans Vorschlag bei Ansgar Nünning auf vorsichtige Zustimmung zu stoßen („Reconceptualizing“ 99-105).

vor, wenn er Autorennamen in Anführungszeichen setzt, um zu kennzeichnen, dass er vom impliziten Autor spricht. Hierdurch „wird eine Rückbindung dieser textuellen Phänomene an die realen Autoren geradezu nahegelegt“ (A. Nünning, „Renaissance“ 13). An anderer Stelle (*Rhetorical*) unterscheidet Phelan auf der Rezipientenseite zwischen „flesh-and-blood reader“, „authorial audience“, „narrative audience“ -- diese entspricht dem impliziten Leser -- und schließlich „narratee“, spricht von den „ethical positions the [real!] author invites the audience to adopt“ (627) und vermischt anschließend kontinuierlich impliziten und realen Autor. Das Kommunikationsmodell wird gänzlich unübersichtlich und widersprüchlich. Im Übrigen umgibt auch den „Fleisch-und-Blut Leser“ eine religiöse Aura. So heißt es in Matthäus 16 (16-17): „Da antwortete Simon Petrus und sprach: Du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn! Und Jesus antwortete und sprach zu ihm: Selig bist du, Simon, Jonas Sohn; denn Fleisch und Blut haben dir das nicht offenbart, sondern mein Vater im Himmel.“ Mit anderen Worten: Eine implizite Entität steht immer über ihrem fleischlichen Pendant.

Wie schon bei Booth obliegt es also auch hier dem Leser, sich zu fügen und unterzuordnen. Tut er dies nicht, versteht er den Text falsch und hat seine Aufgabe nicht erfüllt. Noch dazu wird weiterhin davon ausgegangen, dass es in jedem Text nur einen impliziten Autor und somit auch nur ein „richtiges“ Textverständnis gibt.²⁰ Die Existenz mehrerer gleichwertiger und sich unter Umständen widersprechender Bedeutungsebenen bleibt von vorn herein ausgeschlossen. Auch bei Phelans implizitem Autor handelt es sich also um eine Autorität, die dem Leser vorschreibt, wie er den Text zu verstehen hat.

²⁰ Vgl. Ansgar Nünning („Renaissance“ 17)

Der einzige Unterschied zu Booth ist, dass er in einer menschlicheren und damit sympathischeren Gestalt auftritt.

Der implizite Autor als a priori im Text verankerte Autorkonstruktion ist nicht nur Ausdruck der Sehnsucht der traditionellen Narratologie nach einer intentionalen Betrachtungsweise, sondern auch die Konsequenz aus ihrem Unvermögen, den Leser in ihre Theorien zu inkorporieren. Da sie seiner mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln nicht habhaft werden kann, dreht sie den Spieß um, nähert sich ihm also nicht deskriptiv, sondern präskriptiv und versteckt sich hinter dem Rücken eines imaginären impliziten Autors. Dieser Kunstgriff erlaubt es ihr, den Leser nicht als Variable, sondern als Konstante zu behandeln und ihm seinen festen Platz im nun vermeintlich stabilen Kommunikationsschema zuzuweisen. Mark Currie schreibt zu dieser Tendenz in der traditionellen Narratologie, sie sei so in der Lage

to pin the text down to determinate and communal meanings in a way that ignores the diversity of the readership. It effectively divorces narratology from the phenomenology of reading – the way that reading actually takes place – and reduces its specific complexities to general idealities. (29)

So bedeutet der „Tod des Autors“ nicht die „Geburt“ des Lesers, sondern seine Herabstufung zum Jünger des neu gekrönten impliziten Autors. Er wird objektifiziert, seiner Individualität beraubt und mit allen anderen Lesern zu einem „homogenous lump“ (Currie 30) verschmolzen.

Ein zur Rettung des impliziten Autors gemachter Vorschlag ist seine Definition als Konstrukt des realen Lesers.²¹ In diesem Fall wird die hinter Booths Definition versteckte Intention des realen Autors durch die Frage

²¹ Vgl. Darby („Revisited“ 427). Darby zitiert Toolan, der den impliziten Autor als „receptor’s construct“ (66) bezeichnet. Allerdings irrt Darby, wenn er Toolans mit Rimmon-Kenans Definition gleichsetzt. Auch Kindt und Müller unterscheiden zwischen dem impliziten Autor als Konstrukt des empirischen Autors, sowie als Konstrukt des Lesers (*The Implied Author*).

ersetzt, was der Leser für die Intention des Autors halte. Mit anderen Worten: „Was will der Autor vom Leser?“ wird zu „was glaubt der Leser, dass der Autor von ihm will?“. Dies ließe sich ad infinitum weiterführen, á la „was glaubt der Leser, dass der Autor denkt, dass der Leser denkt, dass der Autor von ihm will“²² oder in Form eines impliziten Autors, der seinerseits einen impliziten Autor erzeugt, was nach Phelans Definition vollkommen denkbar scheint. Die Beendigung solcher Spekulationen ist nur durch die Abkehr von der intentionalistischen Betrachtungsweise möglich. Der implizite Autor wäre dann lediglich das Bild, das sich der Leser vom realen Autor macht, sei es auf der Basis eines Einzeltextes, des Gesamtwerks (Booth spräche hier vom „career author“) oder unter Einbezug der Biographie, Interviews, etc. Der Begriff implied author wäre in diesem Fall nicht mehr angebracht, weswegen verschiedentlich vorgeschlagen wurde, ihn durch „inferred author“,²³ „hypothetical author“ oder „postulated author“²⁴ zu ersetzen.

Erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang eine extrem leserzentrierte Behauptung Genettes. Er beginnt mit einer Aufwertung des Lesers, dem eine gewisse Grundkompetenz zugeschrieben werden müsse.

[W]e must therefore (by methodological decision) presume the reader to be fully competent. That does not necessarily mean [...] superhuman intelligence, but a minimum of ordinary perspicuity and good mastery of the codes involved, including, of course, language. *Good* mastery signifies at least, I think, the mastery the author presumes and counts on. (*Revised* 141-142)

Ausgehend von dieser Grundannahme erhebt Genette den Leser dann jedoch über den Autor. „[T]he image of the author constructed by the (competent) reader is *more faithful* than the idea that the author had of

²² Vgl. Lisa Zunshines kognitiven Ansatz, v.a. S.30-36

²³ Vgl. beispielsweise James Parr (6), Genette (*Revisited* 149), Chatman (77)

²⁴ Vgl. Kindt und Müller, die diese Bezeichnungen im Kontext des „hypothetical intentionalism“ vorschlagen (*The Implied Author* 176)

himself“ (*Revisited* 143). Mit anderen Worten: die vom Leser konstruierte Autor-Persona ist der Autor selber. Der „intentionale Fehlschluss“, der seinerzeit zum Tod des Autors führte, wird somit auch dem impliziten Autor zum Verhängnis. Diese Konstruktion eines Über-Lesers erscheint äußerst gewagt, da kaum empirisch zu untermauern.²⁵ Sinnvoller und ehrlicher wäre es deshalb, davon auszugehen, dass, falls ein vom Leser konstruiertes Autor-Bild überhaupt existiert, dieses von der Erzähltextanalyse schlicht nicht erfasst werden kann und in der narratologischen Praxis zudem keine Rolle spielt.²⁶ Von Nutzen könnten diesbezüglich möglicherweise empirische Untersuchungen sein, welche allerdings zur Zeit noch in den Kinderschuhen stecken.

Angesichts der Angriffe auf den impliziten Autor lässt sich die Reaktion seines „Vaters“, Wayne C. Booth, verstehen, der in einem Vortrag zum Film *American Beauty* zur „quest for the center, including the moral or intellectual or political judgments at that center“ aufruft, die Post-Strukturalisten als „author-assassins“²⁷ beschimpft und mit der Forderung schließt:

I hope that critics can persuade more producers to provide, in their finished work, more effective clues, implicit and explicit, for interpreting how the created viewer is intended to judge what's there. We read complaints every day from producers and directors about how audiences or critics have misread the work. Often the complaints are justified, but too often the fault is in the production. [...] The implied author has been ignored or destroyed. („Is There“ 130)

²⁵ Eine eingehende und äußerst differenzierte Untersuchung dieses „Den-Autor-besser-Verstehens“ bietet Werner Strube.

²⁶ Vgl. A. Nünning („Totgesagte“ 375); diese Frage hängt wiederum davon ab, ob man Narratologie, wie z.B. Mieke Bal und Nilli Diengott, als eine rein deskriptive oder aber als interpretatorische Disziplin versteht.

²⁷ zu Booths polemischer Haltung gegenüber dem Poststrukturalismus siehe auch Genette (*Revisited* 150-154).

In einem seiner letzten Artikel mit dem vielsagenden Titel „Resurrection of the Implied Author: Why bother?“ versucht Booth einen weiteren Rettungsversuch. Zunächst zählt er drei Gründe auf, die ihn in den fünfziger Jahren zur Genese des Konzepts bewegt hatten. Dazu gehöre erstens das dogmatische Streben nach einer „sogenannten“ objektiven Literaturkritik unter Ausschluss des Autors, was unter anderem zu einer unzulässigen Entwertung des Genies vieler großer Schriftsteller geführt habe. Als zweiten Grund nennt Booth „Annoyance over students‘ misreadings“ (76) und berichtet von Studenten, die die Ambiguität in J.D. Salingers *Catcher in the Rye* vollkommen ignoriert hätten. Drittens sei es dem Leser durch seine neugewonnene Alleinherrschaft über die Auslegung des Texts möglich, guten Gewissens sämtliche im Text enthaltenen moralischen Lehren abzulehnen -- eine Tatsache, die Booth als glühendem Verfechter einer ethischen Literaturkritik freilich besonders übel aufstoßen musste. Anschließend argumentiert Booth, jeder Mensch erschaffe kontinuierlich implizite Autoren („Masken“), bei denen es sich gleichsam um „verbesserte“ Versionen der eigenen Person handle. „[I]n wiping out the selves they do not like, the poets have created versions that elevate both their worlds and ours. Just think how impoverished our lives would be without such acting out of superior versions“ (85). Das ultimative Ziel jeder Leseerfahrung sei deshalb, ein besserer Mensch zu werden. „[W]e observe models of how we ourselves might do a bit of creating of better selves“ (86). Einmal mehr ist offensichtlich, dass es sich bei Booths Leser- und Autorkonzepten um extrem enge, moralisierte und idiosynkratische Konstrukte handelt. Indem er Autor und Leser vorschreibt, den Text lediglich als Medium zur Weltverbesserung zu verwenden, versucht

Booth, das literaturwissenschaftliche Rad der Zeit um einige hundert Jahre zurückzudrehen. Doch so extrem Booths Sichtweise auch sein mag -- sie ist symptomatisch für die Sehnsucht der klassischen Narratologie nach einem „Zentrum“, das durchaus eine ethische Dimension besitzt.

If narratology has never escaped a ‚geometrics‘ of structure, it has surely never escaped an accompanying insistence on the full presence of a ‚centre‘, of ‚the original or transcendental signified‘. In this respect as in others, our thought about narrative has never escaped from metaphysics. (Gibson 20)

Letztenendes findet sich hinter allen Inkarnationen des impliziten Autors der reale Autor und seine Intention. Eliminiert man diesen jedoch aus der Definition, so erhält man nichts anderes als den von Ansgar Nünning vorgeschlagenen Ansatz („Unreliable“). Patrick O’Neill ist nur zuzustimmen, wenn er schreibt „Any certainty we might hope to reach with regard to narration [...] emerges as nothing more than a summation of a potentially endless series of narrative uncertainties“ (70-71).²⁸ In der heutigen Literaturwissenschaft und einer westlichen Kultur, die sich in erster Linie durch die Befreiung aus dem epistemologischen Gefängnis charakterisiert, erscheint der implizite Autor als seltsam unzeitgemäßes Konstrukt. Andrew Gibson fordert deshalb:

What is crucial is the deconstruction of a system that, in setting such models before us at all, continues to express a nostalgia for a unitary space. But we are ceasing to inhabit that space, and it can no longer be that of our thought. (30)²⁹

²⁸ O’Neill ist auch einer der wenigen, die erkannt haben, welche fundamentale Rolle Autorität im Kontext von implizitem Autor und unzuverlässigem Erzählen spielt: „The further introduction of the implied author essentially dispossesses the narrator of authority in the same way as the narrator had formerly dispossessed the author. [...] As the real author dissolves in a web of post-formalist intertextuality [...], the shift allows itself to be seen [...] as a potentially infinite regress (which is to say dispersal) of authority“ (70).

²⁹ Gibsons Kritik folgt in erster Linie Derridas Kritik an Rousset in *Kraft und Bedeutung* und baut anschließend auf Derridas Konzept der narrativen Kraft auf.

Bei der Ersetzung des ehemals gottgleichen realen Autors durch ein mindestens ebenso gottgleiches, aber obendrein körper- und sprachloses „ghostly double“ (Genette, *Revisited* 154) handelt es sich um eine scheinbare Konzession der traditionellen Narratologie an den Zeitgeist. Die Folge ist jedoch die Entmündigung des (realen) Lesers und seine Gefangenschaft in der Rolle des unkritischen Empfängers moralischer Botschaften eines unzureichend definierten inner- oder außertextuellen Demiurgen. „[T]he concept of the implied author appears to provide the critic again with a basis for judging both the acceptability of an author’s moral position and the correctness of an interpretation“ (A. Nünning, „Reconceptualizing“ 92). Da die Gestalt des impliziten Autors gleichzeitig notorisch schwer zu erkennen ist, besteht zudem stets die Gefahr, dass der Rezipient unbewusst seine eigenen Wertvorstellungen auf ihn projiziert, bzw. die als „Werte und Normen“ des Gesamttexts getarnten Wertvorstellungen eines Literaturwissenschaftlers adaptiert.³⁰

Wie eingangs erwähnt wurde, hängt das Konzept des unzuverlässigen Erzählers seit Booth vom Konzept des impliziten Autors ab. Nach Jahrzehnten beständiger Kritik sieht es heute allerdings so aus, als sei der unzuverlässige Erzähler der einzige verbleibende Grund für die Beibehaltung des impliziten Autors. Es scheint, als ob -- ließe sich literarische Unzuverlässigkeit ohne

³⁰ Vgl. Kindt und Müller (*The Implied Author* 83-84). Die in der Historiographie spätestens seit Kritikern wie Hayden White etablierte Einsicht, dass sich der Historiker unweigerlich mit in sein Werk einschreibt, sollte deshalb auch für die Literaturwissenschaft gelten: der Literaturwissenschaftler muss seine Stimme als solche kenntlich machen, da er sie ohnehin nicht aus seiner Analyse heraushalten kann. Vgl. diesbezüglich Linda Hutcheon: „It is no longer enough to be suspicious or playful as a writer about art or literature [...]; the theorist and the critic are inevitably implicated in both ideologies and institutions“ (Poetics 91). Vgl. außerdem Kindts Zusammenfassung verschiedener intentionalistischer Ansätze (14-25).

Rückgriff auf den impliziten Autor untersuchen -- dieser endgültig redundant würde.³¹

1.1.3 Die Wiedergeburt des Autors

Die Abwertung des impliziten Autors bringt indessen nicht nur die Aufwertung des Lesers, sondern auch die Wiederentdeckung des realen, empirischen, historischen Autors mit sich.³² In seinem wegweisenden Buch *The Death and Return of the Author* bemängelt Seán Burke, die Parole vom Tod des Autors werde von ihren Anhängern zu oft kritiklos und lediglich durch einen simplen Verweis auf Barthes und Foucault verwendet. Gleichzeitig ließen jedoch auch Kritiker die notwendigen Argumente vermissen, indem sie behaupten der Autortod sei „quite *wrong* and yet have been stymied by their inability to say quite *why*“ (22). Der Grund für diese dogmatische Haltung beider Lager liegt freilich auf der Hand: „The death of the author might be said to fulfil much the same function in our day as did the death of God for nineteenth-century thought“ (22).³³ Das von Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* formulierte Dilemma, „[i]ch fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik *glauben*“ (NW 2:960), wäre somit durch die Dekonstruktion gelöst. Nicht gelöst hingegen ist der daraus entstehende „horror vacui“, die Furcht vor dem gott- und bedeutungsleeren Raum, die beispielsweise im Werk Wayne C. Booths stets spürbar ist. Doch bedeutet der Verlust einer omnipotenten gottgleichen Autorität gleichzeitig den Verlust jeglichen Sinns? Nicht unbedingt. Denn worum es Barthes

³¹ Eine Übersicht alternativer Autor-Konzepte findet sich in Kindt und Müller (*The Implied author* 121-148).

³² Eine Übersicht der Kritik an Wimsatts und Beardsleys, Barthes' und Foucaults autorkritischen Positionen findet sich auch bei Gerhard Lauer (211-220).

³³ Siehe auch die jüngste Debatte zur Autor/Gott-Analogie zwischen Jonathan Culler („Omniscient“, „Knowing“) und Barbara K. Olson in *Narrative*.

tatsächlich ging war die Bekämpfung der Art und Weise mit der die damaligen Kritiker den Autor glorifizierten und bei der Deutung seines Werks zur letzten, unfehlbaren Instanz machten. Die Tabuisierung des Autors war in erster Linie eine Gegenreaktion auf die autoritäre, schulmeisterliche Art, mit der autorintentionalistische Interpretationen daherzukommen pflegten. Nur in diesem Kontext lassen sich das Konzept der „intentional fallacy“ und der enorme Erfolg der „marktschreierische[n] Parole“ (Eibl 47) vom Tod des Autors verstehen.

Ansgar Nünning stellt in seiner ausführlichen Besprechung des von Jannidis et al. herausgegebenen Sammelbandes zur *Rückkehr des Autors* fest, „daß der empirische Autor – ganz im Gegenteil zu seinem ‚impliziten‘ Gegenstück – für die Literaturwissenschaft in mehrfacher Hinsicht unentbehrlich ist“ („Totgeglaubte“ 382). Das jahrzehntelange Festhalten an einer aller Wissenschaftlichkeit entbehrenden Verlegenheitslösung wie dem impliziten Autor ist sicherlich auch als Furcht davor zu verstehen, sich mit dem Rückgriff auf den empirischen Autor in der Forschergemeinde lächerlich zu machen. Die Parole vom Tod des Autors muss deshalb weniger als eine literaturwissenschaftliche Hypothese, sondern vor allem als ein soziologisches und historisches Phänomen gesehen werden. Obwohl die Heftigkeit solcher Gegenreaktionen -- Barthes' *La mort de l'auteur* liest sich wie eine revolutionäre Streitschrift -- sicherlich unverzichtbar für die nachhaltige Dekonstruktion verkrusteter Denkmuster sein mag, schütten sie doch oft das Kind mit dem Badewasser aus und laufen in der Folge Gefahr, selber neue Dogmen zu entwickeln.³⁴ Genauso nötig ist deshalb, sobald sich die Wogen

³⁴ Vgl. Danneberg (v.a. 79-80)

etwas geglättet haben, eine Bestandsaufnahme und Reparatur dieser „Kollateralschäden“. Denn dass es sich bei der Frage nach der Autorintention lediglich um eine Möglichkeit unter vielen handelt, den empirischen Autor in der Erzähltextanalyse einzubinden und dass einige dieser Funktionen durchaus literaturwissenschaftlich Sinn machen, daran besteht kein Zweifel -- Burke nennt hier beispielhaft Bakhtins dialogisches Autorkonzept.³⁵ Auch Susanne Winko schließt aus der großen Haltbarkeit solcher Konzepte wie dem impliziten Autor, dass „[d]ie Funktionen und Leistungen, die sie für den interpretatorischen Umgang mit Texten erfüllen, [...] besonders wichtig sein“ müssen (41).

Eine in diesem Kontext interessante Untersuchung verschiedener Arten intentionalistischer Ansätze bieten Tom Kindt und Heinz-Harald Müller in *Implied Author: Concept and Controversy*. Basierend auf den Arbeiten von William Tolhurst, Jerrold Levinson und Alexander Nehamas bevorzugen sie einen hypothetischen Intentionalismus, der besagt, dass „the category of the informed or competent contemporary, rather than that of the intended reader, should be taken as a point of reference when we decide what contextual factors are relevant to interpretation“ (173).³⁶ In Anbetracht des beträchtlichen Schadens, der der Literaturwissenschaft immer wieder durch die mutwillige Einführung schlecht definierter, anthropomorphisierter, ideologisch vorbelasteter und unglücklich benannter Termini widerfährt, muss man Kindt und Müller dankbar sein, dass sie der Versuchung widerstehen, diese

³⁵ zu Bakhtins Autor-Konzept siehe z.B. Burkitt. Auch Preston definiert ihre Version des impliziten Autors auf diese Art: „I want to consider the idea of the dialogic implied author, multiple and fluid in his or her own identities, reflecting and acting within, and even upon, an historical and literary era“ (153). Siehe auch Susan Lanser („(Im)plying“) und zu einer Kritik dieser beiden Konzeptionen des impliziten Autors Kindt und Müller (*Implied Author* 77-79).

³⁶ Eine Übersicht zu den verschiedenen Modellen des hypothetischen Intentionalismus, sowie einer Kritik, siehe Carlos Spøerhase.

Kategorie mit einer Bezeichnung zu versehen und es stattdessen bei dem Rat belassen: „it would seem advisable to choose one that is clearly distinguished from the expressions ‚author‘ and ‚implied author‘“ (180).

1.1.4 Rezeptionsorientierte Ansätze

Nach der Darstellung der durch Booths Konzept des impliziten Autors entstandenen terminologischen und definitorischen Problematik scheint es mehr als geboten, auch das zweite von Booth eingeführte Konzept, den unzuverlässigen Erzähler, zunächst einer genaueren begrifflichen Betrachtung zu unterziehen. Bereits das Präfix *un-* impliziert zweierlei: Erstens, dass es sich bei Unzuverlässigkeit um einen Ausnahmezustand handelt und zweitens, dass wir es bei dem Begriffspaar Verlässlich/Unzuverlässig mit einer Dichotomie zu tun haben.³⁷ Wie falsch und irreführend diese beiden Implikationen sind, soll kurz unter Bezug auf Mikhail Bakhtins Aufsatz *Epic and Novel* erläutert werden.³⁸ Das Phänomen der literarischen Unzuverlässigkeit ist nicht nur untrennbar mit der Gattung des Romans verbunden, sondern darüber hinaus ein notwendiger Bestandteil dieser Gattung.

Laut Bakhtin sind die kennzeichnenden Eigenschaften des Romans seine Neuheit, Unfertigkeit und Heterogenität. Hierdurch sei es ihm unmöglich, friedlich mit anderen „stilisierten“ Gattungen zu koexistieren. In einem von Bakhtin „novelization“ getauften Prozess würden diese Gattungen

³⁷ Zu einer Kritik der Dichotomiebildung in der Forschung zur literarischen Unzuverlässigkeit siehe Jacobi (*Package Deals*). Dorrit Cohn schlägt die Bezeichnung „discordant narrator“ vor, um zwischen solchen unzuverlässigen Erzählern zu unterscheiden, die die Wahrheit selber falsch wahrnehmen oder interpretieren und solchen, die den Leser absichtlich täuschen.

³⁸ Alle Seitenangaben zu Bakhtin beziehen sich auf den von Michael Holquist herausgegebenen Band.

vom Roman verändert. Die Symptome dieser „Infektion“ beschreibt Bakhtin wie folgt:

They become more free and flexible, their language renews itself by incorporating extraliterary heteroglossia and the 'novelistic' layers of literary language, they become dialogized, permeated with laughter, irony humor, elements of self-parody, and, finally - this is the most important thing - the novel inserts in these other genres an interdeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with the unfinished, still evolving contemporary reality (the openended present). (7)

Bei der „novelization“ handelt es sich also um eine Befreiung der anderen Gattungen von den Fesseln, die sie an ihrer freien Selbstentfaltung hindern. Würde sich eine Gattung gegen diese Beeinflussung wehren, indem sie auf ihrer Formelhaftigkeit beharre, mache sie sich damit unweigerlich lächerlich und verkäme zum Gegenstand der Parodie durch den Roman und der durch ihn umgestalteten Gattungen. Gleichzeitig sei der Roman durch das Fehlen eines eigenen Kanons und seine charakteristische Tendenz zur Selbstkritik und -Parodie immun gegen externe Beeinflussung. Schließlich stelle gerade seine Offenheit und Integration von äußeren Einflüssen eine

seiner wichtigsten Eigenschaften dar, was ihn zu einem idealen Spiegel historischer Prozesse mache.³⁹

Durch ihre Betonung epistemologischer Offenheit, Mehrdeutigkeit und der Bevorzugung des Lesers im Prozess der Bedeutungskonstituierung lässt sich die literarische Unzuverlässigkeit als typisches Merkmal der bakhtinschen „novelization“ identifizieren. Und noch ein weiteres Indiz für die Abhängigkeit literarischer Unzuverlässigkeit vom Roman ist zu erwähnen. Wie Bakhtin zeigt, ist der Siegeszug des Romans untrennbar mit der Schriftsprache und dem Buchdruck verbunden. „Only the novel is younger than writing and the book“ (3), denn sämtliche anderen Gattungen waren ursprünglich Teil einer mündlichen Erzähltradition. Tatsächlich wurde der Roman überhaupt erst durch die Entwicklung der Schrift möglich, was auch den enormen Anstieg seiner Verbreitung nach der Erfindung des Buchdrucks erklärt. Einer der wichtigsten Vorteile schriftlicher Überlieferung ist die Möglichkeit des wiederholten Lesens, was wiederum eine notwendige

³⁹ Es ist wichtig zu erwähnen, dass viele von Bakhtin verwendete Begriffe nicht im traditionellen literaturwissenschaftlichen Sinn zu verstehen sind. So ist sein Gattungsbegriff -- im Gegensatz zu Lukács -- nicht zeitgebunden, weshalb es auch angemessener ist, von Romanhaftigkeit („novelness“) als von Roman zu sprechen. Wenn sich Bakhtin also auf die Entstehung des Romans bezieht, hat man sich darunter keine Geburtsstunde vorzustellen, sondern einen Prozess ohne Anfang und Ende. Zwar ist der Siegeszug des Romans für Bakhtin eng mit der Moderne verbunden, dies bedeutet jedoch nicht, dass sich nicht auch schon in der Literatur der Antike oder des Mittelalters Roman-typische Charakteristika finden lassen (Vgl. Cunningham 193). Zugleich existieren aufgrund der „novelization“ keine klaren Grenzen zwischen Roman und anderen Gattungen. Im Kontext der literarischen Unzuverlässigkeit sind diese definitiven Anmerkungen nötig, um dem Eindruck vorzubeugen, unzuverlässiges Erzählen sei auf eine Gattung oder eine Epoche beschränkt. Diese Idee findet sich im Übrigen bereits bei Friedrich Schlegel, der schreibt: „Mancher der vortrefflichsten Romane ist ein Kompendium, eine Enzyklopädie des ganzen geistigen Lebens eines genialischen Individuums; Werke die das sind, selbst in ganz anderer Form, wie ‚Nathan‘, bekommen dadurch einen Anstrich vom Roman. Auch enthält jeder Mensch, der gebildet ist, und sich bildet, in seinem Innern einen Roman. Daß er ihn aber äußere und schreibe, ist nicht nötig“ (KFSÄ 2:156). Und auch bei Herder liest man: „Man sagt zwar, daß in ihren besten Zeiten die Griechen und Römer den Roman nicht gekannt haben; dem scheint aber nicht also. Homers Gedichte selbst sind Romane in ihrer Art; Herodot schrieb seine Geschichte, so wahr sie sein mag, als einen Roman; als einen Roman hörten sie die Griechen.[...] überhaupt ist uns der Menschen Tun und Lassen selbst so sehr zum Roman worden, daß wir ja die Geschichte selbst beinahe nicht anders als einen philosophischen Roman zu lesen wünschen“ (2:112-113).

Voraussetzung für die Erzähltextanalyse darstellt. Und da die Leser den vollen Umfang und die Komplexität literarischer Unzuverlässigkeit erst nach mehrmaligem Lesen (die Voraussetzung für die „Naturalisierung“ des Gesamttexts) begreifen können, ist es Autoren auch erst seit dem Aufkommen des Romans möglich, diese erzählerische Technik weiterzuentwickeln. Hinzu kommt, dass es bis ins späte achtzehnte Jahrhundert unüblich, ja oftmals sogar verpönt war, still zu lesen.⁴⁰ Doch nur das stille Lesen gestattet es, eine beliebige Textmenge zu jeder Zeit und beliebig oft zu lesen oder beispielsweise ein paar Seiten zurückzublättern, um die Aussage des Erzählers mit einer früheren Aussage zu vergleichen und so Widersprüche festzustellen.⁴¹ Romane wie Joyce' *Ulysses* oder Döblins *Berlin Alexanderplatz* sind nur in Buchform denkbar.

Durch die Offenlegung der Verknüpfung von literarischer Unzuverlässigkeit und Roman eröffnen sich eine Reihe neuer Möglichkeiten zur Betrachtung dieses Phänomens und der Probleme, die es der Literaturwissenschaft seit jeher bereitet.⁴² So merkt Bakhtin an, dass alle traditionellen literaturtheoretischen Ansätze mehr oder weniger offensichtlich auf Aristoteles' *Poetik* fußen und aus genau diesem Grund unfähig seien, mit dem Phänomen des Romans umzugehen. Dies gilt natürlich in besonderem

⁴⁰ Vgl. Lock

⁴¹ Zur Untersuchung des wiederholten Lesens siehe u.a. Matei Calinescu, Karl Kroeber, Dixon et al., den Sammelband von David Galef, den Sammelband von Tabbi und Wutz, sowie Miall (*Literary* 105-106). Vgl. auch Martinez und Scheffel, die zu Leo Perutz' Roman *Zwischen Neun und Neun* parenthetisch anmerken: „Bei einer zweiten Lektüre des Romans werden freilich schon früher Signale der Unzuverlässigkeit erkennbar“ (102). Interessant auch Cesare Cases' dreimalige Lektüre von Heinrich Bölls Erzählung „Die Waage der Baleks“. Vgl. außerdem Bernaerts (202) und Brems (179), die zur zweiten Hälfte von Hugo Claus' Roman *Verdriet von België* schreibt: „This postmodern second part of the novel invites us to reread the first part and, hence, read the entire novel as a discontinuous narrative rather than a straightforward *Bildungsroman*“ (179).

⁴² Der unzuverlässige Erzähler ist damit gleichsam die logische Reaktion auf Adornos Diktum, die Stellung des Erzählers werde „heute bezeichnet durch eine Paradoxie; es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt“ („Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“, AGS 11:41).

Maße für die Neoaristoteliker um Booth, deren Ansatz schon allein aufgrund ihrer Ahistorizität eine adäquate Erfassung literarischer Unzuverlässigkeit von vorn herein unmöglich macht.⁴³

Ein in diesem Zusammenhang wichtiger Aspekt ergibt sich aus Bakhtins Abgrenzung von Epik und Roman. Die Epik und alle von ihr ausgehenden Gattungen, also alle „non-novel“-Genres, sind im Gegensatz zum Roman zeitlich rückwärts gewandt und behandeln eine fiktive „absolute Vergangenheit“. Der Rezipient ist durch eine unüberwindbare Distanz von den dargestellten Geschehnissen und Charakteren getrennt. Diese Distanz ist jedoch nicht nur temporal und spatial, sondern vor allem normativ. „These events and heroes receive their value and grandeur precisely through this association with the past, the source of all authentic reality and value“ (18). Dem Leser präsentiert sich also, um die Formulierung Yakobis wieder aufzugreifen, ein „package deal“: ein abgeschlossenes, bereits normiertes Kontinuum, auf das die Gegenwart keinerlei interpretatorischen oder wertenden Zugriff hat. Mit anderen Worten: die vielbeschworenen „Werte und Normen“ werden, ganz wie es Booth, Rimmon-Kenan, Chatman, Phelan und andere postulieren, als vorgefabriziert angenommen. Hinzu kommt, dass selbst wenn die Handlung in der zeitgenössischen Welt des Lesers spielt, es sich

⁴³ Vgl. Booths Einführung zur englischen Ausgabe von Bakhtins *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, in der Booth Bakhtins historisch-sozialen Ansatz als größte Herausforderung für seinen eigenen ahistorischen Ansatz bezeichnet (xxvi). Vgl. auch Booths Nachwort zur zweiten Auflage von *The Rhetoric of Fiction*, in dem er schreibt: „I have been especially impressed by the skill with which Mikhail Bakhtin crosses boundaries that my book seems to erect. [...] I now see that for some purposes I must make problematic the sharp distinctions I once made between flesh-and-blood authors and implied authors and between the various readers we become as we read and the actual breathing selves we are within our shifting cultures“ (415).

Vgl. hierzu auch Don Bialostosky, der u.a. bemerkt, dass Booth sich im Gegensatz zu Bakhtin in erster Linie mit dem „monologischen“ Roman befasse (214). Booth versuche die Bedrohung durch den Bakhtinschen Ansatz abzuwenden, indem er argumentiere, er und Bakhtin würden auf verschiedenen Ebenen arbeiten und sich somit nur scheinbar widersprechen.

dabei nicht wirklich um die Abbildung der Gegenwart handeln kann, sondern lediglich um eine Illusion von Gegenwart, tatsächlich situiert in der normativen Hierarchie der absoluten Vergangenheit. Die epische Distanz besteht also auch hier und der Leser ist weiterhin unmündig und passiv. Bakhtins Beschreibung dieser Welt ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend: Sie sei elitär, offiziell, idealisiert, normativ, hierarchisch, distanziert, gefüllt mit autoritären Symbolen, abgeschlossen und deshalb tot.

Ganz anders dagegen die Welt des Romans: „Contemporary, flowing and transitory, ‚low,‘ present - this ‚life without beginning or end‘ was a subject of representation only in the low genres. Most importantly, it was the basic subject matter in that broadest and richest of realms, the common people’s creative culture of laughter“ (20). Der Roman und mit ihm die literarische Unzuverlässigkeit zeichnen sich demnach vor allem durch ihr subversives Potential aus und zwar nicht nur, weil sie dem Leser keine Vorschriften machen, sondern weil sie die Unmöglichkeit epistemologischer Sicherheit thematisieren und damit das Konzept von Autorität generell parodieren und untergraben.

Gerade im Zusammenhang mit der literarischen Unzuverlässigkeit, die, wie z.B. Nünning („Unreliable“ 18; „Reconceptualizing“ 95) betont, in enger Verwandtschaft zur dramatischen Ironie steht, ist Bakhtins Hervorhebung der Rolle des Lachens interessant, das ausdrücklich nicht einseitig als Reaktion auf Komik verstanden wird, sondern ambivalent, „at the same time cheerful and annihilating“ (21). Diese Gleichzeitigkeit und Untrennbarkeit von Komischem und Tragischem („serio-comical“) bewirke eine Unmittelbarkeit

und Gegenwärtigkeit des Erzählten. „[T]here is no epic distance, and contemporary reality provides the point of view“ (23).

Hier liegt ein wichtiger Unterschied zwischen autor-zentrierten und leser-zentrierten Theorien der literarischen Unzuverlässigkeit. Autor-zentrierte Ansätze gehen davon aus, dass es sich beim unzuverlässigen Erzähler um ein distanzschaffendes Mittel handelt und es Aufgabe des Lesers ist, diese Hürde zu überwinden, indem er sich der Autorität des Texts, z.B. in Gestalt eines impliziten Autors, unterwirft. Leser-zentrierte Ansätze implizieren das Gegenteil. Bestimmt der Rezipient selber Grad, Art und Konsequenzen der Unzuverlässigkeit des Erzählers, verschwindet damit auch jede Distanz, nicht nur zwischen Leser und Erzähler, sondern zwischen Leser und Erzähltem. Der Erzähler wird seiner Krone beraubt, verliert seine Autorität, gerät zur tragisch-komischen Figur und der Leser, gezwungen, sich auf sich und seine Welt zu besinnen, übernimmt allmählich die Kontrolle. Dieser Prozess ist laut Bakhtin nicht nur auf die Literaturbetrachtung beschränkt. „[F]rom this contemporary reality [...] there comes about a new orientation in the world and in time [...] through personal experience and investigation“ (25).

Der individuelle Leseprozess findet seine Entsprechung auf der historischen Ebene und zwar mit ungleich weitreichenderen Konsequenzen, die nur aus der Vogelperspektive deutlich werden. Beispielhaft sei hier kurz ein Nebenkriegsschauplatz der Debatte zur literarischen Unzuverlässigkeit erwähnt: Die Frage, ob Leser aufgrund eines natürlichen Sicherheitsbedürfnisses harmonische Strukturen bevorzugen, deshalb Unzuverlässigkeitsmomenten grundsätzlich abneigend gegenüberstehen und ob dies der Grund für die Konstruktion einer zweiten vermeintlich wahren

Bedeutungsebene sei. Diese Position vertritt, stellvertretend für viele,⁴⁴ Heinz

Antor:

This yearning for consistency and harmony, for a well-patterned world that can clearly, accurately and reliably be represented by the frames and schemata of our world models, is a reflex of our need for orientation, our will to understand and thus control and domesticate the world we live in in order to be able to feel safe in it. (12)

Antor spricht hier auch vom „pattern-building reflex“.⁴⁵ Eine interessante Gegenbehauptung stellt Richard Aczel auf:

Readers of *literary* texts in particular often read for, rather than against, ambiguity, and have not been unknown to find ambiguity aesthetically pleasurable rather than worrisome to their real-life frames which they may to a greater or lesser degree be prepared to suspend in the act of reading“ (*Understanding* 613).⁴⁶

Obwohl keine der beiden Seiten sich die Mühe macht, ihre Position mit empirischen Fakten zu untermauern, was bei Aczel zu schwammigen Formulierungen wie „not been unknown“ und „greater or lesser degree“ führt, ist dieser Meinungsunterschied doch symptomatisch für die Nachteile einer rein synchron vorgehenden Narratologie. Diachron betrachtet können nämlich beide Behauptungen korrekt sein, nur eben nicht zur selben Zeit und im selben kulturellen Kontext. Im Jahr 1926 reagierte die englische Leserschaft mit einem Sturm der Entrüstung auf Agatha Christies Kriminalroman *The Murder of Roger Ackroyd*,⁴⁷ in dem sich -- ein Novum in der Gattungsgeschichte -- am Ende Dr. Sheppard, Ich-Erzähler und Poirots Assistent, selber als Mörder

⁴⁴ Vgl. Greta Olson: „Cases of unreliable narration invite the reader to depart from a literal reading, something [...] readers tend to resist“ (105); Vgl. Karl Eibels Überlegungen zum Autor als „biologischer Disposition“; Vgl. auch Cullers Konzept der Naturalisierung, welches u.a. von Ansgar Nünning für seine Neukonzeption des unzuverlässigen Erzählers aufgegriffen wurde.

⁴⁵ Eine in der Psychologie unlängst unter der Bezeichnung „Meaning-Maintenance Model“ bekannt gewordene Hypothese (Heine et al.).

⁴⁶ Vgl. Korthals Altes („Voice“ 171)

⁴⁷ Vgl. Bayard.

entpuppt. Die Leser fühlten sich in ihrer Erwartungshaltung betrogen, weil sie davon ausgingen, dass die Zuverlässigkeit des Erzählers Teil der Gattungskonvention des Kriminalromans sei.⁴⁸ Nach Christies Tabubruch, den Kriminalromanen der amerikanischen *hard-boiled-school*, Simenons, Dürrenmatts, sowie dem Erfolg von Filmen wie *Die Üblichen Verdächtigen* und *Fight Club* lässt sich eine solche Rezipientenreaktion kaum mehr vorstellen. Dies heißt nicht, dass eine der beiden oben zitierten Behauptungen zutreffender ist. Es bestätigt sich lediglich einmal mehr, dass eine narratologische Analyse ohne die Einbindung diachroner empirischer Untersuchungen der Rezeptionsgeschichte letztlich reine Spekulation ist.⁴⁹

Die Verschiebung der Lesegehnheiten hin zu einer größeren Toleranz, vielleicht sogar Bevorzugung von epistemologisch ambivalenten Texten zeigt zudem, um wieder zu Bakhtin zurückzukehren, wie sich die Gegenwart seit der Renaissance immer mehr von der Vergangenheit ab- und der Zukunft zugewandt hat und deshalb kontinuierlich im Werden begriffen ist. Dadurch verliert auch der Text, in den der Leser automatisch seine Gegenwart einschreibt, seine semantische Stabilität, taut auf und beginnt zu fließen. „From the very beginning the novel was structured not in the distanced image of the absolute past but in the zone of direct contact with inconclusive present-day reality“ (39). Literarische Unzuverlässigkeit ist somit

⁴⁸ Auch in diesem Fall werden die Signale für Unzuverlässigkeit erst bei einem zweiten Lesen offensichtlich. Denn Christie gibt im Text mehrere Hinweise darauf, dass Dr. Sheppard selber der Mörder ist, nur zählte Sheppard für das damalige Publikum aufgrund seiner Rolle des Erzählers nicht zum Kreis der Verdächtigen.

⁴⁹ Vgl. Knobloch-Westerwick und Keplinger, die in einer psychologischen Studie zu dem Schluss kommen, dass Leser mit hohem Selbstbewusstsein Kriminalgeschichten mit überraschendem Ende bevorzugen. Der Grad des Selbstbewusstseins ist dabei keineswegs konstant, sondern kann sich innerhalb eines Tages abhängig von den gemachten Erfahrungen stark verändern.

ein notwendiger Bestandteil der „novelness“ oder mit anderen Worten: erzählerische Zuverlässigkeit ist ein Ding der absoluten Vergangenheit.⁵⁰

Diese simple, aber wichtige Erkenntnis ist in der Narratologie seit Booth zumindest als Hintergrundrauschen wahrzunehmen, führte allerdings nie zu Konsequenzen. So schreibt Booth: „At one extreme we find narrators whose every judgement is suspect [...] [a]t the other are narrators scarcely distinguishable from the omniscient author. [...] In between lies a confused variety of more-or-less reliable narrators” (*Rhetoric* 274). Und Franz K. Stanzel wagt bereits 1982 in seinem Standardwerk zur *Theorie des Erzählens* den entscheidenden Schritt: „Etwas verallgemeinernd und vereinfachend könnte man sagen, daß alle Ich-Erzähler per definitionem parteiliche und somit mehr oder weniger unverlässliche Erzähler sind“ (200).

Die Erkenntnis, dass dem unzuverlässigen Erzähler kein verlässliches Pendant gegenübersteht, hat weitreichende Folgen. Ohne die Dichotomie verlässlich/unzuverlässig fehlt ein auf der Senderseite a priori verankerter Maßstab, an dem sich Unzuverlässigkeit messen ließe. Die Suche nach einem solchen Maßstab führt deshalb zur Empfängerseite und bewirkt eine Aufwertung des Lesers. Bei der Erforschung unzuverlässigen Erzählens sollte also nicht in Vordergrund stehen, *ob* ein Erzähler unzuverlässig ist, sondern auf welche Weise er es ist und welche Konsequenzen seine Unzuverlässigkeit

⁵⁰ Vgl. Bruno Zerweck: „With this loss of the possibility of the literary presentation of reality occurring within a culture that doubts even the existence of an unambiguously perceptible reality, unreliable narration could be argued as the norm rather than the exception“ (*Boy* 163); Vgl. Thomas Koebner: „Im Zeichen der Moderne ist das Subjekt selbst ‚unzuverlässig‘, ebenso wie jede Programmatik, die ein Leben nach gesellschaftlicher Leistung oder anderen Kriterien messen und beurteilen will. Unzuverlässig sind also die Versprechen der Religionen, unzuverlässig die Dogmen, die als politische Botschaften an ihre Stelle getreten sind. Über diesen Verlust der Weltzuversicht, seit langem bemerkt, muss man nicht mehr ausführlich streiten. Erstaunlich ist, dass sich diese Erfahrung immer wieder von ideologischen Scheinkonstruktionen überwölben lässt, die in ihrer Diagnose und Prognose der Welt Zuverlässigkeit behaupten“ (20-21) Koebner resümiert, dass „gerade das Gegenstück: die Idee der Zuverlässigkeit, die eigentlich ungeheuerliche Fiktion sei“ (21).

für den Leser hat, kurz: die Typologie und Funktion unzuverlässigen Erzählens. In der jüngeren Narratologie gibt es deshalb eine Reihe neuer Ansätze, die das Ziel haben, den Leser in das Zentrum der Textkonstituierung zu rücken. Eine weitere Konsequenz ist die Folgerung, dass nicht mehr von der simplistischen Annahme einer zweiten „wahren“ Bedeutungsebene ausgegangen werden kann, sondern vielmehr von einem heterogenen Geflecht aus Spekulationen, Emotionen und Ahnungen auf der Rezipientenseite.⁵¹

Literarische Unzuverlässigkeit ist damit, wie Antor feststellt, eine „strategy of reader-activation which [...] does not present ready-made alternative concepts and frameworks but uses the epistemological and epistemic suffering it engenders in the reader to make him look for a way out himself“ (24).⁵² Mit anderen Worten: Unzuverlässiges Erzählen animiert den Leser zum kritischen Denken, zum Hinterfragen externer Wahrheitsansprüche und der gleichzeitigen Konstruktion eigener Hypothesen, wobei ihn die Unzuverlässigkeit des Erzählers vor der Konstruktion vermeintlich sicherer Interpretationen warnt. „The reader, in other words, is invited by a literary text to place her experiences under the aegis of suspicion, to reconsider or modify her attitudes, feelings, and conceptions“ (Miall 45).

⁵¹ „While in the high modernist period of the early twentieth century, writers still tried to overcome the decenteredness of our fragmented existence, [...] late twentieth-century writers [...] were less optimistic in this respect and rather stressed the constructedness of a multiplicity of limited centres none of which could lay claim to representing truth and reality as such and therefore could not aspire to the status of ultimate authority“ (Antor 12).

⁵² Auch Bortolussi und Dixon sehen unzuverlässiger Erzählen als eine Form der Leseraktivierung. Eco spricht ganz ähnlich von einer „produktive[n] Ambiguität“, „welche meine Aufmerksamkeit erregt und mich zu einer Interpretationsanstrengung anspornt“ (*Einführung* 146). Und weiter: „[E]ine Botschaft, die mich in der Schweben zwischen Information und Redundanz hält, die mich zu der Frage treibt, was das denn heißen soll, während ich im Nebel der Ambiguität etwas erblicke [...], eine solche Botschaft beginne ich zu beobachten, *um zu sehen, wie sie gemacht ist*“ (*Einführung* 147).

1.1.5 Kognitive und kulturhistorische Ansätze

Dass die Untersuchung des Rezeptionsvorganges nicht nur theoretischer, sondern endlich auch empirischer Natur sein muß, ist eine Einsicht, die in der Literaturwissenschaft zwar schon lange hinter vorgehaltener Hand, aber selten laut ausgesprochen wurde. In den letzten Jahren jedoch mehren sich die Stimmen, die in diesem Punkt ein radikales Umdenken fordern. So behauptet Miall: „[E]mpirical studies have the capacity to take the primary place in defining literary studies, and [...] this is an approach that would help to clarify the aims and unify the divided nature of current scholarship“ (44). Auch Kindt und Müller schreiben mit Blick auf den impliziten Autor:

Only in the context of empirical studies is it possible to test properly whether or not recipients create images of the writers of texts and whether the results of reading processes have anything in common with what is normally understood by the term ‘implied author’. (*The Implied Author* 153).⁵³

Interessanterweise finden sich große Parallelen in den Begründungen für die Tabuisierung des empirischen Autors und der Ablehnung empirischer literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Im ersten Fall wird dem Autor, im zweiten dem Leser die Kompetenz und damit die Verlässlichkeit abgesprochen. Empirische Ansätze, so lautet das gängige Argument, seien aufgrund der Idiosynkrasie der Leser von vorn herein zum Scheitern verurteilt.⁵⁴ Ironischerweise entbehrt diese Behauptung jeder empirischen Basis. Da Statistikkurse kein Bestandteil eines Literaturwissenschaftsstudiums sind, ist anzunehmen, dass der Unwillen der Literaturwissenschaft, sich der

⁵³ Allerdings verweisen Kindt und Müller auch darauf, dass sich solche empirischen Studien für die narratologische Forschung nicht notwendigerweise als nützlich erweisen müssen (*The Implied Author* 154-155).

⁵⁴ Vgl. Culler (*Structuralist* 258).

empirischen Erforschung von Lesern und Autoren zu widmen, zum Teil auf Unfähigkeit zurückzuführen ist. Man scheut die Auseinandersetzung mit den beiden unsichersten, da menschlichen, Faktoren im Kommunikationsschema, dem Autor und dem Leser, und kreiert stattdessen implizite Versionen von ihnen, Marionetten des Literaturwissenschaftlers, die sich jenseits der empirischen Erforschbarkeit befinden, da sie lediglich in seinem Kopf existieren.⁵⁵ So nimmt es nicht Wunder, dass es gerade fachfremde Forscher wie der Psychologe Colin Martindale sind, die in diesem Bereich die Speerspitze übernehmen. Seine simple und vollkommen einleuchtende Feststellung, „[i]t is an empirical rather than a theoretical question whether people agree upon their interpretations of literature“ (*What* 184)⁵⁶ ist insbesondere für die Erforschung literarischer Unzuverlässigkeit von Bedeutung. Dies zeigt schon das derzeitige, von Ansgar Nünning entfachte enorme Interesse der Narratologie an kognitiven Untersuchungsverfahren. Geht man beispielsweise von unzuverlässigem Erzählen als einem Amalgam aus Rekonstruktion, wie auch aus Konstruktion seitens des Lesers aus, so endet man stets vor der Frage, wie sich dieser (Re)konstruktionsprozess literaturwissenschaftlich erfassen lässt, ohne dass der Forscher heimlich seine persönliche Leseerfahrung zum objektiven Standard erhebt. Marisa Bortolussi und Peter Dixon schreiben deshalb zurecht: „Because reader constructions [...] can vary across readers, they cannot be specified a priori based on a conceptual or scholarly analysis of the text. Instead, they must be measured in

⁵⁵ Entsprechend schreibt Burke über die Formel vom Tod des Autors: „[I]t is clear that the concept functioned to keep the non-academic at bay: thereby, one more obstacle to the re-emergence of a culture of letters was put in place“ (ix).

⁵⁶ Vgl. Martindales Buch *The Clockwork Muse* und seinen Artikel „Empirical questions deserve empirical answers“.

samples of real readers“ (*Reply* 317-318).⁵⁷ Wie Martindales empirische Untersuchungen zeigen, variiert das Textverständnis offensichtlich nur minimal von Leser zu Leser.

Contrary to what reader-reception and deconstructionist theorists would have us believe, people agree perfectly well as to the meaning of literary texts. If asked specific questions, expert readers show a higher level of agreement than do naive readers. Authors rather than readers create texts. In doing so they leave distinctive marks on a text indicative of their temperament, degree of psychopathology, and the era during which they lived. (*What* 207)

Der Erkenntnis, dass die Konstruktion literarischer Unzuverlässigkeit ausschließlich auf der Rezipientenseite erfolgt, scheint Martindale auf den ersten Blick zu widersprechen, bestätigt sie durch seine Ergebnisse jedoch in Wirklichkeit. So zeigt Vera Nünning zwar, dass Leser aus verschiedenen Epochen zu vollkommen verschiedenen Bewertungen des Erzählers kommen. Dies bedeutet allerdings zugleich, dass die Lesermeinungen innerhalb eines bestimmten zeitlichen und kulturellen Rahmens und innerhalb Gruppen von vergleichbarer Lesekompetenz eine relativ hohe Homogenität aufweisen müssen.⁵⁸

Zudem findet sich in jüngsten Veröffentlichungen zu erzählerischer Unzuverlässigkeit immer wieder der Hinweis auf die Grice'schen Konversationsmaximen.⁵⁹ Diese postulieren, dass Hörer vom Sprecher erwarten, sich an die Maximen der Quantität, Qualität, Relevanz und Modalität zu halten. In Bezug auf literarische Kommunikation wird argumentiert, dass jeder Leser einen Erzähler der Unzuverlässigkeit

⁵⁷ Vgl. Richard Aczel: „If a narrator's unreliability is a reader construct, the history of unreliable narration can only ever be a history of readings, and not a chronology of texts“ (*Understanding* 614).

⁵⁸ siehe Stanley Fishs deterministisches Konzept der „interpretive community“.

⁵⁹ Vgl. etwa Nünning (z.B. „Reconceptualizing Unreliable Narration“ und „Reconceptualizing the Theory“), Kindt (63-67), Zeller, Brors (150).

verdächtige, wenn dieser gegen eine oder mehrere dieser Maximen verstoße. Obwohl auf den ersten Blick einleuchtend, steht eine eingehende Untersuchung dieser Behauptung bislang allerdings noch aus. Im Kontext des Kooperationsprinzips interessant ist jedoch die Beobachtung von Bortolussi und Dixon, dass Leser sich einem Erzähler umso näher fühlen, je weniger sichere Informationen er mitteilt. „[T]he ability to understand the narrator is contributed not by the information provided in the text [...] but by readers themselves as they attempt to understand the narrative on the basis of the principle of narrative cooperativeness“ (*Psychonarratology* 94). Bortolussi und Dixon schließen daraus, dass Leser einem unzuverlässigen Erzähler mit erhöhter Sympathie, Toleranz und Verständnis begegnen (83).

Angesichts dieser neuen Untersuchungen wird deutlich, dass sich die Narratologie von der Hoffnung auf einen objektiven Maßstab zur Bestimmung des Unzuverlässigkeitsgrads endgültig verabschieden muss. Dafür jedoch verfügt sie mit der empirischen Untersuchung der Rezeption über ein neues, viel versprechendes Werkzeug.⁶⁰

To develop a more viable theory of unreliability, we need a pragmatic and cognitive framework that takes into consideration the world-model, values and norms and conceptual information previously existing in the mind of the reader or critic, and the interplay between textual and extratextual information. (Nünning, „Reconceptualizing“ 97-98)

⁶⁰ Siehe dazu neben Martindale, Miall, sowie Bortolussi und Dixon (v.a. *Psychonarratology* 82-84) auch die unlängst erschienenen Forschungsbeiträge von Lisa Zunshine (*Why We Read Fiction*) und Suzanne Keen (*Empathy and the Novel*). Von Keen stammt auch eine in diesem Zusammenhang interessante Untersuchung: „Fiction writers report looking at and eavesdropping on their characters, engaging in conversations with them, struggling with them over their actions, bargaining with them, and feeling for them: characters seem to possess independent agency“ (*Theory* 221). Keen untermauert diese Beobachtung durch Verweis auf die Studie von Taylor et al. Vgl. auch Barbara Olson (342-343). Wichtig ist auch der von Veivo, Pettersson und Polvinen herausgegebene Sammelband *Cognition and Literary Interpretation in Practice* und hierin insbesondere Petterssons Beitrag zum unzuverlässigen Erzählen.

Weiterhin stimmen Vera und Ansgar Nünning, Colin Martindale, Bruno Zerweck, Monika Fludernik und andere darin überein, dass der kulturgeschichtliche Kontext der Rezeption den mit Abstand wichtigsten Faktor für die Konstituierung erzählerischer Unzuverlässigkeit darstellt.⁶¹ Dazu gehören die Untersuchung der Entstehungsumstände des Werkes, der Biographie des realen Autors und der zeitgenössischen Rezeption.

Der biographische Aspekt ist gerade im Fall von Autoren unerlässlich, die sich in ihrer Zeit als Außenseiter empfinden und nicht den zeitgenössischen ästhetischen Gepflogenheiten folgen. Ein gutes Beispiel hierfür ist eine der wenigen germanistischen Veröffentlichungen zur *unreliable narration*,⁶² Gernot Müllers Artikel zum unzuverlässigen Erzählen im Werk Heinrich von Kleists.⁶³ Müller kritisiert die „oft überstrapazierte Rolle der Rezipienten auf Kosten des Autors“ (51) und betont, die Einbindung des empirischen Autors in die Untersuchung literarischer Unzuverlässigkeit hänge ab „von den jeweiligen divergierenden Erkenntniszielen sowie divergierenden interpretatorischen Ansätzen“ (60). Im Falle einer Ausnahmeerscheinung wie Kleist käme die Nichtbeachtung der Autorintention allerdings einer „Pervertierung“ gleich. Müller resümiert:

⁶¹ Vgl. Ansgar Nünning („But Why“ 90-95), Vera Nünning, Zerweck („Historicizing“) und Bernaerts (187). Kindt und Müller sprechen hier auch von „conventionalism“, da dieser Ansatz bedeute „to understand a text in the conventions of the time in which it was produced“ (*The Implied Author* 165). Kindt und Müller weisen auch darauf hin, dass eine solche Betrachtung nur unter Einbezug des realen Autors von Nutzen sein kann.

⁶² Ein weiterer, zwar erheblich älterer, doch sehr aufschlussreicher germanistischer Artikel stammt von Lieselotte E. Kurth, die Beispiele für unzuverlässiges Zitieren bei Wieland, Goethe, Heine, Thomas Mann, Frisch und Grass gibt.

⁶³ Müllers Artikel enthält auch eine kurze, aber sehr aktuelle und hilfreiche Zusammenfassung des Forschungsstands zur literarischen Unzuverlässigkeit.

Bevor also der Leser Kleists gemäß dem von Nünning vorgeschlagenen Modell sich anschickt, allgemein akzeptierte Moralnormen, und das ihm eigene, wie auch immer beschaffene Wirklichkeitsmodell auf das Werk zu projizieren, tut er gut daran, sich mit den entstehungsgeschichtlichen Bedingungen des Werkes sowie den Grundzügen von Kleists, den Normen seiner Zeit widersprechenden Ästhetik vertraut zu machen. (66-67)

Das Paradox der fiktionalen Erzählung liegt bekanntlich darin, dass der Erzähler im Prozess des Erzählens seine Welt und mit ihr sich selber erschafft.⁶⁴ Analog dazu besteht auf der höheren Ebene das Paradox des Lesens darin, dass auch der Leser sich -- und zwar nicht in Gestalt eines Alter Egos wie des impliziten Lesers, sondern als historischer Mensch --, den Text und seine Welt durch das Lesen „fortschreibt“. Der Text „repeats and confirms the possibilities of identification that have already constituted our subjectivities“ (Currie 32). Darüber hinaus stehen Text und Leser in einer „ongoing relation of mutual confirmation“ (Currie 32). Der unzuverlässige Erzähler bietet dem Leser dabei die Möglichkeit, sich, mit den Worten Nietzsches, kontinuierlich selber zu überwinden. Mit einer plumpen Anspielung auf Marshall McLuhan ließe sich sagen: Unreliability is the message. Sie „replicates the modern loss of the centre and it makes us aware of the impossibility of universally valid master narratives“ (Antor 30). Dabei spielt es keine Rolle, ob die Unzuverlässigkeit bewusst vom Autor eingesetzt wird oder nicht, denn er selber ist von seiner Zeit „geschrieben“.

Aus diesem Denkansatz entspringt auch der bisher umfassendste und radikalste Vorschlag zur Neukonzeption unzuverlässigen Erzählens von Ansgar Nünning. Für ihn ist die Unzuverlässigkeit das Ergebnis „einer Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen und Absichten des Erzählers und

⁶⁴ Vgl. Nielsen (145-146).

den Normen und dem Wissensstand des realen (nicht eines impliziten) Lesers“ (*Unreliable* 17). Die von Nünning vorgeschlagene neue Definition lautet deshalb: „Als *unreliable narrators* sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht“ (*Unreliable* 17). Dieser Gesamttext wiederum kann nur im Kopf des individuellen Lesers entstehen, ist also keine fixe Größe, sondern eine Rezipientenkonstruktion. Letztenendes sei der unzuverlässige Erzähler ein „curious amalgam of a realist epistemology and a mimetic view of literature“ („Reconceptualizing“ 96).

Nünning schlägt deshalb den „Rückgriff auf einen rezeptionsorientierten pragmatischen oder kognitiven Theorierahmen“ („Unreliable“ 23) vor. Speziell bedient er sich dabei der „Frame-Theorie“.⁶⁵ So sei es nötig, zur Bestimmung von Unzuverlässigkeit neben dem auf dem Werkganzen basierenden textimmanenten Ansatz auch die außertextuellen Bezugsrahmen zu berücksichtigen, die bei der Naturalisierung des Textes durch den Leser eine Rolle spielen.⁶⁶ Nünning unterscheidet zwei Gruppen dieser „external frames of reference“: Solche, die auf der Erfahrungswirklichkeit des Lesers basieren und spezifisch literarische Rahmen. Die erste Gruppe umfasst das „in einer Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsmodell“ (*Unreliable* 29), beinhaltet also auf gesellschaftlichem und kulturellem Vorwissen basierende historische, psychologische und

⁶⁵ Benjamin Harshaw (Hrushovski), der Begründer der *Integrational Semantics*, spricht vom *internal field of reference* (IFR) und vom *external field of reference* (ExFR). Beide Felder enthalten eine variierende Zahl an Bezugsrahmen, die vom Leser aufgrund von textimmanenten bzw. textexternen Signalen während der Rezeption gebildet werden.

⁶⁶ der Begriff „Naturalisierung“ wurde ursprünglich von Jonathan Culler definiert. „[T]o naturalize a text is to bring it into relation with a type of discourse or model which is already, in some sense, natural and legible“ (*Structuralist* 138). Später wurde er von Monika Fludernik aufgegriffen (*Towards*). Bortolussi und Dixon verstehen unter Bezugnahme auf Wolfgang Iser offensichtlich dasselbe, wenn sie von „Identifikation“ als einem Prozess sprechen „whereby the unfamiliar is made familiar“ (90).

moralische Aspekte, sowie das individuelle Wertesystem des Lesers, während die zweite seine literarischen Erfahrungen, beispielsweise in Bezug auf Gattungs-, oder Charakterkonventionen, zusammenfasst.⁶⁷ Mit Blick auf den von Nünning hoch gelobten Sammelband von Jannidis et al. macht es Sinn, dieser außertextuellen Rahmengruppe auch den realen Autor hinzuzufügen.

Der Knackpunkt an Nünnings Ansatz ist, wie z.B. James Phelan, Heinz Antor und Bruno Zerweck erkennen, die Naturalisierung des Gesamttexts, unter dem man sich nichts anderes als den impliziten Autor vorzustellen hätte, würde Nünning ihn nicht als Konstruktion des Lesers definieren.⁶⁸ So ist es keine Überraschung, wenn Nünning, einst schärfster Kritiker dieses Konzepts, plötzlich Phelans Neukonzeption des impliziten Autors annimmt und Sätze schreibt wie: „[T]he implied author (once again as redefined by Phelan) has carefully equipped the narrator with idiosyncratic verbal habits which also serve as clues to unreliability“ („Reconceptualizing“ 103). Ohne die Diskussion um den impliziten Autor neu aufrollen zu wollen -- Phelans Definition wurde bereits an anderer Stelle ausführlich besprochen -- ist man versucht, auch dieses alternative Kommunikationsschema im Sinne Genettes zusammenzukürzen und die Frage zu stellen, wie der Leser dem Erzähler Worte in den Mund schieben kann, die bereits schwarz auf weiß vor ihm stehen.

Heinz Antor meldet deshalb zwei Bedenken an: Zunächst ließe sich vorstellen, dass der Leser seine neugewonnene Macht dazu verwendet, den Text so zu interpretieren, dass er sein bereits bestehendes Weltbild bestätigt,

⁶⁷ Vgl. O’Neills Erläuterung zum Verhältnis von Metatextualität und Intertextualität, bzw. Textualität und Diskurs (119-120), sowie das dazugehörige Schema (121)

⁶⁸ zur Kritik an A. Nünnings „Gesamttext“ siehe auch Kindt und Müller (*The Implied Author* 112-114).

um damit sein Bedürfnis nach epistemologischer Sicherheit zu befriedigen. „In new historicist terms, this would turn unreliable narration into an instrument of containment only and would ignore its subversive potential“ (Antor 12). Auf diese Befürchtung ließe sich entgegnen, dass, obwohl sich nie ausschließen lässt, dass Leser einen Text erfolgreich zur Affirmierung ihres ideologischen Rasters einsetzen, dies in den meisten Fällen nur schwer vorstellbar ist. Das Schreiben politischer Literatur, ganz zu schweigen von „Agitprop“, wäre ansonsten von vornherein zum Scheitern verurteilt und eine Diktatur müsste, um auf Nummer sicher zu gehen, nicht nur regimekritische Literatur, sondern, wie in Ray Bradburys *Fahrenheit 451*, Literatur an sich verbieten. Genau wie Nünning, der behauptet, ein Päderast würde den pädophilen Erzähler in *Lolita* für verlässlich halten, da er schließlich dessen Wertvorstellungen teile („Unreliable“ 25; „Reconceptualizing“ 97),⁶⁹ geht auch Antor mit dieser Behauptung von einem unrealistischen Leserbild aus, da er die komplexe Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft ignoriert. Ein pädophiler Leser mag sich zwar mit Humbert Humbert identifizieren können, wird sich jedoch ganz wie dieser bewusst sein, dass seine Neigung gesellschaftlich nicht geduldet ist und ihn somit als unzuverlässigen Erzähler ansehen.

Antors zweite Sorge ist, dass die Naturalisierung des Texts angesichts der für Moderne und Post-Moderne kennzeichnenden Infragestellung der Möglichkeit gesicherter Erkenntnis in einen endlosen Lese- und Verständnisprozess ausarten könnte, der sich von der Literaturwissenschaft nicht erfassen lässt. Wie Ansgar Nünning (*Unreliable* 36) dringt Antor deshalb auf die Untersuchung der kulturellen Funktionen unzuverlässigen Erzählens

⁶⁹ Vgl. Antor (Fußnote 10)

und der Fragen „when, how and in particular to what purpose“ (12) diese Technik im konkreten historischen Kontext verwendet wird. Auch Zerweck argumentiert in dieselbe Richtung, wenn er fordert, dass der Befreiung vom impliziten Autor und der Propagierung eines kognitiven Ansatzes ein zweiter Paradigmenwechsel hin zu einer „cultural-narratological theory of unreliable narration“ (*Historicizing* 151) folgen muss.

1.2 eine Neukonzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens

Die enge Verwandtschaft zwischen unzuverlässigem Erzählen und Ironie ist nie ein Geheimnis gewesen, so taucht Ironie doch bereits in Booths ursprünglicher Definition des „unreliable narrator“, sowie in Chatmans Kommunikationsschema auf.⁷⁰ Umso merkwürdiger erscheint es deshalb, dass eine eingehende Untersuchung dieses Verwandtschaftsverhältnisses bisher noch aussteht. Einer der Hauptgründe hierfür ist darin zu sehen, dass die einflussreichsten Ironiekonzepte seit der Romantik in Deutschland entstanden, während die Erforschung unzuverlässigen Erzählens eine Domäne der Anglistik ist. Der Einfluss Friedrich Schlegels und Jean Paul Richters auf die deutsche Literatur lässt sich bis heute nicht genug betonen und ihre Ideen zum Ironischen, Fragmentarischen und Unbestimmten haben den erkenntnistheoretischen Diskurs über Kierkegaard, Nietzsche, bis zum Poststrukturalismus mit de Man, Barthes und Derrida entscheidend geprägt. Es stellt sich also die Frage, weshalb beispielsweise der Name Friedrich Schlegels in der gegenwärtigen Unzuverlässigkeitsforschung nur sehr selten auftaucht.

⁷⁰ Vgl. Elleström: „*structural irony* may be defined as irony that involves a naive hero or an unreliable narrator whose view of the world differs from the circumstances recognized by the readers and the implied author“ (51).

Die folgende Untersuchung der Geschichte der Ironieforschung konzentriert sich zunächst auf die Theorien Friedrich Schlegels, Jean Pauls und Wayne Booths. Dabei stellt sich heraus, dass unzuverlässiges Erzählen als eine spezielle Form von Ironie verstanden werden muss. Mit diesem wichtigen Schritt wird deutlich, dass unzuverlässiges Erzählen in einem weitaus größeren Kontext zu lokalisieren ist: dem Diskurs um Engagierte Literatur und die Avantgarde. Unter Rückgriff auf die Ironiekonzeption Linda Hutcheons wird argumentiert, dass unzuverlässiges Erzählen eine derart wirkungsvolle Waffe im Arsenal der Avantgarde darstellt, dass sie selbst von einflussreichen Theoretikern wie Adorno, Bürger und Huysen nicht wahrgenommen wird. Mehr noch: da der Text durch die Verwendung unzuverlässigen Erzählens bewusst keinen Anspruch auf Autonomie erhebt, sondern ganz im Gegenteil einen inklusiven Charakter erhält, werden Literaturkritik- und Theorie selbst zum Teil des Kunstwerks, welches damit in seiner Funktion dem Happening nahe kommt. Schließlich wird für eine Abkehr von traditionellen, auf Widerstand und Konfrontation gründenden Avantgarde-Konzepten plädiert und eine differenziertere Auseinandersetzung mit Formen künstlerischer Wirklichkeitsgestaltung gefordert. Wie anhand der Werke Kleists und Bölls gezeigt wird, lässt sich die Einflussnahme auf öffentliche Diskurse oft effektiver mittels Infiltrations- und Sabotagetaktiken durchführen.

1.2.1 vom Eiron zur „permanenten Parabase“: Ironie von Sokrates bis Friedrich Schlegel

Als Geburtsort der klassischen Ironie gilt das antike Griechenland und als ihr unumstrittener Herr und Meister Sokrates. Dieser war, wie aus den Dialogen Platons hervorgeht, berühmt dafür, sich im Gespräch unwissend zu geben, um so die Überheblichkeit seines Gegenübers zu entblößen. Ironie stellte ein

Mittel zur Erlangung eines argumentativen Ziels dar, weswegen man allgemein auch von „rhetorischer Ironie“ spricht. Im antiken Drama fand die Ironie ihre Verkörperung im Charaktertypus des Eiron, der seinen Antagonisten, den Prahler Alazon, durch Vortäuschung von Schwäche und Ahnungslosigkeit zu bezwingen wusste. Beide Typen verschleiern die Wahrheit -- der Alazon durch Über-, der Eiron durch Untertreibung --, sind also unzuverlässige Erzähler. Zwei Faktoren sind ausschlaggebend für den Sieg des Eiron: seine Reflexivität und seine Selbstbeschränkung, die ihn davor bewahrt, gleich dem Alazon der Hybris zum Opfer zu fallen.

Von Anbeginn schieden sich die Geister an der Frage, ob Ironie unter moralischen Gesichtspunkten gutzuheißen oder abzulehnen sei. So verachtet Aristophanes die Ironiker, allen voran Sokrates, als hinterhältige sophistische Rechtsverdreher und lässt am Ende der *Wolken* Sokrates' Denkschule in Flammen aufgehen. Differenzierter geht Aristoteles in seiner *Nikomachischen Ethik* vor, wenn er zwischen der Verwendung von Ironie aus edlen und aus niederen Motiven unterscheidet.

Die Ironischen, die sich in der Rede kleiner machen, geben sich als Leute von feinerer Sitte. Denn sie scheinen sich nicht aus Gewinnsucht solcher Rede zu bedienen, sondern um alle Aufgeblasenheit zu vermeiden. Am liebsten verleugnen sie was ihnen große Ehre macht, wie auch Sokrates zu tun pflegte. (96)

Diene Ironie also lediglich der Enttarnung von Prahlerei, so handle es sich dabei um eine edle Sache. Jedoch könne man sich ihrer auch bedienen, um sich der Gunst eines Publikums zu vergewissern und den anderen zu erniedrigen. Diese verachtenswerte Form der Ironie bezeichnet Aristoteles als

Buffonerie. Freilich liege die Wahrheit, das Maß aller Dinge, in der Mitte und sei in jedem Fall aller Art von Unter- wie Übertreibung vorzuziehen.⁷¹

Eine geradezu revolutionäre Neudefinition von Ironie erfolgte im frühen neunzehnten Jahrhundert. In seinen literarischen Notizbüchern, den Lyceum-Fragmenten und später in der mit seinem Bruder August Wilhelm von 1798 bis 1800 herausgegebenen Zeitschrift *Athenäum* entwickelte Friedrich Schlegel einen radikal erweiterten Ironie-Begriff. „What had been only a vehicle for linguistic ambiguity, now turns into an exciting epistemological instrument perfectly suited to handling the ambivalences of the universe“ (Furst 34). Schlegel schreibt über Goethes *Wilhelm Meister*, es sei „die Art der Darstellung, wodurch auch das Beschränkste zugleich ein ganz eigenes selbständiges Wesen für sich und dennoch [...] ein kleiner Teil der unendlichen Welt zu sein scheint“ (2: 157). Er lobt die „Harmonie der Dissonanzen“ und folgert: „Wir müssen uns über unsre eigene Liebe erheben, und was wir anbeten in Gedanken vernichten können: sonst fehlt uns der Sinn für das Weltall“ (2: 160). Dieses Wechselspiel von Liebe und Zerstörung, Enthusiasmus und Skepsis, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung steht im Zentrum des Schlegelschen Ironieverständnisses. Auf den ersten Blick erinnern diese Dichotomien noch an die Struktur klassischer Ironie. Schließlich zeichnet sich die Überlegenheit des Eiron einerseits dadurch aus, dass er den Alazon an Wissen, Können und vor allem Kreativität übertrifft, andererseits ist es gerade die Selbstbeherrschung und -beschränkung, die ihm zum Sieg verhelfen. Doch dieser Sieg und damit der rhetorische Aspekt der Ironie interessiert Schlegel nicht. Für ihn ist Ironie nicht mehr bloß Mittel zum

⁷¹ Der Ironiebegriff des Mittelalters und der Renaissance ist für dieser Arbeit nicht relevant und wird deshalb nicht untersucht. Verwiesen sei auf die Arbeiten von Gaunt, Dilwyn Knox und Lars Elleström (v.a. 34).

Zweck, sondern der Zweck selbst, oder, wie er es im Lyceums-Fragment 42 pointiert formuliert: „Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie“ (1:242). Im Anschluss an diese Worte, gleichsam die Geburtsstunde des später unter dem Namen „romantische Ironie“ bekannten Konzepts, unterscheidet Schlegel „seine“ Ironie erstmals von der bisherigen und von nun an „klassischen“ Ironie:

Freilich gibt's auch eine rhetorisch Ironie [...], doch sie ist gegen die erhabne Urbanität der sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Stil. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben, und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußeren, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italiänischen Buffo. (1:242)

Als Hauptunterschiede zur rhetorischen Ironie lassen sich somit festhalten: Zum einen ist romantische Ironie nicht mehr auf einen Tropus beschränkt, sondern wird zu einem „Modus“, einem über dem Werk schwebendem „göttlichen Hauch“.⁷² Zum anderen bedeutet die Loslösung von der Rhetorik und damit vom Dialog, dass nicht mehr das Drama, sondern die Prosa der neuen Ironie am besten zu dienen in der Lage ist. Es erfolgt damit also auch eine Neudefinition des Verhältnisses von Ironie und Gattung. Handelte es sich bei rhetorischer Ironie noch um ein Stilmittel im Repertoire des Sprechers oder Stückeschreibers, dessen er sich bedienen konnte, aber nicht musste, ist die romantische Ironie „über“ dem Werk zu finden. Ihr

⁷² Vgl. Beda Allemann: „Ein wesentlicher ironischer Text [...] ist etwas anderes als die Aneinanderreihung ironischer Bemerkungen. Es läßt sich das Ironische in ihm nirgends punktuell fassen. [...] Die ironische Anspielung verweist auf ein hintergründig Mitbewußtes und Unausgesprochenes. Aus dieser unaufdringlichen, aber ständigen Verweisung stammt das Spielerische, Schwebende, Schillernde des ironischen Stils“ (12-13).

Einsatz ist damit keine „Ad hoc“-Entscheidung mehr, sondern verlangt vom Künstler nach umfassenden, der philosophischen Ironie gerechten, formellen Überlegungen. Insofern ist es kein Wunder, dass die kulturellen Umstände, in denen Schlegels Ironiekonzeption entstand, auch die Genese des modernen Romans mit sich brachten und Schlegel fordern konnte: „es muß noch dahin kommen, daß jeder Philosoph einen Roman schreibt“ (*Fragmente* 94).

Schlegel geht es nicht um das Errichten neuer Wahrheiten, sondern um das Schweben zwischen den Polen, ohne dass diese dem Individuum überhaupt erkennbar seien. Getreu der Devise „[d]as Universum kann man weder erklären, noch begreifen, nur anschauen und offenbaren“ (2: 271), spricht Schlegel der Wirklichkeit ihre empirische Erfassbarkeit ab. Es ist wichtig zu betonen, dass dieser radikale Schritt für Schlegel weder einen bedauernswerten Verlust, noch eine böartige oder willkürliche Pauschalverneinung bedeutet, wie es Hegel, Kierkegaard und viel später auch Wayne Booth behaupten. Vielmehr begrüßt er die neue Einsicht in die Unmöglichkeit des Verstehens als eine Art metaphysische Reifwerdung. „Jeder Begriff von Gott ist leeres Geschwätz. Aber die Idee der Gottheit ist die Idee aller Ideen“ (2: 257). Als Ausdruck dieser Idee sieht Schlegel die Ironie, das „klare Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“ (2: 263).⁷³

Ein typisches Merkmal dieser neuen Ironie-Konzeption ist die Selbstreflexivität des Kunstwerks, das sich seiner Existenz in der Grauzone zwischen Werden und Vergehen bewusst zu sein versucht und diese

⁷³ Zum Wechselspiel zwischen Selbstschöpfung und Selbstbeschränkung, welches das Abgleiten in die unendliche Negation verhindert, Vgl. z.B. das Lycaeums-Fragment 37 (2:150-151).

Zerrissenheit und Unbestimmtheit in Form und Inhalt vermittelt.⁷⁴ Am deutlichsten wird dies in der Poesie, deren eigentliches Wesen sei, „daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann“ (2: 183) und die somit „Poesie der Poesie“ (2:206) sei. Dem Autor eine kohärente Intention zu unterstellen wäre deshalb unzulässig. Ganz wie in seinem Werk wohnen auch in seiner Brust mindestens zwei Seelen, denn er lebt eine „doppelte Präsenz [...] als schöpferischer Dichter und zynischer Kommentator“ (Behler 53). Jegliche Intention stünde im ständigen Wechselspiel mit ihrer Antithese, wobei gerade das Ausbleiben einer feststellbaren Synthese ausschlaggebend für die Entstehung von Ironie sei. Diese unauflösbare Ambiguität muss dem Autor nicht einmal bewusst sein, da sie in der Natur des Schreibprozesses liegt, der zwischen Schüben von Enthusiasmus und Selbstbeschränkung oszilliert. Der so entstandene Text kommuniziert notwendigerweise die Umstände seiner Entstehung und steht damit gewissermaßen mit sich selbst im Dialog. Für den Leser bedeutet die Unfertigkeit poetischer Werke eine Aufwertung vom Rezipienten zum Teilnehmer in der Textkreation. Dazu müsse er laut Schlegel selbst zum Künstler werden und „das Gebildete noch einmal bilden wollen; Er wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten“ (2: 140). Darüberhinaus sei die angemessenste Form literaturwissenschaftlicher Analyse das Gespräch, da sich aus dem Urteil des Einzelnen nichts lernen ließe. Um die Terminologie Michael Bakhtins zu bemühen: Der Heteroglossie des Texts -- Schlegel spricht auch von der „dialogische[n] Mittheilung [sic]“ (5: 96) -- kann nur eine

⁷⁴ Vgl. Lacoue-Labarthe und Nancy: „irony is also precisely this: the very power of reflection or infinite reflexivity – the other name of speculation“ (86). Aus diesem Grund seien Ironie und Roman kaum voneinander zu trennen: „Only a novel is capable of containing its own reflection and of comprehending the theory of its ‘genre’“ (90). Vgl. auch Paul den Man, der die Wechselwirkungen zwischen Ironie und dem Aufkommen des modernen Romans untersucht (*Blindness and Insight* 210).

Literaturkritik gerecht werden, die sich ihrerseits der Mehrstimmigkeit bedient.⁷⁵

1.2.2 „angeschauter Unverstand“: Jean Pauls Humortheorie

Friedrich Schlegels Ironie ist nicht das einzige Ironie-Konzept seiner Zeit. Zusammen mit Kleist und Hölderlin bildet Jean Paul (d.i. Johann Paul Friedrich Richter) das Dreigestirn derer, die sich weder Romantik noch Klassik zuordnen lassen. Schiller schreibt am 28. Juni 1796 an Goethe, der zeitweise erfolgreichste deutsche Dichter sei ihm „fremd wie einer, der aus dem Mond gefallen ist“ (SNA 28:234). Wie auch Kleist steht Jean Paul dem Winckelmannschen Griechenlandbild und den ästhetischen Idealen Schillers skeptisch gegenüber, hat aber auch für Schlegels Gedanken zu Universalpoesie und romantischer Ironie nicht viel übrig: „To put it mildly, Jean Paul never thought much of infinite reflection“ (Fleming 43). Stattdessen entwickelt er eine komplexe Theorie des Humors, welcher die Phantasie aktiviere, „to lift us above ‚the smallness of human nature‘ only to bend the trajectory back to earth and rediscover such smallness in pain and pleasure“ (Fleming 41). Im Jahre 1804 schließlich veröffentlicht Jean Paul seine Erkenntnisse in der ersten Edition seiner *Vorschule der Ästhetik*.

Jean Paul unterscheidet hier zunächst zwischen zwei Extremen dichterischen Schaffens: dem Nihilismus und dem Materialismus. Gemäß ihrer Ablehnung alles Lebensweltlichen wollen nihilistische Dichter jegliche Form

⁷⁵ Schlegel merkt zudem an: „Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit. In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulweisheit geflüchtet“ (KFSA 2:149). Lacoue-Labarthe und Nancy weisen allerdings darauf hin, Schlegel sei „not concerned with a ‚dialogue‘ [...] but with a *narrative (récit)* containing (or recalling) a dialogue, interspersed, in turn, with discourses“ (87).

von Mimesis in ihrer Kunst vermeiden.⁷⁶ Durch ihr Beharren auf künstlerischer Autonomie -- l'art pour l'art, auch wenn Jean Paul diesen Begriff freilich nicht verwendet -- seien die Nihilisten gezwungen, ihren Stoff in der Kunst selbst zu suchen: „fremde, zerschnittene Gemälde werden zu musaischen Stiften neuer Bilder zusammengereiht“ (JPW 5:33). Nihilistische Kunst liefe deshalb Gefahr, sich in „kraft-und formlose[r] Leere“ (JPW 5:33) zu verlieren. Materialistische Dichter hingegen würden gerade das Gegenteil, also die mimetische Nachbildung der Natur anstreben. Dies jedoch sei grundsätzlich unmöglich, da der Künstler stets wählen müsse, welche Aspekte der unendlichen Wirklichkeit er in sein endliches Werk aufnehmen wolle.⁷⁷ Oft genug arte materialistische Kunst deshalb aus in „prosaische Nachäffung der Natur“ (JPW 5:37). Jean Paul resümiert: „Dem Nihilisten mangelt der Stoff und daher die belebte Form; dem Materialisten mangelt belebter Stoff und daher wieder die Form“ (JPW 5:43). Allerdings lehnt Jean Paul weder Nihilismus, noch Materialismus vollkommen ab, im Gegenteil: „Lebendige Poesie“ (JPW 5:46) entstehe gerade aus der „Vermählung der Kunst und Natur“ (JPW 5:43).⁷⁸ Ein Dichter müsse Allgemeines und Besonderes verbinden und damit „begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee

⁷⁶ Jean Pauls Nihilismusbegriff darf also nicht verwechselt werden mit der landläufigen religiösen Bedeutung. Dazu Paul Fleming: „Whereas his friend Jacobi defines ‚nihilism‘ as the denial of a personal God, for Jean Paul nihilism proceeds in the opposite direction and consists in not paying enough heed to finitude“ (44).

⁷⁷ Vgl. fast 160 Jahre später schreibt Böll in „Gesinnung gibt es immer gratis“: „Daß selbst in der primitivsten Form der Literatur, in allem Geschriebenen, in jeder Reportage [...] Verwandlungen stattfinden, Zusammensetzung (Komposition) stattfindet, daß ausgewählt, weggelassen, Ausdruck gesucht [...] wird – solche Binsenweisheiten scheinen fast unbekannt zu sein“ (KA 14:111).

⁷⁸ Geradezu personifiziert finden sich die beiden Pole im Vater-Sohn-Gespann Gruhl sen. und Gruhl jun. in Bölls *Ende einer Dienstfahrt*: Ein Gutachten diagnostiziert „eine bei Gruhl sen. festgestellte ‚erstaunliche Fähigkeit, Stile zu erkennen, nachzuempfinden und zu reproduzieren, bei Gruhl jun. dagegen eine mehr zu eigener künstlerischer Arbeit angelegte Begabung, die sich bereits in einigen Holzplastiken und Gemälden nichtgegenständlicher Art artikuliert habe“ (KA 15:82). Gruhl sen. sagt zudem über sich selber, „[e]r sei kein Künstler, habe auch keinen künstlerischen Ehrgeiz, er könne nur nachempfinden, nichts Eigenes schaffen“ (KA 15:190), sein Sohn hingegen behauptet „er sei ein Künstler“ (KA 15:191).

umgeben und jene wie auf einer Himmelfahrt in diese verschwinden lassen“ (JPW 5:43). Auch dürfe er das Element des Wunderbaren „weder zerstöre[n], wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte[n], wie ein Taschenspieler“, sondern müsse es „in die Seele lege[n], wo allein es neben Gott wohnen kann“ (JPW 5:44-45).

Die Antwort auf die Frage, wie die Zusammenführung dieser Extreme vom Dichter praktisch geleistet werden könne, liefert Jean Paul mit seinem Humorkonzept. Schließlich sei der Witz „der verkleidete Priester, der jedes Paar kopuliert“ (JPW 5:173). Bei diesem Paar handelt es sich um das Erhabene, definiert als „das angewandte Unendliche“ (JPW 5:106), und den „Erbfeind des Erhabenen“ (JPW 5:105), das Lächerliche, definiert als das „umgekehrte Erhabene“ (JPW 5:125) oder „das unendliche Kleine“ (JPW 5:105). Daraus folge: „Dem unendlich Großen, das die Bewunderung erweckt, muß ein ebenso Kleines entgegenstehen, das die entgegengesetzte Empfindung erregt“ (JPW 5:109),⁷⁹ was nur möglich sei, „wenn die Handlung als falsches Mittel die Absicht des Verstandes, oder die Lage als Widerspiel die Meinung desselben darstellt und Lügen straft“ (JPW 5:109). Mit anderen Worten: Humor entsteht aus der Differenz zwischen dem äußeren Objektiven und dem inneren Subjektiven -- etwa eines Charakters in einer Narrative.

Hier kommt der Hauptpunkt: wir leihen *seinem* Bestreben *unsere* Einsicht und Ansicht und erzeugen durch einen solchen Widerspruch die unendliche Ungereimtheit; zu dieser Übertragung wird unsere Phantasie [...] nur durch die sinnliche Anschaulichkeit des Irrtums vermocht. Unser Selbst-Trug [...] macht es eben [...] zu jenem angeschaueten Unverstande, worüber wir lachen, so daß also das Komische, wie das Erhabene, nie im Objekte wohnt, sondern im Subjekte. (JPW 5:110)

⁷⁹ Man sieht hier die Verwandtschaft des Jean Paul'schen Humorbegriffs mit der *Lehre vom Gegensatz*, die Kleists Freund Adam Müller ebenfalls im Jahre 1804 veröffentlichte und die Kleist etwa im „allerneuesten Erziehungsplan“ -- nicht ohne Ironie -- aufgreift.

Humor ist für Jean Paul also kein Zustand, sondern ein im Zuge der Rezeption ablaufender Prozess. Die Entstehung von Humor setze deshalb einen Leser voraus, der sowohl eine hinreichend „kontrastierende Einsicht“ (JPW 5:113) besitze, als auch „Phantasie“, die „Göttin der Liebe“, die „die Teile zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen“ (JPW 5:49) zusammenfügt.⁸⁰ Im Extremfall könne dies durchaus dazu führen, dass man selbst die schlechtesten Bücher genießen könne, „sobald man sich nur denkt [...], daß sie irgendein Mann aus parodierendem SpaÙe hingeschrieben“ (JPW 5:114). Allerdings könne ein Autor die Entstehung von Humor begünstigen, indem er auf inhaltlicher wie formaler Ebene starke Kontraste in seinen Text einbaue.⁸¹

Laut Jean Paul konstituiert sich Humor aus vier Bestandteilen: die Totalität, die „vernichtende oder unendliche Idee“, die Subjektivität und die Sinnlichkeit. In seiner Totalität „vernichtet [Humor] nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee“ (JPW 5:125).⁸² Diese Idee sei deshalb eine vernichtende, „weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts“ (JPW 5:125), was Humor zur „groÙe[n] Antithese des Lebens selber“ (JPW 5:126) mache. „Da im Humor das Ich parodisch heraustritt“ (JPW 5:135) sei dieser zudem notwendigerweise subjektiv. Deshalb auch „muß der Leser einige Liebe, wenigstens keinen Haß gegen das schreibende Ich mitbringen und dessen Scheinen nicht zum Sein machen“ (JPW 5:133).

⁸⁰ Der Hinweis auf die Notwendigkeit des Vorhandenseins von „kontrastierender Einsicht“ und „Phantasie“ findet sich in ähnlicher Form auch, wie bereits erläutert, bei Genette, der ein „minimum of ordinary perspicuity and good mastery of the codes involved“ (*Revisited* 141-142) fordert, und Hutcheon.

⁸¹ Dass Jean Pauls auf die Vereinigung von Gegensätzen bauendes Humorkonzept in weiten Teilen deckungsgleich mit den verschiedenen romantischen und postmodernen Ironiekonzepten ist, demonstriert Uwe Japps sehr allgemeine Definition: „Die Ironie ist ein Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede“ (327).

⁸² Böll zitiert diese Passage in den *Frankfurter Vorlesungen*.

Unter Sinnlichkeit schließlich versteht Jean Paul die Erzeugung von Farbigkeit, Intensität und Körperlichkeit durch dichterische Stilmittel wie Paraphrasen, Metaphern, sowie plötzliche Raffung oder Dehnung der erzählten Zeit.

Ironie zeichne sich im Gegensatz zum warmen, subjektiven Humor durch Objektivität, Ernsthaftigkeit sowie „Kälte und Ruhe“ (JPW 5:151) aus. Jean Paul steht Ironie kritisch -- jedoch keineswegs ablehnend -- gegenüber und weist auf die Gefahr hin, durch sie in Bitterkeit und Eitelkeit abzugleiten. Schlechte Ironie, so Jean Paul, zeichne sich aus durch den „Schein des Scheins“, gute hingegen durch den „Ernst des Scheins“.

Er soll Objekt sein, d.h. das epische Wesen soll sich selber eine scheinbar vernünftige Maxime machen, es soll sich, und nicht den auslachenden Dichter spielen; folglich muß der Ernst des Scheins nicht bloß auf die Sprache, sondern auch auf die Sache fallen. Da her kann der Ironiker seinem Objekte kaum Gründe und Schein genug verleihen. (JPW 5:154)

„Statt des billigen „Tauschhandel[s] des Ja gegen das Nein“ (JPW 5:154) oder der „kalte[n] prosaische[n] Nachahmung des Toren“ (JPW 5:155), müsse der Dichter „den Toren spielen“, seine „Handschrift verkehrt schreiben können“ und „den rechten Bund mit Affen-Gestalt und Papageien-Sprache“ (JPW 5:158) finden.

Das Jean Paulsche Humorkonzept ist für die vorliegende Arbeit aus zwei Gründen von Bedeutung: Zum einen macht Jean Paul durch seine Neubearbeitung der Theorien Friedrich Schlegels Ironie und Humor für die Zwecke Engagierter Literatur urbar. Hatte Schlegel die Tür zur philosophischen Dimension aufgestoßen, so will Jean Paul die mit diesem Schritt entfesselten Kräfte nutzen, um den Erfahrungshorizont seiner Leser zu

erweitern.⁸³ Zum anderen stellt Jean Paul, wie in den beiden Literaturkapiteln gezeigt wird, eine direkte Verbindung zwischen Kleists und Bölls unzuverlässigen Erzählern dar, da beide Autoren ihr Humor- bzw. Ironieverständnis aus der *Vorschule der Ästhetik* ableiten.

1.2.3 controlling the trope: Wayne Booths *Rhetoric of Irony*

Wenn Friedrich Schlegel darauf hinweist, dass Ironie kein Kind der Rhetorik, sondern vielmehr der Philosophie ist, so gilt dies umso mehr für das unzuverlässige Erzählen. In seiner bereits eingangs zitierten Definition des unreliable narrator schreibt Booth: „It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus ‚unreliable‘ in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable” (*Rhetoric* 158). Auch wenn selbst „schwierige“ Ironie also nicht ausreicht, um einen Erzähler unzuverlässig zu machen, sind die beiden Konzepte für Booth doch offensichtlich eng miteinander verwandt und die Tatsache, dass er eine klare definitorische Trennung vermissen lässt, macht einen Blick auf sein Ironieverständnis nötig.⁸⁴

Bereits der Titel von Booths dreizehn Jahre nach *The Rhetoric of Fiction* erschienenem *The Rhetoric [und eben nicht the Philosophy] of Irony*

⁸³ Vgl. Fleming: „Humor charts neither a hermeneutics of understanding nor a poetics of incomprehensibility, but rather the aesthetic attempt to expand experience itself. Such an emphasis on lived experience may sound trite, but from the perspective of humor life is trite“ (23). Gerade aus dieser Einsicht jedoch erwächst eine neue Wertschätzung für das Leben.

⁸⁴ *Huckleberry Finn*, in *The Rhetoric of Fiction* noch ein Paradebeispiel für unzuverlässiges Erzählen, wird in *The Rhetoric of Irony* unter dem Gesichtspunkt der Ironie besprochen (141). Auch Greta Olson befasst sich mit den Gemeinsamkeiten in Booths Ironie- und Unzuverlässigkeitskonzepten und Per Krogh Hansen erachtet Booths Unterscheidung zwischen stabiler und unstabiler Ironie als hilfreich für die Konzeptualisierung literarischer Unzuverlässigkeit. In Krumbholz' Dissertation *Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman* ließe sich das Wort „Ironie“ in den meisten Fällen durch „unzuverlässiges Erzählen“ ersetzen. Auch Linda Hutcheon liest Katsuo Ishiguros *The Remains of the Day* -- eines der beliebtesten Untersuchungsobjekte der Forschung zu unzuverlässigem Erzählen -- und Margaret Atwoods *Cat's Eye* unter dem Aspekt der Ironie (*Irony's Edge* 157).

ist als Absage an Schlegel zu verstehen und auch die Gliederung in die drei Sektionen „Stable Irony“, „Learning where to Stop“ und „Instabilities“ spricht Bände. Booth lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, worum es ihm geht, nämlich, mit den Worten Paul de Mans, „to stop, stabilize, to control the trope“ (*Concept* 167).

Wie bereits erläutert, handelt es sich bei der der Bezeichnung „unreliable narrator“ innewohnenden negativen moralischen Wertung um eine bewusste Wahl Booths, mit dem Ziel, die von ihm antizipierte Debatte zum Phänomen literarischer Unzuverlässigkeit von vorn herein auf das Feld des „ethical criticism“ zu begrenzen und ein Ausufern in die Erkenntnistheorie zu verhindern. Auch in *The Rhetoric of Irony* greift Booth auf diesen Trick zurück, indem er zwischen „stable irony“ und „unstable irony“ unterscheidet und keinen Zweifel darüber lässt, dass er der „stabilen“ Ironie den Vorzug gibt. Freilich verbergen sich hinter diesen Begriffen die klassische „sokratische“ Ironie und die romantische Ironie im Sinne Friedrich Schlegels, wobei Booth sich allerdings nicht direkt auf Schlegel, sondern auf Kierkegaard bezieht -- eine seiner Argumentation zwar zuträgliche, aber höchst problematische Entscheidung. Wie bereits im Fall der literarischen Unzuverlässigkeit verfolgt Booth einen radikal autorzentrierten Ansatz.

Whether a given word or passage or work *is* ironic depends, in our present view, not on the ingenuity of the reader but on the intentions that constitute the creative act. And whether it is *seen* as ironic depends on the reader's catching the proper clues to those intentions. (91)

Das Wort „ironic“ ließe sich in dieser Passage, ganz wie an vielen anderen Stellen des Buchs, problemlos durch „unreliable“ ersetzen. Auch im Fall der Ironie hat der Leser also die wahre, vom Autor in voller Absicht hinter

der Maske der Ironie versteckte Bedeutung freizulegen. Nach erfolgreicher „Rekonstruktion“ erfolgt die Belohnung in Form eines geradezu euphorischen Glücksgefühls: „Often the predominant emotion when reading stable ironies is that of joining, of finding and communing with kindred spirits. The author *I infer behind the false words is my kind of man*“ (28). An anderer Stelle berichtet Booth von einem kurzen ironischen Wortwechsel, den er im Urlaub mit einem französischen Zementmischer geführt hatte. Sobald ihnen bewusst wird, dass ihre Aussagen vom jeweils anderen als ironisch erkannt und korrekt begriffen wurden, stellt sich eine metaphysisch anmutende Verbundenheit zwischen den beiden Männern ein. „Total strangers, we had just performed an intricate intellectual dance together, and we knew that we were somehow akin“ (31).

Booth nennt fünf innertextuelle Kennzeichen, die auf Ironie hindeuten und in diesem Kontext von Interesse sind, da sie größtenteils mit den Kennzeichen für erzählerische Unzuverlässigkeit konform gehen. Dies hat auch Ansgar Nünning erkannt, der schreibt, diese Schritte stellten eine „specific method for discerning much unreliable narration“ („Reconceptualizing“ 93) dar.⁸⁵ Bereits die erste Kategorie, „straightforward warnings in the author’s own voice“, ist hochproblematisch, da Booth davon ausgeht, es in Paratexten wie Titeln und Epigraphen tatsächlich mit der authentischen Stimme des realen Autors zu tun zu haben. Die Warnung vor dem intentionalen Fehlschluss hält er in diesem Kontext für einen strategischen Rückzug in eine „cowardly doctrine“ (56). Die zweite Kategorie lautet „known errors proclaimed“ und beinhaltet falsch wiedergegebene

⁸⁵ Allerdings verzählt sich Nünning offensichtlich, da er von nur vier Schritten spricht. Vgl. auch die an Booth angelehnte Liste in Nünning und Nünning (73-74).

Sprichwörter, Zitate und Fakten. Booths Hinweis, dass diese Fehler unter bestimmten Umständen, z.B. in einer späteren Epoche, nicht mehr als Fehler und somit auch nicht als ironisch erkannt werden könnten, erinnert an den bereits erwähnten Artikel Vera Nünings, der zeigt, dass der Erzähler ein und desselben Texts in verschiedenen zeitlichen Kontexten als vollkommen verlässlich, bzw. vollkommen unzuverlässig rezipiert werden kann. Booth erkennt die Gefahr, „to be caught, as many men of our time have claimed to be caught, in an infinite regress of negations“ -- und verbietet dem Leser schlicht das Weiterinterpretieren: „[N]o interpreter of stable irony ever needs to go that far“ (59). Es ist typisch für die Herangehensweise Booths unter Bezug auf Kierkegaard von endlosen Negationen zu sprechen und nicht, wie beispielsweise Schlegel und Derrida, von endlosen Affirmationen.⁸⁶ Die dritte Kategorie, „conflicts of facts within the work“, zu der Booth auch die dramatische Ironie zählt, bezieht sich auf widersprüchliche Aussagen innerhalb des Texts. In der Regel, so Booth, sei es die zweite Aussage, die die erste als falsch enttarnt und dem Leser die tatsächliche Wahrheit präsentiert. Sollte sich allerdings herausstellen, dass beide Stimmen die Unwahrheit sprechen, verliere der Leser jeglichen Halt und versinke im „Sumpf“ der unstabilen Ironie. Unter „clashes of style“, der vierten Kategorie, faßt Booth stilistische Anzeichen für Ironie zusammen. Diese Gruppe unterscheidet sich von den anderen insofern, als dass der Leser aus Veränderungen in der

⁸⁶ Booth beruft sich auf Kierkegaards Beschreibung der romantischen Ironie als „unendliche absolute Negativität“ und versteht dies im Sinne Hegels. Wie Behler anmerkt, ist Kierkegaards Formulierung jedoch vielmehr als „Zeichen der Menschenwürde“ (169) gemeint und richtet sich damit gegen Hegel, welcher die Schlegelsche Ironie als „irresponsible, anarchic undermining and, above all, not serious“ (Hutcheon, „The Power“ 35) mißverstanden hatte. Im Jahre 1850, neun Jahre nach seiner Dissertation, schilt sich Kierkegaard im Übrigen selber: „I was unable to resist pointing out somewhere in the dissertation that it was a shortcoming in Socrates that he had no eye for the totality but only looked, numerically, to the individuals... Oh, what a Hegelian fool I was! This is precisely the big proof of how great an ethicist Socrates was.“ (506)

Erzählweise, wie dem Wechsel von Standard- zu Umgangssprache, nicht direkt auf eine zweite semantische Ebene schließen kann. Vielmehr wecken stilistische Auffälligkeiten Mißtrauen und führen so indirekt zur Identifizierung von Ironie, die andernfalls verborgen geblieben wäre. Auch die Parodie wird von Booth zu dieser Gruppe gezählt. Hier ergebe sich nun das Problem, dass der Leser a) mit dem realen Autor vertraut genug sein muss, um zu erkennen, dass dieser nicht in seinem üblichen Stil schreibe und b) den parodierten Stil zuverlässig als den der parodierten Person oder Gruppe erkennen müsse. Dieser mitunter sehr umfangreiche Einbezug außertextuellen Wissens bringe es deshalb mit sich, dass nur wenige Leser in den „speziellen Genuss“ (73) der erfolgreichen Rekonstruktion von parodistischer Ironie kommen. In der fünften, somit letzten und im Hinblick auf literarische Unzuverlässigkeit interessantesten Kategorie beschäftigt sich Booth mit „conflicts of belief“. Dazu heißt es: „[W]e are alerted whenever we notice an unmistakable conflict between the beliefs expressed and the beliefs we hold and *suspect the author of holding*“ (73). Dieser Satz erinnert stark an Booths Definition des unzuverlässigen Erzählers, dessen Taten und Worte den „norms of the work (which is to say, the implied author's norms)“ (*Rhetoric* 158) widersprechen.⁸⁷ Zwar räumt Booth ein, dass es insbesondere nach einer längeren Zeit nicht mehr möglich sein könnte, die Normen einer bestimmten Leserschaft oder eines Autors zu rekonstruieren und dass damit auch die wahre Bedeutung einer ironischen Aussage verloren ist. Dies bedeutet für ihn

⁸⁷ Vgl. Booths Nachwort zur zweiten Auflage von *The Rhetoric of Fiction*: „what I called ‘beliefs’ and ‘norms,’ what modern jargon calls ‘values,’ what Bakhtin and the continental critics call ‘ideology.’“ (419) Die Begriffe Normen, Glauben, Werte und Ideologie sind für Booth offensichtlich synonym -- eine problematische Sichtweise, da Booth anders als viele andere Kritiker stets in einem ethisch-moralischen Kontext operiert.

jedoch nicht, dass diese singuläre Bedeutung nie existiert hat, sondern lediglich, dass uns die Mittel fehlen, sie zu erreichen.

Nach textinternen geht Booth auf textexterne Kennzeichen ein und nennt zwei „Tests“, mittels derer Leser einem Text Ironie nachweisen könnten. Der erste Test bezieht sich auf die Welt des Lesers, der sich fragen müsse „[w]hat has been my past experience with this moral or intellectual position? Do many people I respect seriously hold what is being argued here?“ (79). Der Leser vergleicht die im Text vermittelten Normen mit seinem eigenen Wertesystem und dem seiner Umwelt, was in der von A. Nünning wiederbelebten „frame theory“ den leserbezogenen „external frames of reference“ entspräche. Im zweiten Test folgt wie zu erwarten der Vergleich der textuellen Normen mit den Normen des realen Autors: „What do I know about the man signing his name to this piece? [...] Is he [...] likely to use irony?“ (80).⁸⁸ Dies bedeute, dass Texte von als Satiriker bekannten Autoren unter grundlegend anderen Gesichtspunkten rezipiert würden, als Texte, deren Autoren für ernsthaftes Schreiben bekannt seien. Booth ist sich bewusst, dass die Erkennung von Ironie anhand kontextueller Merkmale alles andere als einfach ist. „[A]ll of these tests [...] are highly fallible. No complex piece of irony can be read merely with tests or devices or rules“ (81). Ungeachtet dessen ist ein Text für Booth weiterhin nur dann ironisch, wenn er vom Autor ironisch gemeint ist. Einen ironisch gemeinten Text für bare Münze zu nehmen oder umgekehrt einen ernsthaften Text als ironisch anzusehen bedeutet ihn falsch zu lesen. Um dergleichen Fehler zu vermeiden, müssten

⁸⁸ In *The Rhetoric of Fiction* hatte Booth noch, vor der „intentional fallacy“ zurückschreckend, immer dann den implied author vorgeschoben, wenn es um auktoriale Intention ging. In *The Rhetoric of Irony* hingegen spricht er offen davon, sich vom Schreckgespenst des intentionalen Fehlschlusses zu verabschieden: „Once again we worry about the intentional fallacy. Perhaps it is time that we got beyond this worry“ (126).

Autor und Leser in mindestens drei Punkten übereinstimmen: „their common experience of the vocabulary and grammar, [...] their common cultural experience and their agreement about its meaning and value, [...] their common experience of literary genres“ (100).⁸⁹

Booths normative Verfahrensweise kummuliert in einem weiteren Ironie-Test: „[O]ne should always accept the reading that contributes most to the quality of the work“ (184). Die Problematik einer solchen Aussage liegt auf der Hand und ist symptomatisch für Booths gesamten hermeneutischen Ansatz. Das soll nicht heißen, dass dieser generell abgelehnt werden sollte. Tatsächlich erweisen sich, filtert man das Normative heraus, viele seiner Überlegungen zu Ironie und unzuverlässigem Erzählen als nützlicher und in gewisser Hinsicht ehrlicher als so manches wirklichkeitsferne Dogma der postmodernen Literaturkritik. Gleichzeitig muss jedoch auch im Kontext der Ironie auf Booths hochgradig einseitige und verzerrende Sichtweise vieler postmoderner Kritiker hingewiesen werden, die bisweilen stark an Hegels maßlose Tiraden gegen Friedrich Schlegel erinnert. Während Schlegel beispielsweise schreibt, Ironie sei „die Form des Paradoxen. Paradox ist alles was gut und groß ist“ (2:153), heißt es bei Booth: „But when irony refuses to keep in place, [...] paradox is inescapable. [...] it is a paradox that can weaken and finally destroy all artistic effect“ (177). Wie Hegel versteht Booth nicht, dass es gerade die Ironie ist, „das Bewußtsein vom Nicht-Erreichenkönnen des Unendlichen, das die Philosophie davor zurückhält, in allgemeines Verneinen,

⁸⁹ Es ließe sich argumentieren, dass es sich bei dieser Liste von Übereinstimmungen tatsächlich um nichts anderes als den impliziten Leser handelt. Schließlich ist dieser laut Iser die „Gesamtheit der Vororientierungen, die ein fiktionaler Text seinen möglichen Lesern als Rezeptionsbedingungen anbietet“ (*Akt* 60)

Vernichten und absoluten Skeptizismus zu verfallen“ (Behler 149).⁹⁰ Wenn Booth zudem vom „artistic effect“ spricht, versteht er darunter die moralische Botschaft des Texts, welche für den Leser vollständig rekonstruierbar sein müsse. Sollte dies nicht der Fall sein, so ist Booth „convinced that it meant literature was throwing its recipients into moral confusion or at least denying them the source of ethical orientation with which it was obliged to provide them” (Kindt und Müller, *Implied Author* 48).⁹¹

1.2.4 subversive Affirmation: unzuverlässiges Erzählen, Ironie und die Überwindung der Avantgarde

Um zu klären, wie sich Ironie und unzuverlässiges Erzählen zueinander verhalten, soll zunächst ein genauerer Blick auf die Funktionsweise dramatischer Ironie geworfen werden.⁹² Laut Manfred Pfister entsteht diese, „wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält“ (88). Im Drama lässt sich diese „discrepant awareness“ -- von Pfister etwas unglücklich mit „diskrepante Informiertheit“ übersetzt⁹³ -- leicht herstellen, da selten alle

⁹⁰ Eine anekdotische Beobachtung an Booths Umgang mit seinen Kritikern ist, dass er ihren Namen stets ein „Mr.“ voranstellt. Auch Hegel pflegte sich auf Schlegel stets mit „Herr Friedrich von Schlegel“ zu beziehen (Vgl. Behler 127). Angemerkt werden sollte allerdings auch, dass Hegel sich stellenweise durchaus positiv über Ironie äußert. In der *Phänomenologie des Geistes* etwa heißt es, das Weibliche nehme gerade durch die Unterdrückung seitens des Patriarchats ein rebellisches Wesen an und fungiere als „die ewige Ironie des Gemeinwesens“ (HW 3:352), welche dafür Sorge, dass die Gesellschaft nicht an verkrusteten Dogmatismen zugrunde gehe. Die Idee wurde später von Julia Kristeva für die feministische Theorie adaptiert.

⁹¹ Vgl. Stanley Fishs scharfe Kritik an Booths Konzeption und Propagierung stabiler Ironie (*Doing What Comes Naturally* 180-196). Vgl. auch Fludernik, die unter Bezug auf Hutcheons *Irony's Edge* schreibt: „In this framework, the ‚edge‘ of irony drops out of the frame and the notion of (societal, moral, etc.) norms moves into the centre“ („Interfaces“ 18).

⁹² Zum Verhältnis von unzuverlässigem Erzählen, unzuverlässiger Fokalisierung und dramatischer Ironie Vgl. Nünning und Nünning.

⁹³ Vgl. auch Pfister (394). Der Begriff „discrepant awareness“ wurde im von Bertrand Evans in seiner im Jahr 1960 erschienenen Monographie *Shakespeare's Comedies* definiert und geht weit über die „diskrepante Informiertheit“ hinaus, da ein Charakter zwar über dieselben Informationen wie der Zuschauer verfügen kann, sie aber nicht notwendigerweise auf dieselbe

Charaktere über das gesamte Stück hinaus die Bühne teilen und deshalb zunehmend divergierende Informationspotentiale besitzen, während der Zuschauer, der Zugang zu allen auf der Bühne vermittelten Informationen hat, automatisch einen wachsenden Informationsvorsprung vor den Charakteren erhält. Ein Prosa-Autor hingegen, der einen unzuverlässigen Erzähler einsetzt, steht vor einem Problem: Wie kann der Leser einen Informations- bzw. „awareness“-Vorteil gegenüber dem Erzähler erhalten, wenn dieser seine einzige Informationsquelle ist? Grundsätzlich gibt es hier zwei Möglichkeiten: der Leser kann auf extratextuelles Vorwissen zurückgreifen und/oder in der Lage sein, aus den intratextuellen, vom Erzähler vermittelten Informationen Schlüsse zu ziehen, die dem Erzähler selber entgehen.⁹⁴

Im ersten Fall besteht die Herausforderung für den Autor darin, seine Leserschaft gut genug zu kennen, um auf ein bestimmtes Vorwissen und bestimmte intellektuelle Fähigkeiten zählen zu können -- Genettes bereits angesprochenes „minimum of ordinary perspicuity and good mastery of the codes involved“ (*Revisited* 141-142). Diese Codes freilich sind soziale Konstruktionen und besitzen nur in einer spezifischen kommunikativen Sphäre volle Gültigkeit.

Zum zweiten Fall schreibt bereits Aristoteles in seiner *Rhetorik*:

Weise interpretieren muss. Ist der Charakter etwa ein Kind (*Huckleberry Finn*) oder ein geistig nicht vollkommen zurechnungsfähiger Mensch (*The Sound and the Fury*, *Die Blechtrommel*), so besitzt der Leser oder Zuschauer in der Regel a priori einen Vorteil bei der Verarbeitung der Informationen. Es besteht also zwar keine diskrepante Informiertheit, wohl aber „discrepant awareness“.

⁹⁴ Eine an dieser Stelle nicht weiter besprochene Möglichkeit, dem Leser zu einem Informationsüberschuss gegenüber dem Erzähler zu verhelfen, ist die Nachahmung der dramatischen Situation, d.h. der Einsatz mehrerer voneinander unabhängiger Erzähler, deren Aussagen über dieselben Geschehnisse nicht kongruent sind. Bekannt ist diese Situation aus Akira Kurosawas Film *Rashomon*, aber auch aus Christa Wolfs Roman *Medea: Stimmen*.

Daher ist es erforderlich, die Kunstfertigkeit anzuwenden, ohne daß man es merkt, und die Rede nicht als verfertigt, sondern als natürlich erscheinen zu lassen - dies nämlich macht sie glaubwürdig, jenes aber bewirkt das Gegenteil; denn die Zuhörer nehmen wie gegen jemanden, der etwas im Schilde führt, Anstoß daran wie gegen gemischte Weine. (zitiert nach Ueding 186)

In diesem Sinne ließe sich zu unreliable narration sagen: der Erzähler versucht dem Leser nach Kräften „reinen Wein“ einzuschenken, erweist sich jedoch im Gegensatz zu seinem Autor als schlechter Rhetoriker. Mit Blick auf Ironie und Humor formuliert deshalb Jean Paul: „Etwas ganz anderes als ein humoristischer Dichter ist ein humoristischer Charakter. *Dieser ist alles unbewußt*, er ist lächerlich und ernst, aber er macht nicht lächerlich; er kann leicht das Ziel, aber nicht der Mitwettrenner des Dichters sein” (JPW 5:138, meine Hervorhebung). Ein Gedanke, der sich viel später auch bei Paul de Man wiederfindet. Dieser definiert sein Konzept der „absoluten Ironie“ als

a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a *consciousness of a non-consciousness*, a reflection on madness from the inside of madness itself [...] the ironist invents a form of himself that is ‘mad’ but that *does not know its own madness*; he then proceeds to reflect on this madness thus objectified. (*Blindness and Insight* 216, meine Hervorhebungen)⁹⁵

Für einen Autor besteht das Problem nun freilich darin, das zu erzeugen, was Jean Paul als „Unbewusstsein“ und de Man als „non-consciousness“ bezeichnen, um so „discrepant awareness“ herzustellen. Mit genau diesem -- nicht zuletzt von Kleist im „Marionettentheater“ behandelten -- Problem der bewussten Produktion von Nicht- oder Unbewusstsein befasst

⁹⁵ Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Jean Paul und de Man Vgl. Fleming (22). Interessant ist, dass in de Mans Definition jede Form von Ironie die Generierung eines zweiten Charakters bedeutet, welchem die ironische Bedeutungsebene nicht bewusst ist. Demnach ließe sich sagen, dass Ironie stets unter Zuhilfenahme eines unzuverlässigen Erzählers erfolge. Erzählerische Unzuverlässigkeit in der Literatur wäre dann schlicht eine Form von Ironie, in der die Distanz zwischen Schöpfer und externalisierter Maske extrem groß wäre.

sich auch Nicolai Hartmann in seiner 1953 erschienenen *Ästhetik*. Wie bereits Jean Paul untersucht Hartmann Humor und Komik und fordert: „die Komik dichterischer Gestalten in Schauspiel und Roman [muss] stets unfreiwillige Komik sein“ (416). Ob die erzeugte Unfreiwilligkeit allerdings genuin sei oder nicht, sei unerheblich, denn „[n]icht auf Realität kommt es hier an, sondern auf Erscheinung“ (416). Unfreiwillige Komik „muß so wirken, als wäre sie nicht von einem Dichter, der sie ‚wollte‘, komponiert, geschweige denn vom Mimen kunstgerecht herausgebracht, sondern unwillkürlich im zufälligen Sichtreffen der Ereignisse zustandegekommen“ (416). Ein Dichter müsse deshalb die Gabe besitzen, „die Komik seiner Gestalten so zu bilden und zur Erscheinung zu bringen, als wäre sie nicht von ihm gebildet“ (416).⁹⁶ „Discrepant awareness“ lässt sich in Prosatexten also umso erfolgreicher erzeugen, je mehr ein Autor willens und in der Lage ist, seine Stimme und Intention zu verschleiern. Mit anderen Worten: der Autor muss im Dienst seines Werks literarischen Selbstmord begehen und zum Märtyrer seiner Intention werden.

Zum Verhältnis von unzuverlässigem Erzählen und Ironie lässt sich festhalten: Ein unzuverlässiger Erzähler ist zugleich Medium und Ziel der Ironie, ohne sich dieser Funktionen bewusst zu sein. Chatman bezeichnet unzuverlässiges Erzählen deshalb als eine Ironie, die „speaker-unconscious“

⁹⁶ Jean Paul, de Man und Hartmann stehen damit klar im Widerspruch zu Douglas Muecke und Wayne Booth. Bei Muecke etwa liest man: „a work can be ironical only by intention; being ironical means deliberately being ironical. It is only events and situations which may be unintentionally ironic“ (56). Dazu Lars Elleström, der im Übrigen eine hervorragende historische Übersicht der Intentionalitätsdiskussion im Ironiediskurs bietet: „Muecke and Booth both [...] seem to accept authorial intention as something so deeply rooted in the concept of irony that it is meaningless to really question its relevance“ (38). Linda Hutcheon fordert deshalb: „it is the concept of intentionality [...] that needs broadening“ (*Poetics* 117), denn „all irony happens intentionally, whether the attribution be made by the encoder or the decoder“ (*Poetics* 118). Vgl. auch John Searle: „The mind imposes Intentionality on entities that are not intrinsically Intentional by intentionally conferring the conditions of satisfaction of the expressed psychological state upon the external physical entity“ (*Intentionality* 27). Vgl. auch den von Kindt und Müller vorgeschlagenen „hypothetischen Intentionalismus“.

sei: „The narrator is being ironized in the *act* of narrating. Much of the effect rests on the implied reader’s understanding that the narrator is unconscious or at least ambivalent about the duplicity, distortion, or naiveté of his account“ (154).⁹⁷

In einem kürzlich erschienenen Sammelband zu unzuverlässigem Erzählen resumiert Liesbeth Korthals Altes: „Irony and unreliable narrators may appear the more sincere mode of expression: they highlight the risks of communication and the hermeneutic work that are in fact the norm“ („Sincerity“ 115). Wenn aber unbestimmte Aussagen aufgrund ihrer Instabilität realistischer wirken, müsste ihnen dann nicht auch ein größeres rhetorisches Potential innewohnen als stabilen Aussagen?⁹⁸ Denn würde epistemologische Stabilität als Signal für Fiktionalität und Künstlichkeit empfunden, so wäre ihre Appellfunktion vorwiegend auf die innertextuelle Welt beschränkt. Instabilität hingegen besäße Zugang zu lebensweltlichen Diskursen und hätte die Macht sie von innen heraus mitzugestalten. Umso erstaunlicher ist deshalb, dass der Einsatz unzuverlässigen Erzählens -- wohl die extremste Form unbestimmten Schreibens -- im Kontext von Engagierter

⁹⁷ Vgl. Fludernik: „with ironic discourse it is generally the speaker him/herself who is being ironic and deliberately saying what s/he does not believe, whereas in the case of unreliability the scenario is one of dramatic irony in which the speaker gives him/herself away“ („Interfaces“ 18). Dem entspricht Pfisters Unterscheidung zwischen dramatischer Ironie und „Ironie im Drama“: So habe das von Antonius während der Leichenrede in Shakespeares *Julius Caesar* bewusst mehrmals wiederholte „Brutus is an honourable man“ „mit dramatischer Ironie im engeren Sinn nichts zu tun, da es sich hier um eine von der fiktiven Figur selbst ironisch intendierte sprachliche Äußerung handelt [,die] bereits im inneren Kommunikationssystem funktioniert, während dramatische Ironie auf der Interferenz von innerem und äußerem Kommunikationssystem beruht“ (87-88). Ein Beispiel aus der Literatur: Oskar Matzerath in der *Blechtrommel* spart in seinen Beschreibungen der Nationalsozialisten nicht mit ironischen Kommentaren, versucht jedoch auch seine Tätigkeit als Truppenunterhalter nicht als Mitläufertum erscheinen zu lassen. Im ersten Fall weiß der Leser -- oder meint zu wissen --, dass Oskar bewusst ironisch ist; es handelt sich also um „congruent awareness“. Im zweiten Fall hingegen besteht, ob vom Autor gewollt oder nicht, eine „discrepant awareness“ zwischen Oskar und dem Leser; es handelt sich also um erzählerische Unzuverlässigkeit.

⁹⁸ Bereits Wolfgang Iser hatte im Jahre 1969 in seiner Konstanzer Antrittsvorlesung mit dem Titel *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* in diese Richtung argumentiert.

Literatur und Avantgarde bisher keine Beachtung fand. Die folgende Untersuchung versteht sich deshalb als erster Schritt in diese Richtung. Sie bietet zunächst eine Übersicht der gängigen Theorien zu Engagierter Literatur und Avantgarde -- genauer: Sartre, Adorno, Bürger und Huyssen -- und konzentriert sich dabei auf die folgenden Fragen: Wie lässt sich Autorität angreifen, ohne erneut autoritäre Strukturen zu erzeugen? Wie kann die Avantgarde dem Teufelskreis der kontinuierlichen Selbsterneuerung entkommen, ohne ihr Wirkungsvermögen einzubüßen? Schließen sich Kommodifikation und Engagement wirklich gegenseitig aus? Im Anschluss an die Erörterung dieser Fragen werden verschiedene theoretische Ansätze zu „subversiver Affirmation“ besprochen und Vorschläge für eine Erweiterung der Definition von avantgardistischer Literatur unter Berücksichtigung unzuverlässigen Erzählens erarbeitet.

Der Begriff Engagierte Literatur wird im allgemeinen mit Jean-Paul Sartre assoziiert, der diese im Jahre 1947 in seinem Buch *Was ist Literatur?* definiert als „eine konkrete Befreiung aus einer besonderen Entfremdung“ (44). Ermöglicht werde diese Befreiung durch das vertrauens- und verantwortungsvolle Zusammenspiel von Autor und Leser: „Der Autor schreibt also, um sich an die Freiheit der Leser zu wenden, und er beansprucht diese Freiheit, um sein Werk existieren zu lassen. [...] je mehr wir unsere eigene Freiheit empfinden, um so mehr erkennen wir die Freiheit des anderen an“ (33). Sartres Konzeption des schriftlichen Diskurses beruht auf gutem Willen und Respekt auf beiden Seiten des Kommunikationsschemas. Schließlich, so Sartre in seiner berühmten Verteidigungsschrift, ist der Existenzialismus ein Humanismus. Seine rezeptionsästhetische Formel „Lesen

ist gelenktes Schaffen“ beschreibt in diesem Sinne kein autoritäres, sondern ein dialogisches Verhältnis zwischen Autor und Leser.

In diesem Punkt nun setzt die Kritik der Frankfurter Schule an.⁹⁹ In seinem Essay „Engagement“, wie auch in der *Ästhetischen Theorie* geißelt Adorno dieses Interaktionsmodell als zu naiv und wirft Sartre „Schwäche in der Konzeption des Engagements“ („Engagement“, AGS 11:415) vor. Aufklärung, Moderne und Kapitalismus hätten durch die zunehmende Rationalisierung und Kommodifizierung der Lebenspraxis die Kontrolle über Werte und Weltanschauung der Menschen gewonnen und diese damit zu einem Leben in Scheinfreiheit verdammt. In einer von der Kulturindustrie dominierten Gesellschaft voller willfähriger Individuen wird der Begriff Engagierte Literatur zum Oxymoron, denn das Einbringen von Engagement und damit kontaminierter Lebenswelt in die Kunst instrumentalisieren die Form und führe zu „Kitsch“. Umgekehrt würde das konkrete politische Anliegen durch den Kontakt mit der Kunst torpediert, da eine authentische Abbildung von Wirklichkeit in der Kunst unmöglich sei. „Jede der beiden Alternativen negiert mit der anderen auch sich selbst“ („Engagement“, AGS 11:409). Und so kommt Adorno zu dem Schluss, dass Kunst einzig auf die gesellschaftliche Realität einwirken könne, indem sie sich radikal von dieser abende und auf sich selbst konzentriere. „Indem sie sich als Eigenes in sich kristallisiert, anstatt bestehenden gesellschaftlichen Normen zu willfahren und als ‚gesellschaftlich nützlich‘ sich zu qualifizieren, kritisiert sie die Gesellschaft durch ihr bloßes Dasein“ („Ästhetische Theorie“, AGS 7:335). Kunst würde damit der Gesellschaft Freiheit vorleben, da sie sich von ihr befreit. Dass

⁹⁹ Eine empfehlenswerte weiterführende Untersuchung des Verhältnisses von Adorno und Sartre bietet die kürzlich erschienene Monographie von David Sherman.

autonome Kunst so paradoxerweise selber eine autoritäre Aura annimmt, wird von Adorno als notwendiges Übel hingenommen: „autonome Kunst ist ein Stück veranstalteter Unsterblichkeit, Utopie und Hybris in eins“ („Ästhetische Theorie“, AGS 7:209).

Das Hauptproblem an Adornos Avantgarde-Kritik ist sein dogmatisches Festhalten an der Trennung von „reiner“ Kunst und „kontaminierter“ Lebenswelt. So trägt die von ihm propagierte autonome Kunst durch ihr exklusives und wirklichkeitsfeindliches Wesen unverkennbar totalitäre Züge. Das Ausgehen von lediglich zwei Kategorien wird zudem der immensen Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen keineswegs gerecht. Ist schließlich nicht gerade die Trennung von Kunst und Lebenswelt selber die Fiktion? Und halten sich die autoritären Elemente in einer Gesellschaft vielleicht gerade mit Hilfe dieses Teilungsprinzips an der Macht? So lässt sich gegen Adorno anbringen, dass von ihm als Kitsch oder Tendenzliteratur abgetane Kunst -- etwa die Protestsongs der 68er -- durchaus eine nicht zu unterschätzende Wirkung entfaltet haben -- nur eben in einer Weise, die Adorno fremd war.¹⁰⁰ In seinem Standardwerk *Theorie der Avantgarde* führt Peter Bürger diese Blindheit darauf zurück, dass für Adorno hohe und Trivialliteratur in zwei getrennten Sphären existieren. Genauer: Trivialliteratur ist Teil der Sphäre der Lebenswelt und damit schlicht keine Kunst.¹⁰¹

Bürger selbst zieht nicht qualitative, sondern zeitliche Trennlinien und unterscheidet zwischen historischer und Neo-Avantgarde. Zur ersteren gehöre

¹⁰⁰ Im Klaren ist sich Adorno allerdings darüber, dass Kunst ihre Intention nicht klar artikulieren muss. Denn Engagement, so heißt es in der posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie*, ziele „auf Veränderung der Bedingungen von Zuständen, nicht auf den blanken Vorschlag“ (AGS 11:415).

¹⁰¹ In diesem Kontext interessant ist Friedrich Dürrenmatts Überlegung, man solle durch das Schreiben von Kriminalromanen dort Kunst produzieren, „wo sie niemand vermutet“. Literatur werde dadurch so leicht, „dass sie auf der Waage der Literaturkritik nichts mehr wiegt: nur so wird sie wieder gewichtig“ (7:61).

unter anderem Surrealismus, Dada und der italienische Futurismus. Ziel dieser Bewegungen sei die Aufhebung der vom Bürgertum etablierten Institutionalisierung der Kunst gewesen.

Die europäischen Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Negiert wird nicht eine vorausgegangene Ausprägung der Kunst (ein Stil), sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene. [...] sie richtet sich auf den Funktionsmodus von Kunst innerhalb der Gesellschaft, der die Wirkung der Werke ebenso bestimmt, wie der besondere Gehalt es tut. (66-67)

Mit Adorno übereinstimmend hält Bürger das Projekt der historischen Avantgarde allerdings für gescheitert, da es lediglich eine „falsche Aufhebung“ (73) anbiete. Ähnliche Probleme sieht Bürger auch bei den nachfolgenden neo-avantgardistischen Bewegungen. So habe sich die Kulturindustrie als derart anpassungsfähig erwiesen, dass die Avantgarde sich kontinuierlich umgestalten müsse, um ihren Schockwert zu bewahren und nicht selber zum Konsumartikel zu werden. Doch auch diese Strategie erweise sich als Scheinlösung, da „dort, wo Kunst sich tatsächlich dem ihr von der Warengesellschaft aufgedrängten Zwang zur Neuerung unterwirft, sie von der Mode sich kaum mehr unterscheiden läßt“ (Bürger 84-85).¹⁰² Kunst, so scheint es, verfügt über keine Möglichkeit der Kommodifizierung zu entkommen. Kein Wunder also, dass Georg Lukàcs die Frankfurter Schule im „Grand Hotel Abgrund“ sah.

Auch Andreas Huyssen beschäftigt sich in einer Vielzahl von Essays und Monographien mit dem Problem der Avantgarde. Laut Huyssen lässt sich die von der Frankfurter Schule betriebene Verteidigung autonomer Kunst nur im zeitgenössischen Kontext verstehen als der Versuch, Kunst vor dem Zugriff

¹⁰² Vgl. Adorno in den *Minima Moralia*: „Wer ein Unikum anbietet, das niemand mehr kaufen will, vertritt, selbst gegen seinen Willen, die Freiheit vom Tausch“ (AGS 4:76).

des Nationalsozialismus zu schützen. Obwohl er an dem Gebrauch von Qualitätskriterien festhält, lehnt Huyssen deshalb wie zuvor Bürger Adornos dogmatische Trennung -- die sogenannte „great divide“ -- zwischen hoher und niederer Kunst ab:

to reduce all cultural criticism to the problem of quality is a symptom of the anxiety of contamination. Not every work of art that does not conform to canonized notions of quality is therefore automatically a piece of Kitsch, and the working of Kitsch into art can indeed result in high-quality works. (*After the Great Divide* ix)

Rückblickend identifiziert Huyssen „three registers of the utopian imagination in the art and literature of the earlier twentieth century: the utopia of subsuming art into life, the utopia of radical textuality, the utopia of aesthetic transcendence“ (*Twilight Memories* 98). Die von der historischen Avantgarde angestrebte Verschmelzung der Sphären von Kunst und Lebenswelt hält auch Huyssen für gescheitert. Weder ausdrücklich politische, noch autonome Kunst habe die an sie gestellten Erwartungen erfüllt: „the first advocates *Aufhebung* (sublation), while the second insists on the continuation of the aesthetic project in its own right. But both do take the nexus between aesthetic and political revolution for granted“ (*Twilight Memories* 99). Seit den sechziger Jahren und insbesondere mit dem Aufkommen der Massenmedien sei der Glaube an Kunst als Träger utopischer Visionen zu einer bloßen wagen Sehnsucht zusammengeschmolzen. In ihrer verzweifelten Suche nach Halt richte postmoderne Kunst ihren Blick deshalb notgedrungen auf die Vergangenheit.

Glaubt man Adorno, Bürger und Huyssen, so erscheint das Vorhaben, mittels Kunst zu gesellschaftlichen Veränderungen beitragen zu wollen geradezu gefährlich naiv -- heute mehr denn je. Doch basieren diese düsteren Diagnosen nicht vielleicht auf einer falschen Erwartungshaltung an die Kunst?

Schließlich beschäftigen sich kreativ Schaffende bereits entschieden länger mit dem Problem der sozialen Einflussnahme und haben möglicherweise eine Reihe von Mitteln und Wegen ersonnen, die Kritikern schlicht entgehen. Genau wie Adornos qualitative Trennung zwischen politischer -- sprich: kommodifizierter -- und reiner Kunst lassen sich auch Bürger und Huysens chronologische Trennungen von historischer und Neo-Avantgarde, bzw. zwischen Moderne und Postmoderne als zu simplistisch kritisieren. Schließlich erscheint das Nebeneinander von heterogenen künstlerischen Stilen umso mehr als Nacheinander homogener Strömungen, desto weiter man zeitlich von ihnen entfernt ist. Auch Kunstgeschichte wird von den Siegern geschrieben. Erst kürzlich argumentiert deshalb Mike Sell:

the avant-gardes of the 1960s thematized institutions that Bürger himself fails to recognize: his own institutions, the institutions of criticism, scholarship, and pedagogy. [...] the avant-garde did not die during the 1960s, nor did it simply repeat the achievements and failures of the past in some kind of conceptually empty 'neo' gesture, as Bürger and a great many others contended. Quite the contrary, the avant-garde is still alive today and equipped with a self-consciousness informed by the kinds of penetrating critiques mounted against the avant-garde since the mid-1950s. (4-5)

Vor allem jedoch fällt auf, dass sowohl Adorno, Bürger, als auch Huysen Kunst und Künstlern unablässig Intentionen unterstellen, für die es letztlich keine sicheren Anhaltspunkte gibt. Im Umgang mit Kunst Aspekte wie Ironie, Humor und erzählerische Unzuverlässigkeit außer Acht zu lassen, d.h. Kunst zu ernst zu nehmen, bedeutet, ihren diskursiven Charakter zu missachten und sie auf ein museumstaugliches Format zu reduzieren. Auch von Künstlern verfasste Manifeste, Programme und Pamphlete als glaubwürdige Zeugnisse ihrer Intention zu lesen, ist naiv. Dies gilt bei weitem nicht nur für sogenannte postmoderne Kunst, denn schließlich ist das

Verschleiern der eigenen Intention durch den Einsatz von „discrepant awareness“ und die bewusste Erzeugung von Paradoxien für Künstler gerade in repressiven gesellschaftlichen Verhältnissen reizvoll.

Im folgenden werden deshalb einige der bekannteren Theorien „subversiv affirmativer“ Kunst kurz besprochen und ihre Verknüpfung mit unzuverlässigem Erzählen erörtert. So schreibt Umberto Eco bereits im Jahre 1967 in seinem bekannten Essay „Towards a Sociological Guerrilla Warfare“ dem Rezipienten die entscheidende interpretatorische Macht in einer Kommunikationssituation zu. Während ein reicher Mensch eine Fernsehwerbung für einen Kühlschrank als Kaufanreiz und Affirmation seiner Wohlstandswelt sehe, würde ein armer Mensch dieselbe Werbung als Provokation auffassen. „This is why I believe TV advertising in depressed countries functions as a revolutionary message“ (141). Das Problem dieser interpretatorischen Freiheit bestehe darin, dass die Seite des Senders kaum Einfluss auf die Auslegung der Nachricht habe. Dennoch glaubt Eco, mit Hilfe von „communications guerilla warfare“ (144) eine rhetorische Wirkung erzielen zu können.

A political party that knows how to set up a grass-roots action that will reach all the groups that follow TV and can bring them to discuss the message they receive can change the meaning that the Source had attributed to this message. An educational organization that succeeds in making a given audience discuss the message it is receiving could reverse the meaning of that message. Or else show that the message can be interpreted in different ways. [...] The threat that ‚the medium is the message‘ could then become, for both the medium and the message, the return to individual responsibility. (143)

Ähnlich, wenngleich weniger praktisch, definiert Michel Foucault in den Jahren 1963-64 den Begriff der „non-positive affirmation“ (*Religion and*

Culture 61). Foucault entwickelt diesen Gedanken aus Maurice Blanchots Prinzip der „contestation“:

Contestation does not imply a generalized negation, but an affirmation that affirms nothing, a radical break of transitivity. Rather than being a process of thought for denying existences or values, contestation is the act which carries them all to their limits and, from there, to the Limit where an ontological decision achieves its end; to contest is to proceed until one reaches the empty core where being achieves its limit and where the limit defines being. (*Religion and Culture* 61-62)¹⁰³

Eine der gründlichsten Untersuchung der Funktionsweise dieser inklusiven Subversionstaktik bietet die kanadischen Komparatistin Linda Hutcheon. In einer Reihe von Büchern und Essays plädiert Hutcheon zunächst für ein differenzierteres Ironieverständnis. Ironie sei nicht „something that happens“, kein „static rhetorical *tool* to be used“, sondern „a communicative process“ (*Irony's Edge* 58). Hutcheon unterscheidet deshalb drei semantische Eigenschaften von Ironie: „it is *relational, inclusive* and *differential*“ (*Irony's Edge* 58). Zum einen bestehe eine verwandtschaftliche Beziehung (relational) zwischen dem Gesagten und dem Nichtgesagten -- mindestens zwei Narrativen also, die um die Vorherrschaft kämpfen, deshalb aber zu einander in Verbindung stehen müssen. Zugleich konstituiere sich Bedeutung gerade durch die Unterschiede (differential) zwischen diesen nicht notwendigerweise konträren Polen. Unter dem Inklusiven ist die Übereinanderlagerung mehrerer solcher Narrativen zu verstehen. Gerade dieses „sowohl als auch“ -- anstelle eines „entweder oder“ -- erzeuge die zusätzliche semantische Ebene und damit Ironie.

¹⁰³ Ausführliche Untersuchungen zu Blanchots „contestation“ finden sich im unlängst von Hart und Hartman herausgegebenen *The Power of Contestation: Perspectives on Maurice Blanchot*.

If we considered irony to be formed through a relation both between people and also between meanings – said and unsaid – then [...] it would involve an oscillating yet simultaneous perception of plural and different meanings. (*Irony's Edge* 66)¹⁰⁴

Im Gegensatz zu Booth bezweifelt Hutcheon die Existenz stabiler Ironie schon allein deshalb, weil sich die An- oder Abwesenheit von Ironie aufgrund ihrer diskursiven Natur nie eindeutig bestimmen ließe (*Irony's Edge* 149, Vgl. 97).¹⁰⁵ Anders als Hegel in seinen Angriffen auf Friedrich Schlegel, sowie viel später die Neo-Konservativen und Marxisten -- allen voran Fredric Jameson und Terry Eagleton -- in ihrer Kritik an der Postmoderne sieht Hutcheon Ironie nicht als bedeutungszerstörend. Unter Bezug auf Alan Wilde stellt sie fest:

postmodern irony is the structural recognition that discourse today cannot avoid acknowledging its situation in the world it represents: irony's critique, in other words, will always be at least somewhat complicitous with the dominants it contests but within which it cannot help existing. („The Power“ 36)

Ironie nutze ihre Position innerhalb des gesellschaftlichen Normensystems, um dieses zu unterlaufen und zu hinterfragen. Während die Frankfurter Schule, Bürger und Huyssen die Infiltrierung und Kommodifizierung der Kunst durch die Kulturindustrie beklagt, könnte man nun von der Infiltrierung und Problematisierung der Konsumgesellschaft mit Hilfe von Ironie sprechen. Freilich sei dies nicht „the radical, utopian oppositionality of the modernist avant garde. Instead, it questions the very act

¹⁰⁴ Hutcheon beruft sich hier auf Wittgensteins berühmtes Bild der „Hasen-Ente“. Interessanterweise verwendet auch Bruce Jackson in seiner Besprechung der unzuverlässigen Erzähler in Faulkners *Absalom, Absalom!* eine ganz ähnliche Argumentation: „*Absalom, Absalom!* is like the famous trick drawing that is two faces or a vase, which depends on how you look at it and what you're thinking at that moment. It's not just either of those things; it's both of them. The only difference is your perception“ (103).

¹⁰⁵ Vgl. Elleström: „The *material* of irony is found in the text, but it is *formed* by the reader. Some materials seem to be easier to give ironic shape, once one has seen their potentialities, but on the other hand the textual material is never in itself ironic“ (49).

- and authority - of taking a position, any position“ („The Power“ 37). Ironie kontextualisiere, historisiere und relativiere allgemein akzeptierte Auffassungen von Normalität und gesundem Menschenverstand. „It has little faith in art’s ability to change society *directly*, though it does believe that questioning and problematizing may set up the conditions for possible change“ (*Poetics* 218). Ironie erschaffe also keine neuen gesellschaftlichen Hierarchien, sondern arbeite stets innerhalb bereits vorhandener Strukturen. Da Sender und Empfänger ironischer Äußerungen für gewöhnlich derselben sozialen Sphäre angehören, werde das gegenseitige Verständnis durch gemeinsames kulturelles Wissen ermöglicht.¹⁰⁶

Eine in jüngerer Zeit bekannt gewordene Form subversiver Affirmation ist Slavoj Žižeks Konzept der „overidentification“. Zum ersten Mal definiert Žižek diese im Jahr 1993 in seinem bekannten Essay über die slowenische Rockband Laibach:

it ‘frustrates’ the system (the ruling ideology) precisely in so far as it is not its ironic imitation, but over-identification with it - by bringing to light the obscene superego underside of the system, over-identification suspends its efficiency. (4)

Žižek greift das Konzept auch in späteren Arbeiten wieder auf. So argumentiert er in seinem Beitrag zu *Contingency, Hegemony, Universality* unter Bezug auf Bakhtin, jedes autoritäre System benötige eine Form der „inherent transgression“, um sich an der Macht zu halten:

¹⁰⁶ Vgl. John Searle: „In indirect speech acts the speaker communicates to the hearer more than he actually says by way of relying on their mutual background information, both linguistic and nonlinguistic, together with the general powers of rationality and inference on the part of the hearer“ (*Expression and Meaning* 31-32). Auch Searle verweist in diesem Kontext auf die Griceschen Konversationsmaximen, die in der Literatur zu unzuverlässigem Erzählen zunehmend Interesse finden. Vgl. Korthals Altes: „There is always a circular movement to this: it is because I belong to a certain interpretive community that I am inclined to read ironies into a text, and by interpreting texts as ironical, I posit myself as belonging to a specific community of values“ („Voice“ 179).

power can reproduce itself only through some form of self-distance, by relying on the obscene disavowed rules and practices that are in conflict with its public norms. (218)

Hierdurch erwecke das System den Anschein, die einzige verbleibende Form des Protests bestünde in der Formulierung klarer ideologischer Gegenpositionen und damit in der „disidentification“. Ein solcher Protest sei für das System leicht sicht- und bekämpfbar -- bereits Eco schreibt dazu lakonisch: „Revolutions are often resolved in more picturesque forms of integration“ (143). Žižek sieht deshalb „overidentification“ als eine der wenigen praktikablen Möglichkeiten zum Widerstand:

insofar as power relies on its ‘inherent transgression’ then – sometimes at least – *overidentifying* with the explicit power discourse – *ignoring* this inherent obscene underside and simply taking the power discourse at its (public) words, acting as if it really means what it explicitly says (and promises) – can be the most effective way of disturbing its smooth functioning. (220)

Ecos „communications guerilla warfare“, Foucaults „non-positive affirmation“, Hutcheons Ironiebegriff, Žižeks „over-identification“ und auch die subversiven Ansätze von Situationismus, Fluxus, Happening und „culture jamming“ basieren auf der Umkodierung kultureller Codes und ihrer Wiedereinführung in den öffentlichen Diskurs. „Discrepant awareness“ in Form unzuverlässigen Erzählens eignet sich vorzüglich für diese Art subversiver Affirmation. Angemerkt werden muss allerdings, dass diese avantgardistischen Taktiken keineswegs auf die sogenannte Postmoderne beschränkt sind,¹⁰⁷ sondern sich bereits lange vor dem vermeintlichen Ende

¹⁰⁷ Auch Ansgar Nünning kritisiert in einem etwas anderen Kontext, dieses Vorgehen Hutcheons führe zu „unwarranted assumptions of homogeneity“ und „yet another master narrative“ („Where“ 361).

der historischen Avantgarde in den sechziger Jahren nachweisen lassen.¹⁰⁸ Bereits in der Antike finden sich zahlreiche Beispiele für unzuverlässiges Erzählen.¹⁰⁹ Dieses muss deshalb, wie Ansgar Nünning fordert, verstanden werden als „a formal response to broader cultural developments“ („Reconceptualizing the Theory“ 61, auch in: „But Why“ 94).¹¹⁰ Da unreliable narration also auf der Manipulation konkreter kultureller Codes basiert, ist eine entsprechende Untersuchung in literarischen Texten nur im Rahmen einer philologischen Herangehensweise sinnvoll. Es gilt Ecos Forderung:

Der einfühlsame Leser, der das Kunstwerk der Vergangenheit in all seiner Frische aufnehmen will, darf es nicht nur im Lichte seiner eigenen Codes lesen [...] Er muß die rhetorische und ideologische Welt und die Kommunikationsumstände wiederfinden, von denen das Werk ausgegangen war. (*Einführung* 191)

Die angesprochenen Konzepte subversiver Affirmation lassen deutlich erkennen, dass der Diskurs zur Avantgarde selber museale Züge trägt. Nach

¹⁰⁸ Vgl. etwa Andreas Solbachs Untersuchung „Grimmelshausens ‚Courasche‘ als unzuverlässige Erzählerin“.

¹⁰⁹ Nachfolgend zwei Beispiele:

Diskin Clay sieht Platos Erzähler Kritias in *Atlantis* als unzuverlässigen Erzähler: „He is extraordinarily careful to provide corroborating details that will convince his audience that he is telling the truth, and he is at pains to demonstrate how difficult it is for him to represent an action of the remote past [...], but his narrative is both incomplete and in some crucial aspects unreliable“ (16).

Kathryn Stoddard schreibt zu Hesiod, dieser verwende in den *Werken und Tagen* einen unzuverlässigen Erzähler als pädagogisches Mittel, d.h. „to alert the audience to the narrator’s questionable didactic authority in this poem“ und mit dem Ziel „of inducing the audience to teach itself“ (191). Weiterhin argumentiert Stoddard, diese Verwendung unzuverlässigen Erzählens sei keineswegs eine Erfindung Hesiods, sondern ein „characteristic element of Greek *αἴτιον* [sic] and occurs in several extant lyric poems“ (191).

¹¹⁰ Vgl. auch Mirjam Sprenger: „Wird die ‚Postmoderne‘ als ästhetisches Phänomen aufgefasst, und somit die Periodisierung umgangen, können postmoderne Züge auch bei Sterne, Rabelais und Cervantes aufgedeckt werden“ (126). Nur zwei Seiten später scheint Sprenger allerdings von einer Periodisierung auszugehen: „Postmoderne und Metafiktion sind als ästhetische Systeme Ausdruck einer anti-mimetischen Haltung in der Literatur der Gegenwart“ (128). Vgl. auch Bo Pettersson. Durchaus feststellen lässt sich freilich, wie etwa Iser in *Appellstruktur der Texte* zeigt, eine deutliche Zunahme und zunehmende Komplexität unzuverlässigen Erzählens seit der Romantik und insbesondere im Atom- und Informationszeitalter. Interessant wäre es deshalb, den sozialen Entstehungsbedingungen von unzuverlässigem Erzählen und Ironie nachzuspüren. Fernandez und Huber geben hier einen entscheidenden Hinweis: „irony flourishes in certain historical conditions, and [...] these conditions are now especially intense and widespread“ (2) und weiter: „irony can be expected in situations of unequal power when discourses, interests, or cultures clash“ (4).

zahllosen Todsagungen, Wiedergeburten und Neudefinitionen scheint es an der Zeit, die archaischen Vorstellungen von offenen kulturellen Feldschlachten und avantgardistischen Kriegshelden zu begraben. Wie die folgenden Literaturkapitel zu Kleist und Böll zeigen, sind die Frontlinien nur selten so klar definiert, wie es im Nachhinein erscheint. Unter dem Eindruck repressiv-autoritärer Verhältnisse erweisen sich klare Absichtserklärungen und offener Widerstand in der Regel als unpraktisch oder gar kontraproduktiv und lebensbedrohlich. Aus Notwendigkeit entstehen so Formen von Engagement, die einem Pragmatismus unterworfen sind, der zum Einen spätere Erklärungs- und Rechtfertigungsversuche erheblich erschwert und dessen Erfolg zum Anderen jenseits herkömmlicher Vorstellungen von Ursächlichkeit liegt. Verkennung und Missverständnis sind hier nicht etwa tolerierte Kollateralschäden, sondern ganz im Gegenteil fundamentale Bestandteile von künstlerischem Programm und politischer Wirkungsabsicht.

2. Heinrich von Kleists Rhetorik der Ungewissheit

2.1 Einleitung

Die großen Schriftsteller wollten zerstören, aufbauen, demonstrieren. Wir aber halten uns nicht mehr an ihre Beweise, weil uns an dem, was sie beweisen wollten, nichts mehr liegt. Die Mißstände, die sie anprangerten, gehören nicht mehr unserer Zeit an; andere ärgern uns, die sie gar nicht ahnten. (Sartre 22)

Wohl für kaum einen Schriftsteller der Sattelzeit besitzen diese Worte Jean-Paul Sartres so viel Gültigkeit wie für Heinrich von Kleist. Gut dreißig Jahre nach der Revolution in Frankreich und fast vierzig Jahre vor der gescheiterten bürgerlichen Revolution in Deutschland im Jahre 1848 kämpft Kleist mit den Waffen eines Dichters einen im wahrsten Sinne des Wortes

avantgardistischen Kampf. Das mit Sartres Konzept Engagierter Literatur verbundene Ziel der Befreiung ist in Kleists Fall ein sehr konkretes: die Befreiung Deutschlands von der napoleonischen Besatzungsmacht. Trotz seiner persönlichen Abneigung gegen die noch junge Bourgeoisie und den preußischen Obrigkeitsstaat weiß Kleist, dass der Antrieb zu einem erfolgreichen Aufstand gegen Napoleon und ein anschließendes Zusammenwachsen der deutschen Provinzen nur aus dem Volk selbst kommen kann.

Wie Schiller, Eichendorff, Friedrich Schlegel, Arndt, Körner und andere deutsche Dichter macht sich deshalb auch Kleist an die Produktion national selbstkritischer Dichtung. Doch mit seinem Anliegen kämpft er einen Zweifrontenkrieg: Zum einen macht ihm die französisch-kontrollierte Zensur das Leben -- letztendlich erfolgreich -- schwer.¹¹¹ Zum anderen befindet sich Kleists Leserschaft in einem Zustand genereller politischer Apathie. Kleists Förderer Christoph Martin Wieland warnt bereits im Jahre 1802 seinen Sohn

¹¹¹ Zum Verhältnis von Engagierter Literatur und Zensur schreibt Rolf Selbmann: „Die Zensur bezeugt nicht nur die Existenz Engagierter Literatur, sie erzeugt sie erst eigentlich. [...] Zensur darf dabei freilich nicht bloß eng im Sinne von strafbewehrten Maßnahmen staatlicher Institutionen verstanden werden. Auch die vielfältigsten Möglichkeiten politischer, gesellschaftlicher, literarischer oder ästhetischer Sanktionen müssen ja als Zensurformen angesehen werden“ („Engagierte Literatur“ 16). Zur Zensur in den *Berliner Abendblättern* siehe z.B. die behördlichen Briefe in LS 368-370, 396, sowie die Auseinandersetzung zwischen Kleist und Hardenberg. Vgl. auch Wittkowski, der zu Kleists politischen Schriften anmerkt, diese zielten „auf die partielle Fehlrezeption (durch Zensur und Gegner)“ („Schrieb Kleist“ 115) ab. Vgl. auch Klaus Müller-Salget, der schreibt, Kleist habe sich, um die Zensur zu umgehen, „der unterschiedlichsten Mittel der Tarnung (fingierte Briefe, tendenziöse Färbung von Anekdoten, Manipulation übernommener Nachrichten, usw.)“ bedient (SW 3:1091).

Ludwig vor „unserer geschmacklosen, erschlafften und am liebsten von den excrementen hirnloser Köpfe sich nährenden Lesewelt“.¹¹²

Die Schriftstellerei, so Wieland, sei

das elendste, ungewisseste und verächtlichste Handwerk, das ein Mensch treiben kann - der sicherste Weg im Hospital zu sterben. [...] Der Buchhandel liegt in einem so tiefen Verfall und wird mit jeder Messe schlechter [...] Die Buchläden sind mit Romanen und Theaterstücken dermaßen überschwemmt [...] Mit Journalen ist vollends gar nichts mehr zu verdienen. (LS 72)¹¹³

Auch Wilhelm Grimm klagt im Jahre 1810, die Menschen wünschten sich nichts lieber als „empfindungsselige Liebesgeschichten oder triviale Szenen aus dem häuslichen Leben, mit breiten Reflexionen und moralischen Nutzenanwendungen ausstaffiert, oder tolle Abenteuerlichkeiten, von einer fieberkranken Phantasie ausgeboren“ (LS 335). Kleist ist sich dessen nur allzu bewusst. In einem Brief vom 14. September 1800 berichtet er seiner Verlobten Wilhelmine von Zenge sarkastisch über einen Besuch in der Bibliothek von Würzburg, man führe dort statt der Werke Wielands, Schillers und Goethes „Rittergeschichten, lauter Rittergeschichten, rechts die Rittergeschichten mit

¹¹² Bereits Friedrich Schiller hatte am dreizehnten Juni 1793 an den Herzog Friedrich Christian von Augustenburg voller Verbitterung geschrieben: „Die Aufklärung, deren sich die höheren Stände unsers Zeitalters nicht mit Unrecht rühmen, ist bloß theoretische Kultur, und zeigt, im ganzen genommen, so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnung, daß sie vielmehr bloß dazu hilft, die Verderbniß in ein System zu bringen, und unheilbarer zu machen. Ein raffinierter und consequenter Epikurismus hat angefangen, alle Energie des Charakters zu ersticken, und die immer fester sich zuschnürende Fessel der Bedürfnisse, die vermehrte Abhängigkeit der Menschheit vom physischen hat es allmählich dahin geleitet, daß die Maxime der Passivität und des leidenden Gehorsams als höchste Lebensregel gilt. Daher die Beschränktheit im Denken, die Kraftlosigkeit im Handeln, die klägliche Mittelmäßigkeit im Hervorbringen, die unser Zeitalter zu seiner Schande charakterisiert. Und so sehen wir den Geist der Zeit zwischen Barbarey und Schlawheit, Freygeisterey und Aberglauben, Rohheit und Verzärtelung schwanken, und es ist bloß das Gleichgewicht der Laster, was das Ganze noch zusammenhält“ (SNA 26:260).

¹¹³ Allerdings räumt Wieland ein, er wäre bereit, eine Ausnahme zu machen, „wenn die Rede von einem jungen Manne wäre, der sich aus Drang eines inneren Berufs, mit dem Bewußtsein großer und ungemeyner Geisteskräfte und Talente, folglich mit einer vorgefühlten Gewißheit [...] zur Schriftstellerei entschließen wollte“ (LS 72). Vieles spricht dafür, dass Wieland hier an Kleist denkt.

Gespensern, links ohne Gespenster, nach Belieben“ (SW 4:121).¹¹⁴ Der zeitgenössische Leser ist zwar an Sensationalistischem interessiert, jedoch nur wenn es im Gewand bekannter Genres daher kommt, welche durch ihre klare Fiktionalität als ungefährlich ausgewiesen sind. „Around 1800 the history of prefabricated moulds of sentiments begins, soon to bear the scars of mass production“ (Thüsen 124). Kleist sieht sich als einer der ersten engagierten Schriftsteller mit den durch die aufkeimende Kulturindustrie verursachten Problemen konfrontiert und ist „torn between the cult of genius and the idol of the venerated author with a (patriotic) appeal to the masses“ (Thüsen 127).

Lange scheinen Kleists Versuche sich sowohl politisch als auch künstlerisch Geltung zu verschaffen zum Scheitern verurteilt. So gibt er im Jahre 1808 das kurzlebige Kunst-Journal *Phöbus* heraus. Dieses allerdings enthält „so viel Seltsames“ (Manso, LS 264), „Bombast“ (A.W. Schlegel, LS 264), „prätentiose[n] Ton“ (Schelling, LS 264), „empörende Arroganz“ (Pannwitz, LS 265) und will „höhere Ansprüche“ (Friedrich Schlegel, LS 267) geltend machen, dass es bei Kritikern und Lesern durchfällt -- sein avantgardistischer Anspruch ist schlicht zu „avant“. Auch an eine Aufführung seines agitatorischen Dramas *Die Hermannsschlacht* ist nicht zu denken, da die darin enthaltenen Anspielungen auf die politische Situation in Deutschland und Österreich zu offensichtlich sind. Das von ihm geplante nationalistische Journal *Germania*, laut unveröffentlichter Einleitung „der erste Atemzug der

¹¹⁴ Als Kleist mit dem *Käthchen von Heilbronn* ein erfolgreiches Ritterschauspiel vorlegt, munkelt der *Allgemeine Deutsche Theater-Anzeiger* nicht ohne Grund, das Stück könne „vielleicht, als seine eigene Selbsttravestie, Effekt erreichen; so wie wir es dann in der Tat für einen Scherz auf Kosten der geneckten Leser, und die lobpreisende Rezension in der Zeitung für die elegante Welt [von Wilhelm Grimm], für eine boshafte Satire halten“ (LS 338). Auch das *Morgenblatt* vermutet zunächst eine Parodie, entscheidet sich dann aber, es sei Kleist „barer, brennender Ernst“ (LS 339).

deutschen Freiheit“ (SW 3:492), erblickt aus denselben Gründen nie das Licht der Welt.

Doch Kleist lernt aus seinen Fehlern: nur knapp zwei Jahre später entwickelt er in den *Berliner Abendblättern* und seiner Prosa ein Verfahren, um Massengeschmack, künstlerischen Anspruch und politisch subversive Wirkungsabsichten zu verbinden. Einen Hinweis auf diesen neuen Ansatz liefert er am 31. Oktober 1810 in einem Distichon mit dem aussagekräftigen Titel *Nothwehr*:

Wahrheit gegen den Feind? Vergib mir! Ich lege

zuweilen

Seine Bind um den Hals, um in sein Lager zu gehen. (SW 3:445)¹¹⁵

Hierzu schreibt Reinhold Steig bereits 1901: „Kleist versuchte nun indirect zu sagen, was direct [sic] zu sagen verboten war. Auf diese Methode hatte sich die damalige patriotische Litteratur [sic], um Napoleon's willen, gründlich eingeübt, und einem Schriftsteller, wie Kleist, war keine Form zu schwer“ (236). Steig liest auch das *Marionettentheater* in diesem Sinne und resümiert: „So war Kleist durch die, von äußeren Rücksichten ihm aufgenöthigte, paradoxe und fast mystische Vortragsweise der Censur entgangen. Seine Freunde wußten oder ahnten, was er meine“ (239).¹¹⁶

Doch es scheint als sei die Zielgruppe von Kleists „mystischer Vortragsweise“ weit größer als von Steig angenommen: So argumentiert über achtzig Jahre später Wolf Kittler, Kleist habe nichts weniger als *Die Geburt*

¹¹⁵ Vgl. Dönike, der vorschlägt, „das Notwehr-Distichon vor dem Hintergrund des journalistischen Kampfes gegen die Franzosen zu deuten und es dabei als verdeckte Lektüeranweisung zu verstehen“ (61).

¹¹⁶ Vgl. auch Peters (159).

des Partisanen aus dem Geist der Poesie im Sinn.¹¹⁷ Und auch Friedrich Kittler schreibt, Kleist

entwickelt unter Bedingungen und Masken des Bildungssystems die Diskurspraxis des Partisanen [...] um seinen Lesern eine Feindschaft beizubringen, die es nie zuvor gegeben hat: die absolute Feindschaft. Ob ihr Ziel der Kaiser der Franzosen oder das eigene Leben ist, spielt keine Rolle. (37)

Es ist diese bislang nur unzureichend erforschte Funktionsweise von Kleists „Diskurspraxis des Partisanen“, die im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung steht. Wie gezeigt wird, bedient sich Kleist sowohl im Journalismus, wie auch in seiner Prosa einer Erzählstimme mit dem Gestus eines bürgerlichen, sensationalistischen Reporters. Ironisch montiert er gesellschaftliche Wertvorstellungen, Leseerwartungen,¹¹⁸ Gattungskonventionen,¹¹⁹ religiöse Narrativen¹²⁰ und nicht zuletzt auch

¹¹⁷ Vgl. unlängst auch Uwe Schütte: „Für ihn sind Wort und Gedanke nur die Vorstufe zur Tat, das Telos seines Diskurses ist eine Grenzüberschreitung in die Sphäre der Politik und des Krieges“ (49) und weiter: „Kleist ging es darum, durch seine Texte bestimmte Formen der Ansteckung in Gang zu setzen [sic] und zugleich die unabsehbaren Folgen einer Entfesselung mimetischer Gewalt auszuloten“ (110).

¹¹⁸ „The Earthquake in Chili is full of scenes reminiscent of contemporary popular literature’s fascination with brutality, sexuality, and the bizarre“ (Fischer, „Irony Ironized“ 61).

¹¹⁹ Vgl. Stefanie Marx, die argumentiert, das „Substantielle“ der Erzählungen Kleists liege „in ihrer paradoxen Strategie, gerade durch die Anlehnung an die Tradition deren Unterminierung zu leisten. Diese Tradition wird in bezug auf den von Kleist ursprünglich vorgesehenen Titel unter dem Terminus ‚Moralische Erzählung‘ gefaßt“ (11).

Vgl. Seán Allan: „[I]t is reasonable to suppose that if Kleist did make use of the conventions of lowbrow fiction in his literary works, he did so with the intention of subverting them and drawing attention to their absurdity – even if his audience sometimes missed his irony“ (35).

Vgl. Bernd Fischer über *Das Erdbeben in Chili*: „die teleologischen Erzählformen der Epoche [werden] ironisch entwertet: das Märchen, die Legende, die Chronik, die Novelle“ („Kleist-Methoden“ 264).

Vgl. auch Süßmann (183-184).

¹²⁰ Vgl. wiederum Fischer zum *Erdbeben in Chili*: „The narrator tries untiringly and in seemingly constructive ways to employ a multitude of biblical metaphors. However, instead of providing a means of interpretation the symbolism is thoroughly destructive. The paradox becomes the symbol par excellence.“ („Irony Ironized“ 61). Vgl. auch Oellers (102).

Elemente fremder¹²¹ wie eigener Texte¹²². Auf Schritt und Tritt begegnet dem zeitgenössischen Leser somit Vertrautes, das jedoch in seiner Kombination zunehmend fremd erscheint und ihm schließlich das eigene Realitätsbild fragwürdig werden lässt.¹²³ Denn erst durch die Aufweichung des bürgerlichen Realitätsbegriffs können Träume, wie im *Prinz Friedrich von Homburg* gefordert, Wirklichkeit werden. Kleist attackiert sowohl als Dichter, als auch als Journalist durch seinen Erzähler die Grenze zwischen Fakt und Fiktion und die mit ihr verbundenen Autoritätsansprüche und versucht so scheinbar unmögliches möglich werden zu lassen.¹²⁴

Die zeitgenössische Leserschaft reagiert auf diese Vorgehensweise nicht selten mit Befremdung und Ablehnung. Doch Kleist weigert sich standhaft, seinen Werken Kommentare oder Erklärungen nachzuschicken,¹²⁵ nicht nur der Zensur wegen, sondern auch weil, wie sein Zeitgenosse Jean Paul glaubt, „[k]ein Mensch [...] erklärten Kunststücken zuschauen [wird]“

¹²¹ Vgl. Werner Hamachers Essay zum *Erdbeben in Chili*, in dem „wichtige Teile des stofflichen Vorwurfs [...] in einer Reihe von Szenen des *Candide* vorgebildet sind, der seinerseits bereits eine Travestie auf die Klischees der zeitgenössischen Romanproduktion enthält“ (152). Allerdings geht Kleist, so Hamacher, entschieden weiter als Voltaire, denn „[s]o ‚literarisch‘ Kleists Replik auf Voltaires Roman sein mag: es ist in allem eine Kritik an den Distanzierungs- und Schutzgebärden der Literatur, die Voltaire schreibt“ (153).

¹²² Vgl. Brors (160-163)

¹²³ Interessanterweise wurden auch Kleists *Abendblätter* selbst mehrfach parodiert (Vgl. Sembdner 20-23). Vgl. auch Peters: „Statt noch das Verbergen als solches zu verbergen, kultivieren die ABENDBLÄTTER die Simulatio der Simulatio: Alles erscheint als möglicherweise verschlüsselt“ (167).

¹²⁴ Vgl. Theisen: „Kleist not only infuses his fiction with traits of the news report, he also instills fictional elements in his journalistic practice“ (96). Vgl. Linda Hutcheon, die zu Kleists *Michael Kohlhaas* und Doctorows *Adaptation Ragtime* schreibt: „In both ‚Michael Kohlhaas‘ and *Ragtime*, historical characters mix with fictional: the hero meets Martin Luther in the one and Booker T. Washington in the other. But in neither, I would argue, does this imply any overvaluing of the fictional [...]. It is the narrativity and the textuality of our knowledge of the past that are being stressed; it is not a question of privileging the fictive or the historical, but of seeing what they share“ (Poetics, 136). Vgl. auch Sibylle Peters, die die *Abendblätter* als „Genre-Mix zwischen Erzählung, Abhandlung, Fiktion und aktueller Berichterstattung“ (11) bezeichnet (siehe auch 34-38).

¹²⁵ Eine Ausnahme bildet lediglich sein spöttischer Kommentar im *Phöbus* auf die an der *Marquise on O...* lautgewordene Kritik: „Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter! In Ohnmacht! Schamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“ (SW 3:414).

(JPW 5:44).¹²⁶ Kleist will seinen Einsatz von „discrepant awareness“ und damit das politische Potential seiner Werke nicht gefährden und nimmt es in Kauf missverstanden zu werden.¹²⁷ In einem Brief an seine Schwester Ulrike vom 12.11.1799 schreibt er:

Große Entwürfe mit schweren Aufopferungen auszuführen, ohne selbst auf den Lohn *verstanden zu werden* Anspruch zu machen, ist eine Tugend, die wir wohl bewundern, aber nicht *verlangen* dürfen. Selbst die größten Helden der Tugend, die jede andere Belohnung verachteten, rechneten doch auf diesen Lohn; und wer weiß, was Sokrates und Christus getan haben würden, wenn sie voraus gewußt hätten, daß keiner unter ihren Völkern den Sinn ihres Todes verstehen würde. (SW 4:45-46)¹²⁸

Kleist treibt seine Anstrengungen „große Entwürfe mit schweren Aufopferungen auszuführen“ bis zur völligen Selbstaufgabe. Er möchte „der Zeit im literarischen Schaffen den Spiegel vorhalten und ohne Rücksicht darauf, ob er verstanden würde oder nicht, der Zeit sagen, was sie eigentlich zu leisten hätte“ (Ide 44). Kleist ist damit weit mehr als nur ein Vorreiter des Surrealismus und „der frühen Avantgarde der literarischen Moderne in Deutschland“ (Oberlin, *Modernität* 12).¹²⁹ So schreibt etwa Žižek unlängst:

¹²⁶ Vgl. Hutcheon (*Irony's Edge* 152).

¹²⁷ Auch ein separates poetologisches Programm sucht man vergebens, schließlich wird die „latente Poetik in seinem Schaffen als werkimmanente Poetik zu einer der am weitesten vorgetriebenen Erkundungen und kühnsten Erprobungen innerhalb des Gesamttraums der Romantik überhaupt“ (Markwardt 369).

¹²⁸ Vgl. den „Aufsatz, den sichern Weg des Glücks zu finden“, in dem Kleist Christus und Sokrates für ihre Tugendhaftigkeit, sowie Leonidas und Regulus für ihre heldenhaften Taten preist.

¹²⁹ So schreibt André Breton im Jahr 1924 im „1. Manifest des Surrealismus“: „Ich glaube an die künftige Auflösung der beiden äußerlich so widersprüchlichen Zustände - Traum und Wirklichkeit - in einer Art von absoluter Wirklichkeit, der Surrealität. [...] Warum sollte ich vom Traum- Hinweis nicht noch mehr erwarten als von einem täglich wachsenden Bewusstseinsgrad? Kann nicht auch der Traum zur Lösung grundlegender Lebensfragen dienen?“ (zitiert nach Metken 28). Im Sommer 1811, wenige Monate vor seinem Selbstmord, schreibt Kleist an Marie von Kleist: „So geschäftig dem weißen Papier gegenüber meine Einbildung ist, und so bestimmt in Umriß und Farbe die Gestalten sind, die sie alsdann hervorbringt, so schwer, ja ordentlich schmerzhaft ist es mir, mir das, was wirklich ist, vorzustellen. [...] der Gegenstand, fühle ich unaufhörlich, ist kein Gegenstand der Einbildung: mit meinen Sinnen in der wahrhaftigen lebendigen Gegenwart möchte ich ihn durchdringen und begreifen. Jemand, der anders hierüber denkt, kommt mir ganz unverständlich vor“ (SW 4:498-499).

„Where Kleist is already ‘postmodern‘ is in his procedure oft he ultra-orthodox subversion of the law through the very overidentification with it“ (*Did Somebody* 32).

Zwar teilt Kleist das Ziel, die „nur zum Scheine autarke Sphäre der Kunst aufzusprengen und mit diesem Opfer die Versöhnung zu erzwingen“ (Habermas 46), doch seine Vorgehensweise ist ungleich kompromiss- und selbstloser: mit seinem unzuverlässigen Erzähler verweigert er dem Leser hartnäckig die (Re-) Konstruktion eines impliziten, transzendentalen Autors und drängt ihn dazu, dessen Rolle selber zu übernehmen, um ihn, wie es in der *Marquise von O...* heißt, „mit sich selbst bekannt“ (SW 3:167) zu machen. Eine Untersuchung von unreliable narration im Werk Kleists ist damit in der Lage, dessen politische Wirkungsabsichten und die Deutungsfeindlichkeit seiner Texte unter einem Erklärungsmodell zu vereinen, denn Kleist betreibt mittels unzuverlässigem Erzählen semiotische Guerilla-Kriegsführung.

2.2 Forschungsstand zum unzuverlässigen Erzählen bei Kleist

Die erste ernsthafte Untersuchung des Kleist’schen Erzählers ist Wolfgang Kayser’s Essay „Kleist als Erzähler“ aus dem Jahr 1954/55. Die wesentliche Prämisse Kayser’s ist die Trennung von Autor und Erzähler, der „selbst ein Teil des Werkes“ und damit eine „erdichtete Gestalt“ (169) sei. Die mit diesem Schritt aufkommende Frage nach der Person des Erzählers erweist sich als ausgesprochen komplex, denn „hier spricht kein Literat, der einem

Entgegen Adorno, Bürger, Huyssen und anderen verneint Maurice Blanchot schon 1944 das Scheitern des Surrealismus: „There is no longer a school, but a state of mind survives. No one belongs to this movement anymore, and everyone feels he could have been a part of it. [...] Has surrealism vanished? It is no longer here or there: it is everywhere. It is a ghost, a brilliant obsession. In its turn, as an earned metamorphosis, it has become surreal“ (85). Vgl. auch Sells erweiterten Avantgardebegriff.

Publikum eine Geschichte erzählt. Dem Publikum dreht er den Rücken zu“ (175) -- ein seither oft zitiertes Bild. Der Erzähler gebärde sich zwar als sachlicher Berichterstatter, lasse jedoch die an diese Rolle geknüpften Souveränität vermissen.

Der Erzähler steht ganz im Banne des Geschehenen, das er erzählt und das Wirklichkeit ist. [...] Er besitzt keine Überlegenheit über die Figuren [...] seine Voraussagen sind nur partiell, und seine Wertungen [...] gelten fast immer der jeweiligen Situation. (175-176)

Kayser sieht hier den Grund für die unzähligen Widersprüche in Kleists Prosa. Sowohl die historische Objektivität, als auch die normative Subjektivität des Erzählers erwiesen sich als Schein, wodurch dem Leser der feste Boden fortgezogen werde.

Eine Reihe von gerade für die vorliegende Arbeit wichtigen Untersuchungen bietet in den späten achtziger Jahren Bernd Fischer. Kleist, so Fischer, orientiere sich zwar an Friedrich Schlegels romantischer Ironie, treibe diese allerdings konsequent weiter, da er die im Denken der Romantiker weiterhin spürbare Teleologie ablehne.¹³⁰ Durch seine neuartige Erzählhaltung gelänge es Kleist, Schlegels Ironie zu radikalieren und von jeglichem Utopismus zu befreien. „If the literary practice of romantic irony is determined by a tendency to disregard the conditions of earthly existence, the tendency of Kleist’s irony can be understood as a breach of this naive Utopian construct“ („Irony Ironized“ 67). Statt Schlegels romantischer Ironie sieht Fischer deshalb die theoretischen Schriften von Kleists Freund Adam Müller und speziell Jean Pauls Theorien aus der *Vorschule der Ästhetik* als Grundlagen der kleist’schen Ironie.

¹³⁰ Vgl. Werner Hamacher, der zum *Erdbeben in Chili* schreibt, Kleist inszeniere „den Prozeß einer nicht-synthetischen Dialektik der Kontingenz“ (154).

[I]t might be useful to understand Kleist's ironic resistance - much like the humoristic unease of his contemporary Jean Paul - as a criticism from within. This immanent critic is produced by nothing but stylistic and aesthetic reorganization, yet remains far from an actual philosophical revolution. („Irony Ironized“ 69)¹³¹

Wie Fischer überzeugend demonstriert, muss Kleist mit den Schriften Jean Pauls vertraut gewesen sein.¹³² Insbesondere sieht er dessen Konzepte von ernsthafter Ironie und Persiflage in Kleists Dramen und Prosa realisiert. In letzterer geschehe dies in erster Linie durch die Figur des Erzählers:

Kleist's narrator - seemingly an outspoken advocate of popular idealistic reason - often engages well-known romantic literary motifs and images, which are then ironized or trivialized on narrative levels which supersede this conservative voice of common sense. („Irony Ironized“ 59)

Das Funktionieren dieser Ironie allerdings setze, wie von Jean Paul postuliert, einen Leser voraus, „who possesses enough critical energy to let himself be enticed to critical laughter about the shortcomings of popular contemporary thought and ideology“ („Irony Ironized“ 71).

¹³¹ Die Ähnlichkeit zu Hutcheons postmodernem Ironiebegriff wird hier deutlich. Schließlich spricht auch Hutcheon, wie bereits gezeigt, von „subversion from within“ (*Politics* 114) und „set[ting] up the conditions for possible change“ (*Poetics* 218). Auch die folgende Bemerkung Jean Pauls zur befreienden Wirkung des Humors erinnert stark an Hutcheons optimistische Auffassung von Postmoderne: „nur der Witz gibt uns Freiheit, indem er Gleichheit vorher gibt, er ist für den Geist, was für die Scheidekunst Feuer und Wasser ist, *Chemica non agunt nisi soluta* (d.h. nur die Flüssigkeit gibt die Freiheit zu neuer Gestaltung – oder: nur entbundne Körper schaffen neue)“ (JPW 5:200).

¹³² So findet sich Jean Pauls Hinweis, das Konzept des Generalbasses sei nicht nur für die Harmonielehre, sondern auch für die Schriftstellerei von größter Wichtigkeit, in Kleists Schriften wieder. Auch glaubt Kleist, Jean Pauls Forderung, ein großer Dichter müsse sowohl mathematisch, als auch künstlerisch versiert sein, zu erfüllen, da er sich nach eigener Aussage sowohl auf eine Metapher, als auch auf eine Formel verstehe (SW 2:338). Nebenbei spielt Kleist im „allerneuesten Erziehungsplan“ auf Jean Pauls im Jahre 1808 erschienene *Levana oder Erziehlehre* an, indem er seinen fiktiven und höchst ironischen Erzähler ausgerechnet C.J. Levanus nennt. Überliefert ist zudem ein Brief Jean Pauls vom fünften Januar 1808 an die Redaktion des *Phöbus*, d.h. Kleist und Müller. Jean Paul drückt darin seine Bewunderung für die Werke der beiden aus und schreibt, er würde sich „zu ihrem höhern überrheinischen Bunde angeschlossen haben, so bald sie es begehrt hätten. Ihre Ankündigungs Worte haben mein Inneres erquickt. Auch ich bin für die vermittelnde Kritik [...] und alle jetzige kritische Vermittlungen finden in spätern Zeiten und Genien wieder die höhere Vermittlung“ (SW 4:406). Die angekündigte Mitarbeit am *Phöbus* kam nicht zustande, hätte aber, wie aus Notizen Jean Pauls hervorgeht, in „Briefe[n] über die Vorschule [der Ästhetik]“ (LS 183) bestanden. Lobend erwähnt Jean Paul zudem die *Familie Schrottenstein* (LS 121) und *Amphytrion* (LS 155).

Die erste systematische narratologische Untersuchung der Erzählfiguren Kleists nimmt 1994 Hans Zeller vor. Im Gegensatz zu Kayser schreibt er ihnen entschieden mehr Autorität zu. „Kleists Erzähler ersten Grades erzählen, da sie keine Figuren sind, aperspektivisch. [...] Sie können jede beliebige Information geben, vorenthalten oder teilweise vermitteln“ (89). Die Stimme des Erzählers, mitsamt etwaiger ironischer Wertungen oder unzuverlässiger Elemente aus dem Text herauszuarbeiten sei eine äußerst komplexe, jedoch für die Interpretation unabdingbare Aufgabe. „Bei aperspektivisch fokalisierten Texten [...] ist die Unterscheidung zwischen den Anteilen der Erzählinstanz und denen der Figuren die Voraussetzung für das angemessene Verständnis“ (Zeller 90). Wie Zeller zeigt, erweist sich eine Untersuchung der Kleist'schen Prosa auf Verstöße gegen die Konversationsmaximen Grices als lohnend.¹³³ Die Vielfalt an widersprüchlichen Interpretationen geht demnach darauf zurück, dass einerseits viele vom Erzähler vermittelte Informationen nicht als redundant erkannt werden und andererseits die Figurenmotivation betreffende Leerstellen von den Literaturwissenschaftlern ungewollt selbst aufgefüllt werden. Zeller bestätigt damit eine Beobachtung Curtis Bentzels, nach der der Erzähler in der *Marquise von O...* mehrere Szenen einfüge, „that can have no other function than to lead the reader's suspicion in other directions“ (Bentzel 301). Dennoch ist sich Zeller bewusst, dass es nicht immer möglich ist zweifelsfrei festzustellen, welche Informationen als redundant zu verstehen sind. Oft werde der Leser im Unklaren darüber gelassen, was eigentlich das Thema der Erzählung sei: „Man müßte nur einmal zugeben, daß sich gerade an

¹³³ Vgl. Brors (150).

Schlüsselstellen von Kleists Werken, wo der Leser Aufschluß erwartet, rätselhaft unergründliche Erklärungen finden“ (99). Eines der Hauptprobleme an Zellers Argumentation liegt, wie auch Gernot Müller und Gerhard Oberlin (*Modernität* 34) bemerken, in seiner Verwendung des impliziten Autors.¹³⁴ Die Unzuverlässigkeit des „expliziten“ Erzählers zeige sich immer dann, wenn seine Wertungen nicht der Auffassung des impliziten Autors entsprechen. Wie man sich den impliziten Autor, der laut Zeller noch dazu selber unzuverlässig sein kann (95), vorzustellen hat, bleibt offen.

Unter Bezug auf Ross Chambers' *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction* untersuchen Anthony Stephens und Yixu Lü ebenfalls 1994 „die Verführung des Lesers im Erzählwerk Kleists“. Sie sehen *Die Verlobung in St. Domingo* als beispielhaft für die „Situation von Prosaerzählungen im 19. Jahrhundert, welche [...] eine Gratwanderung zwischen der konventionellen Gefangennahme des Lesers einerseits und einer möglichen Entfremdung des Lesers vom Text andererseits“ (108) versuchen. Das Motiv der Verführung, welches sich neben der *Verlobung* auch im *Kohlhaas* feststellen ließe, fände seine Entsprechung in der „Doppelbödigkeit im Verhältnis zwischen Text und Leser“ (115), würde jedoch „erst dort interessant, wo sie *nicht* reibungslos funktioniert, sondern sich selbst als bedenklich zu verstehen gibt“ (110). Entsprechend betonen Stephens und Lü die Selbstreflexivität und Subversivität der Erzählsituation bei Kleist, die das Ziel habe, den Leser zum Hinterfragen von Autoritäten zu zwingen.

Im Jahr 2005 untersucht Rolf Selbmann Kleists Erzählschlüsse und stellt fest: „Kleist konstruiert immer einen höchst unzuverlässigen Erzähler,

¹³⁴ Zeller verwendet ausschließlich die Bezeichnung „impliziter“ und nicht „implizierter“ Autor, definiert diesen also offensichtlich als (vom empirischen Autor?) a priori im Text verankerte sinngabende und nicht etwa als vom Leser projizierte Instanz.

dessen Sinndeutungen am Erzählschluss zu misstrauen ist“ (235). So gebe sich der Erzähler des *Michael Kohlhaas* als Historiker oder Chronist, dessen penetrante Hinweise auf seine geschichtliche Faktentreue mit der offensichtlichen Fiktionalität vieler dargestellter Ereignisse kollidieren. Hierauf hatte im Jahr zuvor bereits Diethelm Brüggemann in seiner kontroversen Monographie zur Magie in Kleists Werk hingewiesen: „Kleists historiographische Skepsis [...] läßt sich durch eine Fülle von Hinweisen auf weitere Widersprüche belegen, Widersprüche, die den chronikalischen Objektivitätsgestus seines Erzählers beständig unterlaufen: Kleist manipuliert den Leser“ (104). Auch den Erzählschlüssen in der *Verlobung von St. Domingo*, dem *Bettelweib von Locarno*, der *heiligen Cäcilie* und dem *Zweikampf* ist laut Selbmann nicht zu trauen: Der Erzähler liefere Fehldeutungen, verbünde sich mit moralisch fragwürdigen Parteien und trage aktiv zu verklärender Legendenbildung bei. Selbmann resümiert: „Alle Erzählungen Kleists haben einen ambivalenten, mehr als bloß offenen Schluss“ (247). Kleists Erzähler demontiere sich selber, was der Narrative einen selbstreflexiven, subversiven Charakter verleihe.

Im selben Jahr schreibt Norbert Oellers über Kleists ästhetisches Konzept im *Erdbeben von Chili*, die Erzählung sei „voller Ungereimtheiten, Unwahrscheinlichkeiten und Widersprüche“ (86) und „bis in die Grammatik hinein aus den Fugen geraten“ (91). Oellers bestätigt damit die Spekulation Wolfgang Wittkowskis aus dem Jahre 1969: „Vielleicht aber liegt das Verwirrende und liegt zugleich die Erklärung der Erzählstruktur darin, daß der Erzähler den Standpunkt des Dichters teils vermittelt, teils verhüllt, daß er teils sich irrt und teils allwissend ist“ (Wittkowski 257). Oellers konstatiert, der

Erzähler führe, „als sei er selbst [...] um die Besinnung oder wenigstens um den Verstand gebracht“ (91), unter Einflechtung zahlloser entfremdeter Bibelzitate die Interpretation des Erdbebens „ad absurdum“ (102).

Gerhard Oberlin schlägt 2006 in seiner Untersuchung des *Bettelweibs von Locarno* vor, „eine zweite (theoretische) Erzählinstanz anzunehmen, die sich zur ersten wie das Original zur Kopie oder wie der Fachmann zum Amateur verhält“ (101).¹³⁵ Dieser „Amateurerzähler“ sei selbst „potenzieller Teil der Fiktion“ (118) und damit Akteur in einer von der höheren Erzählinstanz entworfenen „Versuchsanordnung“ mit „surrealistischer Gesamtaussage“ (119). Ob die höhere Erzählinstanz mit dem realen Autor gleichzusetzen ist, lässt Oberlin offen.

Der erste, der sich Kleists Erzählern explizit unter dem Aspekt des unzuverlässigen Erzählens nähert, ist Gernot Müller in seinem im Jahr 2005 erschienenen Artikel „Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists“. Müller bemängelt, dass angesichts der verstärkten Aufmerksamkeit, die dem unzuverlässigen Erzähler in den letzten Jahren zuteil wird, „jede Form literarischer Ironie und Ambiguität Gefahr läuft, mit dem Etikett der Unglaubwürdigkeit der Erzählerinstanz belegt zu werden“ (41). Zum Neuanatz Ansgar Nünning stellt Müller die berechtigte Frage, wie man sich „die Koordinierung der Weltbilder heutiger Leser mit den Weltbildern [...], von denen etwa beim Werk Kleists auszugehen ist“, vorzustellen hat und verweist auf „die Gefahr anachronistischer

¹³⁵ Vgl. unlängst Anthony Stephens, der zwei Erzählperspektiven ausmacht: „Es gibt zum einen den gefühlvollen, für oder gegen bestimmte Figuren Partei ergreifenden Erzähler, der im Vordergrund des Geschehens seine Kommentare abgibt, und zum anderen eine distanziertere Erzählinstanz, die die Handlung strukturiert und von deren Warte aus die mitfühlende, oft mit Werturteilen um sich werfende, vordergründige Erzählfigur auf den Status einer Gestalt innerhalb der Geschichte reduziert wird“ (102)

Fehlprojektionen“ (47). Müller begrüßt die von Martinez und Scheffel vorgenommene Unterscheidung zwischen „theoretisch unzuverlässigem“, „mimetisch teilweise unzuverlässigem“ und „mimetisch unterscheidbarem“ Erzählen, da hier das Konzept des „unreliable narrator“ nicht nur ausdrücklich an den realen Autor gebunden werde, sondern auch „als übergreifendes Phänomen gilt und nicht als auszeichnendes Merkmal der Moderne und Postmoderne“ (50). Anschließend argumentiert Müller, dass Kleist unzuverlässiges Erzählen nicht nur als „Waffe gegen die Zensur“ (54), sondern auch „im Dienste der aufklärerischen Intentionen des Autors“ (57) einsetze, um „den Leser zur kritischen Stellungnahme“ (56) und „Entlarvung falscher Autoritäten“ (57-58) zu bewegen. Die Unzuverlässigkeit werde zudem „auf unterschiedlichen Ebenen aktualisiert“ (65). So trete der Erzähler etwa als Sprachrohr von Gattungskonventionen, populären ästhetischen Konzepten und der „vom romantischen Zeitgeist begünstigten religiösen Schwärmerei“ (61) auf, entblöße jedoch tatsächlich, in seiner Funktion „als strategisches Mittel des Autors im Dienste subversiver Ironisierung“ (66), diese vermeintlichen Gewissheiten als fragwürdige Konstruktionen. Müller schlägt die Klassifizierung Martinez‘ und Scheffels modifizierend, vor, den Erzähler Kleists den Kategorien „interpretatorische Unzuverlässigkeit“ -- der Erzähler hat Probleme, die Ereignisse und Personen seiner Berichte zu verstehen und zu deuten -- und „mimetischer Unzuverlässigkeit“ -- der Erzähler greift aktiv in die Erzählung ein -- zuzuordnen. Weiterhin argumentiert Müller, das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers beschränke sich keineswegs auf die Prosawerke: Auch viele Charaktere in Kleists Dramen, allen voran Dorfrichter Adam im *Zerbrochenen Krug*, seien als

solche erkennbar. Eine Untersuchung der erzählerischen Unzuverlässigkeit bei Kleist verlange deshalb die Einbeziehung des Gesamtwerks, zu dem auch die Briefe zu zählen seien.

Die Sichtung des Forschungsstandes lässt eine Reihe genereller Übereinstimmungen deutlich werden, welche einiger weitergehender Ausführungen bedürfen. Einigkeit herrscht zunächst in der Ansicht, Kleist verwende seine Erzähler zur Vortäuschung von Eindeutigkeit und Eigentlichkeit. Er verfolgt ein Programm der parodistischen Subversion oder zumindest Infragestellung unterschiedlichster zeitgenössischer Konventionen, zu denen sich auch die von Oberlin, Zeller und Müller angesprochene, damals übliche auktoriale Erzählweise zählen lässt. Diese Einflechtung und gezielte Diskussion lebensweltlicher Konventionen in den fiktionalen Text vermag auch die so oft angesprochene Rahmenlosigkeit der kleist'schen Prosa zu erklären. Denn in ihrer Gesamtheit lassen sich diese Konventionen durchaus als der von Fischer postulierte, übergeordnete und quasi unsichtbar vorhandene Erzählrahmen der Prosaerzählungen identifizieren. Kleist sei damit „der einzigartige ästhetische Sprung gelungen [...], den Rezipienten, d.h. das zeitgeschichtliche stereotype philosophische, ethische und ästhetische Urteil in die Erzählhaltung selbst hineinzuziehen und im ironischen Experiment zu überführen“ (Fischer, „Kleist-Methoden“ 264).¹³⁶ Kleist geht

¹³⁶ Über Kaspar David Friedrichs Gemälde Mönch am Meer schreibt Kleist am dreizehnten Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern*: „da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären“ (SW 3:543). In seiner Prosa vermag Kleist eine ähnliche Rezeptionserfahrung zu erzeugen. Dies gilt im Übrigen auch für ihre Anordnung in den beiden Erzählbänden: „Anders als die Novellen von Ludwig Tieck oder Achim von Arnim, die durch eine, sei es auch lockere, Rahmenerzählung verbunden sind, haben wir es bei den Erzählungen Kleists mit auf eine geradezu aggressive Weise isolierten, für sich abgeschlossenen Einzelwerken zu tun“ (Christa Bürger 100). Vgl. auch Andreas Gailus (107). Vgl. Theisen: „the frequent and sudden changes of narrative time into the present tense that Kleist employs in his anecdotes and novellas create the effect of a scenic

es also nicht nur um ein Unterlaufen der Zensur, sondern auch um eine allgemeine Verunsicherung seines Publikums.

2.3 Die Genese des unzuverlässigen Erzählers: Kleists Briefe

Das erste literarische Medium des jungen Kleist ist der Brief, sein erstes Publikum seine engsten Verwandten und Freunde. Am 25.11.1800 kündigt Kleist seiner Schwester Ulrike an, er werde wohl auch seinen neusten beruflichen Plan nicht weiterverfolgen, denn

es kommt dabei hauptsächlich auf List und Verschmitztheit an, und darauf verstehe ich mich schlecht. [...] Schmeichelei, Heuchelei, kurz Betrug - Ja, man hat mich in diese Kunst zu betrügen schon unterrichtet - nein, mein liebes Ulrikchen, das ist nichts für mich. (SW 4:170)

Und doch ist Kleist nicht nur intim mit der Kunst der Verstellung bekannt -- er praktiziert sie geradezu zwanghaft,¹³⁷ denn er ist, wie Arnold Zweig feststellt, „stets gezwungen, sich zu verhüllen, sein wahres Wesen jeden Augenblick zurückzupressen unter einen Habitus, der ihn Gesellschaft noch ertragen ließ“ (in Goldammer 197). In seinen Briefen an Wilhelmine von Zenge -- und nicht nur in diesen -- ist er, wie Jens Bisky in einer der vier im Kleist-Jahr 2007 erschienenen Biographien feststellt,¹³⁸ „meist kontrolliert, nicht authentisch“ (154).¹³⁹ Kleist gewöhnt sich daran, anderen und sich selbst etwas vorzumachen und ist bald ein „Meister der Suggestion und der versuchten Manipulation“ (Schulz 17): Im Herbst 1800 schreibt er sich mit

plasticity that draws the reader into the description of events as if he or she were actually there with the reporting narrator” (97). Vgl. außerdem Jean Paul: Humor sei „ein rasender Sokrates“ (JPW 5:141), dessen Sinnlichkeit -- eine seiner vier Charakteristika -- sich unter anderem durch „Plötzlichkeit“ (JPW 5:111) erzielen ließe.

¹³⁷ Vgl. Dönike (58).

¹³⁸ Die anderen drei Biographien stammen von Herbert Kraft, Peter Staengle und Gerhard Schulz

¹³⁹ Die von Kleist in diesen Briefen verwandte überhebliche Pädagogik lässt sich durchaus als Vorbote für seine späteren propagandistischen Schriften sehen. (Vgl. Schütte 41)

seinem Freund Brockes unter falschem Namen an der Universität Leipzig ein, es folgt die berühmte „Würzburger Reise“, deren Zweck Kleist mit kunstvoller Geheimniskrämerei zu verschleiern weiß,¹⁴⁰ später schildert er seiner Schwester Ulrike seine Einsiedelei in Thun als kitschige und eindeutig fiktive Idylle, inklusive eines „Mädeli“, das wahrscheinlich nie existierte:

Sonntags zieht sie ihre schöne Schwyzertracht an, ein Geschenk von mir, dann schiffen wir uns über, sie geht in die Kirche nach Thun, ich besteige das Schreckhorn, u nach der Andacht kehren wir beide zurück. (SW 4:306)

Wäre Ulrike mit den Örtlichkeiten vertraut gewesen, hätte sie den Sonntagsausflug als Phantasterei erkannt: das über viertausend Meter hohe Schreckhorn hätte sich wohl kaum an einem Nachmittag erklimmen lassen -- noch dazu erfolgte die Erstbesteigung erst im Jahre 1861.¹⁴¹

Auch der Brief vom ersten April 1801, in dem Kleist Ulrike einen auffällig weitschweifigen Kostenvoranschlag der gemeinsamen Parisreise präsentiert, ist bereits aus mathematischer Hinsicht fadenscheinig und dies offensichtlich aus gutem Grund: Wilhelmine von Zenge muss über die Reisepläne ihres Verlobten wenig begeistert gewesen sein, denn nur acht Tage später behauptet Kleist, er habe versucht, Ulrike durch Vorspiegelung falscher Tatsachen von der Reise abzuschrecken: „Ich kündigte ihr daher meinen Entschluß an. Als ich dies aber tat, hoffte ich zum Teil, daß sie ihn wegen der großen Schnelligkeit und der außerordentlichen Kosten nicht annehmen würde“ (SW 4:214). Kleist bedauert das Fehlschlagen seiner angeblichen List, stellt sich als Opfer dar und behauptet, er wolle die Reise ohnehin nicht mehr

¹⁴⁰ In der Forschung wurde unter anderem über einen Spionageauftrag, einen medizinischen Eingriff zur Behebung eines sexuellen Problems, den Beitritt in eine Freimaurerloge oder Glücksspiel spekuliert (Vgl. Staengle „Noch Ein Blättchen“, 580). Bisher konnte sich keine Theorie durchsetzen: „Wie immer erfinderisch Kleist über seine Würzburger Reise berichtete – die Kleist-Forscher sind es nicht weniger gewesen. Legenden wuchern, wo es an Tatsachen fehlt“ (Schulz 37).

¹⁴¹ Vgl. Helbling (11).

antreten, sei nun aber durch ein „blinde[s] Verhängnis“ dazu gezwungen. Jedoch zeigt John Hibberd, dass Kleist die Reisekosten in seinem Brief an Ulrike nicht etwa, wie er Wilhelmine gegenüber behauptet, zu hoch, sondern zu niedrig berechnet. Liest man die Briefe an Ulrike und Wilhelmine nebeneinander, ergibt sich deshalb ein drittes Bild: Zunächst versucht Kleist sich gegenüber Ulrike, die nur zu gut wusste, dass ihr Bruder mit Geld nicht umgehen konnte, als verantwortlich und vorausschauend kalkulierender Reisegefährte anzubiedern, da er auf ihren Reisekostenbeitrag angewiesen ist. „Kleist’s recourse to mathematics here as a means of feigning certainty is to be found again in pieces he wrote for publication almost a decade later“ (Hibberd 398). In seinem folgenden Brief an seine Verlobte hingegen versucht Kleist durch Lügen und geschickte Rhetorik ihre Verärgerung in Mitleid umzuwandeln. Bereits in Kleists Korrespondenz finden sich also zwei der wichtigsten von ihm später in den *Berliner Abendblättern* und den Erzählungen verwandten Mittel der Leserbeeinflussung: Die Verwendung angeblicher Fakten und die Erzeugung von Emotionen, allen voran Schuld und Mitleid.¹⁴²

Ein besonders extremes Beispiel für diese Taktik ist die angebliche Erkrankung in Bern im Jahre 1802. Ulrike erinnert sich 26 Jahre später, Kleist habe ihr geschrieben

¹⁴² Auch der Dramatiker Kleist zeigt sich hier. Allerdings kann es als typisch für Kleist angesehen werden, dass er seine Inszenierungstechniken mit äußerster Konsequenz in neue Sphären treibt. Ein Kritiker wirft ihm deshalb angesichts seiner *Penthesilea* vor: „Nach der Theorie der alten Ästhetiker erregt das Trauerspiel Furcht und Mitleid; an deren Stelle treten hier Entsetzen, Abscheu und Ekel“ (LS 423).

daß er sehr krank sei, und dringend bittet, ihm Geld zu schicken, und es an den Doktor Wittenbach zu adressieren, im Fall es ihn nicht mehr lebend träfe [...] Sowie ich den Brief gelesen, ist auch mein Entschluß gefaßt, selbst wieder hinzureisen, und ungesäumt nehme ich Geld auf, bestelle Postpferde und setze mich in Begleitung eines Bediensteten auf, und fahre Tag und Nacht. (LS 73)

Durch den melodramatischen Brief ihres Bruders alarmiert gelingt es ihr unter Einsatz ihres Lebens in die abgeriegelte Stadt vorzudringen, nur um den überraschten Kleist kerngesund und etwas verlegen in seiner Schreibstube vorzufinden.

Kleist erteilt also „Auskünfte je nach den vermuteten Erwartungen des Adressaten“ und beschwört mit „einer gehörigen Portion Renommisterei [...] eine exklusive Gemeinschaft des Verstehens zwischen sich und dem Empfänger, um diesen für sich einzunehmen“ (Bisky 254-255). Diese Beobachtung gilt nicht nur für Kleists Briefe, sondern für alle schriftlichen Hinterlassenschaften. Im Leben wie in der Kunst: Kleist inszeniert.¹⁴³ Das bevorzugte Ausdrucksmedium des schweigsamen Stotterers ist dabei die Schrift, wobei künstlerisches und persönliches Schreiben zunehmend verschmelzen.

Je genauer man indes Kleists Briefe liest, desto unsicherer wird man, ob das, was er mitzuteilen hat, Information oder Desinformation ist, Mitteilung oder Mystifikation. [Briefe und Literatur] existieren bei ihm nicht nebeneinander als zwei prinzipiell verschiedene Diskurse. (Schulz 36)¹⁴⁴

Das Dialoghafte des Mediums Brief gestattet es Kleist zudem, im Stil eines wissenschaftlichen Experiments den Effekt seiner Rhetorik kontinuierlich an den Reaktionen seiner Schreibpartner zu studieren. Als er

¹⁴³ Vgl. Peter Staengle („Noch ein Blättchen“).

¹⁴⁴ Dass Kleist seine Briefe zudem als Ideenquelle für seine späteren Arbeiten ansieht, zeigt etwa die Anmerkung in einem Brief an Wilhelmine von Zenge: „Verzeihe mir diese Umständlichkeit. Ich denke einst diese Papiere für mich zu nützen“ (SW 4:114). Vgl. hierzu auch Sandro Zanetti.

sich ab etwa 1808 ernsthaft dem Verfassen von Prosa zuwendet, blickt er bereits auf Jahre der Übung in Sachen Lesermanipulation zurück. Ein anschauliches Beispiel hierfür liefern die fiktiven Leserbriefe in den *Berliner Abendblättern*¹⁴⁵ und die unveröffentlicht gebliebenen „satyrischen Briefe“ des Jahres 1809. So ersucht im *Brief eines jungen märkischen Landfräuleins an ihren Onkel* ein seit kurzem volljähriges Mädchen ihren Oheim um Einverständnis in ihre Heirat mit einem französischen Captain. Obwohl sie sich nach Kräften bemüht, ihren Verlobten in einem positiven Licht darzustellen, wird schnell deutlich, dass dieser alles andere als tugendhaft ist: Nicht nur hat er bereits eine Ehefrau und versucht dies mit einem gefälschten Affidavit zu widerlegen, sondern er beginnt in der Abwesenheit des Mädchens eine Affäre mit der Kammerjungfer ihrer Mutter. Doch damit nicht genug: Wie sich herausstellt ist die Briefschreiberin schwanger und muss, um ihre Ehre zu retten, den Captain heiraten, welcher jedoch erst einwilligen will, wenn ihr Oheim ihm das Erbe ihres verstorbenen Großvaters auszahlt. Erpressung, Urkundenfälschung, Heiratsschwindel, Erbschleicherei und potentielle Vergewaltigung -- die Autorin des Briefes versucht ihrem Onkel einen Teufel als Engel zu verkaufen, zum Teil, weil sie dazu gezwungen ist, und zum Teil, weil sie in ihrer Einfältigkeit die Absichten des Captains nicht durchschaut. In Kleists Dramen und Prosastücken findet sich dieses Szenario aus verschiedenen Perspektiven durchgespielt: Ob im *Zerbrochenen Krug* (Dorfrichter Adam-Eve), in der *Hermannsschlacht* (Thusnelda-Ventidius-

¹⁴⁵ Zugute kommt ihm dabei, wie schon Helmut Sembdner anmerkt, seine Erfahrung mit Drama und Briefform: „Kleist liebte die Briefform als Einkleidung seiner Beiträge. [...] [Er] weiß sich als Dramatiker so stark in die Seele des erfundenen Briefschreibers zu setzen und aus ihm zu sprechen, daß man gelegentlich versucht ist, diese Zuschriften für echte Dokumente zu halten. Auch war es dadurch möglich, in der Maske eines anderen unverfängliche Kritik zu üben“ (112).

Hermann), in der *Marquise von O...* (Marquise-Graf F.) oder in der *Verlobung auf St. Domingo* (Gustav-Toni) -- thematisiert wird die Manipulation, bzw., in den Worten Stephens und Lüs, Verführung, des intra- wie extradiegetischen Publikums.

2.4 Kleists Erzähler als Sensationsreporter

Nach dem Sieg Napoleons über Österreich, der wirkungslos gebliebenen *Hermannsschlacht* und dem Untergang des *Phöbus* verschwindet Kleist im Herbst des Jahres 1809 mehrere Monate vollkommen von der Bildfläche. Gerüchte wonach er in der Schlacht von Wagram gefallen sei machen die Runde (Vgl. LS 312). Umso größer ist das Erstaunen, als der Todgesagte im Februar 1810 in Berlin auftaucht. Wie sich herausstellt, hatte Kleist vergeblich versucht, in Prag eine nationalistische Zeitung mit dem Titel *Germania* zu gründen. Im Oktober nun nimmt er die Herausgabe der ersten deutschen Tageszeitung in Angriff: der *Berliner Abendblätter*.

Zweierlei hat Kleist aus seinen Misserfolgen gelernt: Er benötigt eine effektivere Tarnung für seine nationalistischen Ziele und muss zugleich, da seine Theaterstücke den Weg auf die Bühne nicht zu finden vermögen, auf anderem Weg ein möglichst großes Publikum erreichen. Dieses allerdings hat keinerlei Interesse an politischer Kunst. So schreibt Christian G. Körner am 18. Oktober 1808 an seinen Sohn über die *Hermannsschlacht*:

Sonderbarerweise aber hat es Bezug auf die jetzigen Zeitverhältnisse und kann daher nicht gedruckt werden. Ich liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie. (LS 283)

Es gilt für Kleist also, einen Weg zu finden, seinen Lesern zum Schein die erwünschte Flucht „in das Reich der Phantasie“ zu ermöglichen, jedoch heimlich ihren Blick auf die „wirkliche Welt“ zu richten, um an den bestehenden Verhältnissen etwas zu ändern.¹⁴⁶

In einem Brief vom 21. Oktober 1808 hatte K.A. Böttiger, der ehemalige Verleger des untergegangenen *Phöbus*, seinen Kollegen Cotta vor Geschäften mit Kleist und Müller gewarnt, denn diese hätten eine „totale Unkunde alles dessen, was aufs große, *kaufende* Publikum wirkt“ (LS 268). Ganz im Gegensatz dazu liest man fast auf den Tag genau zwei Jahre später in einem Brief Friedrich August Staegemanns an J.G. Scheffner:

Heinrich v. Kleist redigiert jetzt ein Abendblättchen, welches so gelesen wird, daß vor einigen Tagen Wache nötig war, um das andringende Publikum vom Stürmen des Hauses des Verlegers abzuhalten. Diesen Reiz gibt ihm die Aufnahme der Polizeinachrichten, die der Polizeipräsident aus Freundschaft suppeditiert. (LS 354)

Bereits im Jahre 1798 schrieb Schiller in „Über die tragische Kunst“:
„Alles drängt sich voll Erwartung um den Erzähler einer Mordgeschichte; das abenteuerlichste Gespenstermärchen verschlingen wir mit Begierde, und mit desto größerer, je mehr uns dabei die Haare zu Berge steigen“ (SNA 20:148).
Kleist packt das Berliner Publikum mit großem Erfolg bei seiner

¹⁴⁶ Vgl. die Einleitung zu den „Philosophische[n] und kritische[n] Miszellen“ im siebten Stück des *Phöbus*, in der Kleist -- gleichsam die Rolle des Schriftstellers im „Vorspiel auf dem Theater“ aus Goethes *Faust I* annehmend -- schreibt: „Es gibt so genervte Leser in Deutschland, die an unmittelbaren Umgang mit den Werken des Geistes nicht mehr denken, die sich jahraus jahrein mit den Literaturzeitungen und – ihrer Zuschauerrolle begnügen“ (LS 274). Vgl. auch Kleists Freund Dahlmann, der berichtet, Kleist habe vom „schwachen, allein im wachsenden Drucke erstarkenden deutschen Volk“ (LS 296) gesprochen. Gerade diesen Druck, so hat es den Anschein, will Kleist in den *Abendblättern* vermitteln. Vgl. Wolf Kittler: „So erklären sich die Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man die Artikel, die in den ‚Berliner Abendblättern‘ erschienen, auf einen politischen Nenner zu bringen sucht, durch das einfache Faktum, daß das einheitliche Ziel dieser Zeitung nicht offen ausgesprochen werden konnte, solange Preußen noch keine eindeutig feindliche Stellung gegen Napoleon bezogen hatte“ (253).

Sensationsgier.¹⁴⁷ Ziel der Polizei-Rapporte sei es, so Kleist „über alles, was innerhalb der Stadt und deren Gebiet, in polizeilicher Hinsicht, Merkwürdiges und Interessantes vorfällt, ungesäumten, ausführlichen und glaubwürdigen Bericht“ (LS 353) abzustatten. Wenig später präzisiert er diese ambitionierten Pläne: Es sei seine Absicht, nicht bloß zu unterhalten, sondern

die oft ganz entstellten Erzählungen über an sich gegründete Tatsachen und Ereignisse zu berichtigen, besonders aber das gutgesinnte Publikum aufzufordern, seine Bemühungen mit den Bemühungen der Polizei zu vereinigen, um gefährlichen Verbrechern auf die Spur zu kommen, und besorglichen Übeltaten vorzubeugen. (LS 353)¹⁴⁸

¹⁴⁷ Zu einer ausführlichen Untersuchung der Polizei-Rapporte, Vgl. Schönert. Vgl. auch Schulz, der anmerkt Kleist versuche „zeitweilig geradezu die Rolle eines Sensationsreporters anzunehmen“ (138). Vgl. Theisen: „Kleist bids on sensationalism, whether the events reported are reliable and authentic or not“ (97). Vgl. Fischer zum „Erdbeben in Chili“: „paradoxes with far-reaching implications are presented in the guise of sensationalism, negating again the ideal image of man, which the narrator vainly tries to uphold“ (*Irony Ironized* 61). Dass es gerade das Sensationalistische ist, das die *Abendblätter* anfangs so erfolgreich macht, zeigt sich auch in einer Notiz im *Morgenblatt für gebildete Stände* vom 27. Oktober 1810: „In literarischer Hinsicht machen jetzt nur die *Abendblätter* einiges Aufsehen, wegen der darin enthaltenen polizeilichen Berichte“ (258: 1032). Schon am fünften Dezember 1810 allerdings liest man in derselben Zeitschrift: „Die *Abendblätter* werden nicht mehr begierig gelesen, seitdem die Polizeiberichte von ganz gewöhnlichen Dingen, nicht von Mord und Brand sprechen“ (291: 1164). Vgl. ferner auch einen Brief Schillers an Gottfried Körner vom 12. Juni 1788: „Für die Grundlage eines Journals, das man in viele Hände bringen will, ist Dein Plan offenbar zu ernsthaft, zu solid – wie soll ich sagen? zu edel. [...] Cagliostros und Starks, Flamels Geisterseher, geheime Chronicken, Reiseberichte, allenfalls piquante Erzählungen, flüchtige Wanderungen durch die jetzige politische und in die alte Geschichtswelt – das sind Objecte für Journale. Vor allen Dingen müßten wir es uns zum Gesetz machen, unseren Stoff entweder aus dem Moment, d. h. aus dem neuesten zu wählen, was bey der Lesewelt eben im Umlauf ist, oder aus den entlegensten Feldern, wo wir durch das Bizarre und Fremde Eingang finden würden. [...] Interessante – leicht und elegant behandelte Situationen, Charaktere u.s.w. aus der Geschichte, erdichtete moralische Erzählungen, Sittengemählde, Dramatische Vorstellungen, allenfalls populäre und dabey gefällige Ausführungen philosophischer, vorzügl. moralischer Materien, Kunstkritiken, Satyrische Schilderungen, Meißnersche Dialogen und dgl. müßten unser Debut seyn“ (SNA 25:70).

¹⁴⁸ In dieser Hinsicht wirken die *Abendblätter* wie eine frühe Version der Fernsehserie *Aktenzeichen XY - ungelöst*, die zur Zeit Bölls äußerst erfolgreich im ZDF lief. Böll schreibt dazu in „Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit“: „Die nach Indizien zurechtdramatisierten Spielfilmrekonstruktionen [...] sind doch nichts weiter als miese Grusicals für den Spießer, der in Pantoffeln dasitzt, Bier trinkt und glaubt, er würde zum Augenzeugen, wo er doch nur einer undurchsichtigen Mischung von fact und fiction zuschaut, gelegentlich solchen, in denen Leichenteile die Hauptrolle spielen“ (KA 18:45). Eine solche „undurchsichtige Mischung von fact und fiction“ liefern auch die *Abendblätter*. Kleists Erzähler geriert sich wie ein Eduard Zimmermann der Sattelzeit, wobei Kleists eigene Meinung, wie nicht nur aus seinen Briefen deutlich wird, der Bölls sehr nahe stand.

Kleist bedient sich einer propagandistischen Technik, die er bereits in der *Hermannschlacht* entwickelt hatte.¹⁴⁹ Dort gelingt es dem Cheruskerfürsten mit großem psychologischem Fingerspitzengefühl, die verborgenen Ängste seiner Frau Thusnelda trickreich auszunutzen und so ein Energiepotential in ihr aufzubauen, welches er anschließend in die gewollte Richtung zu lenken weiß. In vergleichbarer Weise spricht Kleist in seiner Präambel gezielt die Angst des Bürgertums vor einem Rückfall ins Chaos an. Zum Erhalt der Stabilität, so verspricht Kleist, wolle er mit den *Berliner Abendblättern* seinen Beitrag leisten.

Doch nur mit den wenigsten der von Kleist ausgewählten und aufbereiteten Polizeiberichte mag man gemeinnützige Zwecke verbinden. Dass es mit der arglosen Behauptung, er wolle lediglich entstellte Erzählungen berichtigen, nicht weit her sein kann, stellten bereits einige hellsichtige Zeitgenossen fest. In einem Brief an Brentano bezeichnet Wilhelm Grimm die Polizei-Rapporte als „lächerlich“ und wundert sich:

es ist, als ob jemand, der uns raisonabel unterhalten, auf einmal mit seltsamer Vertraulichkeit seine Taschen herauszög, die Brotkrumen herauswischte und die Löcher zeigte, die geflickt, und die Flecken, die müßten herausgewaschen werden. (LS 366)

Sicher ist, dass es Kleist kaum um professionellen, seriösen Journalismus zu tun ist, was auch seine Vorliebe für das Anekdotenhafte erklären dürfte. „Falschmeldungen haben die ‚Abendblätter‘ [...] nicht verbreitet. Aber sie dienten Zwecken, pädagogischen Absichten, nicht der unverfänglichen Unterrichtung über das ‚was in der Welt vorfällt‘“ (Bisky 401). Der Wahrheit auf die Spur zu kommen scheint Kleists Freund Adam

¹⁴⁹ Vgl. Wolf Kittler, der die *Hermannsschlacht* als Kleists „Traum von der staatlich organisierten Insurrektion der preussischen Bevölkerung gegen das Heer Napoleons“ (226) bezeichnet.

Müller, wenn er anmerkt, Kleist wolle „schon wieder [...] sein sehr großes Publikum zum Bizarren und Ungeheuren umbilden“, was, wie Müller richtig prophezeit, „schwerlich gelingen wird“ (LS 357). Kleist führt seinen Lesern eine Vielfalt an Berichten über unwahrscheinliche, aber dennoch, wie er nicht müde wird zu versichern, wahre Begebenheiten zu.¹⁵⁰ Die in einigen der ihm von Polizeipräsident Karl Justus Gruner gelieferten Verlautbarungen enthaltenen Hinweise auf die Unklarheit der Sachlage schneidet er konsequent heraus.¹⁵¹ Obwohl Kleist behauptet, es sei nicht seine Absicht, „Besorgnisse bei dem Publico zu erwecken“, sondern bloß das „Stadtgespräch zu berichtigen“ und zu verhindern, dass „ängstliche Gemüter ohne Not mit Furcht und Schrecken erfüllt“ (LS 620) werden, scheint es ihm ganz im Gegenteil darum zu gehen, das Sicherheitsbedürfnis seiner mit sensationalistischen Neuigkeiten geköderten Leser immer wieder aufs Neue zu enttäuschen und ihr

¹⁵⁰ Als eines von Kleists Vorbildern könnte Daniel Defoes *Review*, gedient haben, welche von 1704 bis 1713 erschien. Ähnlich wie Kleist behauptet auch Defoe: „For the body of this Paper, we shall endeavour to fill it with Truth of Fact, and not improper Reflections; the Stories we tell you shall be True, and our Observations, as near as we can, shall be just“ (zitiert nach Meyer 160). Allerdings nimmt es Defoe mit der Wahrheit ebenfalls nicht sonderlich genau und es entsteht ein „permanente[r] Kleinkrieg um die Glaubwürdigkeit der Presse, in dem Defoe und seine Konkurrenten ihre eigene Autorität behaupteten und die der anderen diskreditierten“ (Meyer 161). Nach dem Ende des *Review* schreibt Defoe „unter mehreren Identitäten für gegensätzliche Parteien in verschiedensten Zeitungen, um nicht nur Regierungspropaganda zu verbreiten, sondern auch die gegnerische Presse zu unterwandern“ (Meyer 163-164).

¹⁵¹ Gruner belieferte Kleist nicht nur täglich mit den neuesten Polizeinachrichten, sondern war auch durch das Innenministerium mit der Zensur der *Abendblätter* beauftragt. Da er Kleists Hass auf die französischen Besatzer teilte, konnte sich dieser mehr Freiheiten herausnehmen, als ihm ansonsten zugestanden worden wären.

Vertrauen in die bürgerliche Gesellschaftsstruktur zu untergraben.¹⁵² Genau darüber macht sich Clemens Brentano in seinem für die *Berliner Abendblätter* geschriebenen, aber aufgrund eines Streits mit Kleist nicht veröffentlichten Spottgedicht „Vom großen Kurfürsten. Gesicht eines alten Soldaten in Berlin vor der Wiederherstellung des preußischen Staates am 14. October“ lustig: Ein Sergeant beschwert sich hier nach der Lektüre der polizeilichen Notizen: „Ich glaubt‘, wer ging‘ am Haus vorbei, / Daß er auch ein Mordbrenner sei; / Mein eigne Handschuh leert‘ ich aus, / Als falle Werg und Schwefel‘ raus ...“ (LS 358).¹⁵³

Kleists Prosa muss im selben Licht gesehen werden, wie die in den *Berliner Abendblättern* -- Steig nennt sie ein „publicistisches Kampforgan“ (v) -- veröffentlichten Anekdoten und Polizeiberichte, denn seine Zeitung

¹⁵² In einer in den *Abendblättern* veröffentlichten politischen Schrift verweist Kleist auf eine Anekdote -- Kleist schreibt sie wohl fälschlicherweise Hermann Boerhaave zu --, in der ein gelähmter Mann erst durch ein Feuer in seinem Zimmer die Kraft erhält, die Tür „einzusprenge“ und sich zu retten (SW 3:510). Müller-Salget kommentiert: „Die Geschichte illustriert Kleists Hoffnung, daß die allgemeine Not ungeahnte Kräfte freisetzen würde“ (SW 3:1102). Vgl. auch das *Gebet des Zoroaster*, in dem es heißt, Gott würde hin und wieder „die Schuppen von dem Auge Eines [s]einer Knechte“ fallen lassen und ihn mit Köcher und Pfeilen ausstatten, damit er seine Mitmenschen „aus der wunderlichen Schlagsucht, in welcher sie befangen liegen, wecke“. Auch der Erzähler selbst meint sich von Gott „zu diesem Geschäft auserkoren“ (SW 3:541). Vgl. auch einen Brief F. von Omptedas aus dem Jahr 1869, in dem es heißt, die *Abendblätter* seien „der belehrenden Unterhaltung gewidmet, unter dieser Verhüllung aber auch vaterländische Zwecke verfolgend“ (LS 376). Vgl. Arnim, der am dritten September 1810 an die Brüder Grimm schreibt, die *Abendblätter* sollten sich „vorläufig gar nicht auf Belehrung oder Dichtungen einlassen, sondern mit allerlei Amüsante[m] die Leser ins Garn locken“ (LS 351). Vgl. Aretz, der argumentiert, Kleist fordere seine Leser implizit dazu auf, seine vermeintlich unverfänglichen Nachrichten zu dekodieren, um zum tatsächlichen politischen Sinn zu gelangen. Vgl. Süßmann, der über Kleists Erzählungen schreibt, diese sollen „belehren: moralisch, indem sie aus einer Versuchsanordnung heraus durch verschiedene Grenzsituationen und Paradoxien führen, die die Leser zum Selbstdenken herausfordern; politisch, indem sie bestimmte Ansprüche an den Staat als erfüllbar, ja als bereits erfüllt darstellen“ (191). Vgl. Peters (26-27).

¹⁵³ Die *Abendblätter* hatten ausführlich über eine Reihe von Brandstiftungen berichtet. Im Zuge der Ermittlungen hatte die Polizei einen mit Brandbeschleunigern gefüllten Handschuh gefunden. Vgl. hierzu Schönert, der in Kleists Berichterstattung den Versuch sieht, ein „große[s] Feuer“ von Verunsicherung und Angst“ (118) zu entzünden.

bildet eine Art Mittelglied in der Geschichte seines Prosawerks. Bei seinen früheren Erzählungen hatte er den Reiz des Spiels mit dem Tatsächlichen, des erzählenden Gestaltens und Umgestaltens von Wirklichkeit entdeckt. Für den Zeitungsredakteur lag der Reiz dann darin, gleiches in einem Amt zu versuchen, das eigentlich ganz dem sachlichen Berichten über Wahres, Geschehenes verpflichtet sein sollte. Daraus aber entstand wiederum die Verlockung zu weiterem Erzählen. (Schulz 484)¹⁵⁴

Die Entscheidung, sich für sein Vorhaben der Novelle zu bedienen, liegt für den Herausgeber und einzigen Redakteur der *Berliner Abendblätter* nahe. In einer Rezension Wilhelm Grimms aus dem Jahr 1812 liest man:

Es verdienen diese Dichtungen vorzugsweise Novellen genannt zu werden [...] denn das wahrhaft Neue, das Seltne und Außerordentliche in Charakteren, Begebenheiten, Lagen und Verhältnissen wird in ihnen dargestellt [...] Doch ist nicht zu leugnen, dass dieser Hang zum Furchtbaren unsern Dichter zuweilen beherrscht, und ihn verleitet, ins Grässliche und Empörende auszuschweifen. (NR 652)

Kleist denkt die „unerhörte Begebenheit“ mit bis dahin ungekannter Konsequenz weiter als es seinen bürgerlichen, im Kuriosen lediglich Zerstreuung suchenden Lesern lieb ist. Die Vergewaltigung ohnmächtiger Witwen, Rachefeldzüge fanatischer Pferdehändler und das Zerschmettern von Kinderschädeln an Kirchenpfeilern ist ihnen entschieden zu viel des Unerhörten. Goethe selbst will die Kleist'schen Erzählungen angesichts ihrer düsteren Natur nicht als Novellen bezeichnet wissen. Und doch werden sie zu einem weitaus größeren Publikumserfolg als seine Dramen. Ihr Erzähler setzt alles daran, seine Leser möglichst schnell zu fesseln und spart nicht mit Superlativen: Die erste Seite des *Michael Kohlhaas* strotzt vor positiven Urteilen über den Protagonisten, die dann um so stärker mit der Ankündigung kontrastieren, dieser werde sich im Verlauf der Handlung zu einem

¹⁵⁴ Allein *Jeronimus und Josephe*, das Kleist später in *Das Erdbeben in Chili* umbenannte, die im *Phöbus* veröffentlichte *Marquise von O...* und ein Fragment des *Michael Kohlhaas* waren vor 1810 erschienen.

Massenmörder mausern. Analog in der *Marquise von O...*: Diese ist, selbst Tochter einer „würdigen Mutter“, „eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern“, die ihrem verstorbenen Gatten „auf das Innigste und Zärtlichste zugetan war“ (SW 3:143). In der *Verlobung in St. Domingo* hingegen wird Congo Hoango vom Erzähler als „fürchterlicher alter Neger“ eingeführt, der undankbar und „grimmig“ seine „unmenschliche Rachsucht“ auskostet (SW 3:222-223).¹⁵⁵

Doch fast nie decken sich die Wertungen des Erzählers mit dem tatsächlichen Geschehen. „[T]he value judgements supplied by the narrator are usually no more reliable than the opinions of the characters themselves“ (Allan 9). Dem Bild Congo Hoangos als rachsüchtige Bestie entspricht so gar nicht das des Familienvaters Hoango: „Nanky und Seppy, Bastardkinder des alten Hoango, waren diesem, besonders der letztere, dessen Mutter kürzlich gestorben war, sehr teuer“ (SW 3:354). Hoangos Beziehung zu seinen Söhnen ist eine der natürlichen Zuneigung und des Mitleids -- laut Lessing die wichtigste menschliche Eigenschaft. Herr Strömli hingegen, der weiße Patriarch, dessen Familie in geradezu militärisch-strafter Formation auftritt, nutzt dieses Mitleid aus: Er „riß“ Seppy aus Tonis Armen, droht, ihn mit einem Hirschfänger zu töten und lässt ihm „vor den Augen Hoango’s [sic!] die Hände binden“ (SW 3:256). Auch was von seinem Versprechen, die Kinder in Sainte Lütze freizulassen zu halten ist, bleibt unklar: „[e]in Ort solchen Namens existiert(e) weder auf St. Domingue noch in der Schweiz“ (Sembdner,

¹⁵⁵ Auch wenn der Erzähler später nicht mehr in der Lage sein sollte, über die jeweiligen Situationen hinauszuschauen -- zu Beginn vieler Novellen überblickt er das Gesamtgeschehen noch und zieht die unerhörte Begebenheit elliptisch entweder gänzlich (der Brief der Marquise) oder in Form einer Andeutung (Kohlhaas) nach vorne, um sich der Aufmerksamkeit seiner Leser zu vergewissern.

SW 3:854).¹⁵⁶ Ganz wie Congo Hoango lässt sich auch der Findling Nicolo nicht so einfach als „satanisch“ (SW 3:279) aburteilen, wie es der „wegen seiner emphatischen Fehltrübe berühmte“ (Stephens 104) Erzähler der Novelle tut. Sein Verhalten muss als komplexe Reaktion eines traumatisierten Jugendlichen auf seine nicht weniger traumatisierte Adoptivfamilie entschieden differenzierter gesehen werden.

Wie in den *Abendblättern* praktiziert Kleist auch in seiner Prosa eine Umkodierung der etablierten kulturellen Codes: der durch seinen Erzähler an die berichteten Ereignisse angelegte zeitgenössische Wertungsmaßstab führt zu Verzerrungen und Leerstellen. Allerdings produziert Kleist nicht bloß eine Kluft zwischen „story“ und „discourse“, sondern er verneint durch die Parodierung von Authentizismus und Empirismus das Vorhandensein einer rekonstruierbaren ursprünglichen Handlung selbst.

2.5 Über Wahrheit und Lüge

Die Anzeigen, die Kleist zur Bewerbung seiner *Abendblätter* in den Berliner Zeitungen schaltet, weisen stets darauf hin, dass „dies interessante Tagblatt, [...] immer das Neueste und Zuverlässigste aus Berlin bringt“ (LS 368).¹⁵⁷ Doch was er seinen Lesern tatsächlich präsentiert, konterkariert diese Behauptung mit befremdlicher Deutlichkeit.

¹⁵⁶ Ob Kleist hier auf das sächsische Lützen hinweist, wo am 16. November 1632 der schwedische König Gustav Adolph II. in der Schlacht gegen Wallenstein, der den Kampf allerdings verlor, fiel? Dass Kleist ein großer Bewunderer von Schillers *Wallenstein* war, ist bekannt. Auch eine Verbindung zum etwa zur selben Zeit entstandenen Kohlhaas lässt sich denken, welcher „mit einer Art von Verrückung“ auf dem „Erzschlosse zu Lützen“ seine „provisorische Weltregierung“ einrichtet (SW 3:73). Das Lützener Schloss war 1632 das Hauptquartier Wallensteins. Um zu verhindern, dass die Bürger ihre brennende Stadt löschen, sperrte man viele von ihnen im Gewölbe des Schlosses ein. Ist Lützen für Kleist synonym mit Tod und Verderben?

¹⁵⁷ Vgl. die Anzeige vom achten und neunten Oktober 1810, in der Kleist behauptet, „daß bloß das, was dieses Blatt aus Berlin meldet, das Neueste und das Wahrhafteste sei“ (LS 357).

Kleist took liberties with the claim of reliability when he freely engaged in free-floating rumors along with matters of record, even though the paper explicitly professed its aim to present authentic reports in order to amend the public confusion and to quiet the unnecessary alarm created by the distorted and gossip narratives circulated in the city. (Theisen 97)¹⁵⁸

Wie bewusst und reflektiert der Herausgeber der *Berliner Abendblätter* mit der Macht der im Entstehen begriffenen Massenmedien umzugehen weiß, zeigt kein Text auf so eindrucksvolle Weise wie das satirische -- und leider nur unvollständig überlieferte -- *Lehrbuch der französischen Journalistik*. Darin heißt es, die Regierung habe, um die Presse erfolgreich zu Propagandazwecken einzusetzen, „eine Verbindung von Journalen zu redigieren, welche 1) Alles was in der Welt vorfällt, entstellen, und gleichwohl 2) ziemliches Vertrauen haben“ (SW 3:463). Mit dem Gestus einer mathematischen Beweisführung erläutert Kleist, es müsse deshalb zweierlei Arten von Journalen geben: Eines, das zwar nie lüge, die ganze Wahrheit jedoch verschweige, und ein zweites, das zwar die ganze Wahrheit berichte, jedoch „zuweilen hinzu tut, was erstunken und erlogen ist“ (SW 3:464). Die erste Art entspräche den offiziellen, vom Staat selbst herausgegebenen Blättern, die zweite den privaten Blättern. Für das Ansehen des Staates gute Nachrichten hätten übertrieben dargestellt zu werden. So ließen sich Statistiken mit buchhalterischen Tricks zum eigenen Vorteil verbiegen, ohne deshalb zur Lüge zu werden. Berichte man etwa von einer mäßig verlaufenen Schlacht, könne die Zahl der Verwundeten getrost zur Zahl der Gefangenen hinzugezählt werden. „Dadurch bekömmt man zwei Rubriken; und das Gewissen ist gerettet“ (SW 3:465). Schlechte Nachrichten hingegen solle man

¹⁵⁸ So findet sich vom sechsten Oktober 1810 an des öfteren direkt unter der von „Polizei-Rapporte“ in „Polizeiliche Tages-Mitteilungen“ umbenannten Rubrik, die Rubrik „Gerüchte“ oder auch „Stadt-Gerüchte“ (Vgl. Peters 97-98).

entweder herunterspielen oder schlicht unterdrücken. Man könne mit der Verlautbarung warten, bis sich die Verhältnisse dergestalt veränderten, dass die schlechte Nachricht unwichtig erscheine oder eine gute Nachricht sensationistisch aufblasen „und an ihren Schwanz hänge man die schlechte Nachricht an. q.e.dem.“ (SW 3:467). Um sich vor Entdeckung zu schützen, „antedatiere man entweder das Bülletin; oder aber fingiere einen Druckfehler im Datum; oder endlich lasse das Datum ganz weg. Die Schuld kommt auf den Setzer oder Korrektor“ (SW 3:468). Schließlich bringt Kleist seine tiefe Verachtung für politische Wendehälse und Opportunisten in der Anmerkung zum Ausdruck, man könne diese Anleitung zur staatlichen Propaganda auch „Grundsätze des Talleyrand“ (SW 3:463) nennen.

Eine Lektüre der Anekdoten, Kurzgeschichten und Novellen legt die Vermutung nahe, dass deren Erzähler sich viele der im *Lehrbuch der französischen Journalistik* vorgeschlagenen Manipulationsrichtlinien zu Herzen genommen haben.¹⁵⁹ Wie der Herausgeber der *Abendblätter* sind auch sie sehr um das Vertrauen ihrer Leser bemüht und versuchen es, wie Rolf Selbmann erkennt, durch ständiges Pochen auf Objektivität zu erringen.

¹⁵⁹ Man muss nicht lange suchen, um in Kleists Erzählungen auf widersprüchliche, falsche oder fragwürdige Zeit- und Ortsangaben zu stoßen. So gut wie alle Altersangaben in der *Verlobung in St. Domingo* lassen sich anzweifeln: Rechnerisch müssten Toni, Congo Hoango und Gustav einige Jahre älter sein, Babekan und Herr Strömli dagegen entschieden jünger. Das Anwesen Congo Hoangos erinnert durch die ständig wechselnden Positionen der Zimmer und Stockwerke nicht nur an einen M.C. Escher-Druck -- es dürfte eigentlich nicht existieren, da der Hausherr selbst es bereits vor Jahren „dem Erdboden gleichgemacht“ (SW 3:223) hatte. Zu den auffallend häufigen fehlerhaften Datums- und sonstigen Zahlenangaben in den *Abendblättern* siehe Sembdner (342-349).

Augenfällig ist dabei die Betonung des Authentischen durch den Erzähler, sei dies durch die scheinbare Offenlegung der Stoffherkunft oder durch Gattungsbezeichnungen in Titel und Untertitel [...] die geschichtliche Wahrheit verbürgen sollen. In Kleists Texten wimmelt es von Zeugen und Schwüren; geradezu penetrant versichern sich die Erzählerfiguren der Glaubwürdigkeit des Erzählten und der Glaubhaftigkeit ihres Erzählers. (235)

Zeitgenössische Rezensionen, die die faktischen Ungenauigkeiten in Kleists Texten monieren, erscheinen nun in einem neuen Licht. So zeigt ein Kommentar der *Spenerschen Zeitung* zu einer der in den *Berliner Abendblättern* erschienenen „Merkwürdigkeiten“, dass Kleists Bestreben, die Öffentlichkeit für journalistische Propagandatricks zu sensibilisieren, durchaus Früchte trägt:

Der ursprüngliche, arglose, achtungswerte Wahrheitssinn der Deutschen glaubt und folgt in den mehrsten Fällen dem imposanten Schalle hochklingender, aber trügerischer Terminologien neuer und unverschämter Lehren, oder stützt sich auf erdichtete oder scheinbar herausgeputzte Fakta. Werden beide in einfache, klare Sprache übersetzt, oder nach bestimmten und zuverlässigen Angaben von Zeit, Ort, Maß und Zahl analysiert, so geben sie zur letzten Ausbeute – Wind. (LS 364)

Der Kommentator versteht dies nicht etwa als Lob, sondern als Kritik, da er davon ausgeht, Kleist und nicht sein Erzähler sei Urheber der „trügerischen Terminologien“ und „erdichteten oder scheinbar herausgeputzten Fakta“.

Ähnliches liest man in den Reaktionen zu Kleists Prosa, so etwa in einer wahrscheinlich von Wilhelm Grimm stammenden Rezension zum ersten Erzählband:

In Betreff des Stiles bemerken wir, daß der Verfasser zwar in seiner Darstellung auf Objektivität hinstrebt, und diese auch im ganzen sehr glücklich erreicht, daß jedoch dieses Hinstreben im Einzelnen öfters noch zu sichtbar ist, als daß man nicht eine gewisse Künstlichkeit verspüren soll. (LS 336)

Wie bereits zuvor, als er auf das Taschenumstülpen des *Abendblatt*-Herausgebers hinwies, gibt Grimm seiner Verwirrung über die Gleichzeitigkeit von Künstlichkeit und Natürlichkeit im Stil Kleists Ausdruck. Das „Harte, Strenge, ja Nachdrückliche“ mache zwar einerseits den „ungestörten, reinen Genuß“ unmöglich, gehe jedoch andererseits „aus der Individualität des Erzählers unmittelbar hervor“ und sei deshalb „durchaus tadellos“ (LS 336). Grimms instinktive Unterscheidung zwischen „Verfasser“ und „Erzähler“ deutet es an: Der Erzähler erzeugt den Eindruck einer „gewissen Künstlichkeit“ ungewollt, Kleist selbst hingegen, das „Talleyrandische“ seines Erzählers entblößend, mit Absicht.

Nach Kleists Tod schreibt Clemens Brentano an Achim von Arnim: „Pfühl sagte mir, daß sich vom Drama zur Erzählung herablassen zu müssen ihn grenzenlos gedemütigt hat“ (Goldammer 39-40). Doch birgt dieser Wechsel auch neue Möglichkeiten, die gerade Kleist, dessen Dramen sich aufgrund ihrer Verstöße gegen den Massengeschmack als nahezu unaufführbar erwiesen hatten, ansprechen dürften. Bereits Friedrich Schiller hatte im „unterdrückten Vorwort“ zu den *Räubern* geschrieben:

Ich kann demnach eine Geschichte dramatisch abhandeln, ohne darum ein Drama schreiben zu wollen. Das heißt: Ich schreibe einen *dramatischen Roman*, und kein theatralisches Drama. Im ersten Fall darf ich mich nur den allgemeinen Gesetzen der Kunst, nicht aber den besonderen des theatralischen Geschmacks unterwerfen. (SNA 3:244)

In diesem Sinne macht Kleist aus der Not eine Tugend und schreibt „dramatische Romane“, indem er seinen Erzähler auf die Bühne stellt und ihn, einem Brecht'schen Schauspieler nicht unähnlich, seinen Text mit der von Grimm beobachteten Künstlichkeit deklamieren lässt. Er markiert damit den Anfang vom Ende der „behaglichen Allwissenheit des Erzählers aus dem 19.

Jahrhundert und seiner Vertrautheit mit dem lieben Leser“ (Kayser, „Wer erzählt“ 100).

Ob Chronik, Anekdote, moralische Erzählung oder Novelle -- was die literarischen Gattungen, mit denen sich Kleist ab dem Jahr 1810 vorwiegend beschäftigt, verbindet, ist das historisch Dokumentierende. Seine Ankündigung in den *Berliner Abendblättern*, er wolle mit seinen Polizeiberichten „eine fortlaufende Chronik, nicht nur der Stadt Berlin, sondern des gesamten Königreichs Preußen“ (LS 353) schreiben, mag zunächst befremden.¹⁶⁰ Doch die Reihenfolge, in der Kleist vom Polizeibericht über die Anekdote zur Novelle schreitet, entspricht nicht nur der Gattungsgenese, sondern liegt durchaus im Trend der Zeit. Auch Goethe verfolgt, wie Bianca Theisen zeigt, ein „project of an anecdotal historiography“, Friedrich Schlegel versteht die Novelle als direkten Nachfahren der Anekdote und auch sein Bruder August Wilhelm

saw the novella as a particular genre of historiography meant to tell what remained untold in official historical accounts; where history proper charted the teleological progress of humankind, the novella caught the voice of the quotidian, captured the singular significance of things that happened everywhere, everyday. (94)¹⁶¹

Kleist führt, wie Theisen argumentiert, „the indistinction between fictional and journalistic discourse“ wieder in ein Genre ein, das „at this time had lost its original conjunction with the news report and become purely fictional“ (96). So scheint Kleist, indem er die Novelle zu ihren Wurzeln in der

¹⁶⁰ Charlotte von Schiller bemerkt 1811, Kleist habe sich „ganz den Chronikentom eigen gemacht“ (LS 344).

¹⁶¹ tatsächlich stammt der Begriff Anekdote aus dem Griechischen und lässt sich mit „das Nicht-Herausgegebene“ übersetzen.

Anekdote zurückführt, gewissermaßen „Geschichtsschreibung von unten“¹⁶² zu betreiben. Dementsprechend betonen seine Erzähler kontinuierlich die Historizität ihrer Geschichten: *Michael Kohlhaas* stammt „aus einer alten Chronik“, das *Gebet des Zoroaster* „aus einer indischen Handschrift, von einem Reisenden in den Ruinen von Palmyra gefunden“ (SW 3:541). Im Inhaltsverzeichnis des zweiten Phöbus-Hefts trägt die *Marquise von O....* den Untertitel „Nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz vom Norden nach dem Süden verlegt worden“ (Vgl. SW 3:783). Auch das *Erdbeben in Chili* und die *Verlobung in St. Domingo* sind in historische Szenarien gebettet.

Doch zum einen eignen sich die von ihm für seine Erzählungen gewählten Stoffe kaum zu historiographischen Zwecken, denn Kleist hat sie bewusst geographisch und zeitlich weit von seinen Lesern entfernt. Zum anderen pochen seine Erzähler zwar auf ihre Authentizität, werden diesem Anspruch aber in keiner Weise gerecht. Wie bereits Wolfgang Kayser erkennt, befinden sich die Stoffe der Erzählungen auf derselben fiktionalen Ebene wie der Erzähler. Kleist problematisiert so in seiner Prosa den Vorgang des Interpretierens selber. Seine Erzähler sind Leser der von ihnen dargebotenen Ereignisse, ihre Narrativen deshalb Deutungsversuche, die sich den Schein von Tatsachenberichten geben. An Fakten interessiert Kleist nur die Wirkung

¹⁶² Das Wort Anekdote rührt her vom griechischen „anekdoton“: das Nicht-Herausgegebene. Bereits dem Genre der Anekdote wohnt also eine subversive Kraft inne. Zum Begriff „Geschichtsschreibung von Unten“, bzw. „history from below“, sei zudem auf die verwandten und oft nur sehr unscharf voneinander abzugrenzenden Termini „Microhistory“ und „Alltagsgeschichte“ hingewiesen. Microhistory, oder „microstoria“, wurde in den sechziger Jahren vor allem durch den italienischen Historiker Carlo Ginzburg entwickelt und bezieht sich auf die Schilderung des Einflusses makrogeschichtlicher Entwicklungen auf mikrogeschichtliche Lebensumstände, wie z.B. Dorfgemeinschaften, Familien oder Einzelpersonen. Alltagsgeschichte kam in Deutschland in den achtziger Jahren auf und fußt wie auch „history from below“ und microstoria auf der Skepsis gegenüber konservativen bürgerlichen Institutionen und ihrem Einfluss auf die Geschichtsschreibung. Als gemeinsame Merkmale der drei Begriffe lassen sich also ihre antiautoritäre Motivation, sowie ihre synekdotische Vorgehensweise nennen.

und der mit ihnen verbundene Anspruch auf Autorität und erzählerische Zuverlässigkeit. Ihm geht es, mit anderen Worten, nicht um Fakten, sondern um das Faktische.¹⁶³

¹⁶³ „in 1810 Kleist used facts and figures with wilful carelessness and advanced some mathematical nonsense for purposes of his own, in particular to mock those who lacked the imagination to see that factual and scientific accuracy and a political or poetic vision were different things“ (Hibberd 408).

2.6 Der wertende Erzähler

Das moralische Urteilen und
Verurteilen ist die Lieblings-
Rache der Geistig-Beschränkten
an denen, die es weniger sind.
Nietzsche (NW 2:683)

Die Narrativierung historischer Ereignisse -- dies ist nicht erst seit Hayden White bekannt -- bedeutet immer die gewaltsame Appropriierung einer moralischen Sphäre durch eine andere, denn bereits die Kriterien für die Auswahl der in eine Erzählung aufgenommenen Fakten sind an erster Stelle moralischer Natur. Diese Nutzbarmachung der Vergangenheit zur Affirmation der moralischen Überzeugungen der Gegenwart wird von Kleist anhand seines Erzählers thematisiert und problematisiert.

Als Folie dienen ihm die zu seiner Zeit erfolgreichen literarischen Gattungen, allen voran die von François Gaynot de Pitaval begründete Tradition der „Pitavalgeschichten“.¹⁶⁴ Die ab 1734 in Frankreich unter dem Titel *causes célèbres et intéressantes* in Frankreich und von Friedrich Schiller ab 1792 unter dem Titel *Unerhörte Kriminalfälle: Eine Sammlung berühmter und merkwürdiger Kriminalfälle* auch in deutscher Sprache herausgegebene Sammlung ungewöhnlicher Kriminalfälle erfreute sich in beiden Ländern größter Beliebtheit. Das Ziel Pitavals, Schillers, wie auch des im Jahr 1842 von J.E. Hitzig und W. Häring (d.i. W. Alexis) verfassten *Neuen Pitaval*, ist ein zweifaches: Das Publikum soll unterhalten, zugleich aber auch moralisch erzogen werden: *prodesse et delectare*. Die zunehmend zwischen Fakt und Fiktion schwankenden „Berichte“ thematisieren deshalb neben dem Tathergang auch die anschließende Gerichtsverhandlung und das Strafmaß. In seinem Vorwort hebt Schiller besonders die psychologischen Einsichten

¹⁶⁴ Vgl. Christa Bürger (94), Schönert (114).

hervor, die dem Leser hierdurch ermöglicht werden: „Triebfedern, welche sich im gewöhnlichen Leben dem Auge des Beobachters verstecken, treten bei solchen Anlässen, wo Leben, Freiheit und Eigenthum auf dem Spiele steht, sichtbar hervor“ (SNA 12:430) und bieten einen „wichtige[n] Gewinn für Menschenkenntniß und Menschenbehandlung“ (SNA 12:430).

Dieser psychologische Aspekt verbindet die Pitaval-Erzählungen mit einem zweiten von Kleist in seiner Prosa eingearbeiteten Genre: In einem Brief an seinen Verleger Cotta schlägt er für seinen ersten Erzählband den letztendlich aus unbekanntem Gründen nicht verwendeten Titel „Moralische Erzählungen von Heinrich von Kleist“ vor.¹⁶⁵ Doch wie ernst kann es Kleist mit diesem Vorschlag gewesen sein? Sein Erzähler „wertet dauernd, er kann gar nicht anders, und wir sollen es mit ihm tun“ (Kayser 173). Diese Wertungen allerdings sind überaus wechselnd, situationsbedingt und lassen sich aufgrund des unklaren Einsatzes von erlebter Rede nicht immer zweifelsfrei dem Erzähler selbst zuschreiben. Wenn Kleists Erzählungen eine moralische Aussage haben, dann die, dass solche Aussagen nicht möglich sind und dass die Berufung auf fixierte Moralkonventionen stets zu katastrophalen Ergebnissen führt.¹⁶⁶ Nicht ohne Grund bezeichnet Bruno Markwardt Kleists Schreiben als eine „Kritik des reinen Gefühls“ (369).

¹⁶⁵ Stefanie Marx versteht unter diesem Begriff „nicht nur das im 18. Jahrhundert profilierte Genre, sondern in einem weiteren Sinne literarische Gattungen, Paradigmen und Sinnsysteme [...], die mit der moralischen Folgerichtigkeit der vorgeführten Handlung deren Beispielhaftigkeit, also eine über den erzählten Einzelfall hinausgehende allgemeine Gültigkeit, postulieren“ (11). Joachim von der Thüsen schreibt zu Kleists Titelwahl: „Kleist was indebted to the exciting crossbreeds of the moral tale with the Gothic tale and the documentary that were such typical narratives of the 1780s and the 1790s. As a consequence, scholars are still at a loss when faced with the task of explaining Kleist's initial choice of the title ‚Moralische Erzählungen‘“ (145).

¹⁶⁶ Vgl. Norbert Altenhofer: „Die moralische Erzählung beansprucht selbst keine Autorität mehr; sie zitiert nur noch Autoritäten (darunter die des Genres, dem sie sich zuordnet, ohne es zu erfüllen) und autorisiert den Leser zur Auslegung eines Sinns, der im Text nur in der Form des Rätsels erscheint“ (53).

Der Versuch des Erzählers, sein Publikum in dessen moralischen Überzeugungen zu bestätigen, scheidet zuvorderst an der Nicht-Bewertbarkeit der dargestellten Ungeheuerlichkeiten. Am deutlichsten zum Ausdruck bringt Kleist diese Überzeugung in seiner Anekdote *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*. „[D]ie Leute fordern, als erste Bedingung von der Wahrheit, daß sie wahrscheinlich sei; und doch ist die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit“ (SW 3: 376), erläutert hier der alte Offizier. Wahres ist, ungeachtet davon wie unwahrscheinlich es ist, wahr. Doch auch der Umkehrschluss gilt: nicht alles, was wahrscheinlich erscheint, ist deshalb notwendigerweise wahr. Um seine Behauptung zu veranschaulichen, gibt der Offizier drei sonderbare Geschichten zum Besten: Ein Lastkahn wird von einer Welle ans Ufer befördert, ein Soldat überlebt einen direkten Pistolentreffer unverletzt und ein Fahnenjunker findet sich aufgrund einer Druckwelle auf der gegenüberliegenden Seite einer Schlucht wieder. Der alte Offizier legt Wert darauf, nicht für einen „Windbeutel“ -- also für einen unzuverlässigen Erzähler -- gehalten zu werden und belehrt sein Publikum, Unwahrscheinlichkeit nicht als Kriterium für erzählerische Unzuverlässigkeit zu verwenden. Nachdem er seine Erzählung beendet hat, pflichtet ihm ein Anwesender bei und erklärt, die dritte Geschichte entstamme aus einem Werk Friedrich Schillers, welcher zudem darauf hinweise,

daß ein Dichter von diesem Faktum keinen Gebrauch machen könne, der Geschichtschreiber [sic] aber, wegen der Unverwerflichkeit der Quellen und der Übereinstimmung der Zeugnisse, genötigt sei, dasselbe aufzunehmen. (SW 3:379)¹⁶⁷

Im Gegensatz zum Dichter ist der Historiker „genötigt“, denn in der Geschichtsschreibung muss sich die Narrative am Stoff orientieren. Demnach

¹⁶⁷ Schneider weist darauf hin, dass sich dieser Gedanke auch im zehnten Kapitel des zweiten Buchs des *Don Quijote* findet (116).

hätte der alte Offizier keine Wahl: der Stoff zwingt ihn durch seine bloße Existenz zum Erzählen und macht ihn zu seinem Sklaven. Da sich die Authentizität seiner Narrative nicht auf direktem Weg beweisen lässt, ist er auf fremde Autoritäten -- den Anwesenden, der wiederum auf Schiller verweist -- angewiesen. Was Paul de Man über das *Marionettentheater* schreibt, trifft also auch auf die *unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* zu:

From the moment the narrator appears in the guise of a witness and recounts the events as a faithful imitation, it takes another witness to vouchsafe for the reliability of the first and we are caught at once in an infinite regress. [...] The result is an unstable combination of reported and narrated discourse: the source of trustfulness is not located in the event (as an imitation) but in the narrator (as in a diegesis), yet the narrator can establish his credibility only by way of a mimetic authority that can never be certified. The authentication of the diegesis can only proceed mimetically, but this mimesis turns out to be itself diegetically overdetermined. (275)

Es fällt auf, dass es sich bei allen drei geschilderten Vorkommnissen um Ausnahmefälle aus dem Reich der Physik handelt, die als solche keine moralische Wertung durch die Gesellschaft erfahren. Nicht anders verhält es sich in Kleists Denken im Fall psychischer Ausnahmefälle, denn „es waltet ein gleiches Gesetz über die moralische wie über die physische Welt“ (SW 3:523).¹⁶⁸ Ganz wie die Kräfte, die auf die Pistolenkugel, den Elbkahn oder den Fahnenjunker wirken, so wirken für Kleist auch in der Seele des Menschen Kräfte, unter deren Einfluss bisweilen Küsse zu Bissen, rechtschaffene Bürger zu Massenmördern und engelhafte Grafen zu teuflischen Vergewaltigern werden. Solange ein Ereignis physikalisch möglich ist, tut es nichts zur Sache, wie unwahrscheinlich es ist. Während sich dies im

¹⁶⁸ Derselbe Gedanke findet sich in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*: „Dies ist eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen der physischen und moralischen Welt, welche sich, wenn man sie befolgen würde, auch noch in den Nebenumständen bewähren würde“ (SW 3:537). Auch dem „Allerneusten Erziehungsplan“ liegt dieses Prinzip zugrunde.

Fall physikalischer Ereignisse notfalls per Experiment feststellen ließe, ist die Beweisführung bei psychischen Ereignissen nahezu unmöglich -- was Kleist nicht davon abhält, es dennoch in Form seiner Dramen und Prosa zu versuchen. Wie der alte Offizier warnt auch Kleist sein Publikum vor vorschnellen Urteilen und fordert Demut vor Phänomenen, die ihre Existenzberechtigung von einer höheren Instanz erhalten. Genau wie ihre physikalischen Brüder lassen auch die psychischen „unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten“ keine moralische Wertung zu. In einem Brief fragt Kleist: „Ach, es ist so schwer zu bestimmen, was gut ist, der Wirkung nach. Selbst manche von jenen Thaten, welche die Geschichte bewundert, waren sie wohl recht *gut* in diesem reinen Sinne?“ (SW 4:272). Entsprechend ist das „Herumglitschen“ der Pistolenkugel um den Leib des Soldaten „der Wirkung nach“ genauso wenig gut, wie die Tötung Achills durch Penthesilea schlecht.

Wie bereits Jean Paul, so bemängelt auch Kleist an seinen Zeitgenossen und insbesondere den Jenaer Romantikern, sie würden ihren Blick zu sehr auf das Überirdische, nicht aber auf das Irdische richten (Vgl. SW 4:121). Doch genau das ist es, worauf er in seinen Werken immer wieder pocht: Auch das Extreme, Somnambule, Zufällige und Groteske ist Teil dieser Wirklichkeit und zwar nicht nur, weil es tatsächlich existiert oder sich ereignet, sondern weil es physisch und psychisch möglich ist. Der Sonderfall darf nicht ignoriert und als krankhaft abgetan werden, denn er ist im Wesen der Welt und jedes Menschen notwendig vorhanden. Das Handeln aller Charaktere Kleists, egal wie ungewöhnlich sie erscheinen, folgt einer Logik, deren Gesetze unverständlich, aber deshalb nicht weniger zwangsläufig sein

mögen.¹⁶⁹ So schickt er Goethe die *Penthesilea* nicht nur „auf den Knien meines Herzens“, sondern auch mit der Anmerkung: „So, wie es hier steht, wird man vielleicht die Prämissen, als möglich, zugeben müssen, und nachher nicht erschrecken, wenn die Folgerung gezogen wird“ (SW 4:407) -- genau dies aber geschieht schließlich.¹⁷⁰

Kleist zeigt, dass ein die bürgerliche Sittlichkeit bestätigendes Schreiben nur auf Kosten der Kohärenz und inneren Logik der Erzählung erfolgen kann. Eine Gesellschaft, die kontinuierlich beurteilt, was sie nicht zu verstehen in der Lage ist, wird notwendigerweise Mechanismen entwickeln, um den Eindruck der Glaubwürdigkeit und Legitimität ihrer Sichtweise zu bewahren. Mit einem der extremsten dieser Mechanismen, der Zensur, hatte Kleist zeitlebens zu kämpfen. Es ist somit ihre bourgeoise Natur, die Kleists Erzähler notwendigerweise in die Unzuverlässigkeit treibt. Ihre Widersprüchlichkeit ist Resultat eines gesellschaftlichen Mangels an Demut vor der Inkommensurabilität des menschlichen Wesens. „Kräfte unendlicher Art, göttliche und tierische, spielen in seiner Brust zusammen“ (SW 3:541) heißt es im „Gebet des Zoroaster“. Anders als etwa in Goethes *Iphigenie* gelangt das Individuum bei Kleist gerade nicht zu einem Zustand der Ausgeglichenheit zwischen Tierischem und Göttlichem, bzw. Lächerlichem und Erhabenem. Ihre innere Goldwaage verharrt stets nur für kurze Zeit in

¹⁶⁹ Vgl. Wilhelm Grimm, der zum „Außerordentlichen“ in Kleists Novellen schreibt, es sei „immer natürlich“ und „aus dem Charakter der ungewöhnlichen Personen und aus solchen Lagen der Welt, die das Ungewöhnliche mit sich führen, notwendig hervorgehend“ (LS 335-336)

¹⁷⁰ Vgl. den Brief Kleists an Marie von Kleist im Herbst 1807, in dem Kleist seine Freude darüber ausdrückt, dass Marie über den Schluss der *Penthesilea* geweint habe, „weil es beweiset, daß Sie die Möglichkeit einer dramatischen Motivierung denken können“ (SW 4:397). Vgl. hierzu auch Böll im Interview mit Karin Struck: „[I]m Grunde ist [...] eine Satire schreiben nichts anderes als die Entwicklung einer ganz simplen mathematischen Form, sagen wir $a + b$ in Klammern zum Quadrat. Einen Grundgedanken konsequent übertreiben, bis es nicht mehr geht, dann haben Sie eine Satire“ (86).

einem Schwebestand, bevor sie mal den einen und mal den anderen Kräften die absolute Gewalt über Körper und Geist gewährt. Bereits 1944 schreibt Max Kommerell „Kleists Personen sind Rätsel, und aus dieser ursprünglichen Eigenschaft der Person ergibt sich alles neu“ (245). Für Kleist, wie auch für Jean Paul, liegt das göttliche Paradox nicht wie für die Romantiker im Unendlichen, sondern im Endlichen, Materiellen und Menschlichen. Jedes von Menschen über Menschen gefällte Urteil wird damit zur Blasphemie. Die Tragik und Ironie liegen darin, dass der Mensch, die Marionette, sich nicht bewusst ist, dass er selbst es ist, der seine Schnüre in der Hand hält, ohne die volle Kontrolle über diese Hand zu besitzen, da auch er selbst sich nie in aller Gänze wahrnehmen oder verstehen kann. Sämtliche in Kleists Werken auftauchende Gesetze, egal ob religiöser, staatlicher oder privater Art, führen gerade deshalb zu katastrophalen Konflikten, weil ihre Menschgemachtheit nicht erkannt und ihnen absolute Autorität zugeschrieben wird. So schreibt Kleist im Jahr 1800 an Wilhelmine:

mit demselben Gefühle, mit welchem Du bei dem Abendmahle das Brot nimmst aus der Hand des Priesters, mit demselben Gefühle, sage ich, erwürgt der Mexikaner seinen Bruder vor dem Altare seines Götzen. Ich will Dich dadurch nur aufmerksam machen, daß alle diese religiösen Gebräuche nichts sind, als *menschliche* Vorschriften [...] Ich schränke mich daher mit meiner Tätigkeit ganz für dieses Erdenleben ein. Ich will mich nicht um meine Bestimmung nach dem Tode kümmern, aus Furcht darüber meine Bestimmung für dieses Leben zu vernachlässigen. (SW 4:128)

Einen Eindruck davon, wie Kleist diese Einsichten auch an seine Leser weiterzuvermitteln gedenkt, bietet der Aufsatz *Allerneuester Erziehungsplan*, welcher sich in der jüngeren Kleist-Forschung einer wachsenden Aufmerksamkeit erfreut. Wie in den *unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten*

steht auch hier zunächst ein physikalisches Phänomen im Mittelpunkt.¹⁷¹ Ein ironischer Erzähler namens C.J. Levanus -- eine Anspielung auf Jean Paul -- erläutert in einem fiktiven Leserbrief an die *Berliner Abendblätter*, wie „unelektrische (neutrale) Körper“ durch Kontakt mit elektrischen Körpern ihre Neutralität automatisch aufgeben. Dabei würden sie nicht nur ebenfalls elektrisch -- ihre Polung sei stets der des anderen Körpers entgegengesetzt. Anders als in den *unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten* jedoch, die im Reich der Physik verbleiben, erfolgt nun der nächste Schritt:

Dies höchst merkwürdige Gesetz findet sich [...] auch in der moralischen Welt; dergestalt, daß ein Mensch, dessen Zustand indifferent ist, nicht nur augenblicklich aufhört, es zu sein [...] sein Wesen sogar wird [...] gänzlich in den entgegengesetzten Pol hinübergespielt. (SW 3:546)¹⁷²

Zudem gelte das Gesetz „nicht bloß von Meinungen und Begehungen, sondern [...] auch von Gefühlen, Affekten, Eigenschaften und Charakteren“ (SW 3:547). Je extremer die Situation, desto extremer die Reaktion.

Jemand sagt mir, ein Mensch, der am Fenster vorübergeht, sei so dick, wie eine Tonne. Die Wahrheit zu sagen, er ist von gewöhnlicher Korpulenz. Ich aber, da ich ans Fenster komme, ich berichtige diesen Irrtum nicht bloß: ich rufe Gott zum Zeugen an, der Kerl sei so dünn, als ein Stecken. (SW 3:546)

Aufgrund dieser Beobachtungen entwickelt der Erzähler nun seinen Erziehungsplan: Man solle sich das Phänomen der moralischen Polarisierung zunutze machen und „eine sogenannte *Lasterschule*, oder vielmehr eine *gegensätzliche Schule*, eine Schule der *Tugend durch Laster*“ (SW 3:550)

¹⁷¹ Hier zeigt sich der starke Einfluss der *Lehre vom Gegensatz* Adam Müllers. Vgl auch Nancy Nobile, die die Vernachlässigung des „Erziehungsplans“ in der älteren Forschung darauf zurückführt, dass „it virtually invites its own dismissal“ (50).

¹⁷² Derselbe Gedanke findet sich auch in dem Aufsatz „Über die allmählicher Verfertigung der Gedanken beim Reden“. Vgl. Müller-Salget: „Die Übertragung von elektrischen Erscheinungen auf die menschlichen Verhältnisse darf in der Tat trotz der ironisch-marktschreierischen Präsentation dieses Rollentextes als ernstgemeint unterstellt werden, zumal Kleist auch anderwärts die Übereinstimmung zwischen Physik und Moral betont“ (SW 3:1131).

einrichten. Die Lehrer dieser Schule würden mit schlechtem Beispiel voran gehen und so ihre Schüler zum Guten erziehen. Der Erziehung durch Mimesis wird eine Absage erteilt: Kinder sollten nicht so werden wie ihre Eltern, sondern besser.

In Kleists Novellen finden sich zahllose Beispiele für dieses „Gesetz des Widerspruchs“. *Das Erdbeben in Chili* folgt ihm im Großen wie im Kleinen: Als Jeronimo sterben will, überlebt er und begreift nicht, „warum er dem Tode, den seine jammervolle Seele suchte, in jenen Augenblicken, da er ihm freiwillig von allen Seiten rettend erschien, entflohen sei“ (SW 3:197). Doch kaum glaubt er sich gerettet, wird er, noch dazu von einem Mann, der behauptet sein Vater zu sein, erschlagen (SW 3:219). In der *Marquise von O...* erscheint der Graf F... dieser nicht als Teufel, *obwohl*, sondern gerade *weil* er ihr zunächst wie ein Engel vorgekommen war. Im *Michael Kohlhaas* ermahnt die sterbende Lisbeth ihren Mann unter Verweis auf Matthäus 5:44 seinen Feinden zu vergeben, was in diesem die genau entgegengesetzte Reaktion hervorruft. Die Figuren in der *Verlobung auf St. Domingo* beurteilen einander aufgrund ihrer kontrastierenden Hautfarben, vertrauen, wenn sie misstrauen sollten und misstrauen, wenn sie trauen sollten. Zudem versucht sich Gustav, als er Toni die Geschichte des an Gelbsucht erkrankten Mädchens erzählt, selbst in der Kunst der „gegensätzlichen“ Erziehung und scheitert ironischerweise gerade daran, dass er glaubt, als Lehrer gescheitert zu sein.

Freilich ist auch der Erzähler des *allerneuesten Erziehungsplans* selbst ein solcher unzuverlässiger Erzieher, denn „[e]s geht Kleist nicht darum, einer als falsch entlarvten Pädagogik eine neue, bessere Methode gegenüberzustellen“, sondern „die Beliebigkeit gesellschaftlicher Konstrukte

und Modelle“ aufzuzeigen (Brors 42).¹⁷³ Neutrales Berichten ist grundsätzlich unmöglich und der Objektivitätsanspruch des „ohne scheinbare Anteilnahme historisch getreu referierenden Chronisten“ (Schneider 100) in Kleists Prosa von vorn herein unhaltbar. Die Konfrontation mit dem Stoff beeinflusst ihn notwendigerweise und er ist nur in beschränktem Umfang Herr seiner Wertungen. Seine moralische Grundladung entspricht der Moral seines bürgerlichen Publikums. Es ist die Unfähigkeit, außerhalb dieses Wertungsrasters zu denken, die ihn im Sinne des *allerneuesten Erziehungsplans* zu einem „gegensätzlichen“ Lehrer wider Willen macht.¹⁷⁴ Wolf Kittler sieht diese letztlich endlose Kette von Gegensätzlichkeiten als Teil von Kleists patriotischer Pädagogik: „Was der neue Staat und die neue Gesellschaft ebensowohl wie das neue preußische Militär brauchten, war nicht Reproduktion, sondern Produktion von Wissen, nämlich die Fähigkeit zur selbständigen und getreuen Einstellung auf unbegrenzt viele mögliche Situationen“ (327).

Diese Erziehung zum Zweifel gilt nicht nur für den Umgang mit den vermeintlichen Fakten, sondern auch für die Beurteilung von Menschen. So etwa im *Erdbeben in Chili*, in dem sich Don Fernando keineswegs als der „mit wahrer heldenmütiger Besonnenheit“ (SW 3:217) handelnde „göttliche Held“ erweist (SW 3:221), als den ihn der Erzähler anpreist. Er verkennt die Lage vollkommen und schlägt Donna Elisabeths Warnung in den Wind (SW 3:213). Auch sein Plan zur Flucht aus der Kirche ist keine „sinnreiche zur Rettung

¹⁷³ Wolf Kittler versteht die sich aus dieser Unzuverlässigkeit ergebende Ambivalenz als „eine Maskerade, um die politische Praxis des Partisanenführers Hermann in verhüllter Weise auszusprechen“ (342),

¹⁷⁴ Ein Beispiel hierfür liefert Müller-Salget in seinen Anmerkungen zum *Brief eines Dichters an einen anderen*: „Der Brief ist nicht, wie häufig geschehen, als eine Absage Kleists an die dichterische Form zu deuten. [...] Vielmehr stellt der Brief ein Musterbeispiel ‚gegensätzlichen‘ Argumentierens dar (Vgl. den *Allerneuesten Erziehungsplan*)“ (SW 3:1149).

erfundene Maßregel“ (SW 3:215): Hätte eine vorgetäuschte Ohnmacht Donna Constances nicht gerade erst die Aufmerksamkeit des wütenden Mobs auf die Gruppe gezogen? So ist der angebliche Held zumindest mitverantwortlich für den Tod Jeronimos, Josephes, seiner Schwägerin Donna Constanze und seines eigenen Sohnes. Aus Scham verheimlicht er seiner Frau lange Zeit „unter falschen Vorspiegelungen“ die Wahrheit, „einmal, weil sie krank war, und dann, weil er *auch* nicht wußte, wie sie sein Verhalten bei dieser Begebenheit beurteilen würde“ (SW 3:221, meine Hervorhebung). Die wie so oft bei Kleist Doppeldeutigkeit erzeugende Wortstellung -- nach dem „dann“ ist das „auch“ entweder redundant oder im Sinne von „auch er“ zu verstehen -- deutet darauf hin, dass nicht nur Don Fernando selbst, sondern auch der Erzähler sich über die Beurteilung seines Verhaltens im Unklaren ist.¹⁷⁵

Gustav -- oder August?¹⁷⁶ -- befindet sich in der *Verlobung in St. Domingo* in einer ganz ähnlichen Situation: Wie Don Fernando war er davon ausgegangen, dass die Menschen der Vernunft und nicht ihren animalischen Instinkten folgen würden, hatte zu Beginn der Schreckensherrschaft Robespierres öffentlich das Revolutionstribunal kritisiert und sah sich nun ebenfalls gejagt von einer „Rotte [...] rasender Verfolger, die ein Opfer haben mußte“ (SW 3:237). Auch er trägt Schuld am Tod anderer, auch er befindet sich nun in der misslichen Lage, von einer Frau aufgrund seines Berichtes beurteilt zu werden und auch er greift zu „falschen Vorspiegelungen“: Gustav hat vergessen, weshalb er die unbesonnenen Äußerungen machte, verschweigt,

¹⁷⁵ Vgl. Brors: „Die jedes Maß übersteigende Stilisierung Don Fernandos zum göttlichen Helden und die ebenso übertriebene Verdammung seiner Gegner unter Aufgebot aller Attribute der Hölle etwa erscheinen unter dieser Perspektive als der hilflose Versuch des überforderten Erzählers, das Namenlose doch wieder an vertraute Denkschema zurückzubinden und wenigstens einen Rest seiner Ideale aus dem Zusammenbruch aller Werte zu retten“ (152-153).

¹⁷⁶ Eine Auflistung der verschiedenen Forschungsmeinungen hierzu bietet Heimböckel (152-155).

wie er sich in die Vorstadt retten konnte und weiß nicht mehr, wie er am Ende gerettet wurde. Don Fernandos Einfall, sich durch eine vorgetäuschte Ohnmacht aus der Affäre zu ziehen, setzt er in die Tat um.¹⁷⁷ Ob er während der Hinrichtung seiner Verlobten wirklich anwesend war, ist mehr als fraglich. Wenn er sich zunächst, um nicht erkannt zu werden, in der Vorstadt verstecken musste, ergibt es keinen Sinn, dass man ihn weder auf seinem Weg zum Richtplatz, noch während der Veranstaltung selbst erkennt, obwohl es ihm nun doch gerade darum gehen müsste, erkannt zu werden. Was haben die angeblichen Worte der zum Tode Verurteilten -- „Diesen Menschen kenne ich nicht!“ -- und ihr Blick, der ihm so „unauslöschlich in die Seele geprägt ist“ (SW 3:238), zu bedeuten? Trotz dieser Ungereimtheiten spricht der Erzähler, ganz als sei auch er von Gustavs Geschichte betört worden, anschließend von „der treuen Mariane“ (SW 3:238). Wie bereits zuvor mit seiner Geschichte vom an Gelbsucht erkrankten Mädchen -- auch Toni hat eine „ins Gelbliche gehende Gesichtsfarbe“ (SW 3:223) -- versucht Gustav, seine spätere „Verlobte“ zu manipulieren, indem er in ihr Schuld- und Mitleidsgefühle erzeugt.¹⁷⁸ Der Erzähler wird auch hier zu seinem Komplizen und zieht vor der

¹⁷⁷ Auch andere Kleist'sche Charaktere bedienen sich der Ohnmacht als letztem Ausweg. Man denke etwa an Ruperts gespielte Ohnmacht bei der Tötung des Jeronimus in der *Familie Schroffenstein*, die Ohnmachtsanfälle der Marquise von O..., des Prinzen von Homburg, Littegardes, Alkmenes und Käthchens. Wie wichtig das Motiv der Ohnmacht ist, zeigt auch kürzlich Wilhelm Genazinos Dankesrede zur Verleihung des Kleist-Preises 2007 mit dem Titel „Flucht in die Ohnmacht“, in der es heißt: „Die Ohnmacht ist ein bemerkenswerter Versuch des Subjekts, die Knebelung des Innerlichen zu verlassen und sich als ein Ich darzustellen, das von keiner geltenden Ethik, auch nicht der preußischen, diszipliniert werden kann.“ Vgl. auch Heimböckel (107-117).

¹⁷⁸ Mitleid ist eines der zentralen Themen in der *Verlobung in St. Domingo*: Gustav versucht mehrfach erfolgreich, in Toni Mitleid zu erzeugen, was schließlich auch ihr Verderben ist. Ihre Mutter warnt sie, sie werde die Verantwortung für ihr Mitleid übernehmen müssen (SW 3:241). Auch Gustav wird schließlich Opfer seines Mitleids: Nachdem er Toni erschossen hat, macht seine Wut, „die diese Tat veranlaßt hatte [...], auf natürliche Weise, einem Gefühl gemeinen Mitleidens Platz“ (SW 3:258) und er richtet sich selbst. Merkwürdigerweise scheint die überaus harte Leidensgeschichte Babekans keinerlei Mitleid zu erzeugen: Gustav reagiert lediglich mit „einer kurzen Verlegenheit“ (SW 3:232) und auch der Erzähler fügt -- ebenfalls verlegen? -- statt eines Kommentars zwei Gedankenstriche ein.

anschließenden Sexszene den Vorhang zu: „Was weiter erfolgte, brauchen wir nicht zu melden, weil es jeder, der an diese Stelle kommt, von selbst lies't“ (SW 3:238). Als er die Erzählung wieder aufnimmt, ist entgegen seiner Behauptung nicht nur der Inhalt, sondern auch die Dauer der ausgeblendeten Szene unklar. Da Gustav „nahe an Mitternacht“ (SW 3:234) in sein Zimmer geführt wurde und nun „der Tag schon durch beide Fenster schimmerte“ (SW 3:239) dürften zwischen fünf und sechs Stunden vergangen sein. Auch dass Gustav Toni in dieser Zeit vergewaltigt hat, wird erst im Nachhinein klar: Toni weint unablässig und Gustav spricht von einer „Tat, die er begangen“ (SW 3:238), für die er obendrein Toni die Schuld gibt, da nur „eine Mischung von Begierde und Angst, die sie ihm eingeflößt, ihn zu einer solchen Tat habe verführen können“ (SW 3:239). Man fühlt sich an den *Brief eines jungen märkischen Landfräuleins an ihren Onkel* erinnert: die fiktive Briefautorin erfährt von einer Affäre ihres französischen Captains und berichtet über die folgenden Ereignisse:

Aber die Beweise, die er mir als ich zurückkam, und *in Tränen auf mein Bette sank*, von seiner ungeteilten Liebe gab, waren so *eindringlich*, daß ich die ganze Erzählung als eine elende Vision verwarf, und, von der innigsten Reue bewegt, das Band der Ehe, von dem bis dahin noch nicht die Rede gewesen war, jetzt allererst knüpfen zu müssen glaubte. (SW 3:472, meine Hervorhebungen)

Wie der Captain macht auch Gustav sein naives „Landfräulein“ durch einen sexuellen Akt von sich abhängig -- und der Erzähler deckt ihn. Als sie stirbt, lässt er Toni „ihre schöne Seele“ aushauchen, in der laut Schiller „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren“ (SNA 20:288). Doch an gerade diese Harmonie hat Kleist nie geglaubt, schon allein deshalb, weil bei ihm der Mensch sich selber stets das größte Rätsel ist. „Während

Autoren wie etwa Novalis eine Aufhebung der Gegensätze in einer unendlichen Einheit anstreben, bleiben bei Kleist die Widersprüche in ihrer Schärfe unversöhnt nebeneinander stehen“ (Pfeiffer 24). Tonis stolzes Bekenntnis ihrer Mutter gegenüber, sie sei „eine Weiße, und dem Jüngling, den ihr gefangen haltet, verlobt; ich gehöre zu dem Geschlecht derer, mit denen ihr im offenen Kriege liegt“ (SW 3:256) ist ein Zeugnis ihrer tragischen Verblendung: Hatte sie je eine „schöne Seele“, so hat sie sie spätestens zu diesem Zeitpunkt durch die Verführungskünste Gustavs verloren. Dass aber Tonis „Pflicht und Neigung“ allein aufgrund eines erzwungenen sexuellen Aktes und einiger leerer Versprechen die Farbe gewechselt haben, entblößt die Willkür und leichte Mißbrauchbarkeit der romantischen Ideale.¹⁷⁹ Kleist ironisiert Schillers Konzept, indem er es durch seinen Erzähler einer verführten Person zuschreiben lässt. Ein durch Vergewaltigung traumatisiertes Mädchen, dem überdies der Tod droht, weil es mit dem Feind geschlafen hat, wird vom Erzähler geradezu als Heilige verklärt und damit in die Sphäre des Mythisch-Romantischen erhoben -- eine literarische Ikonisierung, die an Scheinheiligkeit dem von Herrn Strömli errichteten Denkmal entspricht, welches „noch“ im Jahr 1807, also gerade einmal zwei Jahre später, „unter den Büschen seines Gartens zu sehen“ (SW 3:260) ist.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu Wucherpennings Kritik an Brittnacher: „Wenn man Toni als schöne Seele deutet und ihr damit Übereinstimmung von Pflicht und Neigung zugesteht, darf man übrigens nicht vergessen, dass man damit die subjektive Sichtweise des Erzählers teilt“ (216). Vgl. auch Markwardt: „Kleists Rigorismus der Gefühlsechtheit u. Gefühlsummittelbarkeit überbot noch die Unbedingtheit der idealen Forderung Schillers, weil er den letzten Schutz der höheren Vernunft weitgehend verschmähte [...]. Kleists Freiheit drängt u. dringt auf die Echtheit des Sich-Erlebens, nicht auf die Freiheit des Sich-Erhebens“ (649).

2.7 Michael Kohlhaas: Eine Fallstudie

Nichts ist seltner unter
Moralisten und Heiligen als
Rechtschaffenheit.
Friedrich Nietzsche (NW 2:1018)

Wie im *Phöbus* und den *Berliner Abendblättern* verwendet Kleist auch in der Novelle *Michael Kohlhaas*, veröffentlicht im ersten Erzählband im Jahre 1810, einen heterodiegetischen Erzähler, der im Pluralis Majestatis und damit hinter der Maske eines unpersönlichen „wir“ auftritt. Zu dieser Form des Erzählens schreibt Brian Richardson:

The ‘we’-form also raises interesting issues concerning reliability: insofar as it is a subjective form, it is enmeshed in issues of reliability and discordance, but these are issues that are potentially different from those in first person singular narratives since they may involve more accurate intersubjective beliefs as well as communal misperceptions or even mass delusion. (38)

Der Einsatz eines „Wir“-Erzählers erleichtert es einem Autor also bereits durch die Erzählhaltung die kulturellen Codes seiner Leser in seinen Text hineinzuwoben und per Überidentifikation, Ironie, nichtpositiver Affirmation und anderer Mittel „semiotischer Guerillakriegsführung“ in Frage zu stellen. In diesem Sinne urteilt Uwe Schütte:

Das Vorbild, das Kohlhaas auf Handlungsebene liefert und das Modell, das Kleist durch die Niederschrift des Textes in den kulturellen Diskurs seiner Zeit einpflanzt [...] übt eine subversive Wirkung aus, indem es die Konventionen der Goethezeit umpolt. (95)

Das von Kleist imitierte Medium des zeitgenössischen kulturellen Diskurses ist der Journalismus, dessen traditionelle gesellschaftliche Funktion gerade in der Entschärfung ordnungsgefährdender Strömungen besteht.

Traditional journalism, like the classic realist novel, is lodged in the dominant order of society [...] Therefore these hegemonic discourses in literature and journalism attempt to ‘recuperate’ deviant aspects of culture, to repair the order disturbed by a flagrant subculture or critical aspects in its ‘natural’ place. [...] they reincorporate deviance as well as isolate it [...] The objectivist illusion underlying such beliefs does not encourage the questioning of cultural and political processes. (Frus 130-131)¹⁸⁰

Die Infragestellung kultureller und politischer Prozesse ist allerdings genau das was Kleist im Sinn hat, weshalb die Maske des Journalisten als Teil seiner Strategie subversiver Affirmation gesehen werden muss. Neben „Wir“-Haltung und extremer Hypotaxe lässt Kleist zur Verstärkung des von Jean Paul geforderten „Ernst des Scheins“ durch seinen Erzähler Hinweise auf „die Chroniken, aus deren Vergleichung wir Bericht erstatten“ (SW 3:138) streuen und auf herausgeberische Bearbeitungen aufmerksam machen, so etwa durch Einwürfe wie: „ein Plakat, das wir, dem Hauptinhalt nach, folgendermaßen mitteilen“ (SW 3:86), und „(denn so stark war er jetzt)“ (SW 3:67). Um dem Leser gegenüber offen und aufrichtig zu erscheinen, werden auch Lücken und Ungereimtheiten in den Quellen nicht verheimlicht: In einem Fall etwa würden die Chroniken „auf befremdende Weise, einander widersprechen und aufheben“ (SW 3:138),¹⁸¹ dann wieder liest man über Luthers „eigenhändigen, ohne Zweifel sehr merkwürdigen Brief, der aber verlorengegangen ist“ (SW 3:138) und an anderer Stelle findet sich ein teils wörtliches Zitat aus den *Unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten*: „wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer auf Seiten der Wahrheit ist, so traf es sich, daß hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten: die Freiheit aber, daran zu zweifeln,

¹⁸⁰ Zur Darstellung von Verbrechen und Devianz in den *Berliner Abendblättern* Vgl. Schönert.

¹⁸¹ Reust schreibt hierzu: „Die neue Fiktion, mit der diese Stelle spielt, ist die des kritisch seine Quellen prüfenden Geschichtsschreibers“ (34).

demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen“ (SW 3:134).¹⁸² Neben diesen künstlichen Signalen für Nichtfiktionalität und Authentizität versucht der Erzähler mit emotionalen Ausrufen wie „Aber wer beschreibt, was in seiner Seele vorging“ (SW 3:76) und „Aber wer beschreibt das Erstaunen, das ihn ergriff“ (SW 3:139) eine Atmosphäre intimer Vertrautheit mit seinen Lesern zu erzeugen.¹⁸³

Doch wie aufrichtig ist dieser sich ständig in den Vordergrund drängende Erzähler tatsächlich? Süßmann bezeichnet sein „Eingeständnis von Wissenslücken als Koketterie“ (185), denn „[k]eine einzige der über sechzig im Text referierten Quellen ist so gekennzeichnet, daß sie nachprüfbar würde. Bei genauem Hinsehen gilt dies für alle Aussagen im Text“ (187).¹⁸⁴ Daten, die in den zugrunde liegenden Chroniken vorhanden gewesen sein müssen, werden vom Erzähler entweder verschwiegen, in Form christlicher Feiertage angegeben -- „am heiligen Abend vor Pfingsten“ (SW 3:68), „am Tage des heiligen Gervasius“ (SW 3:69), „Montag nach Palmarum“ (SW 3:137, 138) -- oder in angeblich authentischen historischen Dokumenten durch „etc. etc.“ (SW 3:86) und „usw.“ (SW 3:75) ersetzt. Das Verwirrspiel beginnt bereits mit

¹⁸² Prince spricht bei derartigen Rechtfertigungsversuchen des Erzählers von „over-justifications“: „Over-justifications always provide us with interesting details about the narratee’s personality, even though they often do so in an indirect way; in overcoming the narratee’s defenses, in prevailing over his prejudices, in allaying his apprehensions, they reveal them“ („Introduction“ 15).

¹⁸³ Nahezu gleichlautende Formulierungen finden sich auch in der *Verlobung in St. Domingo* (SW 3:248), der *heiligen Cäcilie* (SW 3:295), dem *Zweikampf* (SW 3:325, 337) und der Anekdote „Der Neuere (glücklichere) Werther“ (SW 3:373).

¹⁸⁴ Die unzähligen sich daraus ergebenden Diskrepanzen zwischen seinem professionellen Anspruch auf Nichtfiktionalität und dem inauthentischen, fiktionalen Eindruck seiner Narrative sorgten bereits zu Kleists Zeit für heftige Kritik. So bemängelt Tieck zunächst noch vorsichtig, der Erzähler sei „von der wirklichen Geschichte, *sei es geflissentlich, sei es aus Unkenntnis*, merklich abgewichen“ (meine Hervorhebung). Nach der Aufzählung einiger Anachronismen und historischer Fehler entschließt er sich dann jedoch: „vorsätzlicher Plan und bewußte Absicht ist es gewiss nicht“ (Goldammer 564-565). Vgl. auch Wilhelm Grimm (LS 337) und Friedrich Weisser im *Morgenblatt* (LS 340). Noch Fontane beklagt, die Novelle sei „unhistorisch“. In ihr „ist Kostüm, Szenerie, Lokalität alles falsch [...] aber Kohlhaas ist *persönlich*-richtig als Kohlhaas und ist *zeitbildlich*-richtig“ (Goldammer 567).

dem ersten Satz der Novelle: „An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit“ (SW 3:13).¹⁸⁵ Die klare Gliederung -- Ort und Zeit der Handlung, Vorstellung des Handlungsträgers und spannungserzeugende Antizipation -- täuscht: die Ort- und Zeitangaben sind bewusst wage gehalten und Kohlhaas wird durch Angabe seines und des Berufs seines Vaters eingeführt. Die angeblich auf „einer alten Chronik“ basierende Erzählung schwebt damit von Anfang an zwischen Märchen und Dokumentation, Fiction und Non-Fiction. Das Resultat ist ein Gefühl der Orientierungslosigkeit: Vertrautes wird stets bloß angedeutet, feste Maßstäbe zur Einordnung des Geschehens konsequent verweigert.

Gleiches gilt für die antizipatorische Formulierung, Kohlhaas sei „einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen“: Der Erzähler gibt die beiden Superlative „rechtschaffensten“ und „entsetzlichsten“ als polare Gegensätze aus und erweckt damit den Eindruck, ihre Gleichzeitigkeit sei ein Paradox. Doch Kohlhaas wäre nicht der erste Charakter Kleists, der nur deshalb paradox erscheint, weil er nach falschen Maßstäben beurteilt wird. Don Fernando ist nicht der Held, als den ihn der Erzähler des *Erdbeben in Chili* anpreist, Congo Hoango in der *Verlobung in St. Domingo* nicht der „fürchterliche alte Neger“ (SW 3:222), als der er eingeführt wird und auch an die letzten Worte der *Marquise von O...* sei erinnert: ihr würde der Graf „damals nicht wie ein Teufel *erschienen* sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel *vorgekommen* wäre“ (SW 3:186, meine

¹⁸⁵ In der *Phöbus*-Fassung: „einer der außerordentlichsten und fürchterlichsten“ (SW 3:12).

Hervorhebungen). Ließe sich analog über Kohlhaas sagen: er würde uns nicht als entsetzlich erscheinen, wenn er uns nicht zunächst als rechtschaffen vorkommen würde? Schließlich ist es der Erzähler selber, der die Dichotomie Teufel-Engel ins Spiel bringt: Kohlhaas ist zunächst der „Engel des Gerichts“ (SW 3:63) und „Statthalter Michaels, des Erzengels“ (SW 3:73) -- laut christlicher Mythologie Töter des in Drachengestalt erscheinenden Teufels -- kurze Zeit später allerdings selber der „Drachen, der das Land verwüstete“ (SW 3:69)¹⁸⁶ und gar der durch Sachsen reitende „Teufel“ (SW 3:93). Gerhard Oberlin schreibt hierzu:

[m]an soll sich nicht und man soll sich sehr wohl wundern über die sprunghafte Entwicklung vom braven Bürger zum brutalen Räuberhauptmann. Als normale Anomalie soll das gelten. Offenbar geht es vor allem darum, den paradoxen Typus möglichst glaubwürdig zu modellieren. (*Modernität* 76)

Normalisierung, Rationalisierung und karnevaleske Nutzbarmachung sozialer Abweichungen: die Funktionen des traditionellen Journalismus. Kleist untergräbt ihn affirmativ durch seinen unzuverlässigen Berichterstatter. „‘We‘ narrators,“ so Brian Richardson, „can [...] produce an unreliable narration that is bounded by the epistemological limitations of the group they belong to“ (40). Die Gruppe aber, der der Erzähler und Kohlhaas angehören und deren „epistemological limitations“ sie fesseln, ist das Bürgertum. In diesem Sinne stellt Földényi fest: „Auf dem Umweg der Unmöglichkeit, Kohlhaas zu beurteilen, beginnt der Leser den Spielraum, den ihm die bürgerliche Gesellschaft gewährt, als ungenügend zu empfinden“ (290). Indem die Attribute „rechtschaffen“ und „entsetzlich“ Kohlhaas nicht zu fassen vermögen, zeugen sie von einem unrealistischen und unmenschlichen Wertesystem. Kleists Text wird somit, um eine Wendung seines Mentors

¹⁸⁶ Zugleich eine Anspielung auf Schillers Gedicht „Der Kampf mit dem Drachen“.

Wieland zu gebrauchen, vom „Duft der Abderitheit“ umweht: der „Torheit von Menschen, deren ganzes Wesen auf Fehlorientiertheit beruht“ (Göttert 67).¹⁸⁷

In seinem im Jahre 1789 erschienenen *Handbuch der Moral für den Bürgerstand* erteilt Carl Friedrich Bahrdt die folgenden Ratschläge:

Pünktlichkeit und *Ordnung* in euren häuslichen Geschäften [...] *Sparsamkeit* und *Wirtschaftlichkeit*, welche die glückliche Mittelstraße trifft, zwischen *Geiz* und *Verschwendungssucht* [...] *Fleiß* und *Arbeitsamkeit* [...] ihr seids auch eurer *Ehre* schuldig, weil ihr die *erwerbende* Volksklasse ausmacht und also gerade die schlechtesten Glieder der Nation sein würdet, wenn ihr nicht die fleissigsten sein wolltet: und endlich seid ihrs auch Gott schuldig, der euch dazu Leben, Gesundheit und Kräfte verlieh, daß ihr nuzbare Menschen werden, und für eure Mitmenschen leben und wirken solltet. (199-211)

Dieser Verquickung kaufmännischen Gewinndenkens und pietistischer Selbstgerechtigkeit entspricht die Auffassung von Rechtschaffenheit, von der Kleists Erzähler ausgeht. Bei der Herstellung „seines“ Kohlhaas richtet er sich deshalb ganz nach der Anleitung zum Bau des perfekten Bürgers:

¹⁸⁷ Eine Formulierung, die sowohl an Adornos Spruch „es gibt kein Leben im Falschen“, als auch an Marx' Konzept vom „falschen Bewußtsein“ erinnert. Hierzu Eco: „Vom Marxschen Gesichtspunkt aus natürlich entsteht dieses falsche Bewußtsein als eine mit dem Anspruch auf wissenschaftliche Objektivität auftretende theoretische Verschleierung von konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen und von bestimmten materiellen Lebensbedingungen. Die Ideologie ist also eine Botschaft, die, ausgehend von einer faktischen Beschreibung, deren theoretische Rechtfertigung versucht und allmählich von der Gesellschaft als Element des Codes angenommen wird“ (*Einführung* 169). Durch seine Unzuverlässigkeit entblößt Kleists Erzähler also ungewollt die Falschheit von Selbstbewusstsein und Weltanschauung des zeitgenössischen Bürgertums.

Dieser außerordentliche Mann würde, bis in sein dreißigstes Jahr für das Muster eines guten Staatsbürgers haben gelten können. Er besaß in einem Dorfe, das noch von ihm den Namen führt, einen Meierhof, auf welchem er sich durch sein Gewerbe ruhig ernährte; die Kinder, die ihm sein Weib schenkte, erzog er, in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue; nicht einer war unter seinen Nachbarn, der sich nicht seiner Wohltätigkeit, oder seiner Gerechtigkeit erfreut hätte. [...] Er ritt einst, mit einer Koppel junger Pferde, wohlgenährt alle und glänzend, ins Ausland, und überschlug eben, wie er den Gewinn, den er auf den Märkten damit zu machen hoffte, anlegen wolle: teils, nach Art guter Wirte, auf neuen Gewinn, teils aber auch auf den Genuß der Gegenwart. (SW 3:13)¹⁸⁸

Der Erzähler montiert in Passagen wie dieser exakt die von Tugendkatalogen wie dem *Handbuch der Moral für den Bürgerstand* im Bewusstsein der zeitgenössischen Leser codifizierten Konventionen. Begriffe wie „Dorf“, „Meierhof“, „Kinder“, „schenken“, „Weib“, „Furcht Gottes“, „Arbeitsamkeit“, „Treue“, „Nachbarn“, „Wohltätigkeit“ und „Gerechtigkeit“ konstituieren, in den Worten Umberto Ecos, „vorher fixierte Konnotationen mit fixem Gefühlswert [...] sie bereiten gefühlsmäßig auf eine bestimmte Art der Interpretation vor,“ müssen also als „Systeme präsignifikanter Stimuli betrachtet werden, die gerade deswegen benutzt werden, weil sie schon als solche codifiziert sind“ (*Einführung* 187-188).

Doch noch etwas ist in der zitierten Passage deutlich „präsignifiziert“: das Primat des Gewerbes. Familiensinn, Religiösität, Wohltätigkeit und Gerechtigkeit sind sekundäre Tugenden, die erst durch die ungestörte Vermehrung des persönlichen Besitzes möglich werden. Kohlhaas besitzt neben dem Meierhof auch -- ein erstes befremdendes Zeichen -- sein Dorf,

¹⁸⁸ Auch hier orientiert sich Kleists Erzähler mit seiner einführenden massiven Informationsvergabe an den literarischen Konventionen seiner Zeit, denn „up to the nineteenth century it was, for example, a standard practice that main characters received an *en-bloc* description by the narrator at their first appearance in the storyworld“ (Wolf 54-55).

Kohlhaasenbrück,¹⁸⁹ und Lisbeth, „sein Weib“, „schenkt“ ihm Kinder. Als Verkörperung der „erwerbenden Volksklasse“ definiert sich Kohlhaas einzig über sein Eigentum. Wenn der Burgvogt der Tronkenburg ihn also als „filzigen Geldraffer“ (SW 3:17) bezeichnet,¹⁹⁰ liegt er mithin gar nicht so falsch: Kohlhaas ist in der Tat ein „Geldraffer“ und die Tatsache, dass „der ausgebreitete Handel, den er mit Pferden trieb, [...] ihm die Bekanntschaft, und die Redlichkeit, mit welcher er dabei zu Werke ging, ihm das Wohlwollen der bedeutendsten Männer des Landes verschafft“ (SW 3:21) hatte, lässt sich durchaus als „filzig“ bezeichnen; es ist nicht die alte, durch Blutsverwandtschaft bedingte Art der Verfilzung, wie man sie bei den adligen Tronkas findet, sondern eine neue, auf monetären Verbindungen basierende Verfilzung. Insofern bedeutet Schuld für Kohlhaas im ursprünglichen Sinne des Wortes Schulden, Rache die Begleichung derselben. Der folgende berühmte Satz ist also vollkommen wörtlich zu verstehen: „sein Rechtgefühl, dass einer Goldwaage glich, wankte noch; er war vor der Schranke seiner eigenen Brust noch nicht gewiss, ob eine Schuld seinen Gegner drückte“ (SW 3:25). Kohlhaas mißt Schulden jeglicher Art mit dem Instrument des tüchtigen Kaufmannes.¹⁹¹ Der Inhalt der Schalen seiner inneren Goldwaage ist dabei unerheblich, denn es geht ihm um das Prinzip -- nicht der Gerechtigkeit, sondern der Warenwirtschaft: Seine Pferde kümmern ihn nicht -- „er hätte gleichen Schmerz empfunden, wenn es ein Paar Hunde gegolten hätte“ (SW 3:47) -- und auch den Tod seiner Frau betrachtet er mit dem kalten Blick eines kalkulierenden Geschäftsmannes: „es hat mich meine Frau gekostet; Kohlhaas

¹⁸⁹ Später allerdings heißt es, Kohlhaasenbrück sei „der Ort, nach welchem der Roßhändler heiße“ (SW 3:114).

¹⁹⁰ In der *Phöbus*-Fassung: „Geizhälsen“ (SW 3:16).

¹⁹¹ Vgl. Brors (43).

will der Welt zeigen, daß sie in keinem ungerechten Handel umgekommen ist“ (SW 3:79). Offensichtlich kann sich der von kaufmännischem Besitzdenken beherrschte und in dieser Szene in die dritte Person Singular eines trotzigem Kindes verfallende Kohlhaas also einen Handel vorstellen, in dem er das Leben seiner Frau als Preis akzeptieren würde, ganz wie er der Gesellschaft auch sein eigenes Leben teuer verkauft.

Während dem Adel Macht in die Wiege gelegt ist, hat sich Kohlhaas seine Macht hart erarbeitet. Wird ihm die Möglichkeit genommen, seinen Privatbesitz -- Frau und Kinder eingeschlossen -- zu sichern und zu vermehren, endet nicht nur seine Existenz als Staatsbürger, sondern als zivilisierter Mensch überhaupt. Im Gespräch mit Luther macht er dies unmissverständlich klar:

Verstoßen [...] nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist! Denn dieses Schutzes, *zum Gedeihen meines friedlichen Gewerbes*, bedarf ich; ja, er ist es, dessenhalb ich mich, mit dem Kreis dessen, was ich erworben, in diese Gemeinschaft flüchte; und wer mir ihn versagt, der stößt mich zu den Wilden der Einöde hinaus; er gibt mir, wie wollt Ihr das leugnen, die Keule, die mich selbst schützt, in die Hand. (SW 3:78, meine Hervorhebung)

Die von Kohlhaas genannte Keule taucht in Kleists Texten immer dann auf, wenn Menschen aufgrund eines emotionalen Ausnahmezustandes in animalische Raserei verfallen. Hermann beschwört diesen Zustand absichtlich herauf und weiß die Wut seines Volkes auf die Römer zu lenken, die er mit einer „Keule doppelten Gewichts“ (SW 2:536) erschlagen lässt. Im *Erdbeben in Chili* transformiert ein Priester seine Glaubensgemeinschaft mit Haßreden in eine „satanische Rotte“ (SW 3:220) von „ungesättigter Mordlust“ (SW 3:220), die Jeronimo und Josephe mit Keulenschlägen ermordet. Kohlhaas hingegen wird nicht durch Propaganda zum wilden Tier. Er verfällt nicht wie

etwa Penthesilea durch einen inneren Konflikt in einen Zustand von Verzückung oder, wie es der Erzähler will, in „eine Schwärmerei krankhafter und missgeschaffener Art“ (SW 3:68), sondern trifft diese Entscheidung nach reiflicher Abwägung und vollkommen rational. Er möchte, wie er seiner entsetzten Frau erklärt, „[I]ieber ein Hund sein, wenn ich von Füßen getreten werden soll, als ein Mensch!“ (SW 3:53). Kurz: Der Homo Oeconomicus Kohlhaas hat nie wirklich verstanden, was es bedeutet, ein „Staatsbürger“ zu sein. Er hat die Schwelle des primitiven Besitzdenkens nie überschritten und sich lediglich aus Bequemlichkeit und Egoismus in eine Gemeinschaft „geflüchtet“, weil sie ihm den Schutz seines Eigentums abnimmt. In *Menschliches, Allzumenschliches* schreibt Nietzsche hierüber sehr treffend:

[W]enn jemand Rache der Gerechtigkeit vorzieht, so ist er nach dem Maßstabe einer früheren Kultur moralisch, nach dem der jetzigen unmoralisch. ‚Unmoralisch‘ bezeichnet also, daß einer die höheren, feineren, geistigeren Motive, welche die jeweiligen neue Kultur hinzugebracht hat, noch nicht oder noch nicht stark genug empfindet: es bezeichnet einen Zurückgebliebenen. (NW 1:482)

Kohlhaas ist ein solcher Zurückgebliebener. Vom Staat verlangt er sein Recht, Pflichten aber erkennt er nur insofern an, als sie gemäß seiner eigennützigen Abwägung von Kosten und Nutzen rentabel sind. Zwar behauptet der Erzähler, sein Protagonist denke, dass er „mit seinen Kräften der Welt in der Pflicht verfallen sei, sich Genugtuung für die erlittene Kränkung, und Sicherheit für zukünftige seinen Mitbürgern zu verschaffen“ (SW 3:27). Dafür allerdings nimmt Kohlhaas bei der Ausübung seines „Geschäft[s] der Rache“ (SW 3:61) erstaunlich wenig Rücksicht auf seine Mitbürger -- eine Tatsache, die der Erzähler dadurch zu verheimlichen versucht, dass er die Zahl der in Kohlhaas' Feldzug umgekommenen Unschuldigen unterschlägt.

Kleist selber, soviel dürfte aus den vorherigen Kapiteln deutlich geworden sein, ist kein Mann der im *Handbuch der Moral für den Bürgerstand* angepriesenen „glücklichen Mittelstraße“. Bereits 1799 kündigt er Christian Ernst Martini seinen Entschluss an,

den Mittelpfad zu verlieren, teils, weil die Güter, die er als Belohnung an jahrelange Anstrengung knüpft, Reichtum, Würden, Ehren, eben durch sie unglaublich an Vorteil und Reiz verlieren; teils, weil die Pflichten und Verhältnisse, die er gibt, die Möglichkeit einer vollkommenen Ausbildung und daher auch die Gründung des Glückes zerstören, das allein und einzig das Ziel meines Bestrebens sein soll. (SW 4:25)

Dementsprechend unterscheidet sich seine eigene Auffassung von Rechtschaffenheit erheblich von der seines Erzählers. Die „Zeremonien der Religion und die Vorschriften des konventionellen Wohlstandes“¹⁹² lehnt er für sich entschieden ab. In einem Brief an Wilhelmine von Zenge aus dem Frühjahr des Jahres 1800 findet sich sein bekanntes Credo: „ich erkenne nur ein höchstes Gesetz an, die *Rechtschaffenheit*, und die Politik kennt nur ihren Vorteil“ (SW 4:56). Am 16. August fügt er hinzu: „Zu welchen Abscheulichkeiten sinkt der Mensch hinab, wenn er nichts als seinen eignen Vorteil im Auge hat. Pfui! Lieber alles verlieren, als durch solche Mittel gewinnen“ (SW4:73).¹⁹³ Für Kleist ist Rechtschaffenheit untrennbar

¹⁹² Von Kleists antireligiöser Haltung zeugen seine Briefe aus Würzburg an Wilhelmine von Zenge: am 11. September 1800 lässt er an der katholischen Kirche kein gutes Haar: Kleriker marschieren wie Soldaten durch die Stadt und betören das Volk mit Ritualen, die „nicht einen einzigen vernünftigen Gedanken erwecken“ (SW 4:113) und nur das Ziel hätten, das Gefühl zu ersticken und das Herz mit „Todeskälte“ zu füllen. „In kurzem wird hier eine Prozession sein, zur Niederschlagung der Feinde, und, wie es heißt, ‚zur Ausrottung aller Ketzer‘. Also auch zu Deiner und meiner Ausrottung“ (SW 4:114). Drei Tage später schreibt Kleist: „Man hat hier nichts im Sinn als die zukünftige himmlische Glückseligkeit und vergißt darüber die gegenwärtige irdische [...] Auch hier erinnert das Läuten der Glocken unaufhörlich an die katholische Religion, wie das Geklirr der Ketten den Gefangnen an seine Sklaverei“ (SW 4:122).

¹⁹³ Vgl. den Brief vom 1.2.1802 an Heinrich Zschokke. Auch hier steht Kleist im Übrigen Nietzsche sehr nahe, der schreibt: „Daß in der Selbstverleugnung, und nicht nur in der Rache, etwas Großes liege, mußte der Menschheit erst in langer Gewöhnung anerzogen werden; eine Gottheit, welche sich selbst opfert, war das stärkste, wirkungsvollste Symbol dieser Art von Größe“ (NW 1:537-538).

verbunden mit Uneigennützigkeit -- eine Tugend, die der Erzähler Kohlhaas vergeblich anzudichten versucht.

Auch Diethelm Brüggemann argumentiert anhand mehrerer Textstellen überzeugend, diese zeigten Kohlhaas „nicht als Gerechten, der sich lediglich der falschen, der ungerechten Mittel bedient. Sie zeigen ihn als Schuldigen von Anbeginn“ (119). Brüggemann weist darauf hin, dass der Erzähler seinen Lesern die Episode auf dem Markt in Jüterbock ungewöhnlich lange vorenthält. Tatsächlich ereignet sich diese, wie Kohlhaas selber angibt, bereits während der dreitägigen Reise zur Tronkenburg und damit noch vor dem ersten Blutvergießen. Den Grund für die verspätete Mitteilung sieht Brüggemann darin, dass Kohlhaas hier nicht nur der weissagenden Zigeunerin begegnet, die ihm den später so wichtigen Zettel übergibt, sondern vielmehr die Gelegenheit nicht wahrnimmt, den zufällig ebenfalls anwesenden Kurfürsten von Sachsen und Brandenburg seinen Fall persönlich vorzutragen. Bedenkt man, dass Kohlhaas' Frau bei dem Versuch gestorben war, Zugang zum Kurfürsten zu erlangen und Kohlhaas später Luther aus demselben Grund um freies Geleit nach Dresden bittet, erscheint sein Verhalten auf dem Markt äußerst merkwürdig. Brüggemanns Erklärung:

Kohlhaas' Begegnung mit den beiden für sein Anliegen zentral wichtigen Kurfürsten wird ersetzt durch die Begegnung mit der Zigeunerin. Sie bringt nicht Vermittlung, sondern das Gegenteil: die Gelegenheit zur Rache [...] Ein Offenbares liegt offen vor, doch der Leser sieht es nicht, da es sich nicht verbalisiert. (116)

Hierzu passt, dass Kohlhaas bereits vor dem verunglückten Vermittlungsversuch Lisbeths sämtliche Vorbereitungen für seinen Rachefeldzug getroffen hat, was auch seine Argumentation gegenüber Luther als fadenscheinig entlarvt. Nach ihrem Tod heißt es zudem, Kohlhaas stelle

dem Junker Wenzel von Tronka noch am Tage des Begräbnisses ein Ultimatum von drei Tagen (SW 3:61) und breche erst nach Ablauf desselben zur Tronkenburg auf. Doch bereits diese Darstellung geht rein mathematisch nicht auf, da Kohlhaas offenbar seine eigene Frist nicht abwartet. Später gibt er zudem selbst an, „genau am Tage nach dem Begräbnis meiner Frau“ (SW 3:118) aufgebrochen zu sein. „Welche Terminangabe man wählt, die von Kohlhaas selbst [...] oder die des Erzählers [...]: in jedem Fall hat Kohlhaas dem Junker Wenzel nur ein Scheinangebot gemacht. Er war von vornherein zum Dreinschlagen entschlossen“ (Brüggemann 112).

Der von Brüggemann aufgezeigte manipulative Einsatz von Anachronien in Form von Prolepsen und Analepsen ist nur eines der Mittel, die Kleists Erzähler einsetzt, um seinen alles andere als rechtschaffenen Protagonisten in einem guten Licht darzustellen. Eine andere, wiederum gerade durch ihre Offensichtlichkeit leicht zu übersehene Taktik ist die Vorschützung von Unwissenheit. Als Kohlhaas etwa aufgrund der Untaten Nagelschmidts zum Prinzen gerufen wird, liest man, Kohlhaas erscheine

den Heinrich und Leopold, seine beiden kleinen Knaben auf dem Arm; denn [...] *Gedanken mancherlei Art, die zu entwickeln zu weitläufig sind*, bestimmten ihn, die Jungen, die ihn bei seiner Entfernung unter dem Erguß kindischer Tränen darum baten, aufzuheben, und in das Verhör mitzunehmen.(SW 3:101-102, meine Hervorhebungen)

Generiert wird der „präsignifikante Stimulus“ des fürsorglichen Vaters. Kohlhaas verwendet seine Söhne, welche im Übrigen die Namen Kleists und seines Bruders tragen, mit der Absicht, den Prinzen milder zu stimmen, was ihm, wie die Reaktion des Prinzen zeigt, auch gelingt. Desgleichen erscheint Kohlhaas zu seiner Hinrichtung mit „seine[n] beiden Knaben auf dem Arm (denn diese Vergünstigung hatte er sich ausdrücklich vor den Schranken des

Gerichts ausgebeten)“ (SW 3:139). Wieder wird zwar betont, dass Kohlhaas bewusst ein bestimmtes Bild von sich vermittelt, aber ebenso deutlich wird über die damit verbundenen Intentionen geschwiegen. Auf den zeitgenössischen Leser jedoch dürfte dieser Stimulus denselben emotionalen Effekt haben, wie auf das innertextuelle Publikum: als verantwortungsvoller bürgerlicher Vater kümmert sich Kohlhaas um seine männlichen Erben, denen er folglich auch die beiden Pferde vermacht. Was hingegen mit seinen immerhin drei Töchtern geschieht, deren Namen der Leser nie erfährt, bleibt unerwähnt.

Als sich Kohlhaas‘ Lage trotz dieser manipulativen Schritte verschlechtert, entscheidet er sich dazu, sich einstweilen dem Zugriff der Dresdner Autoritäten zu entziehen und abzureisen -- ein Schritt, den der Erzähler auffallend weitschweifig und umständlich zu erklären versucht:

Kohlhaas, der inzwischen von dem wackern Amtmann zu Kohlhaasenbrück seine Meierei, gegen eine geringe Vergütung des dabei gehaltenen Schadens, käuflich wiedererlangt hatte, wünschte, *wie es scheint* wegen gerichtlicher Abmachung dieses Geschäfts, Dresden auf einige Tage zu verlassen, und in diese seine Heimat zu reisen; ein Entschluß, an welchem gleichwohl, *wie wir nicht zweifeln*, weniger das besagte Geschäft, *so dringend es auch in der Tat*, wegen Bestellung der Wintersaat, *sein mochte*, als die Absicht unter so sonderbaren und bedenklichen Umständen seine Lage zu prüfen, Anteil hatte: *zu welchem vielleicht auch noch Gründe anderer Art mitwirkten, die wir jedem, der in seiner Brust Bescheid weiß, zu erraten überlassen wollen.* (SW 3:104, meine Hervorhebungen)¹⁹⁴

Ein anderes Verfahren, dem Leser Kohlhaas trotz allem als „rechtschaffen“ zu verkaufen, ist die Kontrastierung von seinen Feinden: Je verachtenswerter sie erscheinen, desto tugendhafter wirkt Kohlhaas. Merkwürdig ist hier vor allem das plötzliche Auftreten Nagelschmidts.

¹⁹⁴ Vgl. Brors (174).

Kohlhaas' ehemaliger Knecht und angeblicher Trittbrettfahrer wurde im Gegensatz zu Herse, Sternbald und Waldmann vom Erzähler bis zu diesem Punkt nicht erwähnt. Umso überraschender ist die Schimpftirade, mit der er nun über ihn herzieht: Gleich zweimal bezeichnet er ihn als einen „nichtsnutzigen Kerl“ (SW 3:100) und behauptet, sein „Mordbrennerhaufen“ handle „wie schon gesagt, keineswegs zur Ehre Gottes, noch aus Anhänglichkeit an den Kohlhaas, dessen Schicksal ihnen völlig gleichgültig war, sondern um unter dem Schutz solcher Vorspiegelungen desto ungestrafter und bequemer zu sengen und zu plündern“ (SW 3:100). Er unterschlägt, dass auch Kohlhaas keineswegs zur Ehre Gottes, sondern allein aus einem „furor oeconomicus“ handelt und dass Nagelschmidts Behauptung „Statthalter des Kohlhaas“ (SW 3:100) zu sein nicht weniger anmaßend und häuchlerisch ist, als Kohlhaas' Selbsternennung zum „Statthalter Michaels, des Erzengels“ (SW 3:73). Einer der Hauptgründe, weshalb die harsche Verdammung Nagelschmidts so irritierend wirkt, ist die ungewöhnlich eindeutige Einmischung und Parteinahme des Erzählers. Die zweimaligen Einwüfe „wie schon gesagt“ und „wie schon erwähnt“ (100) stören den ansonsten mit größter Disziplin organisierten Erzählfluss: in seinem Eifer wird der Erzähler unachtsam, seine Stimme scheint sich vor Entrüstung zu überschlagen. Konsequenterweise verweigert er Nagelschmidt außerdem ein Recht, das er Kohlhaas äußerst großzügig erteilt: den persönlichen Auftritt in der Narrative und speziell das Privileg zum Objekt der Fokalisierung zu werden.

Fokalisierung hat, wie Mieke Bal anmerkt, „a strongly manipulative effect“ (*Narratology* 153, Vgl. O'Neill 97, 104) und Kleist ist sich dessen, wie nicht zuletzt das *Lehrbuch der französischen Journalistik* zeigt, durchaus

bewusst: „Was das Volk nicht weiß, macht das Volk nicht heiß“ (SW 1:361). Auch in *Michael Kohlhaas* wird „ambiguous focalization“ (Bal 160)¹⁹⁵ ausgiebig zur Informations- und Sympathie lenkung eingesetzt.¹⁹⁶ Je nach Bedarf schwankt er zwischen externer Erzähler-Fokalisierung (EF), wo er als ein „anonymous agent, situated outside the fabula“ (Bal, *Narratology* 148) auftritt und interner Charakter-Fokalisierung (CF), in der er das Geschehen durch die epistemologische, perzeptive und normative Perspektive einer oder mehrerer innertextueller Instanzen wiederzugeben vorgibt. Bemängelt man etwa, wie es zahllose Kritiker von Tieck bis Lukács taten, das Abdriften der Handlung ins Märchenhafte, so darf nicht übersehen werden, dass Kleists Erzähler sich stets ausdrücklich von allem Übernatürlichen und Abergläubischen distanziert, indem er etwa die Szene in Jüterbock ausschließlich intern fokalisiert durch direkte Rede vermittelt.

Auch sind die Einblicke in Kohlhaas' Gedanken zu Beginn noch so zahlreich und detailliert, dass er geradezu als Reflektorfigur und damit sympathisch erscheint: „Nun, was gibt's Neues? fragte Kohlhaas bei sich

¹⁹⁵ Geläufig sind auch die Termini „fallible filtration“ (Chatman 149) und „unreliable focalization“ (z.B. Nünning und Nünning 67). Gerade letzterer Begriff ist allerdings gefährlich irreführend, da hier die Genett'sche Unterscheidung zwischen „voice“ -- wer spricht? -- und „mood“ -- wer sieht? -- zu verschwinden droht. Als textverfertigende Instanz kann sich ein unzuverlässiger Erzähler Mittel wie erlebter Rede und Fokalisierung bedienen, um Informationsvergabe und Sympathieerzeugung in seinem Sinne zu manipulieren. Es handelt sich dabei allerdings lediglich um ein weiteres von ihm eingesetztes rhetorisches Verfahren, wenngleich ein außerordentlich wirkungsvolles. Sein Verhältnis zu dem fokalisierten Objekt ähnelt also dem Verhältnis des realen Autors zu ihm selber.

¹⁹⁶ Die Forschungsliteratur zu Fokalisierung ist in den letzten Jahren extrem angewachsen und kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erörtert werden. Verwiesen sei deshalb auf die einschlägig bekannten Arbeiten von Genette, Bal, Banfield, Bronzwaer, Chatman, Prince, Rimmon-Kenan, sowie die jüngsten Veröffentlichungen Fluderniks und Jahns. In der vorliegenden Arbeit wird von einer -- in den Worten Bortolussis und Dixons (*Psychonarratology* 169-170) -- „maximalistischen“ Definition von Fokalisierung ausgegangen, die etwa von Rimmon-Kenan (77-82, Vgl. O'Neill 86-87) vertreten wird und auch kognitive, ideologische und emotionale Aspekte mit einschließt. Hierdurch freilich ergibt sich dasselbe grundlegende Problem, das auch den Forschungsdiskurs zu unzuverlässigem Erzählen beherrscht: das Verhältnis von impliziten und implizierten bzw. inferrierten Informationen -- was einmal mehr die Notwendigkeit einer Verknüpfung narratologischer und philologischer Vorgehensweisen verdeutlicht.

selbst“ (SW 3:15).¹⁹⁷ Nachdem ihm auf der Tronkenburg Unrecht wiederfahren ist, glaubt der Erzähler zu wissen, dass Kohlhaas „ohne irgend weiter ein bitteres Gefühl“ (SW 3:21) zur Tronkenburg zurückkehrt. Würde tatsächlich lediglich aus alten Chroniken berichtet, so dürfte er freilich keinen Zugang zu derart intimen Informationen haben. Dementsprechend schreibt Mieke Bal:

When an utterance which is narrated at the second level is not perceptible, this is also an indication of fictionality, an indication that the narrated story is invented. If the narrator's realistic rhetoric seeks to keep up the pretence that it relates true facts, it can never represent the thoughts of actors other than itself. (*Narratology* 46)

Doch mit Zunahme der Gewalttaten zieht sich der Erzähler merklich aus der Innenperspektive zurück: Einblicke in Kohlhaas' Gedanken und Gemütslage sucht man nun vergebens. Stattdessen werden die Ereignisse entweder chronikalisch nüchtern extern oder durch ständig wechselnde Instanzen intern fokalisiert. Da allerdings deklarative Verben, bzw. „attributive signs“ (Bal, *Narratology* 158) wie „sagen“, „denken“, „glauben“, etc. fehlen, ist eine eindeutige Zuschreibung unmöglich und damit die

¹⁹⁷ Hinzu kommen die gerade in der Szene auf der Tronkenburg auffallend zahlreichen Signale für erlebte Rede. So etwa die mehrfachen Formulierungen der Form „kaum...als“, welche emotionale Reaktionen der Spannung und Entrüstung hervorrufen und nur durch Kohlhaas selber fokalisiert sein können, da er der einzige Anwesende ist, auf den die Ereignisse überraschend wirken: der Leser soll mit Kohlhaas leiden. Weitere Zeichen erlebter Rede sind „familiarizing articles“ (Fludernik, *Towards* 145) -- „den Schweißfuchs“, „der Kastanienbraune“, „den Schecken“ (SW 3:17, meine Hervorhebungen) -- und temporale wie spatiale deiktische Gesten -- „dort“, „hinter“, „neben“, „eben“, „kaum“, „in diesem Augenblick“ (SW 3:17-18). Problematisch im Kontext der Fokalisierung ist der berühmte Satz „Kohlhaas dachte: „so möge mir Gott nie vergeben, wie ich dem Junker vergeb!“ (SW 3:59), der sich nur als Spekulation des Erzählers unter proleptischem Vorgriff auf Kohlhaas' künftige Untaten verstehen lässt. Interessanterweise heißt es in der *Phöbus*-Fassung stattdessen: „Kohlhaas dachte: - - -“ (SW 3:58), wozu Böttiger in einer vernichtenden Rezension schreibt: „Was wir Seite 33 aus den Gedankenstrichen [...] machen sollen, können wir auch nicht einsehen“ (LS 272). Denkbar ist, dass Kleist in der späteren Buchfassung auf diese Kritik, im Sinne seiner polemischen Antwort auf die Kritik an der *Marquise von O....*, durch eine bewusste Provokation reagiert und dabei eine Verletzung der Charaktergrenzen seiner Erzählfigur in Kauf genommen hat.

Genette'sche Frage „Wer sieht?“ nie eindeutig beantwortbar.¹⁹⁸ So etwa in der folgenden Passage:

Das Entsetzen der Einwohner, über diesen *unerhörten Frevel* [EF? CF_{Einwohner?}], war unbeschreiblich; und die Flamme, die bei einer *zum Glück ziemlich ruhigen* [EF? CF_{Einwohner?}] Sommernacht, *zwar nicht mehr als* [EF? CF_{Einwohner?}] neunzehn Häuser, *worunter gleichwohl eine Kirche war* [EF? CF_{Einwohner?}], in den Grund gelegt hatte, war nicht sobald, gegen Anbruch des Tages, einigermaßen gedämpft worden, als der alte Landvogt, Otto von Gorgas, bereits ein Fähnlein von funfzig Mann aussandte, um den *entsetzlichen Wüterich* [EF? CF_{Einwohner?} CF_{Otto von Gorgas?}] aufzuheben. (SW 3:68, meine Hervorhebungen)¹⁹⁹

Ist die Wertung „unerhörter Frevel“ dem Erzähler oder den Einwohnern zuzuschreiben? Wer genau bezeichnet Kohlhaas als „entsetzlichen Wüterich“? Aus wessen Sicht ist die Sommernacht „zum Glück“ ziemlich ruhig? Für wen ist es wichtig zu erwähnen, dass „gleichwohl eine Kirche“ unter den zerstörten Gebäuden war? Nach wessen Maßstäben wird die Zahl der zerstörten Häuser als niedrig eingeschätzt? Und schließlich: Warum wird lediglich materieller Schaden erwähnt, Opferzahlen aber verschwiegen? Würde die Passage konsequent durch die Einwohner fokalisiert, für die der Verlust von Angehörigen und Freunden die oberste Priorität haben dürfte, so müssten sich Angaben der Form „viele unschuldige Frauen und Kinder fanden in den Flammen einen qualvollen Tod“ finden. Dass der Erzähler derartiges verschweigt, lässt den Schluss zu, dass er es als für seine Leser unwichtig erachtet -- materielle und religiöse Symbole sind für

¹⁹⁸ Vgl. Toolan: „The essential issue that focalization theory attempts to address (and that I shall argue a theory of free indirect discourse attempts to address also) is that of *attribution*“ (76). Zum Verhältnis von Erzähler und Fokalisation vgl. auch Phelan („Why Narrators“).

¹⁹⁹ Vgl. O'Neill, der eine Passage aus Kafkas *Prozess* auf diese Weise sezziert und schließt: „The entire novel is characterized by this indeterminacy of focalization“ (93). Kafka freilich erachtete Kleist als eines seiner wichtigsten Vorbilder. Im Unterschied zu Kafkas Erzähler allerdings tritt der Erzähler bei Kleist, zumindest im *Michael Kohlhaas*, bewusst in den Vordergrund und provoziert damit Fragen nach seiner Vorgehensweise und Intention.

den „narratee“ der Erzählung, das Bürgertum des Jahres 1810, offenbar wichtiger als Menschenleben.

Genette schreibt zu Flauberts Verwendung der erlebten Rede, diese „permits him to make his own language speak this both loathsome and fascinating idiom of the ‚other‘ without being wholly compromised or wholly innocent“ (*Narrative Discourse* 172). Dasselbe lässt sich auch über Kleist sagen, der seinen zeitgenössischen Lesern auf diese Weise die von ihnen erwartete moralische Lenkung verweigert. In dem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ schreibt er:

Oft sitze ich an meinem Geschäftstisch über den Akten, und erforsche, in einer erwickelten Streitsache, den Gesichtspunkt, aus welchem sie wohl zu beurteilen sein möchte. Ich pflege dann gewöhnlich ins Licht zu sehen, als in den hellsten Punkt, bei dem Bestreben, in welchem mein innerstes Wesen begriffen ist, sich aufzuklären. (SW 3:535)

Da dieser „hellste Punkt“ keineswegs objektiv, sondern individuell verschieden ist, wird er dem Leser von Kleists Prosa konsequent verweigert. Zwar werden fast jede Person und jedes Ereignis mit Wertungen belegt, doch fast nie ist es dem Leser möglich, diese zweifelsfrei einer Instanz zuzuschreiben. Die bereits besprochene fehlende Überprüfbarkeit der vom Erzähler verwendeten historischen Quellen findet also auch auf der normativen Ebene ihre Entsprechung. Kleist betreibt Mimesis des Mimetischen: Er verleiht seinem Text Verweischarakter und Bedeutsamkeit,

doch handelt es sich stets lediglich um den Schein von Eigentlichkeit.²⁰⁰ Die Anwesenheit von Ironie wird angedeutet, da aber ungenügend Informationen über ihren kommunikativen Kontext vermittelt werden, bleibt sie unauflösbar, was für den Leser umso beunruhigender wird, je erschütternder die berichteten Unerhörtheiten sind. Dieser Effekt mag es sein, auf den sich Hegel bezieht, wenn er über Kleist schreibt: „die Lebendigkeit wird eine Energie der Zerrissenheit, und zwar einer absichtlich sich hervorbringenden, der das Leben zerstörenden und zerstören wollenden Ironie“ (HW 11:267-268).

Doch Kleist geht es nicht um die Zerstörung von Leben an sich, sondern um die Zerstörung von „sogenanntem Leben“, von Alleingültigkeit beanspruchenden Definitionen von Leben. Es gilt, den „sicheren Weg des Glücks zu finden“ und nicht ihn sich durch Nachahmung fremder Autoritäten vorschreiben zu lassen. Aus diesem Grund ist die Konstruktion und gleichzeitige Dekonstruktion von Autoritätsdiskursen als zentraler Aspekt seines Schreibens zu sehen. In diesem Sinne notiert Paul de Man über das

²⁰⁰ So extrem die Figur des Michael Kohlhaas auch sein mag, ist sie dem zeitgenössischen Publikum doch nicht fremd. Der historische Fall des Kohlhase war allgemein bekannt und in Wielands *Geschichte der Abderiten* findet sich ein Prozess um den Schatten eines Esels, welcher Parallelen zum Prozess um die Wiederherstellung der Kohlhaasischen Pferde aufweist. Auch literarische Vigilanten waren Kleists Lesern bereits in Gestalt von Schillers Räuber Moor und Goethes Götz von Berlichingen begegnet. Kleist baut diese Bezüge bewusst in seine Erzählung ein: Götz' Frau heißt Elisabeth (bei Kleist: Lisbeth), sein Knecht Lerse (bei Kleist: Herse) und auch der Name Olearius taucht in beiden Werken auf (bei Goethe ein Doktor, bei Kleist ein Astrologe). Zudem entnimmt Kleist eine der bekanntesten Szenen des „Kohlhaas“ teils wörtlich aus Schillers *Wallensteins Tod*: Bei Schiller liest man: „Daß es den liebsten Freund mir würde kosten, / Und hätte mir das Herz wie jetzt gesprochen-- / Kann sein, ich hätte mich bedacht--kann sein / Auch nicht--Doch was nun schonen noch? / Zu ernsthaft / Hat's angefangen, um in nichts zu enden. / Hab' es denn seinen Lauf! (Indem er ans Fenster tritt.) / Sieh, es ist Nacht geworden, auf dem Schloß / Ist's auch schon stille“ (SNA 8:342). Bei Kleist argumentiert Kohlhaas im Gespräch mit Luther: „es hat mich meine Frau gekostet; [...] kann sein! indem er ans Fenster trat: kann sein, auch nicht! Hätte ich gewußt, daß ich sie mit Blut aus dem Herzen meiner lieben Frau würde auf die Beine bringen müssen: kann sein, ich hätte getan, wie Ihr gesagt, hochwürdiger Herr, und einen Scheffel Hafer nicht gescheut! Doch, weil sie mir einmal so teuer zu stehen gekommen sind, so habe es denn, meine ich, seinen Lauf“ (SW 3:80). Wie zuvor Wallenstein, so macht auch Kohlhaas das „Schloß zu Lützen“ zu seinem Hauptquartier.

Kleist eigene Vermischen von direkter, indirekter und erlebter Rede unter Bezug auf das *Marionettentheater*:

This mimetic model is itself complicated, however, by the constant alternation between direct quotation (pure mimesis, so to speak) and the evasive device of style indirect libre. The two modes constantly alternate and intertwine over brief narrative spaces. The result is a deliberate foregrounding of the narrator that reintroduces a diegetic element and weakens the mimesis, exactly in the same way that subjunctive or conditional verb forms weaken the authority of assertions made in the indicative. (274)

Der in den vermittelten Autoritätsansprüchen enthaltene Selbstzerstörungsmechanismus ist also nicht auf der Inhaltsebene, sondern in der Art der Vermittlung zu suchen. Dass Kleist hier durchaus zwischen schriftlicher und mündlicher Vermittlung unterscheidet, zeigt sein Umgang mit nicht verbalisierbaren Zeichen. Beispielhaft ist die Interpunktion in dem folgenden Satz: „[Kohlhaas] erklärte dem Kanzler, indem er wieder zu ihm zurückkam, heiter: „daß er sie seinen beiden Söhnen Heinrich und Leopold schenke!““ (SW 3:142). Der Doppelpunkt und das einleitende Anführungszeichen unterbrechen hier den Textfluss mit der Ankündigung einer bevorstehenden direkten Rede, entpuppen sich allerdings als Trugbilder, da der Text unbeeindruckt in der indirekten Rede weiterfließt. Auch wirkt das den Satz beschließende Ausrufezeichen, da das Ausgerufene selbst fehlt, wie ein Findling: ein stummer Zeuge einer längst vergangenen Unmittelbarkeit. Weil die Überreste der direkten Rede einzig aus Satzzeichen bestehen, werden sie unsichtbar, sobald der Text verbalisiert wird. Nur ein Zuhörer also, der sich die Mühe macht, selber zum Leser zu werden und die physische Quelle des Gehörten aufzusuchen, wird in der Lage sein, die Spuren der Bearbeitung durch den Erzähler zu erkennen.

Nicht umsonst kursiert im *Kohlhaas* eine Unzahl von Mandaten, Verträgen, Scheinen, Pässen, Resolutionen, Plakaten und anderen Dokumenten. Information, so scheint es, lässt sich erst dann zu Machtzwecken verwenden, wenn sie physisch fixiert ist, denn nur in dieser Form wird sie besitzbar, nachprüfbar und beweiskräftig. Im Extremfall ist Kommunikation nur noch durch Verweis auf schriftliche Quellen möglich: Auf ihrem Sterbebett ist Kohlhaas' Frau zu schwach zu sprechen, hat aber doch noch genug Kraft, um dem Geistlichen die Bibel wegzunehmen, darin herumzublättern und mit dem Finger auf die bekannte Zeile zu deuten. Ausgerechnet dieser höchsten schriftlichen Autorität jedoch gehorcht Kohlhaas, nach eigener Aussage im Auftrag Gottes unterwegs, nicht und macht sich an die Verfassung seiner eigenen „Kohlhaasischen Mandate“. Kleist verwendet die Geschichte des Michael Kohlhaas also auch als Folie für eine Meditation über Autorität, Glaubwürdigkeit und die Hinterfragung epistemologischer und normativer „Wahrheiten“. Nicht von ungefähr ist das erste Verbrechen der Novelle die Verfertigung einer Fiktion -- „die Geschichte von dem Paßschein [ist] ein Märchen“ (SW 3:21) --, welche Kohlhaas sofort durch „non-fiction“ zu bekämpfen weiß: er lässt sich ein Schreiben ausstellen, das die Fiktionalität des ersten Schreibens bestätigt. Später wird er, den mehrere Batallione nicht besiegen konnten, ausgerechnet durch das Poster Luthers überwältigt: „Mehr als dieser wenigen Worte bedurfte es nicht, um ihn, in der ganzen Verderblichkeit, in der er dastand, plötzlich zu entwaffnen“ (SW 3:75). Und schließlich stellt sich ausgerechnet der Zettel der märchenhaften Zigeunerin als Kohlhaas' mächtigstes Instrument der Rache

heraus.²⁰¹ Ob der Inhalt des Zettels tatsächlich zutrifft, ist vollkommen unerheblich. Wichtig ist allein, dass der Kurfürst von Sachsen so sehr an seine Wahrheit glaubt, dass er ihm „mehr wert ist, als das Dasein“ (SW 3:123) und er am Ende „zerrissen an Leib und Seele“ (SW 3:142) zurückbleibt. Eine Demonstration der Macht des geschriebenen Wortes, die freilich wiederum dadurch unterlaufen wird, dass das Ende der ins Märchenhafte entstiegene Erzählung ein vollkommen unmärchenhaftes ist. Dort liest man eben nicht die Worte „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“, sondern „Vom Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert, im Mecklenburgischen, einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt“ (SW 3:142). Auch dem Geschlecht derer von Kohlhaas war also kein bleibender Erfolg vergönnt.

2.8 Fazit

Kleist lebt in einer Zeit des Umbruchs, bestimmt durch die Suche nach Beständigkeit in einer chaotischen Welt. Die Schockwellen der französischen Revolution, der aufgeklärte, aber autoritäre Absolutismus Preußens und allen voran der Einfall Napoleons erzeugen eine Atmosphäre tiefer Unsicherheit. Abwechselnd schließt man Verträge mit dem Imperator -- so etwa der Rheinbund -- und gegen ihn, gründet geheime Gesellschaften, versucht sich an Reformen und führt immer wieder Kriege. Halt findet das Bürgertum in der Religion, im Besitzdenken und im Kreis der Familie. Der Erfolg von

²⁰¹ Kohlhaas trägt den Zettel fast die gesamte Erzählung hindurch in einer bleiernen Kapsel vor der Brust. Interessant deshalb der folgende Eintrag in *Knaurs Lexikon der Symbole*: „Blei galt in der Antike als zauberkräftiges Metall; die in Täfelchen aus Blei (Defixionstafeln) geritzten Verfluchungen mißliebiger Menschen sollten besonders wirksam sein. Auf der Brust getragene Bleiplättchen sollten vor Bezauberung, besonders vor dämonischem Liebeszauber, schützen“ (Biedermann 64).

Gattungen wie dem bürgerlichen Trauerspiel, der Novelle und den „moralischen Erzählungen“ mit ihrer Idealisierung bürgerlicher Werte reflektiert diese gesellschaftspsychologische Entwicklung in der Kunst.

Kleist stemmt sich mit aller Macht gegen den Siegeszug von Mittelmäßigkeit, Resignation und Konformismus. Hatten seine Vorfahren dem Familiennamen und dem Staat Preußen mit dem Schwert zu ewigem Ruhm verholfen, so will er dasselbe leisten, indem er Wörter ins Feld führt. Wie viele seiner Charaktere erst im Angesicht ihrer Vernichtung zu sich selber finden, so macht sich Kleist in den Worten Adam Müllers daran, „die Nation für den Schmerz zu erziehen [...], also alle Wunden noch tiefer aufzureißen“ (Goldammer 44). Da das Publikum kaum Interesse an einer solchen Lektüre hat, sieht er sich genötigt, Engagierte Literatur unter dem Deckmantel des Affirmativen zu schreiben.

Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, entwickelt Kleist sein Verfahren unzuverlässigen Erzählens über viele Jahre hinweg in seiner privaten Korrespondenz, seinen journalistischen Schriften und seiner Prosa. Er macht sich die künstlerischen, politischen und moralischen Konventionen seiner Umwelt zu eigen und fokalisiert seine Texte durch die Augen seiner bürgerlichen Leser.²⁰² Ihre Erwartungen und Gewohnheiten werden zugleich bestätigt und entstellt, ihr Streben nach Sicherheit als Verblendung kritisiert und der blinde Gehorsam gegenüber Autoritäten aller Art durch die Darstellung der daraus entstehenden schrecklichen Konsequenzen angeprangert.

²⁰² Vgl. O'Neill, der klarstellt: „narrator-focalization [...], too, is embedded“ und argumentiert, dass letztlich der Leser „as an ‚agent‘ of focalization [...] has to *decide* which of these multiple complications need to be seen as important “ (100).

Eine dieser Autoritäten ist Kleists Erzähler selber, der in Gestalt eines zeitgenössischen affirmativen Journalisten auftritt und damit sich und den Text durch die Grenzen seines Verständnisvermögens determiniert. Doch seine Überidentifizierung mit dem bourgeoisen Werte- und Tugendkatalog führt zu Verzerrungen und Entfremdungseffekten. Die soziale und metaphysische Dimension der von ihm aufbereiteten Ereignisse erkennt er nur unzureichend, die sich aufdrängenden gesellschaftskritischen Schlüsse wagt er nicht zu ziehen. Wenn seine Charaktere in ungewöhnlichen Umständen ungewöhnliche Verhaltensweisen an den Tag legen, die er mit seiner Weltanschauung nicht erfassen kann, gerät er und mit ihm sein Leser ins Straucheln.²⁰³ Der Erzähler hält seinen Lesern keineswegs einen Spiegel vor -- er selbst ist der Spiegel. Hierin liegt das Engagierte der Prosa Heinrich von Kleists: Sein literarisches Sprechen heißt, in den Worten Sartres, Handeln durch Enthüllen.²⁰⁴

²⁰³ Vgl. Brors: „Die Situation des unbedarften, in den Denkschemata seiner Zeit gefangenen Erzählers, der die unfaßbaren Ereignisse, die ihm sein eigener Autor immer wieder entgegenstellt, zu begreifen, von einem Irrglauben in den nächsten stürzt, spiegelt nicht nur die Stellung des Menschen in einer rätselhaft gewordenen Welt, sondern auch die Schwierigkeiten jedes Lesers, der sich auf die Abenteuer eines kleistischen Textes einläßt“ (153).

²⁰⁴ „Wenn man das Benehmen eines Menschen benennt, dann hat man es ihm offenbart: er sieht sich. [...] Wie sollte er sich da noch in alter Weise verhalten? [...] So ist der Prosa-Schriftsteller ein Mensch, der eine gewisse Art zweitrangigen Handelns gewählt hat, das man ein Handeln durch Enthüllen nennen könnte. [...] Der ‚gebundene‘ Schriftsteller weiß, daß das Wort Handlung ist; er weiß, daß Enthüllen Verändern ist, und daß man nur enthüllen kann, wenn man die Absicht hat, etwas zu verändern“ (Sartre 18).

3. Literatur als Happening: Heinrich Bölls Pseudodokumentarliteratur der siebziger Jahre

Ich bin kein Schillerianer, ich bin eher ein Kleistianer, ich weiß nicht mit welchem Annäherungserfolg. Aber ich glaube, daß *Ende einer Dienstfahrt* schon ein bißchen davon hat. Ich stehe nicht in dieser idealistischen Tradition, wenn schon Kleist, dann eher ‚Michael Kohlhaas‘, wobei ja bei Kleist der Kohlhaas durchaus kein reiner Mensch ist, sondern ein schrecklicher.

Heinrich Böll (Durzak und Breitbach 135)

3.1 Der unzuverlässige Erzähler als „Bombenpraline“

Ab Mitte der sechziger Jahre wächst in der BRD, wie auch in anderen europäischen Ländern, der Widerstand gegen hergebrachte Formen Engagierter Literatur. Gesellschaftliche Veränderungen, so wird argumentiert, lassen sich mit fiktionalen Texten nicht oder zumindest nicht mehr bewirken. Literatur, so etwa Günter Wallraff in einem Interview, „wird nicht mehr ernstgenommen, sie hat sich den Massen entfremdet“ (Görtz 177). Herbert Marcuse führt dieses Scheitern auf den „affirmativen Charakter der Kultur“ zurück, demzufolge bürgerliche Wirklichkeit und Kunst in zwei abgetrennten Sphären existieren, die sich nicht gegenseitig beeinflussen können.

Werte wie Menschlichkeit, Freude, Wahrheit, Solidarität werden gleichsam aus dem wirklichen Leben abgedrängt und bewahrt in der Kunst. [...] Sie entwirft das Bild einer besseren Ordnung, insofern protestiert sie gegen das Bestehende. Aber indem sie das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte. Diese werden im idealen Bereich gebunden. (Bürger 68)

In Anlehnung an den amerikanischen „New Journalism“ Truman Capotes und Norman Mailers wollen Schriftsteller wie Erika Runge, Günter Wallraff und Hans Martin Enzensberger, sowie Dramatiker wie Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt und Peter Weiss, indem sie den „Schein der

Fiktion“ und die Hürde der Mittelbarkeit durchbrechen, den Rezipienten direkt mit den realen Verhältnissen konfrontieren.²⁰⁵ Nicht der Autor, sondern die sozialen Misstände und die in ihnen leidenden Menschen sollen das Publikum von der Notwendigkeit gesellschaftlicher Veränderungen überzeugen. Agitationspropaganda bringt stets das Risiko der Enttarnung mit sich, Fakten hingegen lassen sich nicht leugnen, da sie nicht in der kulturellen, sondern in der gesellschaftlichen Sphäre selbst erfahren werden.²⁰⁶ Obwohl programmatisch im Fahrwasser von Brechts epischem Theater, steht die Dokumentarliteratur also tatsächlich in der Tradition von Lessings Mitleidsdramaturgie.²⁰⁷ Indem er seine Schreibstube verlässt und sich mit Mikrofon und Tonband bewaffnet ins wahre Leben stürzt, wird der Schriftsteller zum Diener der Tatsachen und somit zum Literaturproduzenten. Den Stimmen der einfachen Menschen, denen er ungefiltert Gehör verschaffen will, opfert er selbstlos seine künstlerischen Ambitionen.

Interessanterweise werden die Ergebnisse dieser aufwendigen Recherchen dem Leser nicht als journalistische, sondern bewusst als literarische Texte zugeführt. Es gilt, wie Günter Wallraff 1970 schreibt, „alldas, was im Journalismus nicht gesagt werden kann und darf, über diesen Umweg doch noch ins öffentliche Bewußtsein zu transportieren“ (zitiert nach

²⁰⁵ Zum „New Journalism“ Vgl. Frus.

²⁰⁶ Dazu schreibt Michael Scharang: „Will man aber, daß die Dokumentation *die* Alternative zur Erlebnis-Kunst ist, macht man aus ihr eine ästhetisch-ideologische Konstruktion, die nur als Ersatz für die alte Konstruktion dient“ (38).

²⁰⁷ Die Kritik am Fiktionalen und die Bevorzugung des dokumentarischen Stoffs über die künstlerische Form zum Zweck politischer Einflussnahme ist freilich keine Erfindung der sechziger Jahre. Schon Tolstoi, Heine, Realismus, Naturalismus und Neue Sachlichkeit hatten auf ihre Weisen diese Forderung gestellt. Die Probleme des Dokumentarismus lassen sich deshalb weit zurückverfolgen. Bereits Thukydides schreibt über seine *Geschichte des peleponnesischen Krieges*: „Die wörtliche Genauigkeit wiederzugeben war schwierig sowohl für mich, wo ich selber zuhörte, wie auch für meine Gewährleute von anderwärts. Wie meiner Meinung nach ein jeder in seiner Lage sprechen musste, so stehen die Reden da – in möglichst engem Anschluss an den Gesamtsinn des in Wirklichkeit Gesagten“ (1.22.1).

Zilliacus 102). Wallraff und seine Kollegen wollen sich damit ausgerechnet das von ihnen kritisierte „Moment des Unverbindlichen, der Folgenlosigkeit“ (Bürger 68) zunutze machen, das der Kunst durch ihre Entfernung von der Sphäre der Lebenspraxis anheftet.²⁰⁸ Zugleich ist die Hinwendung zur Dokumentarliteratur nicht nur als Kritik an der Fiktionalität der Engagierten Literatur der Moderne zu verstehen, sondern auch an einer Medienwelt, die ihrer gesellschaftlichen Verantwortung unter dem Druck des bürgerlichen Establishments der Nachkriegszeit nicht nachzukommen vermag. Konrad Adenauers Parole „Keine Experimente“, das Verbot der KPD, die Spiegel-Affäre und die Notstandsgesetze sind nur einige der Ereignisse, die die Autoren zu dem Schluss kommen lässt, das Schicksal eines großen Teils der Bevölkerung werde in der Öffentlichkeit aus machtpolitischen Motiven bewusst verschwiegen.

Doch viele der Dokumentarliteraturautoren sind zerrissen zwischen ihren antibourgeoisen Überzeugungen und ihrer bourgeoisen Herkunft, der sie nicht zu entkommen vermögen. Um die politischen Ziele ihrer Literatur nicht durch ihre Bürgerlichkeit unglaubwürdig zu machen, versuchen sie die Kontamination des Texts durch die eigene Stimme zu vermeiden. Der Autor erklärt sich seinem Werk zuliebe selbst für tot. Die ersten Anzeichen für die Unmöglichkeit dieses Vorhabens lassen nicht lange auf sich warten. So schreibt Clas Zilliacus über Erika Runge *Bottroper Protokolle*: „In the selection process entire conversations were discarded. Runge has laid out her

²⁰⁸ Tatsächlich bleibt ihnen keine andere Wahl. Sie sind paradoxerweise auf die Trennung der beiden Sphären angewiesen, denn Dokumentarliteratur hätte sonst keinen Verwendungszweck mehr, wäre also keine engagierte Literatur. „Wenn Kunst und Lebenspraxis eine Einheit bilden, [...] dann ist ein Verwendungszweck der Kunst nicht mehr auszumachen, [...] weil die für den Begriff Verwendungszweck konstitutive Trennung zweier Bereiche (Kunst und Lebenspraxis) nicht mehr gilt“ (Bürger 69).

eight interviews in a sequence which itself constitutes an authorial comment“ (104).²⁰⁹ Auch die Autorin selbst wird sich dieses Dilemmas bewusst: Im Jahre 1976 erscheinen Runge's „Überlegungen beim Abschied von der Dokumentarliteratur“.

She was unsure: interested in sociology but untrained, politically committed but afraid of the consequences of commitment, eager to express herself but unwilling to expose herself. Unable to become a writer, she became a listener plagued with the itch to write. (Zilliaccus 105)

Runge's Entscheidung steht für eine literarische Trendwende ab Mitte der siebziger Jahre. Zwar erheben Autoren wie Sarah Kirsch, Rolf Dieter Brinkmann und Verena Stefan auch weiterhin Anspruch auf größtmögliche Authentizität, stellen nun aber statt fremder Stimmen ihre eigene in den Mittelpunkt der Erzählung. Marcel Reich-Ranicki tauft die Bewegung deshalb Neue Subjektivität. Der Dichter richtet Kamera und Mikrofon nun buchstäblich auf sich selber. Das wohl bekannteste Zeugnis dieser Praxis stellt Brinkmann's Versuch dar, mittels Tonaufnahmen seines Alltags ein möglichst authentisches Selbstportrait zu erstellen. Das objektiv darzustellende „Andere“ wird damit nicht mehr außerhalb, sondern innerhalb der eigenen Person lokalisiert und zum Zentrum des neuen autobiographischen Dokumentarismus.²¹⁰

²⁰⁹ Vgl. Raoul Hübner, der im Jahr 1973 anmerkt, Runge sei „paradoxerweise als öffentliche Instanz [...] beinahe präsenter als mit der präzisen Kontur der Werkinhalte“ (121). Die Naivität der Vorstellung, das Fehlen einer wahrnehmbaren Stimme sei gleichbedeutend mit dem Fehlen von Autorität, war im Übrigen bereits Sartre bewusst: „Dieses Schweigen ist ein Moment der Sprache; Schweigen heißt nicht stumm sein, sondern die Rede verweigern, also immer noch Reden. Wenn demnach ein Schriftsteller die Wahl getroffen hat, über irgendeinen Aspekt der Welt zu schweigen oder ihn [...] mit Stillschweigen zu übergehen, dann hat man das Recht, ihm eine dritte Frage zu stellen: warum hast du lieber darüber gesprochen als darüber und – da du sprichst, um zu verändern – warum willst du lieber dieses verändern als jenes?“ (18) Zur Rolle des Schweigens in der westdeutschen Nachkriegsliteratur siehe außerdem Ernestine Schlant.

²¹⁰ Schon Kleist äußert im *Brief eines Dichters an einen anderen*: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meinen Gedanken ergreifen, und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den Deinigen legen könnte, so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner

Zeitlich steht Heinrich Bölls Werk in den siebziger Jahren zwischen Dokumentarliteratur und der Kehrtwende zum selbstanalytischen Schreiben. Im Unterschied zu seinen etwa dreißig Jahre jüngeren Kollegen jedoch hat Böll den Glauben an das gesellschaftsverändernde Potential der Literatur nie verloren. In der öffentlichen Debatte um die Engagierte Literatur steht er deshalb an vorderster Front: „Der Streit um Böll ist zum großen Teil nichts anders als ein Streit um engagierte Literatur schlechthin“ (Reich-Ranicki *Deutsche Literatur*, 85). Im Gegensatz zu Adorno allerdings ist für Böll jede Form von Literatur politisch. Gesinnung, so Böll im Jahre 1963 in einem Aufsatz mit demselben Titel, „gibt es immer gratis“. Woraus für ihn folgt: „Die Manifeste der Engagierten sind meistens so peinlich wie die Gegenerklärungen derer, die sich nicht für engagiert erklären“ (KA 14:110). Im Angesicht des kalten Kriegs und am Vorabend der Kubakrise schreibt er bereits im Jahre 1960 in „Über den Roman“:

Die Vorstellung von Satelliten, die, mit Atombomben geladen, die Erde umkreisen, an jeder gewünschten Stelle ihre Fracht abladen können, ist nicht mehr illusorisch [...] *Wer im Angesicht solcher Bedrohung nicht Selbstmord begeht, lebt entweder automatisch weiter [...] oder muß jenes Gran Humor besitzen, das ihn wenigstens zeitweise des Gefühls der eigenen Wichtigkeit enthebt.* An diesem Punkt, so scheint mir, fängt die Verantwortung an. [...] Die totale Kunst [wird] immer von Fanatikern betrieben. (KA 12:57-58, meine Hervorhebung)

Die Trennung zwischen „littérature pure und littérature engagée“ ist deshalb in den Augen Bölls eine „falsche Alternative“ und, wie er dreizehn Jahre später in seiner Nobelvorlesung noch einmal betont, beinahe

Seele erfüllt“ (SW 3:565). Allerdings ist sich Kleist der Naivität dieses Wunsches durchaus bewusst, bedient er sich doch auch in diesem als Polemik gegen Friedrich Schlegels Universalpoesie zu verstehenden Text eines unzuverlässigen Erzählers. Kurz darauf allerdings bringt Kleist seine tatsächliche Meinung durchaus zum Ausdruck. Sie entspricht der folgenden Beobachtung Peter Bürgers zur Engagierten Literatur: „Das engagierte Werk kann nur gelingen, wenn das Engagement selbst das einheitsstiftende Prinzip ist, das das Werk (und zwar auch in der Form) durchherrscht (Bürger 89).

„selbstmörderisch“. „[W]ir übernehmen gerade mit dieser gefälschten Alternative ein bürgerliches Teilungsprinzip, das uns entfremdet. [...] Die Stärke der ungeteilten Literatur ist nicht die Neutralisierung der Richtungen, sondern die Internationalität des Widerstands“ (KA 18:215). Möglich werde dieser Widerstand durch List, denn Literatur sei „das beste Versteck für den Widerhaken, der [...] die plötzliche Erkenntnis bringt“ (KA 18:217). Die folgende Untersuchung befasst sich mit diesem Widerhaken.

Sieht man wie Habermas die Postmoderne als Fortsetzung der Moderne mit anderen Mitteln, so ließe sich Böll als einer ihrer ersten deutschen Vertreter identifizieren und zugleich als der erste, der sich daran macht, in ihr Engagierte Literatur zu produzieren. Er sieht gerade in der Konstruktion der Fakt-Fiktion-Dichotomie -- hinter der sich nichts anderes als die Lebenspraxis-Kunst-Dichotomie verbirgt -- und der anschließenden Bevorzugung des Faktischen den Grund für das Mißlingen Engagierter Literatur wie sie der Dokumentarismus zu praktizieren versucht. So erklärt er in einem Interview zum Erscheinen seines Romans *Gruppenbild mit Dame*:

Mit dem Schein der Dokumentierung wollte ich im Grunde Gegendokumentar-Literatur schreiben. Das Dogma von der alleinseligmachenden Dokumentarliteratur widerlegen. Für mich ist nicht nur Literatur, sondern jedes Wort Fiktion, ein fiktives Zeichen. (zitiert nach Bellmann 122-123)

Dies bedeute im Umkehrschluss, „dass Fiction [...] genau so dokumentarisch ist wie die sogenannte Sachliteratur“ (zitiert nach Bellmann 124). Böll teilt die politischen Überzeugungen der Vertreter des Dokumentarismus, versteht auch die Gründe für ihre Vorgehensweise, lehnt diese jedoch für sich ab, da sein Verhältnis zur Darstellbarkeit von Wirklichkeit entschieden problematischer ist. Zudem lässt die das Faktische

umgebende Aura der Unveränderlichkeit das kollektive Umschreiben der Wirklichkeit aussichtslos erscheinen und führt so zu Apathie gegenüber den bestehenden sozialen Missständen. Durch seinen fiktiven Erzähler parodiert Böll deshalb Kollegen wie Wallraff und Runge -- oder mit anderen Worten: er ist zugleich ihr Fürsprecher und Kritiker, denn „[t]he mixture of praise and blame makes such parody into a critical act of reassessment and acclimatization“ (Hutcheon, *A Theory 2*).²¹¹

Das Ziel des Dokumentarismus, seine Anliegen direkt in die Sphäre der Gesellschaft zu injizieren und mit Tatsachen Tatsachen zu schaffen ist schon deshalb zum Scheitern verurteilt, weil sich Kunst nicht, wie Wallraff es glaubte, als Transportmittel missbrauchen lässt. Unter der Maske der Literatur verbirgt sich lediglich wieder Literatur. Nicht nur verfehlt der Dokumentarismus sein Ziel -- er ist affirmativ, gerade weil er es nicht sein will. Böll versucht deshalb gar nicht erst, etwas anderes als Literatur zu produzieren.

In den *Frankfurter Vorlesungen* erinnert er an den üblen Beigeschmack, den der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit gerade im deutschen Kontext besitzt.

²¹¹ „Gegendokumentarliteratur“ bedeutet für Böll deshalb keine Kriegserklärung an die Dokumentarliteratur. Im Gespräch mit Dieter E. Zimmer präzisiert er seine Position: Würde seine Hauptfigur Leni von Erika Runge zu einem Tonbandinterview gebeten, so „würde die überhaupt nicht wissen, was sie will. Es ist keine bewußte Reaktion auf die Dokumentarliteratur, aber der Versuch einer Ergänzung: die anmaßende Vorstellung, daß auch Literarisches im herkömmlichen Sinne dokumentenhaft ist, daß also mit Literatur etwas dokumentiert werden kann. Ich bin aber ein Verteidiger der Dokumentarliteratur. Nur kann ich selber keine Reportagen schreiben“ („Für Sachkunde“ 9). Im Interview mit Karin Struck sagt Böll zudem: „Ich finde die Dokumentarliteratur legitim. Nur entsteht für mich eben das Problem, daß ich wirklich nicht weiß, wo Fiktion anfängt und das andere beginnt, weil Sprache für mich [...] per se etwas Fiktives hat“ (74). Vgl. Bölls großes Lob für Wallraff in „Günter Wallraffs unerwünschte Reportagen“ (KA 18:37-40). Zur Gesamtthematik von Bölls Umgang mit dem Dokumentarismus Vgl. auch den Kommentar in KA 18:427-429.

Neu in dem Auschwitzprozeß [...] war das Sichberufen einiger Angeklagter [...] auf den Wissenschaftler, den Akademiker im Hintergrund, bezeichnend der Wunsch eines Angeklagten, sich durch einen weißen Kittel wissenschaftlichen Nimbus zu geben. (KA 14:154)

Da es dem Autor grundsätzlich unmöglich ist, gegenüber dem Text unparteiisch zu bleiben, gefährdet er sein politisches Anliegen durch das Vortäuschen von Unparteilichkeit. Im *Gruppenbild mit Dame*, wie auch in der *verlorenen Ehre der Katharina Blum* widersetzt sich Böll deshalb dem Trend zum Dokumentarismus. Stattdessen untersucht er, wie sich extreme Mittelbarkeit und Einmischung für die Zwecke Engagierter Literatur einsetzen lassen. Seine Entscheidung für erzählerische Unzuverlässigkeit ergibt sich fast schon folgerichtig aus diesem Ansatz.²¹²

[I]n beiden Büchern hat Böll mit allem Nachdruck die epische Institution des Erzählers hervortreten lassen. [...] Es erhebt sich die Frage nach seiner Funktion, nach der Sinnfälligkeit, mit der er sich durchaus neuartig auf dem Hintergrund von Bölls bisherigem epischen Werk, plötzlich in den beiden letzten Arbeiten zeigt. (Durzak 32-33)

Böll verfolgt sein neues narratives Konzept mit weitaus größerer Konsequenz als seinen Zeitgenossen bewusst ist:²¹³ In einem Interview gibt er

²¹² Vgl. Michael Scharang: „Das Ziel, etwas möglichst authentisch wiederzugeben, ist nichtssagend. [...] Im Gegensatz dazu sollte das Dokumentierende unter dem Gesichtspunkt gezeigt werden, daß es veränderbar ist, verändert werden muß. [...] Es gilt also, gegen den herrschenden reproduktiven einen produktiven Begriff von Dokumentation zu entwickeln“ (42).

²¹³ Böll wurde wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller seiner Zeit von der Kritik mißverstanden. Die deutsche Literaturkritik war gewohnt, seine Werke mit einer Art Tunnelblick nur unter den Aspekten der Humanität, der christlichen Moral und der sozialistischen Gesellschaftskritik zu sehen und unterschätzte sein großes erzählerisches Können. Beispielhaft sei hier die Kritik Georg Justs erwähnt, der behauptet, Böll verwende die Form der fingierten Dokumentation allein zur Distanzerzeugung. Laut Just wird diese Absicht jedoch durchkreuzt „durch das viel stärkere ideologische Mitteilungs- und Wirkungsbedürfnis des Autors. Der Text ist somit nichts anderes als ein persönliches Dokument des Autors“ (55-56). Der Verdacht, es bei Justs Kritik mit einem klassischen Fall von „intentional fallacy“ zu tun zu haben, bestätigt sich, wenn er vom „auktoriale[n] Erzähler alias Heinrich Böll spricht“ (59). Tatsächlich ist der Erzähler weder auktorial, noch identisch mit Böll. Folgerichtig macht Just das Scheitern des Erzählers als objektiver Dokumentarist zum Scheitern Bölls und auch die moralische Schwarz-Weiß-Malerei, das verklemmte Verhältnis zur Sexualität und die Kleinbürgerlichkeit des „Verf.“ wird Böll in die Schuhe geschoben. Unter Bezug auf Michael Bakhtin erklärt Just den Roman schließlich zu einem gescheiterten Experiment in Sachen

zu seiner umstrittenen Erzählerfigur im *Gruppenbild mit Dame* an, es habe sich dabei lediglich um „die formale Verlegenheit eines professionellen Schreibers“ gehandelt. „Ich wollte natürlich versuchen, so eine Art neutralen Typ da einzuführen, und das ist mir nicht gelungen, ich bin auch nicht unglücklich darüber“ (zitiert nach Bellmann 206-207). Indem er das misslingende Streben seines Erzählers nach Neutralität als sein eigenes Scheitern ausgibt, weitet Böll seine „Gegendokumentarliteratur“ über die Grenzen seines literarischen Werks aus. Dies schließt nicht nur die unmittelbar im Rahmen der Roman-Veröffentlichung geführten Interviews, sondern auch die Literaturkritik mit ein.²¹⁴ Denn nicht nur Bölls Erzähler, sondern auch er selbst macht ausgiebigen Gebrauch von authentischem Material: Die Einarbeitung von Auszügen aus Soldatenhandbüchern, Kriegsberichten und Lexika erfolgt mitunter buchstäblich durch direktes Ausschneiden und Einkleben in das Manuskript. Im Gegensatz zu seinem Erzähler jedoch kennzeichnet Böll seine Realitätsfragmente nicht als authentisch und nimmt damit Stellung zu der an die Literatur der sechziger und frühen siebziger Jahre gestellten Forderung nach Authentizität. So wurden die vom Erzähler in sein Werk einmontierten „authentischen“ Frontbriefe Alois Pfeiffers und Heinrich Gruytens von Böll aus einem 1941 vom Generalstab des Heeres herausgegebenen Band mit Kriegserlebnissen von Frontkämpfern -- also ebenfalls einer vermeintlich dokumentarischen Montage -- sowie aus einer Wehrmacht-Verwaltungsvorschrift herauskopiert (Vgl. Bellmann 125). Böll

Polyglossia und behauptet, vom Leser werde „uneingeschränkte Identifikation“ und „Affirmation des angebotenen Wertesystems verlangt“ (70). Vgl. hierzu auch Ute Müller (249-250) und den Kommentar in KA 18:427. Eine -- unvollständige -- Auflistung von Fällen, in denen Bölls Erzähler mit ihm selbst gleichgesetzt wird, findet sich bei Ingo Lehnick (110).²¹⁴ „Critics, scholars, and teachers of the avant-garde during the Cold War [...] generally fail to recognize how lines of communication between the avant-garde and academic critics and scholars became the subject of critique, innovation, and subversion“ (Sell 6).

demonstriert damit, dass Wahrheit und Authentizität grundsätzlich nur als Behauptungen des jeweiligen Autoren existieren. Besonders deutlich zeigt dies eine Entdeckung Werner Bellmanns aus dem Jahr 2002: bei den Kriegsberichten des vom Erzähler interviewten Bogakov handelt es sich um teils wörtliche Übernahmen aus den Nürnberger Prozessakten. Marcel Reich-Ranicki, der davon in seiner Rezension von 1971 noch nichts wissen konnte, hebt ausgerechnet diesen „sachlichen, scheinbar trockenen Bericht eines Russen über die Leiden von Kriegsgefangenen“ („Mehr als“ 63) aufgrund seiner erschütternden Wirkung lobend hervor.²¹⁵ Böll montiert über den eigenen Tod hinaus die Welt ohne ihr Wissen in seinen Text mit ein. *Gruppenbild mit Dame* wird so zum Teil einer medien- und sphärenübergreifenden Performanz im Sinne des Happenings oder der „Sozialen Plastik“ seines Freundes Joseph Beuys.²¹⁶

Entwickelt hatte Böll dieses Verfahren bereits im Zuge der Arbeit am im Jahre 1966 erschienenen Roman *Ende einer Dienstfahrt*. Dort wird die Verbrennung eines Bundeswehr-Jeeps als Happening -- oder „Häppening“ -- interpretiert, was de facto zu einem Freispruch der beiden Angeklagten führt. Ein Happening sei, so die Figur des vom Gericht als Gutachter

²¹⁵ Ein Böll-Zitat aus den *Frankfurter Vorlesungen* scheint hier passend: „sogar ein vergleichsweise realistischer Roman hat eine komplizierte Dämonie, die manchen Leser und Kritiker in einen unfreiwilligen Komiker verwandelt, wenn er die freiwillige, die professionelle Komik der gesetzten Optik nicht erkennt“ (KA 14:149-150).

²¹⁶ Finlay weist auf den großen Einfluss hin, den die ästhetischen und anthropologischen Theorien Beuys' auf Bölls Denken hatten (210-213). Im Übrigen handelt es sich hier um ein typisches Kennzeichen von „historiographic metafiction“, denn „[t]extuality is reinserted into history and into the social and political conditions of the discursive act itself“ (Hutcheon Poetics, 81). Vgl. auch Cunningham, der über den zeitgenössischen europäischen Roman schreibt: „[T]he very boundaries demarcating individual works prove porous, apparently opening the novel out onto a continuous practice of writing [...] and digesting and hybridizing different genres in a way qualitatively different to that synthesis both Bakhtin and Lukács saw as constitutive of the novel in general. Writers directly incorporate into such works the literary (and ‚sub-literary‘) styles and practices of the diary entry, biography, travel writing, journalism, polemic, philosophical reflection, advertising copy, pornography, scrapbook and so on; often, as in Ballard, with self-conscious clumsiness. *Art and documentary, ‚fiction‘ and ‚fact‘, collide, and refuse their disentanglement*“ (189, meine Hervorhebung).

hinzugezogenen Kunstprofessors Büren, welcher deutliche Züge Beuys‘ trägt, eine Kunst,

die sich als Anti-Kunst deklariere [...], ein Versuch, heilbringende Unordnung zu schaffen, nicht Ge- sondern Entstaltung, ja, Entstellung – aber diese in eine vom Künstler beziehungsweise Ausübenden bestimmte Richtung, die aus Entstaltung wieder neue Ge-staltung mache. (KA 15:183)

Dazu versuche ein Happening im Sinne eines Gesamtkunstwerks alle neun Musen zu vereinen. Doch die von seinen Romanfiguren inszenierten, sich gegen konkrete gesellschaftliche Missstände richtenden Happenings sind selbst Teil eines größeren, von Böll inszenierten Happenings. Böll will, wie Carl Enderstein anmerkt, „seine Mitmenschen zu einer ehrlichen Stellungnahme der Kunst gegenüber aufrütteln, will ihnen den mörderischen Ernst nehmen, mit dem sie alle Kunst betrachten und beurteilen“ (743). In „Einführung in ‚Dienstfahrt‘“, einem Essay über die Entstehung des Romans, schreibt Böll, „die komplette Nettigkeit der Gesellschaft der Kunst gegenüber [sei] ja nichts anderes als eine Art Gummizelle“.

Gleichzeitig las ich über die Provos in Amsterdam, las über Happenings, und die Erkenntnis, daß alle Kunst von dieser so fassungslosen wie unfassbaren Gesellschaft ernst genommen wird, brachte mich auf die Idee, daß Kunst, also auch Happening, eine, vielleicht die letzte Möglichkeit sei, die Gummizelle durch eine Zeitzünderbombe zu sprengen oder den Irrenhausdirektor durch eine vergiftete Praline außer Gefecht zu setzen; ich entschied mich zu einer Kombination von vergifteter Praline und Zeitzünderbombe. Diese Bombenpraline mußte also klein, handlich, verschluckbar sein. (KA 15:249-250)

Bölls unzuverlässige Erzähler lassen sich zumindest als Teil dieser „Bombenpraline“ lesen. Denn in den drei Romanen *Ende einer Dienstfahrt*, *Gruppenbild mit Dame* und *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* treten diese ausdrücklich als textordnende Instanz auf. Da sie sich schließlich nicht

als Künstler verstehen, besteht ihre einzige Tätigkeit im Arrangieren des realen Stoffs. Durch ihre selbstgewählte Ordnungsfunktion kommen diese Erzähler deshalb der in dem Motto der „heilbringenden Unordnung“ mitschwingenden „unheilbringenden Ordnung“ beunruhigend nahe.

Im *Gruppenbild* etwa zeigt sich dies darin, dass der Erzähler von sich selber stets in der dritten Person Singular spricht und sich konstant als „Verfasser“ bezeichnet. Wenn Ingo Lehnick hierzu anmerkt, „[s]tatt ‚der Verf.‘ könnte es ebenso gut ‚ich‘ heißen“ (114), hat er zwar vollkommen Recht, doch seine Schlussfolgerung, es handle sich dabei um ein „reines Oberflächenphänomen“ könnte falscher nicht sein, da die Unpassendheit dieser Selbstbezeichnung gerade eine der Hauptaussagen des Romans illustriert.²¹⁷ Es ist der vergebliche Versuch des Erzählers, sich und seine Überzeugungen aus der Narrative -- und damit aus dem Leben selbst -- herauszuhalten.²¹⁸ Böll nimmt damit direkt Bezug auf die Schriftsteller des

²¹⁷ Vgl. Victor Lange: „Die in Bölls Romanen weiterhin konsequent durchgeführte exzentrische Perspektivik ist die eine der in der modernen Literatur oft genug angebotenen Alternativen des Erzählens; die andere ist die der ausdrücklichen, in den Erzählvorgang selbst eingebauten Infragestellung der Erzählerposition, der Fähigkeit des Erzählers, der gebotenen Welt gerecht zu werden, der Zuverlässigkeit, der Reichweite seiner Erkenntnisse und seines Urteils, der Spannkraft und Angemessenheit seines Verständnisses. Im *Gruppenbild* mit *Dame* bestimmt dieses Problem der Zuverlässigkeit, der Glaubwürdigkeit des Erzählers und damit des Erzählten, die Struktur und die Formen des Zuganges zur Thematik des Romans“ (103).

²¹⁸ Interessanterweise schreibt Jean Paul bereits im Jahre 1804 über die „Humoristik des Ich“ (JPW 5:136): „Aber woher kommt überhaupt dieser grammatische Selbstmord des Ich bloß den deutschen Scherzen? Wahrscheinlich daher, weil wir [...] zu höflich sind, um vor ansehnlichen Leuten ein Ich zu haben. Denn ein Deutscher ist mit Vergnügen alles, nur nicht *er* selber.[...] So besitzt allein der Deutsche das *Er* und das *Sie* als Anrede, bloß weil er den Ausschluß eines Ich [...] überall mitbringt. [...] Diese Eigenheit macht es uns nun ungemein leicht, komischer zu sein als irgendein Volk; weil wir in der humoristischen Parodie, wo wir uns poetisch als Toren setzen und es also auf uns beziehen müssen, gerade durch das Auslassen des Ich diesen Ich-Bezug nicht nur [...] deutlicher machen, sondern auch lächerlicher“ (JPW 5:135-136). Vgl. auch Bölls Anmerkung in „Dreizehn Jahre später“, in Deutschland werde „ja fast alles *miß*verstanden[...], weil die armen Deutschen so gar kein *Selbstverständnis* haben“ (KA 15:295). Vgl. auch jüngste Forschungsergebnisse auf dem Gebiet der Psychologie und der Kommunikationswissenschaften: Hancock et al. fassen diese zusammen: „Using first person pronoun words such as ‚I,‘ ‚me,‘ or ‚my‘ involves taking ownership of a statement, and deceivers may refrain from using these first person pronouns due to either a lack of personal experience or a desire to dissociate themselves from the lie being told. [...] liars are more likely to use third person pronouns in their deceptive interactions“ (535).

Dokumentarismus, die die Begriffe „Reporter“ und „Erzähler“ strikt getrennt wissen wollen.²¹⁹ So etwa Günter Wallraff, der argumentiert, ein Reporter bemühe sich im Gegensatz zu einem Erzähler „um glaubwürdigere, um nachprüfbarere Formen der Darstellung [...] Von vornherein Kunst machen zu wollen - das wäre das Allerletzte“ (Görtz 181).

Die Anregung für seine lächerlich erhabenen Erzählerfiguren holt sich Böll von Jean Paul. Hatte der zum Nihilismus neigende Kleist Jean Pauls Ironie ihres anti-teleologischen und anti-utopischen Charakters wegen übernommen -- also aus genau den Gründen, die ihn Goethe unheimlich machten -- so zieht es über einhundertfünfzig Jahre später den rheinischen Katholiken Böll zu Jean Pauls humanistischer Humortheorie. Jean Paul, so Böll in den *Frankfurter Vorlesungen*, sei der einzige deutsche Autor „der wirklich Humor hatte“ (KA 14:196). Gerade Jean Pauls Sympathie gegenüber dem Kleinen und Alltäglichen -- Lyotard würde hier von „petits recits“, den „kleinen Narrativen“ sprechen -- ist es, die Böll anspricht. „Sofern es überhaupt noch eine Rechtfertigung des Humors in der Literatur gibt, könnte seine Humanität darin bestehen, das von der Gesellschaft abfällig behandelte in seiner Erhabenheit darzustellen“ (KA 14:197).²²⁰

Es ist diese „Erhabenheit des Abfalls“, die Böll sechs Jahre später im *Gruppenbild mit Dame* thematisiert. Wilhelm Grothmann sieht Bölls fiktiven „Verfasser“ deshalb als Verkörperung des Jean Paul'schen Humorkonzepts.

²¹⁹ Vgl. Böll im Interview: „Der Verfasser ist zum Beispiel etwas anderes als der Autor, das ist ja nicht das gleiche. Ich kann etwas verfassen, sagen wir mal, ich fasse jetzt unser Gespräch in Form eines Essays oder Artikels zusammen, dann bin ich ja nicht der Autor, denn Sie sind beteiligt und andere, und ich verfasse das nur“ (zitiert nach Bellmann 206). Vgl. auch Barthes' „scripteur“, der gleichzeitig mit dem Text entstehe und dessen nie endende Genese nicht auf einer auktorialen Motivation, sondern auf dem grenzenlosen Pool paralleler bestehender kultureller Texte beruhe, was ihn zu einem reinen Collagierer mache.

²²⁰ Jean Pauls humanistischem Humor stellt Böll den Humor Wilhelm Buschs gegenüber, den er als „entwürdigend“ geißelt.

Wie Grothmann argumentiert, verkörpert der Erzähler als Chronist das Große, als am Geschehen aktiv Beteiligter jedoch das Kleine, weshalb der Humor „am ‚Verf.‘ wirksam“ (152) werde -- was nebenbei zeigt, dass Grothmann hier von unzuverlässigem Erzählen spricht.²²¹ Allerdings interpretiert Grothmann die von Jean Paul postulierte „Totalität“ des Humors irrtümlicherweise teleologisch als „Glauben an einen letzten Sinn. [...] weil ein letzter Sinn besteht, sind die einzelnen gesellschaftlichen Mißstände weniger gefährlich, als sie scheinen“ (150). Tatsächlich ist genau das Gegenteil der Fall und auch Böll ist sich dessen bewusst. In „Über den Roman“ heißt es:

Ich wage es, ihn [den Humor] erhaben zu nennen, und ein Künstler sollte, gerade, weil er einer ist, fähig sein, auch über seine Kunst erhaben zu sein, und diese Erhabenheit darf er getrost in seine Mitteilung einflechten. (KA 12:58)

Genausowenig wie laut Grothmann aus der Summe der vom „Verfasser“ des *Gruppenbildes* zusammengetragenen Interviews und Dokumente eine „Totalität aller nachweisbaren Ansichten vor dem Auge des Lesers erstet“ (151), steht hinter Bölls Erzähler „ein auktorialer Erzähler, der [...] ihn durchschaut und immer weiß, was er denkt und fühlt“ (152). Auch hat der Humor weder bei Jean Paul noch bei Böll eine „richtigstellende Wirkung“ (155), weist „den Dingen ihren angemessenen Platz zu“ (154), rückt sie „ins rechte Licht“ (156) oder „berichtigt falsche Vorstellungen“ (158). Genau diese kritische Intention nämlich schreibt Jean Paul der Satire zu, welche eine neue Masternarrative geltend machen will. „Hingegen das Komische treibt mit dem

²²¹ Die Parallelen zu Lukacs' „mittelmäßigem Helden“ im historischen Roman und Mikhail Bakhtins Theorie des Lachens sind deutlich erkennbar. Für Bakhtin wie für Böll kommt dem Humor eine entscheidende Rolle beim Aufbrechen ideologischer Krusten zu und für beide ist die Parodie und Bakhtins Konzept des „Karneval“ den unteren Gesellschaftsschichten vorbehalten, da nur aus dem Leiden der Unterdrückten der Wille zur Aufweichung sozialer Machtstrukturen erwachsen kann. Vgl. Herlyn: „Der Humor ist für Böll also Teil seines Konzeptes des Humanen schlechthin und als solcher deshalb notwendigerweise mit seiner Utopie verknüpft“ (111).

Kleinen des Unverstandes sein poetisches Spiel und macht heiter und frei“ (JPW 5:115). Auch Bölls widersprüchliche -- und durchaus ironische -- Verwendung des Konzepts der Erhabenheit dürfte Grothmann zu derlei Fehlannahmen verleiten, denn das Erhabene steht für Böll jenseits jeglichen hierarchischen und dichotomischen Denkens. So ist auch Humor für ihn, wie er im Interview mit Heinz Ludwig Arnold erläutert, nicht „richtigstellend“, sondern ganz im Gegenteil „das Bekenntnis oder die Einsicht in die [...] Relativität“ (58).

it can be argued that Böll conceives of humour as a medium of perception; it can activate and change one's view of the world. [...] whilst imperfection is tolerated the contrast with the ideal is, simultaneously, a critical exhortation to change. Thus humour can function as a vehicle for protest. (Finlay 153)

Böll weiß, dass es einem Autor nur mittels Humor gelingen kann, seiner politischen Verantwortung nachzukommen, ohne selber in totalitäre Wahrheitsansprüche abzugleiten. Schließlich sei es, wie er im letzten Satz seiner Nobelvorlesung betont, gerade der Humor, der „ignoriert wird in seiner Poesie und als Versteck des Widerstands“ (KA 18:217). Die offensichtlichen Parallelen zwischen Jean Pauls romantischem Humorkonzept wie es von Böll umgesetzt wird und Linda Hutcheons Ironie- und Parodiebegriffen verdeutlichen, dass es gerade der Einsatz einer unzuverlässigen Erzählinstanz ist, der Böll trotz des angeblichen Scheiterns der Avantgarde das Schreiben Engagierter Literatur ermöglicht. Sein Verfasser montiert teils ernsthaft, teils ironisch Geschichtliches und Gegenwärtiges und wird doch schließlich selbst zum Fragment in einer historiographischen Montage.

Nach Jean Pauls Vorbild lehnt Böll die einseitige Hinwendung sowohl zu autonomer („nihilistischer“) als auch realistischer („materialistischer“)

Kunst ab und demonstriert dies am „Verfasser“ des *Gruppenbildes* und dessen Kollegen in der *verlorenen Ehre der Katharina Blum*, welcher, wie Werner Zimmermann schreibt, „die Rolle des sachlichen Berichterstatters zugunsten des ‚Poeten‘ aufgibt“ (45). Schließlich könne man, so Böll, „wohl nicht ernsthaft glauben [...] irgendeine ‚poetische Kraft‘ habe geringeren Mitteilungswert als des Reporters Wort oder Wörtlichkeit“ („Blick zurück in Bitterkeit“ KA 18:192-193). Indem Böll seine fiktiven Dokumentaristen gegen ihren Willen zu Schriftstellern werden lässt, problematisiert er zugleich die Reproduktion und Vermittlung von Realität, als auch die hiervon abhängenden Möglichkeiten politischer Einflussnahme. Gerade darin liegt, wie bereits Nietzsche in seiner Abhandlung vom „Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ im Jahr 1874 erkennt, die Erfolgchance Engagierter Literatur: „[N]ur wenn die Historie es erträgt, zum Kunstwerk umgebildet, also reines Kunstgebilde zu werden, kann sie vielleicht Instinkte erhalten oder sogar wecken“ (1:252). Durch das Einspinnen von Fiktionalisierung und Selbstreflexivität wird Bölls „Gegendokumentarliteratur“ zu einem Plädoyer für soziale Einmischung und damit zu einer Form Engagierter Literatur. „Böll’s prime concern was [...] to portray the deeper reality beneath the facade of contemporary events“ (Finlay 165), wozu auch der Dokumentarismus selber gehört. Böll vermittelt dessen politische Ziele, indem er ihn parodiert und als sozialgeschichtliches Phänomen behandelt.

Für Jean Paul führt Humor, das „umgekehrt Erhabene“, nicht auf „elevated hights but into the depths of finitude - into the particular, the sensuous, the marginal, and the small“ (Fleming 47). Bölls Erzähler wähnen sich erhaben, sind aber ebenso „klein“ und -- im Sinne Jean Pauls -- lächerlich

wie ihre Charaktere. Durch die Gestaltung dieses Kontrasts macht sich Böll gerade nicht über sie lustig, sondern verleiht ihnen einen hohen Grad an Humanität. Wie für Jean Paul spielt auch für Böll der Leser die entscheidende Rolle bei der Konstruktion dieser neuen Menschlichkeit. Seiner Vorgehensweise liegt damit eine Konzeption des Autor-Leser-Verhältnisses zugrunde, die sich grundlegend von derjenigen des Dokumentarismus und der Neuen Subjektivität unterscheidet. Diese neigen dazu, den Leser gerade deshalb mit ihrer übertriebenen Erwartungshaltung zu verprellen, weil sie sie mit allen Mitteln zu verbergen trachten. Ihr autoritärer Gestus ergibt sich aus dem Streben nach Authentizität und der narzistischen Selbstlosigkeit, mit der sie ihren künstlerischen Anspruch dem Allgemeinwohl opfern. Die Wirkungslosigkeit des Dokumentarismus lässt sich deshalb auf eine simple Formel reduzieren: „es fehlt der Erzähler“ (Hage 83-84). Böll hingegen lädt durch die Verwendung eines unzuverlässigen Dokumentaristen zur Einmischung ein und argumentiert im Sinne Sartres: „Ich plädiere für eine Literatur der Freigelassenen für Freigelassene, ich plädiere für freigelassene Romanfiguren; der einzige Zwang, dem sie unterliegen sollen, ist der Formzwang, den jeder Autor nur selbst bestimmen kann, den er mit sich selbst ausmachen muß“ („Gesinnung gibt es immer gratis“ KA 14:112).²²²

²²² Im KLG-Eintrag zu Heinrich Böll schreibt Jochen Vogt deshalb zum Erzähler im *Gruppenbild mit Dame*: „Der Leser selbst soll dabei Lücken füllen, Widersprüche klären, Deutungen vergleichen. Er soll also seine eigene Geschichtserfahrung in den Lese-prozess einbringen. Die brüchige, zur historischen Realität hin offene Erzählstruktur korrespondiert mit der Struktur von Alltagserfahrung bzw. lebensgeschichtlicher Erinnerung“ (14). Entsprechend urteilt Werner Bellmann über die Erzähltechnik in der *verlorenen Ehre der Katharina Blum*: „Der Leser sieht sich mit den Resultaten des poetischen ‚Ermittlungsverfahrens‘ konfrontiert, aufgefordert, selbst eine Würdigung der Zeugenaussagen, Protokolle, Zeitungsartikel und Berichte vorzunehmen. Auf diese Weise wird er in das Verfahren involviert, das heißt in die Rolle eines Prozeßbeteiligten versetzt, der eigenständig zu urteilen hat“ (*Heinrich Böll* 193).

Weil der Leser den quixotischen Kampf des Erzählers mit den Fakten und die Verluste, die dieser dabei hinnehmen muss, fortwährend mitverfolgt und miterlebt, entwickelt er, wenn auch nicht notwendigerweise Sympathie, so doch ein Verständnis für die Unmöglichkeit objektiver Realitätswiedergabe und infolgedessen eine gesteigerte Sensibilität im Umgang mit Wahrheitsansprüchen, die ihm in anderen lebensweltlichen Situationen begegnen mögen. Am Ende ist es nicht der immer menschlicher erscheinende Erzähler, sondern der reale dokumentierend arbeitende Journalist oder Historiker, der dem Leser suspekt erscheinen muss.

3.2 Gruppenbild mit Dame

3.2.1 „möglicherweise bruchstückhaft“: die horizontale Montage

In seiner *Theorie der Avantgarde* identifiziert Peter Bürger „klassische“ Kunstwerke als „organisch“, avantgardistische hingegen als „nicht-organisch“.

Das organische Kunstwerk sucht die Tatsache seines Produziertseins unkenntlich zu machen. Das Gegenteil gilt für das avantgardistische Werk: Es gibt sich als künstliches Gebilde, als Artefakt zu erkennen. Insofern kann die Montage als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten. (Bürger 97)

Unter Montage ist hier die Produktion eines Kunstwerks mittels Einbau von aus der Sphäre der Lebenswelt stammenden, nichtfiktionalen Bruchstücken zu verstehen.²²³ Einige der bekanntesten Beispiele für literarische Montagen in der deutschen Prosa sind deshalb Alfred Döblins

²²³ Der Begriff Collage (frz. Aufkleben) entstammt der bildenden Kunst, Montage hingegen ist ein technischer Begriff. Die unterschiedliche Etymologie macht deutlich, weswegen der Dadaismus, wie auch der Dokumentarismus die Bezeichnung Montage bevorzugt: er signalisiert das Nicht-Künstlerische des Verfahrens.

Berlin Alexanderplatz, Thomas Manns *Doktor Faustus*²²⁴ und Hans Magnus Enzensbergers Roman *Der kurze Sommer der Anarchie*.²²⁵ Auch Böll bedient sich im *Gruppenbild mit Dame*, wie bereits der Titel selbst andeutet, ausgiebig des Montage-Verfahrens. Doch im Gegensatz zu den genannten Autoren gibt Böll in seiner Montage unablässig fingierte als reale und reale als fiktive Dokumente aus. Zu diesem Zweck führt er einen Erzähler ein, der selber montierend zu Werke geht, da er dem „Dogma von der alleinseligmachenden Dokumentarliteratur“ folgt. Indem seine „epische Montage die Schwierigkeiten der Wahrheitsermittlung veranschaulicht“ (Durzak 35), erreicht Böll einen Grad an Selbstreflexivität, der sich so in den Werken Döblins, Manns und Enzensbergers nicht findet.

Das Projekt des Erzählers besteht, wie dieser den Hoysers gegenüber behauptet, darin, das Schicksal Lenis und der ihr nahestehenden Menschen „wennauch möglicherweise bruchstückhaft, aber so wenig bruchstückhaft wie möglich, [...] zu recherchieren“ (KA 17:349). Doch Peter Bürgers wichtiger Hinweis, dass „Verfahrensweisen nicht semantisch festlegbar sind auf eine

²²⁴ „Mann verwendet massenhaft Fremdmaterial in seinem Roman, um es dann bis zur Unkenntlichkeit in seinem Kunstwerk zu integrieren“ (Hage 57). Allerdings zeigt gerade *Doktor Faustus*, dass die Montage verschiedenster „Fremdmaterialien“ „noch nicht automatisch zu jener Form der Zitatmontage führt, die in der Literatur dieses Jahrhunderts als Bruch mit herkömmlichen Schreibweisen eine beachtliche Rolle spielt“ und zwar deshalb, weil „Brüche und Nahtstellen im Erzählfluss äußerst penibel eingeebnet sind“ (Hage 69). Manns Montage dient also nicht, wie dies bei Böll der Fall ist, der Thematisierung des Gemachtseins der Erzählung. So zeigt etwa Elisabeth Kurth, wie Manns Erzähler Serenius Zeitblom die ironisch verfremdeten Bibelzitate seines ihm intellektuell weit überlegenen Freundes Adrian Leverkühn immer wieder falsch interpretiert. Allerdings dürften selbst bibelfesten Lesern die meisten dieser subtilen Hinweise auf die Unzuverlässigkeit Zeitbloms entgehen.

²²⁵ „Der Roman als Collage nimmt in sich Reportagen und Reden, Interviews und Proklamationen auf; [...] Die Widersprüchlichkeit der Formen kündigt aber nur die Risse an, die sich durch das Material selber ziehen. Die Rekonstruktion gleicht einem Puzzle, dessen Stücke nicht nahtlos ineinander sich fügen lassen. Gerade auf den Fugen des Bildes ist zu beharren. Vielleicht steckt in ihnen die Wahrheit, um deretwillen, ohne daß die Erzähler es wüßten, erzählt wird“ (Enzensberger *Der kurze Sommer der Anarchie*, 14). Vgl. Paul de Mans Anmerkung im Zuge seiner Besprechung von Bakhtins *Heteroglossia*: „The binary opposition between fact and fiction is no longer relevant: in any differential system, it is the assertion of the space *between* the entities that matters“ (*The Resistance to Theory* 109).

ihnen ein für allemal zukommende Bedeutung“ (106) und die daraus resultierende Möglichkeit, ein und dieselbe Verfahrensweise für verschiedenste Zwecke einzusetzen, wird durch die Erzählstruktur in Bölls Roman bestätigt. Zwar ist es der Erzähler, der die Realitätsfragmente sammelt, bearbeitet und arrangiert, doch ist diese Realität genauso diegetisch wie er selber. Es ist eine Wirklichkeit -- mindestens -- aus zweiter Hand, von Böll vorproduziert und vom Erzähler begierig als authentisch rezipiert und reproduziert. Ist Leni die Protagonistin -- oder „Haupthandlungsträgerin“ -- des „Verf.“, so ist der „Verf.“ selbst der Protagonist Bölls.²²⁶ Es existieren deshalb zwei Gruppenbilder: das des Erzählers und das Bölls. Während der Erzähler mittels authentischer „Bruchstücke“ ein ebenso authentisches Gesamtwerk zu schaffen vermeint und sich deshalb für einen „Verfasser“ hält, thematisiert Böll die Problematik dieses Produktionsprozesses.²²⁷ Wenn der Erzähler dem Leser am Ende des zweiten Teils des Romans stolz „die wenigen direkten Zitate von Leni“ (308) -- eine knapp dreiseitige Liste einzelner, willkürlich aus ihrem Kontext gerissener Sätze, Phrasen und Wörter -- präsentiert, so demonstriert er entgegen seiner Absicht gerade die Unmöglichkeit seines Projekts, ein kohärentes Portrait von Leni zu entwerfen. Während seine Montage an der modernen Vorstellung einer klar und umfassend abbildbaren Wirklichkeit festhält, will Böll mit *seiner* Montage sein, wie er in einem Interview anmerkt, „gestörte[s] Verhältnis zur Wirklichkeit“ („Für Sachkunde“ 9) ausdrücken. Das Werk des Erzählers ist

²²⁶ Vgl. Böll im Interview mit Karin Struck: „K.S.: Ja, aber die Frau steht doch auf jeden Fall im Vordergrund. / H.B.: Ja - da bin ich gar nicht so sicher. Sehr viel wird über die Frau nicht gesagt, und viel tut sie auch nicht...“ (64)

²²⁷ „Die Einfügung von Realitätsfragmenten in das Kunstwerk verändert dieses grundlegend. Nicht nur verzichtet der Künstler auf die Gestaltung des Bildganzen; das Bild erhält auch einen anderen Status, denn die Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in dem für das organische Kunstwerk charakteristischen Verhältnis: Sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie sind Wirklichkeit“ (Bürger 105).

der Versuch eines Gruppenbildes, Bölls Werk, welches sich durch die Unzuverlässigkeit dieses diegetischen Gruppenbildes konstituiert, hingegen ein „Gruppenbild“, eine „extended repetition with critical difference“ (Hutcheon, *A Theory* 7) oder mit anderen Worten: eine Parodie.²²⁸

Die „eigentümliche Gebrochenheit“ (Durzak 44) des Verfassers entspricht der Zerrissenheit der Dokumentarautoren, die zum sozialen Engagement aufrufen wollen, ohne ihre Stimme zu erheben, Einmischung fordern, ohne sich selber einzumischen und weder Schriftsteller, noch Soziologen, noch Journalisten sein wollen. So scheint es nur folgerichtig, wenn der Beruf des Erzählers -- Mitte vierzig (Vgl. KA 17:293), Kettenraucher (Vgl. KA 17:203) und ledig -- ein Rätsel bleibt. Er kann die von ihm im Zuge seiner „Ermittlungen“ getätigten Ausgaben von der Steuer abschreiben (Vgl. KA 17:307),²²⁹ erklärt sich „allzu befangen, was die Herstellung von Prosa betrifft“ (KA 17:122) und das Personal in Margrets Krankenhaus hält ihn für einen „Protokollbeamten“ (KA 18:403). Er selbst spricht von seiner „extrem kleinbürgerlichen Herkunft“ (KA 17:346) und behauptet, weder Idealist, noch Materialist, Realist, „Akademiker, Katholik, Protestant, Rheinländer, Sozialist, Marxist, liberal, für oder gegen die Sexwelle, Pille, Papst, Barzel, freie Marktwirtschaft, Planwirtschaft“ (KA 17:349) zu sein. Die Widersprüchlichkeit seiner „Heuchelei der Nichteinmischung“ (KA 18:189) ist bezeichnend für Bölls öffentlichen Aufruf aus dem Jahre 1973, „Einmischung erwünscht“: „Wir Autoren sind die

²²⁸ Gerade dieser Widerspruch in Absicht und Wirkung ist es, der laut Jean Paul Lächerlichkeit erzeugt (JPW 5:109).

²²⁹ Im *Ende einer Dienstreise* stellt der Journalist Bergmolte ähnlich kleinliche -- es handelt sich um Pfennigbeträge -- Überlegungen zur Berechnung seiner Ausgaben zwecks Einkommenssteuerrückerstattung an. Allerdings argumentiert später Gruhl sen., die Zerstörung eines Bundeswehr-Jeeps sei als Kunstwerk zu interpretieren, weshalb sich „die Kosten als Material für Kunstwerk von der Steuer absetzen“ (KA 15:190) ließen.

geborenen Einmischer [...] Einmischung ist die einzige Möglichkeit, realistisch zu bleiben“ (KA 18:190).²³⁰

Obwohl selber ein Teil von Bölls Montage, verwendet auch der Erzähler selbst die Technik der Montage ironisch. Die von ihm zitierten Fragmente -- zumeist einzelne Phrasen oder Wörter -- entstammen Alltagssprache, sowie den Jargons und Fachsprachen der Wirtschaft, der Werbung, der Wissenschaft, der Juristerei, der Kirche, des Nationalsozialismus, des Journalismus oder auch des Idiolekts einzelner Charaktere: Im Zuge der „Ermittlungen“ für seinen „Bericht“ befragt der Verfasser „Auskunftspersonen“ (z.B. KA 17:11, 16, 18), macht sich der „Bestechung, Hochstapelei in Tateinheit mit Amtsanmaßung“ (KA 17:15) schuldig, führt „Terminierungstelefontgespräche“ (KA 17:60), berichtet über eine „rasekundige Kommission“ (KA 17:30), mockiert sich über den „abendländische[n] Schnellverfahrensliedbrauch“ (KA 17:135) und den „Haubenkomplex“ (KA 17:376) seiner Freundin, unterteilt Menschen in „Partikularisten“ (KA 17:39), „Kernseifentypen“ (KA 17:43), „Hormonstrotzer“ (KA 17:72) und „missglückte Germane[n]“ (KA 17:116), interviewt einen gewissen „Fritz“, dessen Name fiktiv sei, doch „der wahre Vorname von ‚Fritz‘ ist dem Verf. bekannt“ (KA 17:327), bezeichnet eine Sekretärin als „mittelbusige Abfertigungsmaschine“ (KA 17:351) und „Mehrzweckmädchen“ (KA 17:361) und nimmt auch Pelzers „Ringkampf“ (KA 17:220, 224) und Bogakovs „bekömmlich“ (KA 17:177) in sein Vokabular auf. Durch Wiederholung, Zweckentfremdung, Verwendung von Anführungszeichen, sowie, im Fall von Komposita, Zerstückelung und

²³⁰ Vgl. Heinrichs: „Literatur muß hier eingreifen und nicht naiv ‚dokumentieren‘“ (20).

Wiederzusammensetzung -- „Zottelnonne oder Nonnenzottel“ (KA 17:49), „Dreckfluß oder Flußdreck“ (KA 17:347) -- enthüllt der Erzähler die Konstruiertheit und Widersprüchlichkeit dieser „gespaltenen“ („Die Sprache als Hort der Freiheit“ KA 10:536) Wesen. Oft jedoch entgleitet dieses Zitieren ins Satirische,²³¹ Sarkastische und Polemische, wovon Böll selbst sich zu distanzieren begann, nachdem *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen* überwiegend aufgrund des Humors gelobt wurde. In den *Frankfurter Vorlesungen* beklagt er, das Publikum erwarte „etwas Freches, etwas Kesses, Gesellschaftskritisches [...] sie erwarten Prügel, und seitdem mir das bewusst geworden ist, bin ich nicht mehr bereit, Prügel, wenn auch nur scheinbare, auszuteilen“ (KA 14:141). Stattdessen ist es sein Erzähler, der mittels Ironie und Sarkasmus die Prügel verabreicht, während Bölls Humor auf einer höheren Ebene anzusiedeln ist.

Ein zweiter Aspekt der Vorgehensweise des Erzählers ist dessen Absicht, sich auf diese Weise vom Zitierten ironisch zu distanzieren. Er bestätigt damit ungewollt Michael Scharangs Kritik „Dokumentation ist ein Produkt politischer Resignation“ (35) und „[b]loß dokumentieren heißt sich dumm stellen“ (36). Sein dokumentarisches Montieren, das Sprechen in der dritten Person und sein inflationärer Gebrauch von Anführungszeichen sind Symptome einer Krise des Subjekts, hervorgehend aus dem Schuldbewusstsein und schließlich derselben Feigheit, die er durch das Zitieren seiner Landsleute anzuprangern versucht. Was hat er selbst während

²³¹ Eine ausführliche Untersuchung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Parodie und Satire bietet Hutcheon in *A Theory of Parody*. Darin heißt es: „parody is an ‚intramural‘ form with aesthetic norms, and satire’s ‚extramural‘ norms are social or moral“ (25) und weiter: „satire frequently uses parody as a vehicle for ridiculing the vices or follies of humanity, with an eye to their correction. This very definition orients satire toward a negative evaluation and a corrective intent. Modern parody, on the other hand, rarely has such an evaluative or intentional limitation“ (54).

des Dritten Reichs erlebt, getan oder unterlassen zu tun? Was versucht er zu verbergen, wenn er seine eigene Sprache aus der Narrative heraushält? Böll selbst ist sich der Gefahr der ironischen Montage durchaus bewusst. Wie sein Erzähler will auch er „eine profitlose und klassenlose Gesellschaft [...] aber nicht ironisch, sondern etwas leichtherzig gemischt, nicht so starr ideologisch“ (im Interview mit Arnold 58). Bei aller postmodernen Spielerei sind für ihn der Ironie spätestens von den Verbrechen des Nationalsozialismus Grenzen gezogen worden.

Wir aber sind so milde geworden, so vernünftig, so einsichtsvoll und so nachsichtig - daß wir aus einem Nazi einen ‚Nazi‘, aus einem Kriegsverbrecher einen ‚Kriegsverbrecher‘ werden lassen: Wir lassen die Tyrannei der Anführungsstriche über uns walten [...] Ein Nazi aber ist ein Nazi, ganz ohne Anführungsstriche. („Wir sind so milde geworden“ KA 7:377)

Böll bannt dieser Gefahr gerade dadurch, dass er seinen Erzähler in einem Lernprozess erfahren lässt,²³² dass seine Vorgehensweise seine politischen Absichten konterkariert. Der Erzähler lässt, so scheint es, buchstäblich die „Tyrannei der Anführungsstriche“ über sich walten.²³³

Dass ihm dabei durchaus unbehaglich zumute ist, zeigt sich in seinem von Beginn an rechtfertigenden, apologetischen Tonfall und in seinen ständigen Sachlichkeits-Gelöbnissen, die im Verlauf der Handlung geradezu manische Züge annehmen. So verspricht er „wörtliche Übereinstimmung bis in die grammatikalischen und syntaktischen Details, sogar die Interpunktion“

²³² *Gruppenbild mit Dame* ist also nicht deshalb ein Bildungsroman, weil die Protagonistin „learns what is inwardly relevant to her, while rejecting much else“ (Waidson 124), sondern weil der Erzähler lernt, dass er sich seiner eigenen Verantwortung als Autor nicht entziehen kann. Entsprechend schreibt Böll im Jahr 1984 im Nachwort zur *verlorenen Ehre der Katharina Blum* über die Figur des Journalisten Tötges, dieser verfüge über „diese fürchterliche ‚Unschuld‘ des Reporters“ (KA 22:432), seine ZEITUNG gar über „‚bestialische‘ Unschuld“ (KA 22:433).

²³³ Vgl. Volker Hage: „Dort, wo also ein erzählerisches Temperament hinter der Anordnung der Zitatsplitter noch spürbar bleibt, ist die Collageform am ehesten geeignet, auch einem Lesebedürfnis entgegen zu kommen. In vielen anderen Fällen läßt sie den Leser [...] an der Oberfläche ihrer Wahllosigkeit abprallen“ (85)

(KA 17:60), rechnet Lenis Finanzen des Jahres 1944 „exakt, oder mit an absolute Exaktheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ (KA 17:237) nach, bezeichnet sich als „völlig ungeeignet [...] zu lügen oder irgendetwas zu erfinden“, „auf eine schon peinliche Art faktenabhängig“ (KA 17:333) und gebärdet sich als Märtyrer des Dokumentarismus, der „im Dienst der Wahrheit permanent unterwegs ist, mit Bleistiften und Kugelschreibern Notizen macht und todmüde, ohne das Hemd auszuziehen, abends ins Bett sackt“ (KA 17:353).²³⁴ Er repräsentiert damit eine Zeit, von der Böll in einer Rezension schreibt, sie sei „nicht unruhig, sondern nur ruhelos [...], in der man im Zickzack lebt, im permanenten Zerhacken von Wirklichkeiten“ („Eine Bombe der Ruhe“, KA 19:74-75). Im Zweifelsfall versteckt sich sein Erzähler hinter seinen Quellen und der Unfehlbarkeit seiner archivarischen Hilfsmittel.

Der Berichterstatter erklärt sich für befangen, wenn er jetzt die Umstände beschreibt, unter denen er von einer geschlechtskranken Frau von knapp fünfzig etwas über diesen Heinrich erfuhr. Alle wörtlichen Zitate von Margret sind von einem Tonband abgetippt, sie sind nicht manipuliert. (KA 17:59)

Freilich ist sich Böll selber darüber bewusst, dass schon das Abtippen vom Tonband eine Manipulation darstellt: Es handle sich um „tödliche und getötete Abschreibe“, denn „[e]s fehlen ja Tonfall und Stimme, beim Sprechen übliche Floskeln schwimmen tot im Abgeschriebenen herum“ („Ich glaube

²³⁴ Die Passage erinnert an Bölls satirischen Essay „Selbstkritik“, in dem Böll angibt, er produziere Trümmerliteratur wie am Fließband. Jeden Tag rasselte er „achtzig, neunzig, bis zu hundertzwanzig Schreibmaschinenseiten [...] hinunter, bis mir am Abend die erstarrten Finger von den Tasten gleiten“ und er ins Bett „taumle“ (KA 10:43). Darauf, dass sich Böll mit seinem Verfasser durchaus auch selber persifliert, deutet auch eine Bemerkung in seiner Nobelvorlesung mit dem Titel „Versuch über die Vernunft der Poesie“ hin: Böll berichtet, wie er seinen alten Schreibtisch „nicht aus sentimental oder Erinnerungsgründen, sondern fast aus Prinzip“, der „tödlichen Verachtung der Möbelpacker“ zum Trotz „vor der Müllkippe bewahrt“ (KA 18:203). Im *Gruppenbild* spiegelt sich die Szene, als der Erzähler auf „Restitution“ seiner alten Jacke beharrt: „er wollte seine alte Jacke wiederhaben, und mag das auch fast weinerlich klingen, er hing wirklich daran. [...] Muß man da gleich des fetischistischen Sentimentalismus verdächtigt werden?“ (340-342).

meine Erinnerung liebt mich“ KA 18:235). Sein Erzähler muss außerdem erkennen, dass die von ihm zusammenmontierten Realitätsfragmente ihrerseits bereits mehrmals gefiltert und manipuliert wurden. Gerade die zahlreichen Interviews stellen ihn deshalb vor große Probleme. Zu Anfang bezeichnet er Margret, Marja und Lotte noch als seine drei „zuverlässigen Zeugen“ (KA 17:20), doch schon bald relativiert er diese Einschätzung. Von Margret, seiner Hauptzeugin, hat er „den Eindruck [...] absoluter Glaubwürdigkeit“ (KA 17:52), von Lotte Hoyser weniger, da sie „dialektisch veranlagt“ (KA 17:81) sei. „Bei Marja van Doorn muß im Falle des alten G. zu einer gewissen Vorsicht gemahnt werden. [Es] ist nicht ausgeschlossen, dass sie in ihn verliebt war [...] und voreingenommen ist“ (KA 17:69). Marja, so der Verf., sehe den alten G. „in permanenter ikonolatrischer Beleuchtung“ (KA 17:69) und auch in Bezug auf Leni neige sie zur „Ikonolatrie“ (KA 17:81). Trotzdem bezeichnet er ihre Aussage, Leni sitze stundenlang weinend in ihrer Wohnung als „zuverlässig“ (KA 17:12). Dr. Henges ist als „Auskunftsperson“ fragwürdig, „obwohl er sich seiner eigenen Fragwürdigkeit bewußt ist und jene sogar betont, ja fast genießt“ (KA 17:18), Heinrich Pfeiffer ist schlicht „unzuverlässig“ (KA 17:79). Seine Zeugen sind nur allzu oft keineswegs an Sachlichkeit interessiert, sondern mischen nostalgische und utopische Elemente in ihre Aussagen. Nebenbei muss der Verf. „gestehen, daß er [...] den Weg des geringsten Widerstands vorzog, und die Zeugen entsprechend ihrer Zugänglichkeit am häufigsten besuchte [...] bei der Hölthohne lockte ihr einzigartiger Tee...“ (KA 17:201).²³⁵

²³⁵ Vgl. Ute Müller (220). Vgl. KA 18:426: „Gespielt wird mit dem Authentizitätsanspruch von Informationen und Informanten wie mit der Involviertheit der befragten Zeugen und dem Beteiligungsgrad der Erzählinstanz an dem als Fiktion ausgewiesenen Geschehen“.

Auch der Realität selbst scheint es an Authentizität zu mangeln, nicht zuletzt deshalb, weil die Zeugen „fiktiver sind als der Erzähler, obwohl sie vielleicht so realistisch wirken“ (Böll im Interview mit Arnold, 55). Denn viele der Nebenfiguren sind durch die formenden Kräfte eines oder mehrerer ideologischer Apparate, seien es das Bildungsbürgertum, der Nationalsozialismus oder die Kirche, zu entindividualisierten Statisten geworden und ihre Aussagen nahezu beliebig austauschbar.²³⁶ Heinrich und Erhard sehen beide ‚irgendwie deutsch aus‘ (Der Verf.), ‚irgendwie‘ (Der Verf.) gleichen sie beide sämtlichen auftreibbaren Bildern deutscher Bildungsjünglinge“ (KA 17:26). Etwas später rufen drei Nonnen unabhängig voneinander „Ach ja, die Gruyten!“ aus, was laut dem Verf. „beweist, wie eindrucksvoll Leni gewesen sein muß“ (KA 17:33). Auch „zwei pergamenthäutige Jesuitenpatres“, vom Verf. mit „J.I“ und „J.II“ bezeichnet, rufen, ebenfalls unabhängig voneinander, „Ach, der Heinrich, der Gruyten!“ aus. „J.I“ gibt über Heinrich Gruyten zu Protokoll er sei „so deutsch, so deutsch und so edel“ während „J.II“ antwortet, er sei „so edel, so edel und so deutsch“ (KA 17:60). Zwei der Auskunftspersonen heißen ausgerechnet Hans und Grete Helzen, was zu einer Märchen-Anspielung führt: „Daß Leni selbst eine ‚Partikularistin‘ ist, beweist sie täglich, indem sie sämtliche Brotkrümel vom Teller aufließt und in den Mund steckt (Hans und Grete)“ (KA 17:39).

Was den Erzähler an diesen „eindimensionalen Menschen“ (Marcuse) verärgert ist ihr Konformismus und ihr Mangel an Originalität. In seinem

²³⁶ Darauf, dass nicht nur mündliche, sondern auch schriftliche Quellen keineswegs zuverlässig sind, weist Böll in „Blick zurück in Bitterkeit“ hin: „Es ist ebenfalls ein Irrtum anzunehmen, schriftliche Überlieferungen seien zuverlässiger als mündliche. Auch schriftliche Überlieferungen können redigiert, manipuliert, gefälscht werden“ Deshalb sei „die unterstellte Voraussetzung Dichtung gleich Unwahrheit oder Ungenauigkeit schlichtweg falsch“ (KA 18:197).

Bestreben, Geschichtsschreibung von unten zu betreiben, gilt sein Hauptaugenmerk deshalb Menschen, die sich bewusst gegen die formenden Kräfte ihrer Umgebung auflehnen, die am Rande der Gesellschaft stehen und von dieser als „Abfall“ -- laut Böll „eines der Schlüsselwörter für den Roman“ (Böll und Wellershoff 149) -- bezeichnet werden.²³⁷ Doch mit seiner Parodierung der Mächtigen und Mitläufer auf der einen und der Glorifizierung gesellschaftlichen Aussenseitertums, des „Patchworks der Minderheiten“ (Lyotard), der „Randgruppen“ (Marcuse) und dem „Ex-Zentrischen“ (Hutcheon)²³⁸ auf der anderen Seite beschwört der Erzähler genau die Geister, die er los zu werden versucht.

Bereits Nietzsche hatte sowohl vor der „monumentalischen“, als auch der „antiquarischen“ Geschichtsschreibung gewarnt. Die erste verleite durch ihre Verklärung von Personen und Ereignissen „den Mutigen zur Verwegenheit, den Begeisterten zum Fanatismus“ (NW 1:223),²³⁹ die zweite berge die Gefahr einer „blinden Sammelwut, eines rastlosen Zusammenscharrens alles einmal Dagewesenen“ und hülle den Menschen in „Moderduft“ (NW 1:228). Der Erzähler des *Gruppenbildes* begeht die Fehler sowohl der monumentalischen, als auch der antiquarischen Geschichtsschreibung. Zwar scheint er zu wissen, dass „every representation

²³⁷ Vgl. Heinrich Herlyn zu den Parallelen zwischen Bölls Utopiekonzept und Marcuses Freudrezeption, in der dieser die Wiederausführung von Lust- und Realitätsprinzip fordert. Herlyn argumentiert, „daß Böll auf literarischer Ebene letztendlich nichts anderes leistet als Marcuse auf philosophischer Ebene mit den sozialpsychologischen Kategorien Freuds“ (14). Die Begriffe des „Abfalls“ und der „Leistungsverweigerung“ dienen Böll als Protest gegen das von Marcuse kritisierte repressive „Leistungsprinzip“. Allerdings entwickelt Böll nie ein ernstgemeintes Bild einer sich durch „Leistungsverweigerung“ konstituierenden Gesellschaft.

²³⁸ Auch Böll selbst verwendet die Bezeichnung „exzentrisch“, allerdings nicht im Sinne Hutcheons, sondern auf sein Werk bis Mitte der fünfziger Jahre bezogen. Seine fiktionalen Arbeiten seien das Zentrum seines Schreibens, seine politischen, nichtfiktionalen Texte deshalb „exzentrisch“ (Vgl. Finlay 161-162).

²³⁹ Vgl. Lukács' Kritik an der von der Romantik praktizierten „Monumentalisierung und Entmenschlichung der historischen Gestalten“ (94).

of the past has specifiable ideological implementations“ (*White Tropics*, 69), glaubt aber, seine eigene Ideologie vor Kritik schützen zu können, etwa indem er sie als „existentiell“ (KA 17:349) bezeichnet. Tatsächlich betreibt auch er Ikonolatrie, handelt autoritär und schreibt eine neue „master narrative“. Die Nationalsozialisten hatten Leni einst den Titel „das deutscheste Mädel der Schule“ (KA 17:30) verliehen, später wurde sie von der KPD als Vorzeigeproletarierin und „Delacroix-Blondine“ (KA 17:327) mißbraucht und nun will der Verfasser selbst sie als „ein verkanntes Genie der Sinnlichkeit“ (KA 17:36) portraituren.²⁴⁰ Mit seiner Unzuverlässigkeit jedoch fügt Böll den dritten von Nietzsche definierten historiographischen Modus, die „kritische“ Geschichtsschreibung, hinzu und hält doch alle drei in einem Schwebestand, denn „[j]ede der drei Arten von Historie, die es gibt, ist nur gerade auf einem Boden und unter einem Klima in ihrem Rechte: auf jedem anderen wächst sie zum verwüstenden Unkraut heran“ (NW 1:229).²⁴¹ Es ist diese doppelte

²⁴⁰ Hier zeigt sich das Hauptproblem Herlyns: Er betrachtet den Verfasser als „Projektion des utopischen Autors und damit des realen Autors“ (116). So kommt er zu einer Reihe von Fehlurteilen, wie dem folgenden: „Indem Böll Leni zu diesem Genie der Sinnlichkeit hochstilisiert [...] kann er um so besser die repressive Entsinnlichung der Institutionen demonstrieren, mit denen sie konfrontiert ist“ (76). Da Herlyn aber weiß, dass dieses „Hochstilisieren“ Bölls antiikonografischen Absichten zuwiderläuft, wird die Infragestellung des Verfassers zur Infragestellung Bölls: „da er andererseits die utopische Möglichkeit eines neuen Menschen wieder sakralisiert, wird sein Verfahren fragwürdig und rückt diese Möglichkeit ins Irrationale, Metaphysische und Unerreichbare“ (96, Vgl. 114). Zwangsläufig muss Herlyn die Unzuverlässigkeit des Erzählers zur Selbstironie erklären und folgern: „In dieser Selbstironie des ‚Verf.‘ werden die Bedenken des Autors Böll spürbar, daß er bei dem Entwurf seines ‚neuen Menschen‘ vielleicht etwas zu dick aufgetragen hat und seine Strategie scheitern könnte“ (Herlyn 113). Dann allerdings liest man, Böll wolle nicht in den „Fehler der Schilderung weltentrückter Idylle verfallen. Die Funktion der ironischen Distanzierung von der Idyllik des traditionellen Bildungsromans übernimmt deshalb der ‚Verf.‘“ (120) -- ein Gedanke, der leider nicht weiter ausgeführt wird.

²⁴¹ Nietzsche fordert, um Hutcheons Terminologie zu mißbrauchen, eine Art metafiktionaler Historiographie. Der Einsatz unzuverlässiger Erzähler in Geschichtswerken ist freilich nichts Neues und wurde bereits von Herodot, laut Cicero der „Vater“ der Geschichtsschreibung, in seinen etwa 424 v. Chr. erschienenen *Historien* praktiziert. Herodots Ich-Erzähler geht extrem selbstreflexiv vor: er spekuliert, verallgemeinert, wertet, liefert eine Fülle falscher Daten und weist den Leser unermüdlich auf die Unzuverlässigkeit der von ihm angeführten Zeitzeugen hin. Angesichts dessen wirkt der folgende Hinweis Peter Burkes seltsam antiquiert: „Literary theorists have lately been discussing the fictional device of the ‚unreliable first-person narrator‘. Such a device may be of some use to historians too, on the condition that the unreliability is made manifest“ (290).

Infragestellung und die Vermeidung der Zentrierung des ehemals „Ex-Zentrischen“, die dem Roman postmoderne Züge verleihen.²⁴²

Wie bereits erläutert, betreibt Böll diese „Ex-Zentrifizierung“ bewusst, bedient sich dabei jedoch nicht im Fundus französischer und nordamerikanischer Theorien der Postmoderne, sondern bei Jean Paul. Die Natur selbst, so liest man in der *Vorschule der Ästhetik*, ist eine „Schöpfung eines Schöpfers worin ihr Maler selber nur ein Farbenkorn ist“ (JPW 5:31). Versinnbildlicht wird diese ins Unendliche hinauslaufende Technik in Lenis monumentalem Lebenswerk, einem Gemälde mit dem Titel „Teil der Netzhaut am linken Auge der Jungfrau Maria genannt Rahel“.²⁴³ Die phantastische Dimension des Vorhabens -- allein sechs Millionen Zäpfchen und einhundert Millionen Stäbchen warten darauf, Punkt für Punkt nachgezeichnet zu werden -- setzt den Zeitpunkt der Fertigstellung in derart unbestimmte Ferne, dass die Unvollendetheit des Bildes als Teil des künstlerischen Programms angesehen werden muss. Selbst für den unwahrscheinlichen Fall seiner Fertigstellung wird es sich dabei doch nie um mehr handeln, als das verschwindend kleine -- genauer: ein Tausendstel der Netzhaut -- Fragment eines ungleich größeren Projekts von wahrhaft kosmischen Ausmaßen und darüber hinaus immer bloß um eine annäherungsweise, zweidimensionale Abbildung einer multidimensionalen Wirklichkeit. „[S]ie hat den Querschnittscharakter vermieden, statt dessen hat sie es horizontal angelegt, wie eine unendliche Ebene, über die man hinweg schreitet, einem noch zu bildenden Horizont entgegen“ (KA 17:384). Das geographische Pendant für Lenis horizontal

²⁴² Postmoderne Romane, so Hutcheon, „[do] not invert the valuing of centers into that of peripheries and borders, as much as use that paradoxical doubled positioning to critique the inside from both the outside and the inside“ (*Poetics* 69).

²⁴³ Vgl. den Kommentar in KA 17:423, der auf die Beschreibung des Velasquez-Gemäldes „Las Meninas“ durch Michel Foucault verweist.

angelegtes Gemälde findet sich im scheinbar endlosen Flachland der fiktiven Gegend Tolzem-Lyssemich, angesichts dessen die Freundin des Verfassers fragt: „es hat einen Horizontal-Sog, während es bei uns Vertikal-Sog ist; hier hast du immer das Gefühl zu schwimmen [...] gibts hier überhaupt ein Ufer?“ (KA 17:381).²⁴⁴ Gezeichnet wird also keine weltlich-hierarchische oder auf ein himmlisches Jenseits gerichtete vertikale Utopie, sondern eine gegenwärtige, fest im Diesseits verankerte, materialistische Vision künftigen Zusammenlebens. Demgemäß gibt Böll im Interview zu Protokoll, er setze

an die Stelle eines von einer bestimmten Erzählperspektive bestimmten Berichtes ein aus vielfältigen Berichten, Zitaten, Quellen, recherchierten Fakten montiertes episches Mosaik, das immer nur Facetten zeigt und die Geschlossenheit eines bestimmten Bildes verweigert. (Durzak und Breitbach 163)

Schließlich wird auch die diegetische Ebene des Erzählers selber von diesem „Horizontal-Sog“ erfasst, mit Lenis Welt vereint und der Zukunft entgegen geschwemmt. Auch Manfred Durzak sieht dieses „Einmünden der Materialmontage in die die Gegenwart des ‚Verf.s‘ mit einschließende Fiktion, zu deren Teil er wird“, moniert allerdings „erzählstrukturelle Probleme“, denn „als Parodie auf den nonfiction-Roman leidet das Buch zu stark an immanenten Widersprüchen“ (45). Versteht man Parodie jedoch im Sinne Hutcheons als zugleich affirmativ und subversiv, erscheinen diese Widersprüche als Teil der dichterischen Konzeption. Denn Böll erkennt den Trend zur dokumentarischen Sachlichkeit nicht nur generell als ängstliche Reaktion auf den vermeintlichen Beliebigkeitsgestus der Postmoderne, sondern auch als spezifisch deutsches Symptom der im Jahre 1967 von Alexander und Margarethe Mitscherlich diagnostizierten *Unfähigkeit zu*

²⁴⁴ Vgl. auch Waidson, der den Roman „a panoramic social novel“ (124) nennt. Vgl. auch KA 17: 432-433.

*Trauern*²⁴⁵ und verwendet den durch seinen Erzähler wirksam werdenden Humor nicht boshaft, sondern zur kritisch-dialektischen Reflektion über den Zustand einer traumatisierten Nation, die ihre Ausdrucksfähigkeit verloren hat. „Es bedarf [...] auch der Trauer, ohne die der Humor nicht er selbst ist. Ein Lachen ohne Trauer [...] gibt allen Äußerungen des Humors den Akzent der Peinlichkeit. Es müßte also zum Lachen erzogen werden, vielleicht durch Jean Paul“ („Frankfurter Vorlesungen“ KA 14:199).

Böll thematisiert die Trauer seiner Mitmenschen also auch dadurch, dass er die Symptome ihrer Trauer-Vermeidung anhand der Figur seines Erzählers veranschaulicht. Denn das schmerzhaftes Wissen um die eigene Schwäche, Verführbarkeit und Schuld bewirkte eine Furcht vor dem Blick nach Innen und führte zu kollektiven Ersatzreaktionen wie der Konzentration auf die Steigerung des Bruttosozialprodukts während der Wirtschaftswunderzeit. Böll hatte sich mehrmals öffentlich gegen die „modische Furcht vor ‚Emotionen‘“ („Blick zurück mit Bitterkeit“ KA 18:196)²⁴⁶ und die Behandlung von Emotionen als „Syphilis der Seele“ („Gefühle“ 150) gewandt. Besonders deutlich wird diese Kritik anhand der Versuche des Erzählers, menschliche Gefühlsregungen mittels Montage dokumentarisch zu erfassen:

²⁴⁵ Vgl. Michael Perraudin zu Bölls Umgang mit dem Problem der sprachlichen Vorbelastetheit: „A response to this dilemma is irony, with the author speaking in voices not his own, to which he stands implicitly, but never explicitly, in a critical relationship“ (186). Vgl. Auch Genazino, der Kleists Erzählungen als Ausdrücke unverarbeiteter Traumata -- der Tod der Eltern, die Militärzeit -- sieht: „Bis zu seinem Selbstmord lebte er in einer inneren Katastrophenverfassung, die sich besonders in seinen Erzählungen abbildet. [...] Es ist nicht originell, sondern bloß naheliegend, in Kleists Katastrophenszenarien ein nach außen gestülptes Fiktionsgerüst seines dramatischen Ichs zu sehen. [...] In den Erzählungen fehlen fast vollständig Reflexe der Scham und der Melancholie, an denen es den Protagonisten doch nicht mangeln kann. Seine Figuren arbeiten sich an der äußeren Schale der Ereignisse ab. Diese Art der Konfliktbewältigung war auf jeden Fall männlich-ereignisüberwindend. [...] Was Kleist in seiner Schlag-auf-SchlagDiktion [sic!] vor allem interessiert hat: die Freilegung des traumatischen Kerns des menschlichen Existierens.“

²⁴⁶ Vgl. *Ende einer Dienstfahrt*: „jene Kräfte [...] die von Fachleuten Emotionen genannt werden“ (KA 15:167)

Da der Verf. außerstande ist und sich ungeeignet hält, über Tränen zu meditieren, informiert man sich über die Entstehung von Tränen, ihr chemisches und physikalisches Zustandekommen am besten in einem zur Hand befindlichen Nachschlagwerk. (93)

Anschließend zitiert er aus dem „siebenbändige[n] Lexikon einer umstrittenen Firma“ -- die Zitate stammen tatsächlich aus dem Bertelsmann Lexikon von 1966 -- die Einträge für Tränen, Weinen, Lachen, Glück, Seligkeit, Schmerz und Leiden. Der ohnehin zum autoritär-formalistischen Nominalstil neigende Erzähler versucht auch hier Begriffen durch Substantivierung Herr zu werden. Zu diesem Vorgehen schreibt Mieke Bal:

Forging a noun out of a verb – nominalization – makes the concept analysable, discussable. [...] What gets lost from sight is the active character of the referent, the narrative of action including the subjectivities of the agents involved. *When the subject of action disappears, so does the responsibility for the action.* [...] The subject who uses the word is, say, the story's narrator. The subject whose vision is implied in the word is the focalizer. Then there are the actors. The process in which all these figures interact, the fabula, is dynamic: it brings about change. All this is lost when a noun is used instead of a verb which would necessitate the naming of these subjects. (*Narratology* 155, meine Hervorhebung)

Doch Böll geht noch einen Schritt weiter: Zur Anwendung kommen diese Begriffe von hier an nur -- als handle es sich bei ihnen um Variablen oder Konstanten in einer wissenschaftlichen Formel -- in Gestalt der Kürzel T., W., L.1, G., S. und L.2, was in der Folge zu wirren Formulierungen wie „blaß vor S. und L.2, vom W. und den T. völlig entkräftet“ (KA 17:101) führt.²⁴⁷ Mit dieser Verwissenschaftlichung von Affekten treibt Böll den Ansatz des Dokumentarismus parodistisch auf die Spitze. Sein Erzähler versucht sich durch Kategorisierung, Quantifizierung und Verweise auf externe Autoritäten seiner Verantwortung zu entziehen und eine Distanz

²⁴⁷ Auch die drei Spitzel im 1975 erscheinenden *Berichte zur Gesinnungslage der Nation* verwenden eine derartige entmenschlichende Kürzelsprache.

zwischen sich und dem Gesagten aufzubauen. Doch zu seiner Enttäuschung stößt er an Grenzen:

Hier verfällt der Verf. in totale Verlegenheit, da er gern das Lexikon um Rat gefragt hätte, einer von ihm bei Leni vermuteten Eigenschaft wegen, die gemeinhin unter dem Namen Unschuld bekannt ist. [...] Kein einziges Wort über Unschuld. Verflucht, was sind das für Zustände? [...] man kann ohne Lexikon so schwer mit diesem Begriff zurechtkommen. Läßt uns die Wissenschaft doch letzten Endes im Stich? (KA 17:140)

3.2.2 Frauenbild zwischen Ikonolatrie und Bilderstürmerei

Das Verhältnis des Erzählers zu Frauen stellt einen wichtigen Widerspruch in seinem Projekt der Monumentalisierung des sozial Marginalisierten dar. Es ist kein Zufall, dass der Verfasser ausgerechnet das Schicksal einer Frau in den Mittelpunkt seiner Erzählung stellt. Schließlich lässt sich an ihrem Beispiel das Leiden unter dem patriarchalischen Bürgertum besonders effektiv darstellen.

The reasons why the male is unsuited for the role that Böll assigns Leni [...] derive from the author's idea of humor - inverting the existing order, turning the world on its head - because what Böll wishes to destroy with his humor is a masculine system characterized by aggressiveness, achievement, competition, and obsession with success. [...] In such a world of supermasculinity, the countermodel must be female. (Conrad 102-103)²⁴⁸

Der Verfasser beschreibt sie als „schweigsam und verschwiegen“ (KA 17:11, 383), preist ihren „materialistisch sinnliche[n] Konkretismus“ (KA 17:56) und behauptet, ihr gesamtes Handeln geschehe „in aller Unschuld“, denn „Leni, an der der Verf. mit aller Zärtlichkeit hängt, kann ohne diesen Begriff nicht verstanden werden“ (KA 17:140). Sie weiß wahrscheinlich

²⁴⁸ Herlyn weist zudem auf Marcuses Begriff des „feministischen Sozialismus“ hin (41, 107-109).

weder, „was überhaupt ein Jude oder ne Jüdin“, noch was ein Kommunist ist (KA 17:105), Profitdenken ist ihr unbekannt (KA 17:360), Noten lesen kann sie ebenfalls nicht (KA 17:35). Leni ist, wie Wolfram von Eschenbachs Parzival oder auch der Protagonist in Dostojewskis *Idiot*, Fürst Myschkin -- mit dem Lenis Sohn Lev den Vornamen teilt -- als eine ins Mythische entgleitende Verkörperung absoluter Natürlichkeit zu verstehen. Genau dies jedoch versucht Böll durch die Verwendung eines unzuverlässigen Erzählers zu vermeiden: „nämlich ein Personen-Bild zu entwerfen, das, in subjektiver Innenschau zustande gekommen, monumentale Züge trägt“ (Durzak 36). Entsprechend schreibt Böll in einem Nachruf auf Ingeborg Bachmann, „[d]aß in der Ikonisierung einer lebenden Person eine schrittweise Tötung versteckt sein kann“ (KA 18:232). Auch im Interview mit Karin Struck stellt er klar, dass Ikonographie zu betreiben -- sei es in der kirchlichen Form der Kanonisierung oder als „korrumpierte und säkularisierte Ikonographie“ (63) -- für ihn das Schreiben affirmativer Literatur bedeutet, denn „[o]ffenbar muß dieser Scheiß-Gesellschaft alles in Bildchenform repräsentiert werden“ (76). Er habe deshalb im *Gruppenbild* „ein Herunternehmen [...] der Heiligen von der Wand und Wieder-zum-Leben-Bringen“ (64) versucht.²⁴⁹

²⁴⁹ Vgl. Böll im selben Interview: „Ich sehe also in der Kanonisierung eines guten Menschen [...] eine Fixierung, die für mich eine Tötung ist. Es lebt nicht mehr“ (64). Auch entspreche Leni gerade „nicht dem Klischee Unbescheidenheit“ (62). Vgl. Böll in einem Interview in der *Zeit*: „Diese Leni Gruyten ist weder heldisch noch unheldisch, sie ist einfach da. Sie ist nicht angepaßt, auch nicht unangepaßt. Ich fürchte, daß man sie als die typisch Unangepaßte interpretieren wird, was mir gar nicht paßt“ (9). Marcel Reich-Ranicki, der die Unzuverlässigkeit von Bölls Erzähler nicht sieht, brandmarkt die Darstellung der Hauptfigur als „haarscharf einem fatalen deutschen Mädchenideal“ entsprechend (Mehr als, 60-61). „Es ist klar, daß Leni absolut nichts kapiert [...] Bei einer Bewohnerin der Stadt Köln, die 1945 dreiundzwanzig Jahre alt und längst berufstätig war, deutet dies nicht nur auf Beschränktheit, sondern schon auf ziemliche Verblödung hin“ (59-60). Vgl. zu Reich-Ranickis Kritik auch KA 18:436. Später, zur *verlorenen Ehre der Katharina Blum*, gibt Böll zu Protokoll: „Aber die Schwierigkeit ist die - das ist mir schon in *Gruppenbild* als Ganzes misslungen -, daß ich im Grunde versuche, ikonographische Klischees zu zerstören, aber neue bilde dabei [...] Ikonographie zu zerstören, ohne neue zu bilden, scheint mir unmöglich zu sein“ (Durzak und Breitbach 138-139).

Während der Erzähler Leni zu einer antibürgerlichen Ikone verklärt, offenbart er durchaus patriarchalische Züge. Als er nacheinander drei Nonnen, jede über siebzig, interviewt, fängt er „unhöflicherweise ohne gefragt zu haben, da er ein Nein nicht riskieren wollte“ (KA 17:33) zu rauchen an, bringt die alten Frauen zum husten und schämt sich anschließend für „die vier provozierend vulgär in Asche gebetteten Zigarettenkippen“ (KA 17:35). Auch an anderen Stellen entpuppt er sich als Chauvinist, etwa wenn er weibliche Charaktere durch Beschreibung ihrer Brüste vorstellt und bewertet (KA 17:12, 308, 338, 349).

Die Tendenz männlicher Autoren, Frauen zwar zu idealisieren, zugleich aber aus dem literarischen Schaffensprozess auszuschließen, zeigt sich im altväterlichen Umgang des Erzählers mit seiner Freundin Klementina. Obwohl er sich Mühe gibt, kann er nicht verheimlichen, dass ihm die „höchst gebildete Germanistin“ (KA 17:336), die über Gottfried habilitiert hat, intellektuell weit überlegen ist -- so weit, dass sie ihm nicht nur eine „bewusst angewandte psychologische Dusche“ (KA 17:338) verpassen, sondern ihn gezielt zu manipulieren weiß. Ausgerechnet sie berichtet ihm vom vermeintlichen „Wunder“ im Garten des Klosters von Gerselen, wo jeden Winter auf dem Grab der jüdischen Nonne Haruspica Rosen erblühen und bittet ihn um Stillschweigen. Als sie das energische Kopfschütteln und „deutlich ausgesprochene ‚Nein‘“ (KA 17:341) des Verf. lediglich mit einem Lächeln quittiert, gerät dieser ins Grübeln. „Zerrissen, wenn auch nur zur Hälfte“ steht er vor der „beruflichen wie privaten Frage: hatte K. raffiniert um publicity für das Rosenwunder von Gerselen geworben, oder hatte sie, mit gleicher Raffinesse, das zu verhindern gewünscht“ (KA 17:342). Obwohl er

sich bewusst ist, dass er seiner Partnerin unterlegen ist,²⁵⁰ behandelt der Erzähler sie zugleich liebevoll und herablassend, beklagt ihren „akademischen Hochmut“ (KA 17:384) und ihre „unvermeidliche, unverbesserlich-literarische Attitüde“ (KA 17:386). Doch entgegen seiner Bemühungen, sie aus seinem Schaffensprozess herauszuhalten, kann er nicht verhindern, dass Klementina in der Folge „energisch in die Ermittlungen eingreift“ (KA 17:407) und „in einer schnöden Bilderstürmerei [...], die der Liturgiereform gleicht“ (KA 17:409) „alles, was ihr überflüssig erschien“ mit dem „ihr so vertrauten Rotstift“ herausstreicht (KA 17:412).²⁵¹ In seiner Männlichkeit gekränkt bezeichnet er sie anschließend mit paternalistischer Überheblichkeit als „in gewisser Weise emanzipiert“, lobt ihren Eifer bei der „Koch- und Küchenarbeit“ und kommentiert ihre Erklärung, bald auch selber literarisch tätig zu werden, mit den Worten: „Das sind doch löbliche Erkenntnisse und Vorsätze“ (KA 17:412). Trotzdem vermag er nichts daran zu ändern, dass das *Gruppenbild* am Ende nicht mehr einen, sondern zwei Verfasser hat. Es ist Klementina, die den Erzähler davon abhält, neue totalitäre Mythen zu konstruieren, so etwa indem sie die Madonnenerscheinung im Fernsehen als Lenis Spiegelbild entblößt. Im Gegensatz zu Leni ist sie sich ihrer Selbst in ihrer Widersprüchlichkeit zwischen Sinnlichkeit und nonnenhafter Keuschheit vollkommen bewusst. Sie ist eine

²⁵⁰ Vgl. Bölls Ansicht, Männer seien im Gegensatz zu Frauen grundsätzlich lächerlich (Wintzen 49)

²⁵¹ Dennoch muss es ihm offensichtlich gelungen sein, das Manuskript abzufangen, da er seinem Unmut durch das Einfügen von Parenthesen wie „(!, der Verf.“ (395) oder „(Hier hatte K. den vollen Namen von ‚Fritz‘ niedergeschrieben, der diesmal dem Rotstift des Verf. zum Opfer fiel)“ (396) Luft macht. Dass der Verf. es lediglich bei diesen Einschüben belässt, anstatt den Text einfach seinen eigenen Vorstellungen gemäß umzuarbeiten, dürfte der Zerrissenheit zwischen seiner „Pflicht“ und „dem Wunsch, K. gefällig zu sein“ (330) entspringen.

„sündig‘ Virginiazigaretten inhalierende Nonne, die ganz sicher sooft sie in den Spiegel blickte, die klassische Linie ihrer kräftig-zarten dunklen Brauen, die Kleidsamkeit ihrer Nonnenhaube, die höchst verführerische Linie ihres kräftigen, offen-sinnlichen Mundes mit Wohlgefälligkeit bemerkte; die bewußt genug war, auch die Wirkung ihrer ungemein reizvollen Hände zu kennen (KA 17:338)

So ist es auch kein Wunder, dass am Ende Klementina, „die sich zeitlebens mit dem Problem der Wirklichkeit in literarischen Werken herumgeschlagen hat“ (KA 17:385) schließlich über Leni urteilt: „Ja, es gibt sie, und doch gibt es sie nicht. Es gibt sie nicht, und es gibt sie“ (KA 17:386). Weitaus selbstreflexiver denkend als der Verf. spricht Klementina mit der Sprache der Postmoderne, denn diese „partakes of a logic of ‚both/and,‘ not one of ‚either/or‘“ (Hutcheon *Poetics*, 49). Der Verfasser hingegen ist noch nicht so weit und kritisiert: „eine, wie der Verf. findet, Zweifelsattitüde, die weit unter dem Niveau der K. liegt“ (KA 17:386). Sein Plan, die von der bürgerlichen Gesellschaft marginalisierte Leni in den Mittelpunkt einer Alternativgesellschaft zu rücken und sie damit wie bereits vor ihm die Nationalsozialisten und die Kommunisten für seine Zwecke zu instrumentalisieren, wird von Böll mit der Einführung der Figur Klementinas nicht etwa vereitelt. Vielmehr stellt Böll den Verfasser und sein Projekt durch Klementinas „Zweifelsattitüde“ parodistisch in Frage, ohne ihn vollkommen der Lächerlichkeit Preis zu geben. „Die Wahrheit von Lenis Person läßt sich in diesem Sinne nicht eindeutig beschreiben, sondern liegt gleichsam jenseits der Worte“ (Durzak 39-40). Dies aber gilt auch für den Verfasser selber, der angesichts seines uneigentlichen ontologischen Status‘ nur mit Hilfe von „Durchkreuzung“ (Heidegger), „sous rature“ (Derrida) oder ironischer Anführungszeichen darstellbar ist.

3.2.3 die Flucht des Erzählers in die Kunst

Die innertextuelle Infragestellung von Lenis Beatifikation führt zu einem weiteren Problem des dokumentarischen Realismus: der Behauptung, keine Kunst zu produzieren und deshalb nicht von der bürgerlich-kapitalistischen Konsummaschinerie korrumpierbar zu sein. Paradoxerweise ist es gerade der Dogmatismus dieses Anspruchs, der die dokumentarische Literatur als affirmative Kunst ausweist.

Wo das Gestaltungsprinzip Dokumentation heißt, ist das Dokumentierende bereits Kunst; sein ästhetischer Reiz bildet den Tauschwert des Dokumentierten und neutralisiert seinen Gebrauchswert. Die radikalen Intentionen puren Dokumentierens erweisen sich so als Kompromiß mit den Normen des Kapitalismus. (Scharang 39)

Der Autor befindet sich in einer Zwickmühle, aus der es nur ein Entrinnen gibt: „Möglich ist das nur mit der Illusion, sich aus der Warengesellschaft begeben zu können; damit würden sich Produzent und Produkt in eine sektiererische Position bringen“ (Scharang 40).²⁵² Genau das geschieht schließlich in Form des „Helft-Leni-Komitees“, des „Müll-Happenings“ und des Ideals der „Leistungsverweigerung“.

Die zweifelnden Kommentare der promovierten Germanistin Klementina machen es dem Verfasser zunehmend schwer, Leni seinen Lesern gegenüber als reale Person zu verkaufen. Sie droht ihm in die Sphäre des Fiktiven zu entgleiten und zu einem rein literarischen Phänomen zu werden. Mit seiner Hauptfigur aber steht und fällt auch sein politisches Anliegen: „die

²⁵² Vgl. Peter Bürger: „Da das aktive Moment der Gestaltung der Wirklichkeit durch den Menschen von der zweckrationalen Gesellschaft gleichsam okkupiert ist, bleibt dem gegen die Gesellschaft protestierenden Individuum nur noch übrig, sich einer Erfahrung zu überlassen, deren Merkmal und Wert in der Nichtzweckgebundenheit besteht“ (90).

literarisch-ästhetische Vermittlung eines utopischen Menschenbildes“ (Herlyn 110). Als Vertreter des Dokumentarismus gilt auch für ihn Enzensbergers Parole vom „Tod der Literatur“ aus dem *Kursbuch 15*. Will der Erzähler Lenis „Überleben“ sicherstellen, muss er beweisen, dass sie nicht bloß in der Kunst, sondern in der Sphäre der Lebenspraxis, seiner Sphäre, existiert.

Als ersten Schritt wagt sich der Verfasser an eine Aufweichung des Konzepts des Faktischen. Er erlaubt sich „einen erheblichen Eingriff, indem er sich gestattet, eine Art Schicksalshypothese aufzustellen, sich Gedanken darüber zu machen, was aus Leni hätte werden können, müssen, sollen, wenn...“ (KA 17:131). Im Zuge der darauf folgenden kontrafaktischen Ausführungen erarbeitet er eine „Schicksalshypothese“, die einzig auf seiner persönlichen seherischen Kraft beruht, welche er zunächst als „minimal“ (KA 17:132), dann als „kristallklar“ (KA 17:133) und schließlich als „sicher“ (KA 17:133) und „gewiß“ (KA 17:135) bezeichnet. Anstatt zuzugeben, dass er Leni nicht beim „Bundeswehrgottesdienst“ oder „in der Gesellschaft der schönen Herren Nannen und Weidemann“ sehen *will*, behauptet er schlicht: „Nein. Er *sieht* Leni dort nicht“ (KA 17:132). Zwar versteht er sich auch weiterhin als „Verfasser“ und seine Narrative als non-fiction, doch zugleich demonstriert sein Vorgehen, dass „[h]istoriography and fiction [...] *constitute* their objects of attention; in other words, they decide which events will become facts“ (Hutcheon Poetics 122).²⁵³

Der zweite Schritt ist die bereits angesprochene Vereinigung seiner „realen“ und Lenis Welt. Bemerkbar wird dies zunächst auf der temporalen

²⁵³ Böll selbst offenbart in Interviews immer wieder einen dem Surrealismus sehr nahe stehenden Realitätsbegriff, so etwa im Gespräch mit Dieter E. Zimmer: „die Phantasie [ist] eine legitime Dokumentationsmöglichkeit. Ich finde die Phantasie sogar beweiskräftig“ („Für Sachkunde“, 9; Vgl. „Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit“).

Ebene, denn „die retrospektiv erzählte Biographie und die Schreibgegenwart des Biographen verschränken sich und verschmelzen mehr oder weniger exakt am Ende des Romans“ (Jochen Vogt, „Gruppenbild“ 226).²⁵⁴ Ein Schlüsselmoment für dieser Entscheidung lässt sich recht präzise ausmachen: In Gerselen gerät der Verfasser in eine Gruppe von Journalisten, die sich als „höhnischer Chor“ (KA 17:343) lauthals über seine Naivität lustig machen, ihn „in die Reihe der Doofen aufnehmen“ (KA 17:331) und schließlich darüber aufklären, dass verschiedene Interessengruppen eine kürzlich im Klostergarten entdeckte Thermalquelle aus politischen und finanziellen Motiven als Wunder zu verkaufen versuchen. Der Verf., „der selber nicht mehr wußte, ob und wie naiv er war“ (KA 17:344) kapituliert: „Es war aussichtslos, hier noch Wahrheitsfindung zu betreiben. Hatte man tatsächlich Leni auf eine verdrehte Weise in die story *gemixt*, hatte sich Haruspica in Wärme verwandelt?“ (KA 17:344). Trotz mehrerer „unerschütterliche[r] Gutachten“ (KA 17:344) und eines Zeitungsberichts, die das Wunder endgültig als natürliches Phänomen entblößen, auch trotz „Lottes herbem Spott“ (345) besteht der Verf. auf dem „Rosenthalwunder“ (KA 17:345). Seine Entscheidung zur Einmischung ist damit getroffen: „Es mag sein, daß der Verf. hier versagt hat; er hätte eingreifen [...] sollen“ (KA 17:345).

Der Verf. scheint nun den Ausweg aus dem „unter Professionellen wie Unprofessionellen so beliebte[n] Thema vom Dilemma des Verf.“ (312) gefunden zu haben: Er hebt seinen Bericht auf ein „utopisierende[s] Schlußtableau“ (Wolfram Schütte in Bellmann 142) und versucht die

²⁵⁴ Vgl. Lehnick (120-123)

Wirklichkeit möglichst glaubhaft zu einem Märchen zu machen.²⁵⁵ Eine Szene, in der dies besonders deutlich zum Ausdruck kommt, ist das Treffen des Verf. mit Otto Hoysler und seinen Enkeln Kurt und Werner.²⁵⁶ Einerseits versucht er seine Kontrahenten von seiner Unvorgenommenheit zu überzeugen, während er gleichzeitig dem Leser gegenüber seine Unschuld an der unschönen Szene, in die das Gespräch schließlich entgleitet, beteuert und um Sympathie wirbt. Die in *Billiard um halb zehn* vorgenommene Einteilung der Menschen in machthungrige „Büffel“ und leidende „Lämmer“ hat Böll später selber als klischeehaft kritisiert.²⁵⁷ Sein Erzähler im *Gruppenbild* hingegen versucht eine solche stereotype Konfrontation von Gut gegen Böse zu inszenieren, als er das Bürogebäude der Hoyslers betritt. Je teuflischer, „büffelhafter“ die Hoyslers, desto engelhafter, „lammhafter“ Leni und ihr Gefolge. Nebenbei bereitet er mit seinem Besuch bei den Hoyslers den Boden für ein Finale, das seiner Narrative ein würdiges Ende verleiht. Er selbst sieht sich, darauf weist die militärische Wortwahl in seiner Absichtserklärung hin, geradezu in der Rolle eines Ritters, wenn er sich entscheidet, „um der Objektivität, der Gerechtigkeit, der Wahrheit willen, auch, um eine rein emotionale Stellungnahme tunlichst [sic] zu vermeiden, auch um der Informationspflicht willen, in das Hauptquartier der Gegenseite vorzudringen“ (KA 17:346). Der Erzähler selbst ist es, der -- „nicht ohne Eigeninteresse“ (KA 17:346) -- aus den Vorschlägen der Hoyslers ausgerechnet deren Konferenzzimmer im zwölften Stock eines Hochhauses als Schauplatz

²⁵⁵ Reinhart Baumgart scheint gar davon auszugehen, dass sämtliche ab Kapitel neun stattfindende Ereignisse vom Verf. erfunden werden (KA 17:498-499).

²⁵⁶ Dass diese Szene auch für Böll von besonderer Bedeutung war, zeigt sich schon an der Tatsache, dass sie von ihm für eine als Langspielplatte veröffentlichte Lesung ausgewählt wird (Vgl. Bellmann 147). Herlyn missversteht ausgerechnet diese Passage als eine „großartige Satire“, in der „Böll die Gelderwerbsmentalität der Hoyslers“ (81) karikiere.

²⁵⁷ z.B. im Gespräch mit René Wintzen: „Ich würde das heute nicht mehr so machen. [...] Ich weiß nicht, ob es gerecht ist gegenüber der Natur des Mannes“ (53).

auswählt. Schon auf dem Weg dorthin hat er Herzklopfen, fühlt sich vom Portier herabschätzend gemustert, vermutet im Gebäude einen „getarnten *call-man* oder *call-girl-Ring*“ (KA 17:347) und merkt an, dass der vorbeifließende Rhein hier „in seine aller-aller-schmutzigste Phase tritt“ (KA 17:347). Seine vorgeblich friedlichen Absichten werden von seiner augenscheinlichen Gereiztheit und Feindseligkeit konterkariert. Leider erfüllen weder die Hoysers noch ihr „Hauptquartier“ die Anforderungen der Dramaturgie des Verfassers: zu seiner Überraschung bekommt er im „verblüffend angenehm[en]“ Arbeitszimmer „den schönsten Platz zugewiesen“, die Auswahl an Tabakwaren ist nicht wie befürchtet „vulgärneureich“, sondern „vernünftig maßvoll“ (KA 17:348) und auch die Hoysers wirken „sympathischer, als er sie in Erinnerung hatte“: der Verf. „beeilte sich [...] Vorurteile zu korrigieren“ und insbesondere Kurt Hoysler „als sympathischen, ruhigen, bescheidenen Menschen anzunehmen“ (KA 17:348). So sind es auch nicht die Hoysers, sondern der Verf. selbst, der den Kampf beginnt. Einen kurzen Moment des Schweigens interpretiert er als Aufforderung, seine Position darzulegen. Er sei gekommen,

um sich zu *informieren*, sich *sachlich* zu informieren. Es ginge – so der Verf. in seinem kurzgefaßten Exkurs – hier nicht um Sympathien, Tendenzen, Angebote, Gegenangebote. Lediglich die Sachlage sei hier interessant, keinerlei Ideologie, keinerlei Anwaltschaft [...] sein Anliegen sei [...] deren Leben zu recherchieren, sein – des Verf. – Auftrag sei weder von irgendeiner irdischen, noch einer überirdischen Instanz gegeben, er sei *existentiell*. (KA 17:349)

Die Passage ist gespickt mit Widersprüchen, die dem Leser im Sinne Jean Pauls die „sinnliche Anschaulichkeit des Irrtums“ (JPW 5:110) ermöglichen: Der Exkurs ist weder „kurzgefasst“, noch ist der Verf. sympathie-, tendenz- oder ideologielos -- dass Sprache für Böll inhärent

ideologisch ist, wurde bereits erläutert. Stattdessen sieht er sich, wie auch die Dokumentaristen, durchaus als Anwalt der kleinen Leute und des „Ex-Zentrischen“, muss seine Beweggründe allerdings aufgrund der von ihm gewählten Vorgehensweise und seines Glaubens an die Möglichkeit einer nicht-fiktionalen Berichterstattung notwendigerweise als „existentiell“ ausgeben.

Schließlich kommt es im Anschluss an ein „eineinhalbstündiges Referat“ (KA 17:350) Otto Hoysers zu einer tätlichen Auseinandersetzung zwischen dem weit über achtzigjährigen Hoysen und dem Verf. Dem Verhalten des Greises, beschrieben als zunächst „nicht gerade eindimensional-aggressiv, eher defensiv-aggressiv“ (KA 17:351), dann als „nicht ohne Brutalität“ (KA 17:351) und schließlich als „unverhohlen aggressiv“, steht der Verf. mit „nicht geringem Zartgefühl“ und „großer Zurückhaltung“ gegenüber, „jederzeit bereit [...] auch die linke Wange hinzuhalten“, schließlich jedoch zur „Notwehr“ gezwungen, „um diese peinliche Situation würdig durchzustehen“ (KA 17:351). Der Erzähler versucht sich selbst Züge eines Heiligen zuzuschreiben und den „plötzlich krebsrot[en]“ (KA 17:351) Hoysen als diabolischen Despot der Leistungsgesellschaft darzustellen. Obwohl er „aus seiner Objektivität heraustrat und in scharfen Worten ausdrückte, er schisse auf alte und wie neue VWs – er wolle lediglich die von einem greisenhaften Lüstling zerstörte Jacke restituiert haben“ (KA 17:353), beteuert er:

wer des Verf. strenge Sachlichkeit bis hierher halbwegs glaubwürdig gefunden hat, der wird ihm auch glauben, was unglaublich klingt: tatsächlich war *er* in dieser Auseinandersetzung das sachliche, ruhige, höfliche, allerdings auch feste Element, während die beiden Hoysers unsachlich wurden. (KA 17:354)

Dass ein über achtzigjähriger Greis als „Krückstock-Enterhaken“-schwingender Bösewicht eine unglaubliche Figur abgibt, stört ihn genauso wenig, wie die Tatsache, dass ihn ein abgerissener Jackenknopf, nach dem er theatralisch auf den Knien herumrutschend sucht, nicht zu einem Märtyrer macht. Hatte der Erzähler zuvor Lenis dreißig Jahre alten, sachkundig gestopften „Bademantel, den sie hartnäckig fälschlicherweise als Morgenrock bezeichnet“ (KA 17:27) und in dem sie nach eigener Aussage begraben werden will, zu einem geradewegs heiligen Gegenstand stilisiert, so versucht er nun dasselbe mit seiner eigenen, zwölfjährigen Jacke, die ihm lieber ist „als die eigene Haut“ (KA 17:353).

Kunst zu machen, so hatte Wallraff behauptet, „wäre das Allerletzte“ (Görtz 181) und genau das ist es buchstäblich auch für Bölls Verfasser. Kurz vor Ende seiner Reportage spricht er endlich die „großartige Banalität“ aus,

daß der Verf., obwohl er sich bemüht, wie ein gewisser Arzt auf seinen verschlungenen Pfaden ‚mit irdischen Wagen, unirdischen Pferden‘ zu fahren, daß auch er nur ein Mensch ist; daß er aus gewissen literarischen Werken den Seufzer ‚mit Effi an der Ostsee‘ wohl heraushört und ohne Gewissensbisse, da ihm keine Effi, mit der er an die Ostsee fahren könnte, zur Verfügung steht, einfach mit Klementina nach – sagen wir – Veitshöchheim fährt und mit ihr dort existentielle Fragen erörtert. (KA 17:376)

Zwei der größten Werke der deutschen Literatur -- Kafkas *Landarzt* und Fontanes *Effi Briest* -- und Becketts *Das letzte Band* stehen hier im Kontrast zu dem lächerlich „kleinen“ Versuch des Verfassers, Fiktion Wirklichkeit werden zu lassen.²⁵⁸ Doch Böll erhebt den Landarzt nicht über seinen Verfasser, Effi nicht über Klementina und die Ostsee nicht über Veitshöchheim. Wie Jean Paul -- und im Gegensatz zu seinem Erzähler -- bevorzugt er weder das Große, noch das Kleine, sondern belässt es bei der

²⁵⁸ Vgl. KA 18:631.

humoristischen Spannung, die sich aus dem Kontrast ergibt. In diesem Sinne entlässt *Gruppenbild mit Dame* den Leser gerade nicht mit einer gesellschaftlichen Utopie, denn Böll hält sich zurück „hinsichtlich der geschichtlichen Bestimmung und Konkretisierung einer Gegenwelt, in der sich humanistische Werte in der sozialen Praxis bewähren“ (Bernhard 85) und folgt damit einem Rat Jean Pauls: „seid mit euren elysischen Träumen zufrieden und begehet ihre Erfüllung und Verkörperung (d.h. Verknöcherung) nicht; denn *auf der Erde ist ein erfüllter Traum ohnehin bloß ein wiederholter*“ (JPW 1:31).

Maurice Béné hält Bölls Kurzgeschichten *Wiedersehen mit Drüing*, *Wiedersehen in der Allee*, *Die Essenholer* und *Wanderer, kommst du nach Spa...* für unglaublich, da sie mit dem Tod des Ich-Erzählers enden. Dies erfordere „von dem Leser eine jähe und verwirrende Umstellung, da er ja die Lektüre unter der Annahme beginnt, daß er einen realistischen Bericht vor sich hat, und sich dann plötzlich gezwungen sieht, dem Salto mortale des Dichters in die übernatürliche Welt zu folgen“ (171). Auch in Bölls Romanen -- und insbesondere in *Gruppenbild mit Dame* ist diese Umstellung feststellbar, wenngleich nicht so „jäh und verwirrend“ wie in seinen Kurzgeschichten. Der „Salto mortale in die übernatürliche Welt“ erfolgt entschieden langsamer, zieht sich über die gesamte Narrative hin und beschleunigt sich erst kurz vor seiner Vollendung.

3.3 Die verlorene Ehre der Katharina Blum

In den sechziger Jahren beginnen die Studenten durch öffentliche Provokationen ihrem Unmut über die verkrusteten Machtstrukturen in der

jungen bundesdeutschen Demokratie Luft zu machen. Die „Tätergeneration“, so wird argumentiert, verhindere die Aufarbeitung der Vergangenheit und pervertiere die demokratischen Ideale der Bundesrepublik. Im Jahr 1966 urteilt Böll in der „dritten Wuppertaler Rede“: „Dort, wo der Staat gewesen sein könnte oder sein sollte, erblicke ich nur einige verfaulende Reste von Macht, und diese offenbar kostbaren Rudimente von Fäulnis werden mit rattenhafter Wut verteidigt“ (KA 15:211). Auch der Essay „Hierzulande“ beschäftigt sich mit den Gründen für das wachsende Unbehagen:

Eine Frage des Besuchers: ‚Was unterscheidet die Menschen hier eigentlich von denen im Jahre 1933?‘ hatte ich mit einem ‚Natürlich nichts‘ beantwortet, dann eine winzige Korrektur hinzugefügt: ‚Es geht ihnen wirtschaftlich besser als denen damals.‘ Die Frage: ‚Gibt es noch Nazis in diesem Land?‘ Meine Antwort: ‚Natürlich, hatten Sie erwartet, ein nacktes Datum, der 8. Mai 1945, habe die Menschen verwandelt?‘“ (KA 12:78)

Und schließlich: „Wenn es Ansätze von Kollektivschuld in diesem Lande gäbe, dann von dem Augenblick an, wo mit der ‚Währungsreform‘ der Ausverkauf an Schmerz, Trauer und Erinnerung anfing“ (KA 12:87).

Unerfahren und überfordert im Umgang mit den studentischen Demonstrationen zivilen Ungehorsams weiß sich der Staat allein durch Autoritätsbegründungen und gewaltsames Vorgehen zu helfen. Der Tod Benno Ohnesorgs und das Attentat auf Rudi Dutschke schocken, lähmen und begünstigen die Entstehung radikaler Splittergruppen. Die blutigen Aktionen der Rote Armee Fraktion und der Radikalenerlass des Jahres 1972 treiben die Situation auf einen vorläufigen Höhepunkt. Nachdem Böll am zehnten Januar 1972 in seinem Artikel „will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?“ für einen humanen Umgang mit den sogenannten Terroristen plädiert und die Praktiken der Bild-Zeitung heftig attackiert, gerät er selber ins Fadenkreuz

einer konservativen Hetzkampagne. Die Blätter des Springer-Verlags verunglimpften ihn in einer Vielzahl reißerischer Artikel als Gesinnungsgenossen der Bader-Meinhof-„Bande“; es kommt zu polizeilichen Durchsuchungen seines Hauses und der Wohnung seines Sohnes Raimund.

In Essays, Interviews und vor Gericht setzt sich Böll zur Wehr, lässt allerdings zwei Jahre verstreichen, bevor er das Erlebte in einem literarischen Projekt verarbeitet. Dennoch: Hatte Kleist seine *Hermannschlacht* „für den Augenblick berechnet“ (SW 4:429), so ist auch Bölls im Jahre 1974 erscheinender Roman *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* „[g]anz der Aktualität verpflichtet“ (Vogt, *KLG* 14). Böll lässt darüber mit dem vorangestellten Motto keinen Zweifel aufkommen:

Personen und Handlung dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der ‚Bild‘-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich. (KA 14:322)

Der Roman sei, so Böll zehn Jahre später im Nachwort zur zweiten Neuauflage, ein „verkleidete[s] Pamphlet“ (KA 22:430): „ein Pamphlet, eine Streitschrift, war’s nämlich, war als solches gedacht, geplant und ausgeführt“ (KA 22:430). Dies zeigt sich auch in der formalen Konzeption: Stellte bereits der Erzähler des *Gruppenbildes* gegenüber seinem Vorgänger im *Ende einer Dienstfahrt* „strukturell eine Radikalisierung von Bölls Position“ (Durzak 40) dar,²⁵⁹ so sieht sich der Leser in der *verlorenen Ehre*, mit einem Erzähler konfrontiert, der wie eine radikalisierte Weiterentwicklung des „Verf.“ des *Gruppenbildes* anmutet (Vgl. Böll in Bellmann 163). Allerdings darf nicht der

²⁵⁹ Vgl. Jochen Vogt zum Erzähler in *Ende einer Dienstfahrt*: „die scheinbare Erzählerneutralität, die stilprägende indirekte Rede, die alle Standpunkte formal einebnet, stellt den Leser vor offene Fragen“ (*KLG* 13).

Fehler gemacht werden, die „Tendenz-Erzählung“ (KA 22:433) Bölls mit der als Bericht getarnten Streitschrift des Erzählers gleichzusetzen. Wie im *Gruppenbild* problematisiert Böll auch hier die Möglichkeit neutraler Berichterstattung, geht jedoch einen Schritt weiter: Zeigt der Vorgängerroman, wie Autoren mittels einer dokumentaristisch-journalistischen Vorgehensweise ihre Verantwortung der Gesellschaft und sich selber gegenüber zu vermeiden versuchen, spielt nun der Mißbrauch dieses Schreibgestus für autoritäre, inhumane Zwecke die Hauptrolle. Wie allerdings im Folgenden gezeigt wird, geht Bölls das autoritäre Vorgehen des Staates und des Boulevardjournalismus kritisierender Erzähler nicht minder autoritär vor.

Im Gesamtkonzept dieser Arbeit wichtig ist deshalb zunächst die Beobachtung, dass es gerade das durch die Erzählstrategie thematisierte Spannungsfeld zwischen Tendenz-Literatur und Kritik am Missbrauch des Faktischen ist, die Bölls neuen Roman und Kleists Erzählungen vereint. So stellt Günter Wirth zunächst allgemein fest: „Die Frage nach den Traditionslinien von Bölls Erzählung [...] [ist] vor allem auf jenen Dichter auszuweiten, dem sich Böll erklärtermaßen besonders verbunden fühlt: Heinrich von Kleist“ (104). Wirth nennt als offensichtlichste Einflüsse *Michael Kohlhaas*, die von Böll bereits im *Gruppenbild* intertextuell verarbeitete *Marquise von O...* und das *Käthchen von Heilbronn*, denn „schließlich ist das letzte Wort des Schauspiels jenes, das für Bölls Anprangerung bundesdeutscher Pressemanipulationen Leitmotiv ist: Kunigunde wird vom Grafen vom Strahl als ‚Giftmischerin‘ bezeichnet“ (105). Wirths wichtige Beobachtungen lassen sich ergänzen durch den Hinweis, dass Kleist mehrmals -- etwa im *Lehrbuch der französischen*

Journalistik -- offen gegen „Pressemanipulationen“ polemisiert und auch der von ihm in den Anekdoten, fiktiven Briefen und Novellen verwendete Erzähler als implizite Kritik am Sensationsjournalismus gesehen werden muss.

Im Gegensatz zum Verfasser des *Gruppenbildes* mischt sich der fiktive „Berichterstatter“ in der *verlorenen Ehre*, ganz wie auch Kleists Erzähler, nicht persönlich in das Geschehen ein. Über die Ereignisse berichtet er retrospektiv, wenngleich aus geringem zeitlichem Abstand. Sein Name und seine Biographie bleiben unerwähnt. Dennoch handelt es sich bei ihm weder um eine Rückkehr zum auktorialen Erzählen, noch um eine rein funktionale Verlegenheitslösung. „Offenbar ist er als Person in der Umgebung des Rechtsanwaltes Blorna und des Staatsanwaltes Hach zu suchen, die ihn ja mit den wesentlichsten Materialien versorgen“ (Durzak 49).

Dass das Vorgehen des Berichterstatters weitaus strenger, geraffter und eindringlicher als das des sich in ausschweifigen „Meditationen“ verlierenden Verfassers ist, erklärt sich zum einen durch die unterschiedliche Zielsetzung, die dem Leser bereits im Untertitel *Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann* präsentiert wird: der Erzähler kündigt eine Beweisführung im wissenschaftlichen Stil an. Zum anderen ist er durch Polizei und ZEITUNG mit einer Gegenseite konfrontiert, die ebenfalls vorgibt, dokumentarisch vorzugehen. Versuchte also der Verfasser des *Gruppenbildes* allgemeinen historiographischen Masternarrativen eine Alternative entgegenzustellen, so schreibt der Erzähler der *verlorenen Ehre* unter dem Mantel der Berichterstattung aggressiv gegen eine sehr konkrete Narrative an: die „Verleumdungen, Lügen, Verdrehungen der ZEITUNG“ (121-122).

Auch in der Vermeidung der Ich-Erzählhaltung geht er einen Schritt weiter, indem er sich hinter Passivkonstruktionen und dem unpersönlichen „man“ versteckt.²⁶⁰ Da dieses den Leser mit einschließt, verleiht es den Worten des Erzählers einen oftmals verstörend autoritären Charakter, so etwa in der Behauptung „wenn man auch zugeben muß, daß Tötges wahrscheinlich nicht erschossen worden wäre, wäre er nicht Journalist geworden (sondern etwa Schuhmacher oder Bäcker)“ (13), mit der der Erzähler den Journalismus undifferenziert als menschenverachtende Zunft brandmarkt. Zwar finden sich derart offensichtliche Wertungen weitaus seltener als noch im *Gruppenbild*, doch bieten sie dem Leser wichtige Blicke hinter den Vorhang der vermeintlichen Sachlichkeit. Ein weiteres Beispiel, in dem der Erzähler gar zu moralischem Imperativ und Ausrufezeichen greift, zeigt, um was für eine Art von Beweisführung es ihm in Wirklichkeit geht: „(jeder Außenstehende sollte an der Tatsache, daß sie [Katharina], wenn auch nicht bei der Vernehmung, offen über ihre telefonischen Kontakte mit Götten sprach, ihre Unschuld erkennen!)“ (77). Der Berichterstatter will -- ganz wie auch die ZEITUNG -- nicht juristisch, sondern durch Appellieren an gesunden Menschenverstand, Moralempfinden und Mitleidsfähigkeit überzeugen.

Auch hier kommt das Mittel der Montage -- wenngleich in weitaus stärkerem Maß aus politischer Motivation -- zur Anwendung, so etwa wenn die konkurrierende Narrative in Form von ZEITUNGS-Ausschnitten in die eigene Erzählung einbaut wird. Doch anders als im *Gruppenbild* erfolgt keine bewusste Vermischung und Überlagerung von realen und fiktiven Bruchstücken, da sämtliche vom Berichterstatter verwendete Quellen der

²⁶⁰ „In *Gruppenbild mit Dame* ist der fiktive Erzähler, der Berichterstatter, Teil der dargestellten Welt [...] [i]n *Katharina Blum* ist er ‚unauffindbar‘“ (Bellmann in Bellmann 172).

Narrative selbst entstammen. Dennoch wird in der *verlorenen Ehre* ausgiebig extratextuelle Wirklichkeit parodiert -- nicht durch ironisch-verfremdendes Wiederholen von Realitätsfragmenten, sondern durch distanzierend-kontrastierendes Zitieren verschiedener Praktiken des Ge- und Missbrauchs von Faktizität. Dazu zählt das inhuman Sensationalisierende des Boulevardjournalismus ebenso wie das bemüht Dokumentierende des Berichtstatters. Das Abgleiten in die Satire jedoch, wie es dem Erzähler immer häufiger unterläuft, versagt sich Böll. Böll satirisiert nicht, er parodiert.²⁶¹

Das größte Problem des Berichtstatters besteht darin, dass er sich in seiner Darstellung der Ereignisse fast ausschließlich auf die von seinen Gegnern gesammelten Vernehmungsprotokolle verlässt und, indem er die darin enthaltenen Manipulationen enttarnt, auch auf seine eigene Version der Geschehnisse ein zweifelhaftes Licht wirft.²⁶² Sich dessen bewusst, entscheidet er sich zur Flucht nach vorne und weist gleich zu Anfang darauf hin, dass „der Fall der Katharina Blum angesichts der Haltung der Angeklagten und der sehr schwierigen Position ihres Verteidigers Dr. Blorna ohnehin mehr oder weniger fiktiv bleiben wird“ (7). In diesem Kontext ist auch die Quellen-Metaphorik zu sehen, anhand derer der Erzähler seine Vorgehensweise kritisch reflektiert. Sein Bericht -- im Gegensatz zum

²⁶¹ Vgl. Wallmann: „Dieses Buch ist nicht [...] Bölls Versuch, es einem mächtigen Presse-Caesaren heimzuzahlen. [...] Die Erzählung ist vielmehr der Versuch des Schriftstellers, Einsichten, die er gewonnen hat und die sein Bild vom Menschen und von der Gesellschaft, in der wir leben, vervollständigen und differenzieren, zu formulieren und künstlerisch zu gestalten [...] in einer fiktiven Geschichte, die zugleich weniger und mehr zu leisten imstande ist als ein aktueller Report oder ein Leitartikel“ (39).

²⁶² Vgl. Siegfried Mews: „the narrator’s investigations expose the distortions and outright fabrications of the *News* and thus establish a constrastive pattern of responsible journalism. However, the narrator merely reconstructs events in which he was not a participant. And despite his obvious sympathy for Katharina, he essentially maintains an attitude of bemused detachment. Consequently, responsible journalism is not a viable alternative in the narrative itself“ (16).

Verfasser des *Gruppenbildes* verwendet er auch den Begriff Erzählung -- sei keine „Komposition“, sondern die „Zusammenführung“ einer Vielzahl von Quellen (8-9). Nicht nur „Stockungen, Stauungen, Versandungen, mißglückte Konduktionen und Quellen, die ‚zusammen nicht kommen können‘, außerdem unterirdische Strömungen usw. usw.“ (9) würden ihm das Schreiben schwer machen:

es ist alles zu durchlässig und doch im entscheidenden Augenblick für einen Berichterstatter nicht durchlässig genug, weil zwar das eine oder andere [...] zu erfahren ist, aber nichts, rein gar nichts von dem, was sie sagen, auch nur andeutungsweise beweiskräftig wäre, weil es vor keinem Gericht bestätigt oder auch nur ausgesagt würde. Es hat keine Zeugniskraft! Nicht den geringsten Öffentlichkeitswert. (100-101)

Das permanente Problematisieren der eigenen Vorgehensweise steht im Kontrast zu dem auktorialen Anspruch des Berichterstatters, der sich nicht nur in Formulierungen wie „Hier soll absolute Gerechtigkeit walten. Es gilt als erwiesen, daß [...]“ (107) und „Sicher ist, nachgewiesen, belegt geradezu“ (108) zeigt. Tatsächlich bedient er sich eines rhetorischen Winkelzugs, den bereits Kleists Erzähler in den „unwahrscheinlichen Wahrhaftigkeiten“ und im *Michael Kohlhaas* anwenden: In einer Art Monolog oder Beiseitesprechen gibt er dem Leser in einem flehend-vertraulichen Ton zu verstehen, dass er sich der Schwächen der eigenen Narrative durchaus bewusst ist, verspricht sich von dieser Offenheit aber einen Zugewinn an Glaubwürdigkeit. Einschübe wie „(es muß gesagt werden, obwohl es unglaubwürdig klingt)“ (78) oder „(es klingt verrückt, aber was wahr ist, ist wahr)“ (79) erinnern an den Hinweis des kleist'schen alten Offiziers, dass „die Wahrscheinlichkeit, wie die Erfahrung lehrt, nicht immer auf Seiten der Wahrheit“ (SW 3: 376) sei, ein Historiker sie aber von Berufswegen in seine Narrative aufnehmen müsse.

Wie der ZEITUNG, so geht es auch Bölls Berichterstatter nicht um rechtliche, sondern um rhetorische „Zeugniskraft“: Als sophistischer Meinungsmacher und „Spin Doctor“ will er seine Leser mit allen Mitteln der Rhetorik überzeugen. So scheut er sich nicht, dem Leser eine Flut unbewiesener Behauptungen und Spekulationen zu präsentieren, die zwar keine juristische, wohl aber eine propagandistische Wirkung zu erzielen vermögen. Beispielhaft anführen lässt sich die „höchst umstrittene Frage von Beizmenne [...] die Hach einmal zum besten gab, widerrief, dann noch einmal erzählte und zum zweitenmal widerrief“ (KA 18:330). Die Frage -- „Hat er dich den gefickt“ -- wird von Blorna für wichtig gehalten, da er „glaubt, daß, wenn sie wirklich gestellt worden sei, hier und nirgendwo anders der Beginn von Katharinas Verbitterung, Beschämung und Wut gelegen haben könnte“ (KA 18:331). Der Berichterstatter gibt Spekulationen aus zweiter und dritter Hand wieder, die nicht rational überzeugen, sondern moralisch empören sollen. In einem Zustand emotionaler Betroffenheit, so die Hoffnung, werden Anmerkungen wie „wenn sie wirklich gestellt worden sei“ nur zu leicht überlesen. Das in Hypotaxen gezwängte Hin und Her von haltlosen Behauptungen, metasprachlichen Abschwächungen, distanzierenden Euphemismen, Andeutungen, erlebter Rede und Konjunktivkonstruktionen veranschaulicht die folgende Passage:²⁶³

²⁶³ Vgl. Durzak: „Diese erzähltheoretischen Reflexionen und Skrupel, die der Berichterstatter äußert, [...] relativieren zwar auf der einen Seite den Wahrheitsanspruch seines Berichtes gegenüber den Manipulationen der ZEITUNG, indem er sich die Probleme seiner Artikulationsbemühungen ständig bewusst macht, auf der andern Seite beleuchten sie jedoch einen grundsätzlichen Unterschied zum ‚Verf.‘ des ‚Gruppenbildes‘“ (49). Vgl. Werner Zimmermann: „Die Informationen des Erzählers über die von ihm benutzten Quellen lassen ihn in den Augen des Lesers als korrekten, ja peniblen *Berichterstatter* erscheinen, der sich vor allem um Glaubwürdigkeit bemüht“ (in Bellmann 169)

Man kann getrost annehmen, daß, *wenn* Beizmenne diese Frage gestellt hat, von diesem Augenblick an keinerlei Vertrauen mehr zwischen ihm und Katharina entstehen konnte. Die Tatsache, daß es tatsächlich nicht zu einem Vertrauensverhältnis zwischen den beiden kam [...] sollte aber nicht als endgültiger Beweis dafür angesehen werden, daß er die ominöse Frage wirklich gestellt hat. Hach jedenfalls [...] gilt unter Bekannten und Freunden als ‚Sexklemmer‘, und es wäre durchaus möglich, daß ihm selbst ein so grober Gedanke gekommen ist [...] und daß er diese Frage gern gestellt oder die so grob definierte Tätigkeit gern mit ihr ausgeübt hätte. (KA 18:331)

Ob die besagte Frage tatsächlich geäußert wurde, erscheint nun geradewegs unwichtig, denn der Berichterstatter bastelt wie auch die ZEITUNG aus Hörensagen und Andeutungen ein Szenario, in dem ihre Äußerung vollkommen plausibel erscheint. Ob Hach wirklich als „Sexklemmer“ -- eine der vielen Begriffschöpfungen des Romans -- bekannt ist, ist genauso unerheblich und unbeweisbar wie die Verunglimpfung Trude Blornas als „rote Trude“.

Auffallend sind auch die zahllosen, sich mit hysterischer Entrüstung ins Spekulative steigernden Formulierungen, wie „vertraut, ja fast vertraulich“ (KA 18:368), „eine ordentliche, planende, fast genial planende Person“ (KA 18:379), „belästigt, geradezu bedrängt“ (KA 18:396), „nicht übel, vielleicht sogar nett“ (KA 18:341) oder „einen ernsten, einen schweren, wenn nicht den schwersten Fall von Gewaltkriminalität“ (KA 18:365). Obwohl die Narrative des Berichterstatters der seiner Gegner ideologisch entgegengesetzt ist, bedient sie sich ähnlicher Verfahrensweisen.

Um den Eindruck von professioneller Unparteilichkeit zu erzeugen, greift der Erzähler immer wieder auf eine Kombination von indirekter Rede

und Konjunktiv zurück.²⁶⁴ Konterkariert wird diese doppelte Relativierung allerdings durch die große inhaltliche Detailliertheit. Konjunktiv und indirekte Rede werden so in ihrem Gebrauch als distanzerzeugende Mittel parodiert und entwertet oder mit anderen Worten: das Relativierende wird relativiert. Anschaulich demonstriert dies die folgende Passage:

Sträubleder soll- *soll-* daraufhin gesagt haben, er sei nicht sicher, ob die Definition Dame auf eine so scharfzüngige Frau noch zutrefte, und es gebe eben Worte, die man in gewissen Zusammenhängen und vor allem, wenn tragische Ereignisse vermeldet würden, nicht ironisch verwenden dürfe, und wenn er noch einmal, noch ein einziges Mal das ominöse Wort [Herrenbesuch] zu hören bekomme, dann - ja, was dann - nun, dann sei es aus. (99)

Das einleitende „soll- *soll-*“ signalisiert Fiktionalität und Unbestimmtheit, Ausführlichkeit und Detailreichtum des Inhalts hingegen -- ganz zu schweigen von der eingeschobenen direkten Rede -- Nichtfiktionalität oder Bestimmtheit. Die Widersprüchlichkeit ist symptomatisch für die gegenläufigen Intentionen des Berichtstatters, eine fremde Masternarrative als unglaubwürdig und zugleich die eigene Masternarrative als glaubwürdig darzustellen.²⁶⁵

²⁶⁴ Laut Ute Müller hat Böll Techniken „wie die Erzählung im Konjunktiv, die (beabsichtigte) Stilkollision, die Techniken der Wiederholung (durch abgebrochene und wiederaufgenommene Sätze, durch rhetorische Stilmittel wie Anapher sowie die Leitmotivtechnik)“ und die „Langsätze“ von Faulkner übernommen (249).

²⁶⁵ „Seine Kapitulation vor den Fakten [...] steht zugleich im Widerspruch zu der auktorialen Überlegenheit, die er vorher in seinen eingeschobenen Reflexionen behauptet“ (Durzak 51). Jack Zipes legt dies Böll als Schwäche aus. Mit der Darstellung der Ermordung Tötgens durch Katharina Blum demonstriert der Roman zwar eine Umkehr der Autoritätsverhältnisse, halte aber nicht das im Titel gemachte Versprechen, zu zeigen wie Gewalt entstehen kann: „One could argue that the police are merely overzealous in tracking down a wanted criminal, and that in the process a muckraking journalist tries to make this a sensational story about sex and intrigue. Certainly we gain no sense of the wholesale nature of political repression in the Bundesrepublik“ (80). Zipes geht davon aus, dass der Titel des Buchs „explains the purpose of Böll’s undertaking“ (78) und nicht das des Erzählers und ignoriert wie so viele zeitgenössische Kritiker, dass für Böll das Politische und das Künstlerische nicht voneinander zu trennen sind.

3.4 Fazit

Im Jahre 1967 schreibt Theodor Adorno zu Heinrich Bölls fünfzigstem Geburtstag:

Mit einer in Deutschland wahrhaft beispiellosen Freiheit hat er den Stand des Ungedeckten und Einsamen dem jubelnden Einverständnis vorgezogen, das schmähhliches Mißverständnis wäre. [...] Kein Jasager und Apologet wird sich auf ihn als leuchtendes Beispiel berufen dürfen; deshalb ist er Beispiel. [...] Ausgebrochen ist er aus jener abscheulichen deutschen Tradition, welche die geistige Leistung ihrem affirmativen Wesen gleichsetzt. („Keine Würdigung“, AGS 20.2:503-504)

Das affirmative Wesen einer geistigen Leistung kann viele Gesichter haben. Eines davon ist der in Dokumentarismus und Journalismus vorgefundene Objektivitätsgestus. Da aber Gesinnung bewusst oder unbewusst „immer gratis“ mitgeliefert wird, fordert Böll ein öffentliches und rückhaltsloses Eintreten für die eigenen Überzeugungen: Einmischung ist erwünscht, weil sie sich nicht vermeiden lässt. Die Gefahr sieht Böll deshalb in dem unmöglichen Versuch, Ideologie aus der Kunst herauszuhalten und in der daraus notwendig entstehenden Heuchelei. Mit seinen Erzählerfiguren erforscht er die sich hinter der vermeintlichen Unparteilichkeit verbergenden autoritären Intentionen.

Sein Ansatz ist der eines literarischen „Häppenings“. Hatten Vater und Sohn Gruhl im *Ende einer Dienstfahrt* mit einem Bundeswehr-Jeep ein physisches Zeichen der herrschenden Kultur im Sinne der semiotischen Guerilla-Kriegsführung umcodiert und die anschließende Gerichtsverhandlung bewusst zu einem Teil dieser Performanz gemacht, so verwendet Böll auf der literarischen Ebene seine Erzähler als „Bombenpraline“ und zieht damit die Literaturkritik selber in den Wirkungsmechanismus seines Werks hinein.

In *Gruppenbild mit Dame* geschieht dies durch eine zugleich affirmative, wie subversive Parodie des zeitgenössischen Trends zum

nichtfiktionalen literarischen Engagement. In *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* hingegen schlägt Böll, bestürzt über die Radikalisierung der politischen Lage und die Machenschaften des Boulevardjournalismus, einen entschieden schärferen Ton an. Sein Erzähler setzt dieselben rhetorischen Mittel wie die hetzerische ZEITUNG ein, macht aber gerade hierdurch sein eigenes Vorgehen fragwürdig.

Obgleich es Böll zu seinen Lebzeiten an Ruhm und Ehren nicht mangelt, beruhen diese oft Missverständnissen. Man ist gewöhnt, ihn auf die von ihm stets vehement zurückgewiesene Rolle des „Gewissens der Nation“ festzulegen und die ästhetischen Aspekte seines Schreibens zu ignorieren. Schon 1964 hatte er sich in den *Frankfurter Vorlesungen* dagegen zu wehren versucht: „Es findet Betrug statt, wenn ein Autor seiner [...] Gesinnung wegen gelobt wird, ihm die Form verziehen oder diese nicht gewürdigt wird“ (193). Böll ist nicht avantgarde, weil er die dem Avantgardebegriff zugrunde liegenden Annahmen ablehnt. In seinem frühen Essay „The Sublime and the Avant-Garde“ schreibt Lyotard:

The social community no longer recognizes itself in art objects, but ignores them, rejects them as incomprehensible, and only later allows the intellectual avant-garde to preserve them in museums as the traces of offensives that bear witness to the power, and the privation, of the spirit” (101)

Böll ist es nicht um Museumstauglichkeit zu tun. Dass er damit radikaler als sogenannte avantgardistische Autoren ist, wurde und wird von einer auf sanktionierte Formen von Engagement konditionierten Literaturkritik in der Regel übersehen.

4. Abschließende Bemerkungen

Wie die vorliegende Arbeit gezeigt hat, handelt es sich bei „unreliable narration“ um eine der Ironie verwandte Form von „discrepant awareness“, die sich als solche nur unter Berücksichtigung des konkreten historischen und kulturellen Diskurses untersuchen lässt. Zudem findet unzuverlässiges Erzählen bereits seit geraumer Zeit als Mittel Engagierter Literatur Anwendung. Mit seiner journalistischen Tätigkeit und seinen Prosatexten steht Heinrich von Kleist am Anfang dieser Entwicklung, Heinrich Böll hingegen ist einer ihrer wichtigsten Vertreter zu Beginn der sogenannten Postmoderne. Speziell wurde in diesem Rahmen der Frage nachgegangen, wie Kleist in den Jahren 1809 bis 1811, bzw. Böll in den siebziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts Engagierte Literatur zu schreiben vermochten. Wie argumentiert wurde, versuchen beide Autoren „von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren“ (Bürger 67), halten jedoch den „top-down-Ansatz“ der Avantgarde, aus der Sphäre der Kunst in die Sphäre der Lebenspraxis einzudringen, für nicht praktikabel. Statt ihr Anliegen von den Kräften der Kommodifikation vereiteln zu lassen, nehmen sie diese in ihr Werk auf und versuchen durch subversive Affirmation die Voraussetzungen für soziale Veränderungen zu schaffen.

Kleist und Böll entscheiden sich für den Einsatz von Humor, Ironie und Parodie in Form unzuverlässigen Erzählens mit dem Ziel „to deconstruct, to undo, to subvert the dominant ideology from within“ (Hutcheon, „The Power“ 46). Kleist montiert durch seinen Erzähler Weltanschauung und Wertesystem des Bürgertums der Goethezeit in seine Texte und erstrebt mittels Überidentifikation, unklarer Fokalisierung und Vermischung von Fiktions- und Realismus-Signalen eine Störung und Neuorientierung des ihn

umgebenden kulturellen Zeichensystems. Auch Böll, ein bekennender „Kleistianer“, leistet, wie die „Kölner Ausgabe“ zum *Gruppenbild mit Dame* kommentiert, „eine Unterminierung realistischer Traditionen [...] durch eine Übererfüllung des ‚Realismus‘-Postulats“ und verwendet seine Erzählweise „als ein Medium direkter oder indirekter Kritik an Geschichte, Gesellschaft und Bewußtsein“ (KA 18:439). Das Fehlen eines autoritären Zensurapparates, wie ihn Kleist zu unterlaufen hatte, ermöglicht es Böll, seine Kritik weitaus offener und breitgefächerter anzulegen. Insofern thematisiert er mit seinem Erzähler nicht nur die dominierenden Repressionsmechanismen, sondern auch die Vorgehensweise und Effizienz der Gegenbewegungen.

Da unzuverlässiges Erzählen unweigerlich eine Problematisierung von Informationsvermittlung und Autoritätsausübung mitvermittelt, stellt es die von einem Autor auf diese Weise transportierten politischen Inhalte immer unweigerlich in Frage. Sowohl Kleist als auch Böll begrüßen diese Rhetorik des Zweifels,²⁶⁶ machen sie zu einem integralen Bestandteil ihrer Texte und nutzen sie unter anderem dazu, ihre Leser für die manipulative Macht der Medien zu sensibilisieren. Da für sie die Wahrheit „ein bewegliches Heer von Metaphern“ (Nietzsche, NW 3:314) ist, lenken sie das Augenmerk ihrer Leser auf den Prozess der Wahrheitsvermittlung selber. Während allerdings Kleist sein Heer der Wörter letztlich gegen Napoleon in Stellung bringt, zeichnet Böll das Bild eines im Sinne Jean Pauls zwischen Erhabenem und Lächerlichem schwebenden anarchistischen Humanismus.

²⁶⁶ Vgl. Susan Rubin Suleiman, die Richard Rorty widersprechend eine Gesellschaftsform vorschlägt, in der eine „combination of self-doubt and responsible action“ herrsche. „Since public rhetorics of certainty, whether of the historicist or the universalist variety, don’t seem to have worked all that well in preventing war, genocide, and other forms of political murder in the past two thousand years, why not try a public rhetoric of doubt?“ (60).

Durch ihre Wahl zweier zeitlich weit voneinander entfernter Autoren will die vorliegende Arbeit bewusst einen weiten historischen Rahmen für die zukünftige Erforschung erzählerischer Unzuverlässigkeit als Mittel subversiver Affirmation anbieten. Zugleich will sie dazu anregen, die herkömmlichen Modelle von Avantgarde und Engagement unter diesen Gesichtspunkten neu zu überdenken. Eine Ausweitung des Untersuchungsradius auf andere Medien, wie etwa Film, Fernsehen und Computerspiele, wird als überaus wünschenswert und vielversprechend erachtet.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Kürzel

- AGS = Adorno, Theodor. Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann.
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- KA = Böll, Heinrich. Werke. Kölner Ausgabe. Hrsg. von Árpád Bérnath et al.
Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005.
- JPW = Jean Paul. Werke. Hrsg. von Norbert Miller und Gustav Lohmann. 6
Bände. München: Hanser, 1959-1963.
- HW = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Werke. Auf der Grundlage der Werke
von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und
Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979.
- SW = Müller-Salget, Klaus und Stefan Ormanns (Hrsg.). Heinrich von Kleist:
Sämtliche Werke und Briefe. In vier Bänden. Frankfurt am Main:
Deutscher Klassiker Verlag, 1997.
- NW = Nietzsche, Friedrich. Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta.
München: Hanser, 1954.
- SNA = Schiller, Friedrich, Julius Petersen, Gerhard Fricke, Lieselotte
Blumenthal, und Benno von Wiese. Schillers Werke. Nationalausg.
Weimar: H. Böhlaus Nachf, 1943.
- KFSA = Schlegel, Friedrich. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von
Ernst Behler et al. 35 Bände. München: F. Schöningh. 1958-2002.
- LS = Sembner, Helmut (Hrsg.). Heinrich von Kleists Lebensspuren. 7. Aufl.
München: Carl Hanser, 1996.
- NR = Sembdner, Helmut (Hrsg.). Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine
Wirkungsgeschichte in Dokumenten. Bremen: Schunemann, 1967.

5.2 Bibliographie

- Adorno, Theodor. „Engagement.“ Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden.
Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
409-430.
- . „Ästhetische Theorie.“ Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg.
von Rolf Tiedemann. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. 6-387.

- . „Keine Würdigung.“ Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 20.2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. 503-504.
- . „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman.“ Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986. 41-48.
- Allemann, Beda. Ironie und Dichtung. Pfullingen: Neske, 1969.
- Allrath, Gaby. „Textuelle Signale für die Ermittlung von Unreliable Narration.“ Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 59-79.
- . (En)Gendering Unreliable Narration: A Feminist-Narratological Theory and Analysis of Unreliability in Contemporary Women's Novels. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.
- Allrath, Gaby und Ansgar Nünning. „(Un-)Zuverlässigkeitsurteile aus literaturwissenschaftlicher Sicht: Textuelle Signale, lebensweltliche Bezugsrahmen und Kriterien für die Zuschreibung von (Un-)Glaubwürdigkeit in fiktionalen und nichtfiktionalen Erzählungen.“ Vertrauen und Glaubwürdigkeit: Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Beatrice Dernbach und Michael Meyer. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005. 173-193.
- Aczel, Richard. „Understanding as Overhearing: Towards a Dialogics of Voice.“ New Literary History. 32. 2001, 597-617.
- Allan, Seán. The Stories of Heinrich Von Kleist: Fictions of Security. New York: Camden House, 2001.
- Altenhofer, Norbert. „Der erschütterte Sinn: Hermeneutische Überlegungen zu Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘.“ Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben von Chili*. Hrsg. von David E. Wellbery. München: C. H. Beck, 1985. 39-53.
- Antor, Heinz. „Unreliable Narration and (Dis-)Orientation in the Postmodern Neo-Gothic Novel: Reflections on Patrick McGrath's The Grotesque (1989).“ Miscelánea: A Journal of English and American Studies. 24 (2001). 11-37.

- Aretz, Heinrich. Heinrich von Kleist als Journalist: Untersuchungen zum „Phöbus“, zur „Germania“ und den „Berliner Abendblättern“. Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Nr. 133. Stuttgart: H.-D. Heinz, 1983.
- Aristoteles. „Nikomachische Ethik.“ Philosophische Bibliothek. Hrsg. von Günther Bien. Band 5. Hamburg: F. Meiner, 1985.
- Aust, Hugo. Der Historische Roman. Stuttgart: Metzler, 1994.
- Bal, Mieke. „The Laughing Mice or: On Focalization.“ Poetics Today. 2 (1981). 101-210.
- . Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin. Hrsg. von Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1986.
- . Marxism and the Philosophy of Language. New York: Seminar Press, 1973.
- . Problems of Dostoevsky's Poetics. Hrsg. und übers. von Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P., 1984. xiii-xxvii.
- Ball, Hugo. Die Flucht aus der Zeit. Luzern: J. Stocker, 1946.
- Balzer, Bernd. Das literarische Werk Heinrich Bölls: Einführung und Kommentare. München: DTB, 1997.
- Bahrtdt, Carl Friedrich. Handbuch der Moral für den Bürgerstand. 2. Aufl. Halle: Hemmerde und Schwetschter, 1790.
- Banfield, Ann. Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Barthes, Roland. „La mort de l'auteur.“ Manteia. 5. (1968). 12-17.
- Bayard, Pierre. Who Killed Roger Ackroyd? The Mystery behind the Agatha Christie Mystery. Übers. von Carol Cosman. New York: The New Press, 2000.
- Beckmann, Beat. Kleists Bewußtseinskritik. Eine Untersuchung der Erzählformen seiner Novellen. Bern: Peter Lang, 1978.
- Behler, Ernst. Ironie und literarische Moderne. Paderborn: F. Schöningh, 1997.
- Bellmann, Werner. Erläuterungen und Dokumente: Heinrich Böll: Gruppenbild mit Dame. Stuttgart: Reclam, 2002.

- . „Die Akten der Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse als Quelle für Heinrich Bölls Roman *Gruppenbild mit Dame*.“ Euphorion 97 (2003). 85-97.
- . „Heinrich Böll: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*.“ Interpretationen: Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Bd.2. Stuttgart: Reclam, 1996. 191-193.
- Benn, Maurice. „Heinrich Bölls Kurzgeschichten.“ Böll: Untersuchungen zum Werk. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1975. 165-179.
- Bentzel, Curtis C. „Knowledge in Narrative: The Significance of the Swan in Kleist's *Die Marquise Von O...*“ The German Quarterly 64:3. (Sommer 1991). 296-303.
- Bernaerts, Lars. „‘Un Fou Raisonant et Immigrant’. Madness, Unreliability and The Man Who Had His Hair Cut Short.” Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Hrsg. von Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin: De Gruyter, 2008.186-207.
- Bernhard, Hans Joachim. „Zu poetischen Grundpositionen Heinrich Bölls.“ Böll: Untersuchungen zum Werk. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1975. 77-92.
- Bialostosky, Don H. „Booth’s Rhetoric, Bakhtin’s Dialogics and the Future of Novel Criticism.“ Novel: A Forum on Fiction 18:3 (Frühling 1985). 209-216.
- Biedermann, Hans, und Gerhard Riemann. Knaurs Lexikon der Symbole. München: Droemer Knauer, 1989.
- Bisky, Jens. Kleist: Eine Biographie. Berlin: Rowohlt, 2007.
- Blanchot, Maurice. The Work of Fire. 1944. Übers. von Charlotte Mandell. Stanford: Stanford UP, 1995.
- Blöcker, Günter. „Über dieses Buch“. In: Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns. 12. Auflage. Köln: DTV, 1972.
- Böll, Heinrich. Im Gespräch: Heinrich Böll mit Heinz Ludwig Arnold. München: Boorberg, 1971.
- . „Gefühle sind die ‚Syphilis der Seele‘.“ Stern. 20. Februar 1972. 148-150.
- . „Für Sachkunde und Phantasie.“ Interview mit Dieter E. Zimmer. Die Zeit. 32. 06.August.1971. 9.

- . „Schreiben und Lesen: Ein Gespräch zwischen Heinrich Böll und Karin Struck.“ Einmischung erwünscht. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. 58-88.
- Böll, Heinrich und Dieter Wellershoff. „Gruppenbild mit Dame: Ein Tonbandinterview.“ Die Subversive Madonna: Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls. Hrsg. von Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975. 141-156.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. 2. Auflage. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- . The Rhetoric of Irony. Chicago: U of Chicago P, 1974.
- . „Afterword“. In: Legacies of Wayne Booth. Hrsg. von Frederick J. Antczak. Columbus: Ohio State UP, 1995. 279-308.
- . The Company We Keep: An Ethics of Fiction. Berkeley: U of California P, 1988.
- . „Is There an ‚Implied Author‘ in Every Film?“ College Literature 29.2 (Frühjahr 2002). 124-132.
- . „Resurrection of the Implied Author: Why Bother?“ A Companion to Narrative Theory. Hrsg. von James Phelan und Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 2005. 75-88.
- Bordwell, David. Narrative in the Fiction Film. Madison: U of Wisconsin P, 1985.
- Bortolussi, Marisa, und Peter Dixon. Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- . „Methods and Evidence in Psychonarratology and the Theory of the Narrator: Reply to Diengott.“ Narrative 12:3. (Oktober 2004). 317-325.
- Brems, Elke. „A Sophisticated Form of Lying: Hugo Claus and the Poetics of Unreliability.“ Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Hrsg. von Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin: De Gruyter, 2008. 171-183.
- Brors, Claudia. Anspruch und Abbruch: Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

- Brüggemann, Diethelm. Kleist, Die Magie: Der Findling, Michael Kohlhaas, Die Marquise von O ..., Das Erdbeben in Chili, Die Verlobung in St. Domingo, Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Bruhn, Jørgen und Jan Lundquist (Hrsg.). The Novelness of Bakhtin: Perspectives and Possibilities. Kopenhagen: Museum Tusulanum P., 2001.
- Bürger, Christa. „Statt einer Interpretation: Anmerkungen zu Kleists Erzählen.“ Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben von Chili*. Hrsg. von David E. Wellbery. München: C. H. Beck, 1985. 88-109.
- Bürger, Peter. Theorie der Avantgarde. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Burke, Peter. „History of Events and the Revival of Narrative.“ New Perspectives on Historical Writing. Hrsg. von Peter Burke. 2. Ausg. Oxford: Blackwell, 2001. 283-300.
- Burke, Seán. The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida. 2. Aufl. Edinburgh: Edinburgh UP, 1998.
- Burkitt, Ian. “The Death and Rebirth of the Author: The Bakhtin Circle and Bourdieu on Individuality, Language and Revolution.” Bakhtin and the Human Sciences. Hrsg. von Michael Mayerfeld Bell und Michael Gardiner. London: Sage, 1998. 163-180.
- Burwick, Roswitha. „Issues of Language and Communication: Kleist's Die Verlobung in St. Domingo.“ The German Quarterly 65:3/4. 1492-1992. (Sommer - Herbst, 1992). 318-327.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek. Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left. London: Verso, 2000.
- Calinescu, Matei. Rereading. New Haven: Yale UP, 1993.
- Cases, Cesare. „Die Waage der Baleks, dreimal gelesen.“ In Sachen Böll: Ansichten und Einsichten. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. 7. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1980. 172-178.

- Cassirer, Ernst. Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin: Reuther & Reichhard, 1919.
- Chatman, Seymour. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. London: Cornell, 1990.
- Clay, Diskin. „Plato's Atlantis: The Anatomy of a Fiction.“ Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy. Bd. XV. Hrsg. von John J. Cleary und Gary M. Gurtler, S.J. Leiden: Brill: 1999. 1-22.
- Cohn, Dorrit. „Discordant Narration.“ Style 34.2 (Sommer 2000). 307-316.
- . „Kleist's Marquise von O: The Problem of Knowledge.“ Monatshefte 67 (1975). 129-44.
- Conard, Robert C. Understanding Heinrich Böll. Columbia, S.C. : University of South Carolina Press, 1992.
- Conrady, Karl Otto. „Notizen über den Dichter ohne Gesellschaft.“ Kleist und die Gesellschaft: Eine Diskussion. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965. 67-74.
- Cornils, Anja und Wilhelm Schernus. „On the Relationship Between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology.“ What is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Hrsg. von Tom Kindt und Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter, 2003. 37-174.
- Cowart, David. History and the Contemporary Novel. Carbondale: Southern Illinois UP, 1989.
- Croce, Benedetto. Primi Saggi. 3. Aufl. Bari: G. Laterza und Figli. 1951.
- Culler, Jonathan D. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- . „Omniscience.“ Narrative 2 (2004). 22-35.
- . „Knowing or Creating? A Response to Barbara Olson.“ Narrative 14:3 (Oktober 2006). 347-348.
- Cunningham, David. „After Adorno: The Narrator of the Contemporary European Novel.“ Adorno and Literature. Hrsg. von David Cunningham und Nigel Mapp. London: Continuum, 2006. 188-200.
- Currie, Mark. Postmodern Narrative Theory. New York: St. Martin's P., 1998.
- Curthoys, Ann und John Docker. Is History Fiction? Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

- Danneberg, Lutz. „Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention.“ Fotis Jannidis et al. (Hg.). Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. 77-105.
- Darby, David. „Form and Context: An Essay in the History of Narratology.“ Poetics Today 22:4. (Winter 2001). 829-852.
- . „Form and Context Revisited.“ Poetics Today 24:3. (Herbst 2003). 423-437.
- De Man, Paul. „The Concept of Irony.“ Aesthetic Ideology. Hrsg. von Andrzej Warminsky. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.163-184.
- . „Aesthetic Formalization: Kleist’s Über das Marionettentheater.“ The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984. 263-291.
- . Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2. Aufl. Minneapolis: U of Minnesota P, 1983.
- Dernbach, Beatrice und Michael Meyer (Hrsg.) „Einleitung: Vertrauen und Glaubwürdigkeit.“ Vertrauen und Glaubwürdigkeit: Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Beatrice Dernbach und Michael Meyer. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005. 11-25.
- Derrida, Jacques. „Kraft und Bedeutung.“ Die Schrift und die Differenz. Jacques Derrida. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976. 9-51.
- D’hoker, Elke und Gunther Martens (Hrsg.). Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Berlin: De Gruyter, 2008.
- Dixon, Peter, Bortolussi, M., Twilley, L. C. und Leung, A. „Literary Processing and Interpretation: Towards Empirical Foundations.“ Poetics 22. (1993). 5-33.
- Dönike, Martin. „‘... durch List und den ganzen Inbegriff jener Künste, die die Notwehr dem Schwachen in die Hände gibt‘. Zur Gedankenfigur der Notwehr bei Kleist.“ Kleist-Jahrbuch 1999. Hrsg. von Günter Blamberger. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. 53-66.
- Dürrenmatt, Friedrich. Gesammelte Werke in sieben Bänden. Zürich: 1991.
- Durzak, Manfred. „Entfaltung oder Reduktion des Erzählers? Vom ‚Verf.‘ des ‚Gruppenbildes‘ zum Berichterstatter der ‚Katharina Blum‘.“ Böll:

- Untersuchungen zum Werk. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1975. 31-53.
- Durzak, Manfred, und Joseph Breitbach. Gespräche über den Roman: mit Joseph Breitbach, Elias Canetti, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Hermann Lenz, Wolfgang Hildesheimer, Peter Handke, Hans Erich Nossack, Uwe Johnson, Walter Höllerer : Formbestimmungen u. Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Dyer, Richard. Pastiche. New York: Routledge, 2007.
- Eagleton, Terry. „Capitalism, Modernism and Postmodernism.“ New Left Review. 152. (Juli/August 1985). 60-73.
- . Literary Theory: An Introduction. Oxford: Blackwell, 1983.
- Eco, Umberto. „Towards a Semiological Guerrilla Warfare.“ Travels in Hyper Reality: Essays. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986. 135-144.
- . Einführung in die Semiotik. 5. Aufl. München: W. Fink, 1985.
- Eibel, Karl. „Der ‚Autor‘ als biologische Disposition.“ Fotis Jannidis et al. (Hrsg.). Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. 47-60.
- Eliot, T.S. „The Frontiers of Criticism.“ On Poetry and Poets. New York: Straus and Cudahy, 1957. 103-121.
- Elleström, Lars. Divine Madness: On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2002.
- Enderstein, Carl. O. „Heinrich Böll und seine Künstlergestalten.“ The German Quarterly. 43:4 (November 1970). 733-748.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Weltsprache der modernen Poesie.“ Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. 7-28.
- . Der kurze Sommer der Anarchie: Buenaventura Durrutis Leben und Tod: roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- Fernandez, James W. und Mary Taylor Huber. „Introduction: The Anthropology of Irony.“ Irony in Action: Anthropology, Practice, and the Moral Imagination. Hrsg. von James W. Fernandez und Mary Taylor Huber. Chicago, Ill: University of Chicago Press, 2001. 1-40.
- Fetzer, John. „The Scales of Injustice: Comments on Heinrich Boll's Die Waage der Baleks.“ The German Quarterly 45:3 (Mai 1972). 472-479.

- Finlay, Frank. On the Rationality of Poetry: Heinrich Böll's Aesthetic Thinking. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1996.
- Fischer, Bernd. Ironische Metaphysik: Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München: Fink, 1988.
- . „Review: Kleist-Methoden.“ The German Quarterly. 60:2 (Frühling 1987). 262-266.
- . „Irony ironized. Heinrich von Kleist's narrative stance and Friedrich Schlegel's theory of Irony.“ European Romantic Review 1 (1990-1991). 59-74.
- Fish, Stanley. Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities. Cambridge, MA: Harvard UP, 1980. 322-337.
- . Doing What Comes Naturally: Change, Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies. Post-contemporary interventions. Durham, NC: Duke University Press, 1989.
- Fleming, Paul. The Pleasures of Abandonment: Jean Paul and the Life of Humor. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Fludernik, Monika und Uri Margolin. „Introduction.“ Style 38:2 (Sommer 2004). 148-187.
- Fludernik, Monika. Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge, 1996.
- . „Interfaces of Language: The Case of Irony.“ Irony revisited: Spurensuche in der englischsprachigen Literatur: Festschrift für Wolfgang G. Müller. Hrsg. von Thomas Honegger und Wolfgang G. Müller. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007. 10-26.
- Foucault, Michel. History of Madness. Hrsg. von Jean Khalifa. Übers. von Jonathan Murphy und Jean Khalifa. London: Routledge, 2006.
- . „Qu'est-ce qu'un auteur.“ Bulletin de la Société Française de Philosophie. 63. (1969), 73-104.
- Foucault, Michel und Jeremy Carrette. Religion and Culture by Michel Foucault. Manchester: Manchester UP, 1999.
- Frus, Phyllis. The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless. Cambridge [England]: Cambridge UP, 1994.
- Furst, Lilian R. „Who Created ‚Romantische Ironie‘?“ Pacific Coast Philology. 16, 1.(Juni 1981). 29-37.

- Gailus, Andreas. Passions of the Sign: Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2006.
- Galef, David. (Hrsg.) Second Thoughts: A Focus on Rereading. Detroit: Wayne State UP, 1998.
- Gaunt, Simon. Troubadours and Irony. Cambridge studies in medieval literature, 3. Cambridge [England]: Cambridge UP, 1989.
- Gelus, Marjorie. „Laughter and Joking in the Works of Heinrich von Kleist.“ The German Quarterly 50:4 (November 1977). 452-473.
- Genazino, Wilhelm. „Flucht in die Ohnmacht.“ Dankrede anlässlich der Verleihung des Kleist Preises 2007.
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/Wilhelm-Genazino-Kleist-Preis:art138,2427068>. (letzter Zugriff: 9.September 2008). (Erschienen im gedruckten *Tagesspiegel* vom 26.11.2007)
- Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Ithaca, NY: Cornell UP, 1980.
- . Narrative Discourse Revised. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988.
- Geppert, Hans Vilmar. Der „andere“ historische Roman: Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung. Tübingen: Niemeyer, 1976.
- Gibson, Andrew. Towards a postmodern theory of narrative. Edinburgh: Edinburgh UP, 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von. Poetische Werke: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Berliner Ausgabe. Hrsg. von Siegfried Seidel et al. 22 Bände. Berlin: Aufbau-Verlag, 1960-1978.
- Goldammer, Peter (Hrsg.). Schriftsteller über Kleist. Berlin: Aufbau, 1976.
- Goodheart, Eugene. Novel Practices: Classic Modern Fiction. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2004.
- Görtz, Franz Josef. „Kunst – das wäre das Allerletzte: Ein Gespräch mit Günter Wallraff.“ Dokumentarliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Boorberg, 1973. 174-184.
- Göttert, Karl-Heinz. Einführung in die Rhetorik: Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption. München: Fink, 1991.

- Grice, Paul. „Logic and Conversation.“ Syntax and Semantics. Band 3. Speech Acts. Hrsg. von Peter Cole und Jerry L. Morgan. New York: Academic Press, 1975. 41–58.
- Gross, Mirjana. Von der Antike bis zur Postmoderne. Die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln. Wien: 1998.
- Grothmann, Wilhelm H. „Zur Struktur des Humors in Heinrich Bölls Gruppenbild Mit Dame.“ The German Quarterly 50:2. (März 1977). 150-160.
- Habermas, Jürgen. „Die Moderne - ein unvollendetes Projekt.“ Die Moderne - ein unvollendetes Projekt: Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1992. Leipzig: Reclam, 1992. 32-54.
- Hage, Volker. Die Wiederkehr des Erzählers: Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Ullstein, 1982.
- Hamacher, Werner. „Das Beben der Darstellung.“ Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben von Chili*. Hrsg. von David E. Wellbery. München: C. H. Beck, 1985. 149-173.
- Hancock, J.T., Curry, L., Goorha, S., & Woodworth, M.T.. „Lies in Conversation: An Examination of Deception Using Automated Linguistic Analysis.“ Proceedings, Annual Conference of the Cognitive Science Society. 26. 2004. 534-540.
- Hansen, Per Krogh. Unreliable narration between authorial intention and cognitive strategy. Vortrag auf der Konferenz „Narrative, Cognition and Linguistics“. Kolding. 9.-10. November 2006.
<http://www.humaniora.sdu.dk/narratologi/Narr-cogn.html>
- Hart, Kevin und Geoffrey H. Hartman. The Power of Contestation: Perspectives on Maurice Blanchot. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2004.
- Hartmann, Nicolai. Ästhetik. Berlin: W. de Gruyter, 1953.
- Heimböckel, Dieter. Emphatische Unaussprechlichkeit: Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists: ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.
- Heine, Heinrich. Werke und Briefe in zehn Bänden. Hrsg. von Hans Kaufmann. 2. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbau, 1972.

- Heine, Steven J., Travis Proulx, und Kathleen D. Vohs. "The Meaning Maintenance Model: On the Coherence of Social Motivations." Personality and Social Psychology Review 10 (Mai 2006): 88–110.
- Heinrichs, Hans-Jürgen. „Dokumentarische Literatur – die Sache selbst?“ Dokumentarliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Boorberg, 1973. 13-34.
- Helbling, Robert E. The Major Works of Heinrich Von Kleist. New York: New Directions, 1975.
- Herder, Johann Gottfried. Briefe zur Beförderung der Humanität. Hrsg. von Heinz Stolpe. 2 Bände. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1971.
- Herlyn, Heinrich. Heinrich Böll als utopischer Schriftsteller. Bern: Peter Lang, 1996.
- Herman, David. Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Hibberd, John. „Kleist’s Letter of 1 April 1801.“ The Modern Language Review 96:2. (April 2001). 397-408.
- Hof, Renate. Das Spiel des ‚unreliable narrator‘: Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov. München: Fink, 1984.
- Hrushovski, Benjamin. „Poetic Metaphor and Frames of Reference.“ Poetics Today 5.1: 5-43.
- Hübner, Raoul. „Trivialdokumentationen von der Scheinemanzipation? Zu Erika Runge’s Protokollen.“ Dokumentarliteratur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: Boorberg, 1973. 120-173.
- Hutcheon, Linda. „The Power of Postmodern Irony.“ Genre, Trope, Gender: Critical Essays by Northrop Frye, Linda Hutcheon and Shirley Neumann. Hrsg. von Barry Rutland. Ottawa: Carlton UP, 1992. 35-49.
- . A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York; Routledge, 1988.
- . Irony’s Edge: the Theory and Politics of Irony. New York: Routledge, 1994.
- . The Politics of Postmodernism. New York: Routledge, 1989.
- . A Theory of Parody. New York: Methuen, 1985.
- Huyssen, Andreas. After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington: Indiana UP, 1986.

- . Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York: Routledge, 1995.
- Ide, Heinz. „Kleist im Niemandsland?“ Kleist und die Gesellschaft: Eine Diskussion. Hrsg. von Walter Müller-Seidel. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965. 33-66.
- Imhof, Rüdiger. Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English Since 1939. Britannica et Americana, 3. Folge, Bd. 9. Heidelberg: Winter, 1986.
- Iser, Wolfgang. Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Universitätsverlag, 1970.
- . Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Fink, 1972.
- . Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink, 1976.
- Jackson, Bruce. The Story is True: The Art and Meaning of Telling Stories. Philadelphia: Temple UP, 2007.
- Jahn, Manfred. „Package Deals, Exklusionen, Rendzonen: Das Phänomen der Unverlässlichkeit in den Erzählsituationen.“ Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 81-106.
- Jameson, Fredric. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke UP, 1991.
- . The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.). Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Japp, Uwe. Theorie der Ironie. Frankfurt am Main: Klostermann, 1983.
- Jongeneel, Els. „The Deconstruction of the First-Person Narrator in the French New Novel.“ Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Hrsg. von Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin: De Gruyter, 2008. 303-316.

- Just, Georg. „Ästhetik des Humanen - oder Humanum ohne Ästhetik? Zur Heiligenlegende von der Leni G.“ Böll: Untersuchungen zum Werk. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Berlin: Francke, 1975. 55-76.
- Kayser, Wolfgang. „Wer erzählt den Roman?“ Die Vortragsreise: Studien zur Literatur. Bern: Franke, 1958. 82-101.
- . „Kleist als Erzähler.“ Die Vortragsreise: Studien zur Literatur. Bern: Franke, 1958. 169-183.
- Keen, Suzanne. Empathy and the Novel. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- . „A Theory of Empathy.“ Narrative 14:3 (Oktober 2006). 207-236.
- Killham, John. „The ‚Second Self‘ in Novel Criticism.“ The British Journal of Aesthetics. 6 (1966). 272-290.
- Kindt, Tom. Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß. Tübingen: Niemeyer, 2008.
- . „Werfel, Weiss and Co.: Unreliable Narration in Austrian Literature of the Interwar Period.“ Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Hrsg. von Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin: De Gruyter, 2008. 129-146.
- Kindt, Tom und Hans-Harald Müller. „Der *implizite Autor*. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs.“ Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. 273-87.
- . The Implied Author: Concept and Controversy. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- . Narratology and Interpretation: A Rejoinder to David Darby. Poetics Today 24,3. (Herbst 2003). 413-421.
- . (Hrsg.) What is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin: de Gruyter, 2003.
- Kierkegaard, Søren, und Alastair Hannay. Papers and Journals: A Selection. Penguin classics. London: Penguin Books, 1996
- Kittler, Friedrich A. „Ein Erdbeben in Chili und Preußen.“ Positionen der Literaturwissenschaft: Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists

- Das Erdbeben von Chili. Hrsg. von David E. Wellbery. München: C. H. Beck, 1985. 24-38.
- Kittler, Wolf. Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege. Rombach Wissenschaft. Freiburg [im Breisgau]: Rombach, 1987.
- Knobloch-Westerwick, Silvia und Keplinger, Caterina. „Mystery appeal: Effects of uncertainty and resolution on the enjoyment of mystery.“ Media Psychology 8,3. 193-212.
- Knox, Dilwyn. Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony. Leiden: E.J. Brill, 1989.
- Koebner, Thomas. „Was stimmt denn jetzt? ‚Unzuverlässiges Erzählen im Film.‘“ Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. Hrsg. von Fabienne Liptay und Yvonne Wolf. München: Edition Text und Kritik, Boorberg, 2005. 19-38.
- Koelb, Clayton. „Incorporating the Text: Kleist’s ‚Michael Kohlhaas‘.“ PMLA 105:5 (Oktober 1990). 1098-1107.
- Kommerell, Max. Geist und Buchstabe der Dichtung: Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin. Frankfurt, a.M.: Klostermann, 1944.
- Korthals Altes, Liesbeth. „Sincerity, Reliability and Other Ironies – Notes on Dave Eggers‘ A Heartbreaking Work of Staggering Genius.“ Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Hrsg. von Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin: De Gruyter, 2008.106-128.
- . „Voice, Irony and Ethos: the Paradoxical Elusiveness of Michel Houellebecq’s polemic writing in *Les particules élémentaires*.“ Stimme(n) im Text: Narratologische Positionsbestimmungen. Hrsg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel. Berlin: de Gruyter, 2006. 165-191.
- Kraft, Herbert. Kleist: Leben und Werk. Münster: Aschendorff, 2007.
- Kroeber, Karl. Retelling/Rereading : The Fate of Storytelling in Modern Times. New Brunswick: Rutgers UP, 1992.
- Krumbholz, Martin. Ironie im zeitgenössischen Ich-Roman. München: Fink, 1980.

- Kurth, Lieselotte E. „Unzuverlässige Sprecher und Erzähler in deutscher Dichtung.“ Traditions and Transitions. Studies in Honor of Harold Jantz. Hrsg. von Jantz, Harold Stein, et al. (München): Delp, 1972. 105-124.
- . „Historiographie und historischer Roman: Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert.“ MLN.79:4. Deutsche Ausgabe (Oktober 1964). 337-362.
- Lacoue-Labarthe, Philippe und Jean-Luc Nancy. The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism. Albany: State University of New York Press, 1988.
- Lämmert, Eberhard. Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler, 1967.
- Landy, Joshua. „Proust, His Narrator, and the Importance of Distinction.“ Poetics Today 25:1 (Frühling 2004). 91-135.
- Lange, Victor. „Erzählen als Moralisches Geschäft.“ Die Subversive Madonna: Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls. Hrsg. von Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975. 100-122.
- Lanser, Susan S. „(Im)plying the Author.“ Narrative 9 (2001), 153-160.
- Lauer, Gerhard. „Kafkas Autor: Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autorkonzepts.“ Fotis Jannidis et al. (Hg.). Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. 209-234.
- Lock, Charles. „Double Voicing, Sharing Words: Bakhtin’s Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse.“ The Novelness of Bakhtin: Perspectives and Possibilities. Hrsg. von Jørgen Bruhn und Jan Lundquist. Kopenhagen: Museum Tusulanum P., 2001. 71-87.
- Lubkoll, Christine und Günter Oesterle. Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Stiftung für Romantikforschung, Bd. 12. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
- Lukács, George. „Der historische Roman.“ Georg Lukács Werke. Band 6. Neuwied: Luchterhand, 1965. 407-429.
- Lützel, Paul Michael. Spätmoderne und Postmoderne: Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

- Lyotard, Jean Francois. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.
Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: U of
Minnesota P, 1984.
- . The Inhuman: Reflections on Time. Stanford, Kalifornien: Stanford UP,
1991.
- Machor, James L. „Introduction: Readers/Texts/Contexts.“ Readers in history:
nineteenth-century American literature and the contexts of response.
Hrsg. von James L. Machor. Baltimore: Johns Hopkins University Press,
1993. vii-xxix.
- Malpas, Simon. The Postmodern. London: Routledge, 2005.
- Marcus, Amit. „Camus’s The Fall: The Dynamics of Narrative Unreliability.“
Style. 40,4. Winter 2006. 314-333.
- Markwardt, Bruno. Geschichte der deutschen Poetik 3. Klassik und Romantik.
Grundriß der germanischen Philologie, 13,3. Berlin: de Gruyter, 1958.
- Martindale, Colin. „What Can Texts Tell Us About Authors.“ Fotis Jannidis et
al. (Hg.). Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen
Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. 183-207.
- . „Empirical questions deserve empirical answers.“ Philosophy and
Literature 20 (1996). 347-361.
- . The Clockwork Muse: The Predictability of Artistic Change. New York:
Basic Books, 1990.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel. Einführung in die Erzähltheorie. 6.
Aufl. C.H.Beck, 2003.
- Mehigan, Timothy J. Text As Contract: The Nature and Function of Narrative
Discourse in the Erzählungen of Heinrich von Kleist. Frankfurt am
Main: P. Lang, 1988.
- Metken, Günter. Als die Surrealisten noch recht hatten: Texte u. Dokumente.
Stuttgart: Reclam, 1976.
- Meyer, Michael. „Credit und Diskreditierung: zur englischen Presse und
Literatur im frühen 18. Jahrhundert.“ Vertrauen und Glaubwürdigkeit:
Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Beatrice Dernbach und
Michael Meyer. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
155-172.

- Mews, Siegfried. „The Evil Spirit Journalism: The Press in the Context of Literature.” South Atlantic Bulletin. 43:4. (November 1978). 5-21.
- Miall, David S. „On the Necessity of Empirical Studies of Literary Reading.” Frame: Utrecht Journal of Literary Theory. 14.2-3 (2000). 43-59.
- . Literary Reading: Empirical & Theoretical Studies. New York: P. Lang, 2006.
- Moering, Michael. Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists. München: Fink, 1972.
- Moore, Anthony R. „How Unreliable Is Humbert in Lolita.“ Journal of Modern Literature XXV, 1 (Herbst 2001). Indiana UP. 71-80.
- Muecke, D. C. The Compass of Irony. London: Methuen, 1969.
- Müller, Gernot. „Prolegomena zur Konzeptualisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists.” Studia Neophilologica. 77. (2005). 41-70.
- Müller, Ute. William Faulkner und die Deutsche Nachkriegsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Müller-Salget, Walter. „Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen.“ Zeitschrift für deutsche Philologie. 92. (1973). 185-211.
- . „Die Struktur des Widerspruchs in Kleists Marquise von O...“ Deutsche Vierteljahresschrift. 28. (Januar 1954). 497-515.
- Müller-Seidel, Walter. „Nachwort.“ Heinrich von Kleist: Sämtliche Erzählungen und andere Prosa. Stuttgart: Reclam, 2004. 355-378.
- Rainer Nägele und Marc D. Silberman. „Aspects of the Reception of Heinrich Böll.” New German Critique 7 (Winter, 1976). 45-68.
- Neuhaus, Stefan und Rolf Selbmann und Thorsten Ungerer. „Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen: Ein Vorgespräch.“ Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Stefan Neuhaus et al. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Newcomb, James W. und Eugen Simion. The Return of the Author. Evanston, Ill.: Northwestern UP, 1996.
- Nielsen, Henrik Skov. „The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction.“ Narrative 12:2. (Mai 2004). 133-150.
- Nobile, Nancy. The School of Days: Heinrich Von Kleist and the Traumas of Education. Detroit: Wayne State University Press, 1999.

- Nünning, Ansgar. „‘But why will you say that I am mad?’ On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction.” Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik, 22:1. 95-101.
- . „Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term.“ Tom Kindt und Hans-Harald Müller (Hg.). What is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Berlin: de Gruyter, 2003. 238-275.
- . „Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des 'implied author'.“ Deutsche Vierteljahrsschrift 67:1. 1993. 1-25.
- . „Totgesagte leben länger: Anmerkungen zur Rückkehr des Autors und zu Wiederbelebungsversuchen des ‚impliziten Autors‘.“ Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. 42 (2001). 353-385.
- . „Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of 'Unreliable Narration': Prolegomena and Hypotheses.“ Grenzüberschreitungen: Narratologien im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context. W. Grünzweig und A. Solbach (Hg.).Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, 53-73.
- . (Hg.) Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: WVT, 1998.
- . „Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens.“ Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 3-40.
- . „Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology.“ Style 38:3. (Herbst 2004). 352-403.
- . „Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches.“ A Companion to Narrative Theory. Hrsg. von James Phelan und Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 2005. 89-107.

- . „Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches.” Narrative Unreliability in the Twentieth Century First-Person Novel. Hrsg. von Elke D’hoker und Gunther Martens. Berlin: De Gruyter, 2008.
- . „Towards a Cultural and Historical Narratology.” Anglistentag 1999 Mainz. Proceedings. Hrsg. von Bernhard Reitz und Sigrid Rieuwerts. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000. 345-373.
- Nünning, Vera. „*Unreliable Narration* und die historische Variabilität von Werten und Normen: The Vicar of Wakefield als Testfall für eine kulturgeschichtliche Erzählforschung.“ Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 257-283.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning. „Dramatische Ironie als Strukturprinzip von unreliable narration, unreliable focalization und dramatic monologue: Ein kommunikations- und erzähltheoretischer Beitrag zur Rhetorik der Ironie im literarischen Erzähltext.“ Irony revisited: Spurensuche in der englischsprachigen Literatur: Festschrift für Wolfgang G. Müller. Hrsg. von Thomas Honegger und Wolfgang G. Müller. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2007. 51-82.
- Oberlin, Gerhard. „Der Erzähler als Amateur: Fingiertes Erzählen und Surrealität in Kleists *Bettelweib* von Locarno.“ Kleist-Jahrbuch 2006. Hrsg. von Günter Blamberger, et al.. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2006. 100-119.
- Oberlin, Gerhard. Modernität und Bewusstsein: Die letzten Erzählung Heinrich von Kleists. Gießen: Psychosozialverlag, 2007.
- Oellers, Norbert. „Heinrich von Kleists ästhetische Konzepte.“ Kleist: Ein moderner Aufklärer? Hrsg. von Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel. Göttingen: Wallstein, 2005. 61-76.
- Olson, Barbara K. „‘Who Thinks This Book?’ Or Why the Author/God Analogy Merits Our Continued Attention.“ Narrative 14:3 (Oktober 2006). 339-346.

- Olson, Greta. „Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators.“ Narrative 11:1. (Januar 2003). 93-109.
- O’Neill, Patrick. Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory. Toronto: U of Toronto P, 1996.
- Orwell, George. Nineteen Eighty-Four. Fairfield, IA: 1st World Library, 2004.
- Parr, James A. Don Quixote: An Anatomy of Subversive Discourse. Newark, Del: Juan de la Cuesta, 1988.
- Perraudin, Michael. „Gruppenbild mit Dame: the humanising of the narrator.“ The Narrative Fiction of Heinrich Böll. Hrsg. von Michael Butler. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 176-197.
- Peters, Sibylle. Heinrich von Kleist und der Gebrauch der Zeit: von der MachArt der Berliner Abendblätter. Epistemata, Bd. 445. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Petersen, Jürgen H. Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung, Typologie, Entwicklung. Stuttgart: J.B. Metzler, 1991.
- Pettersson, Bo. „The Many Faces of Unreliable Narration: A Cognitive Narratological Reorientation.“ Cognition and Literary Interpretation in Practice. Hrsg. von Veivo, Harri und Bo Pettersson und Merja Polvinen. Helsinki: Helsinki UP, 2005. 59-88.
- Pfeiffer, Joachim. „Kleist und die Sprache des Unbewussten: Zur Geschichte der psychoanalytischen Kleist-Forschung.“ Heinrich von Kleist. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 27. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 21-38.
- Pfister, Manfred. Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
- Pfordresher, John. „Recommended: Heinrich von Kleist.“ The English Journal 70:7 (November 1981). 83-84.
- Phelan, James. Living To Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- . „Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative: Robert Frost’s Home Burial.“ Poetics Today 25:4 (Winter 2004). 627-651.
- . „Why Narrators Can Be Focalizers -- and Why It Matters.“ New Perspectives on Narrative Perspective. Hrsg. von Willie Ivan Peer und

- Seymour Chatman. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2001. 51-64.
- Preston, Elisabeth. „Implying authors in *The Great Gatsby*.“ Narrative. 5 (1997). 143-164.
- Pooney, Mary. „Ambiguity and Historicism: Interpreting *Confessions of a Thug*.“ Narrative. 12:1. (Januar 2004). 3-21.
- Prince, Gerald. „Implied Author.“ A Dictionary of Narratology. Lincoln: U of Nebraska P., 1987. 42-43.
- . „Introduction to the Study of the Narratee.“ Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. Hrsg. von Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 7-25.
- Ranke, Leopold von. Aus Werk und Nachlass II: Über die Epochen der neueren Geschichte. Hrsg. von Theodor Schieder und Helmut Berding. München: Oldenbourg. 1971.
- Reich-Ranicki, Marcel. Mehr als ein Dichter: über Heinrich Böll. Köln: Kiepenheuer & Wisch, 1986.
- . Deutsche Literatur in West und Ost: Prosa seit 1945. München: VERLAG, 1965.
- Reuß, Roland. „Die Verlobung in St. Domingo: Eine Einführung in Kleists Erzählen.“ Berliner Kleist-Blätter 1. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1988.
- . „Michael Kohlhaas und Michael Kohlhaas: Zwei deutsche Texte, eine Konjektur und das Stigma der Kunst.“ Berliner Kleist-Blätter 3. Basel und Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern, 1990.
- Richardson, Brian. Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- Riggan, William. Pícaros, Madmen, Naïefs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator. Norman: U of Oklahoma Press, 1981.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. „A Comprehensive Theory of Narrative. Genette’s Figures III and the Structuralist’s Study of Fiction.” PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1. 1976. 33-62.
- . Narrative fiction: contemporary poetics. London: Methuen, 1983.

- Roosevelt, Theodore. „History as Literature.“ Jährliche Ansprache des
Präsidenten der American Historical Association, Boston, 27. Dezember
1912. American Historical Review. 18:3 (April 1913). 473-489.
- Rutland, Barry. „Foreword.“ Genre, Trope, Gender: Critical Essays by
Northrop Frye, Linda Hutcheon and Shirley Neumann. Hrsg. von Barry
Rutland. Ottawa: Carlton UP, 1992. 1-10.
- Sartre, Jean-Paul. Was ist Literatur? Hamburg: Rowohlt, 1965.
- Scharang, Michael. „Zur Technik der Dokumentation.“ Dokumentarliteratur.
Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Stephan Reinhardt. München:
Butow & Behnke, 1973. 35-48.
- Schlant, Ernestine. The Language of Silence: West German Literature and the
Holocaust. New York: Routledge, 1999.
- Schlegel, Friedrich von, und Hans Eichner. Fragmente zur Poesie und
Literatur. Paderborn: Schöningh, 1981.
- Schubert, Christoph. „Fallible Focalization: Zur Linguistik der
Sichtbehinderung im fiktionalen Text.“ Germanisch-Romanische
Monatsschrift. 55.2 (2005). 205-226.
- Searle, John R. Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech
Acts. Cambridge, Eng: Cambridge UP, 1979.
- . Intentionality, an Essay in the Philosophy of Mind. Cambridge, Eng:
Cambridge UP, 1983.
- Schneider, Hermann. Studien zu Heinrich von Kleist. Berlin: Weidmannsche
Buchhandlung, 1915.
- Schmidt, Jochen. Heinrich von Kleist: Studien zu seiner poetischen
Verfahrensweise. Tübingen: Niemeyer, 1974.
- Schönert, Jörg. Perspektiven zur Sozialgeschichte der Literatur: Beiträge zu
Theorie und Praxis. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der
Literatur, Bd. 87. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- Schulz, Gerhard. Kleist: Eine Biographie. München: Beck, 2007.
- Schütte, Uwe. Die Poetik des Extremen: Ausschreitungen einer Sprache des
Radikalen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2006.
- Selbmann, Rolf. „‘Hier endigt die Geschichte’. Erzählstrategie und
poetologische Reflexion in Kleists Erzählschlüssen.“ Kleist-Jahrbuch

2005. Hrsg. von Günter Blumberger et al. Stuttgart: Metzler, 2005. 233-247.
- Sell, Mike. Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement. U of Michigan P, 2008.
- Sembdner, Helmut. Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion. Berlin: Weidmann, 1939.
- Sherman, David. Sartre and Adorno: The Dialectics of Subjectivity. SUNY series in contemporary continental philosophy. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
- Smith, John H. „Dialogic Midwifery in Kleist's Marquise von O and the Hermeneutics of Telling the Untold in Kant and Plato.“ PMLA 100:2. (März 1985). 203-219.
- Solbach, Andreas. „Grimmelshausens ‚Courasche‘ als unzuverlässige Erzählerin.“ Simpliciana 24 (2002). 141-164.
- Spielhagen, Friedrich. „Novelle oder Roman?“ Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig: Staackmann, 1883. 245-247.
- Spoerhase, Carlos. „Hypothetischer Intentionalismus. Rekonstruktion und Kritik.“ Journal of Literary Theory 1 (2007). 80-109.
- Sprenger, Mirjam. Modernes Erzählen: Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung. Stuttgart: J.B. Metzler, 1999.
- Staengle, Peter. Heinrich von Kleist: Sein Leben. 2. Aufl. Heilbronn: Kleist-Archiv Sembdner, 2007.
- . „’Noch Ein Blättchen Papier Für Dich‘. Zu Heinrich V. Kleists Brief an Wilhelmine V. Zenge Vom 20./21. August 1800.“ MLN 117. 3 (2002): 576-583.
- Stanzel, Franz K. Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.
- . Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982.
- Steig, Reinhold. Heinrich von Kleist's Berliner Kämpfe. Berlin, Stuttgart: Spemann, 1901.

- Stephens, Anthony. „Zur Funktion der ‚Schauspiele‘ in Kleists Erzählungen.“
Kleist-Jahrbuch 2007. Hrsg. von Günter Blamberger et al. Stuttgart:
 Metzler, 2007. 102-119.
- Stephens, Anthony und Yixu Lü. „Die Verführung des Lesers im Erzählwerk
 Kleists.“ Kleist-Jahrbuch 1994. Hrsg. von Hans Joachim Kreuzer.
 Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. 104-117.
- Stoddard, Kathryn. The Narrative Voice in the Theogony of Hesiod. Leiden:
 Brill, 2004.
- Strube, Werner. „Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als
 er sich selber verstanden hat.“ Fotis Jannidis et al. (Hg.). Rückkehr des
 Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen:
 Niemeyer, 1999. 135-155.
- Suleiman, Susan Rubin. „The Politics of Postmodernism after the Wall.“
International Postmodernism: Theory and Literary Practice. Hrsg. von
 Willem Bertens et al. Amsterdam: J. Benjamins, 1997.
- Süssmann, Johannes. Geschichtsschreibung oder Roman?: zur
 Konstitutionslogik von Geschichtserzählungen zwischen Schiller und
 Ranke (1780-1824). Frankfurter historische Abhandlungen, Bd. 41.
 Stuttgart: F. Steiner, 2000.
- Tabbi Joseph und Michael Wutz. (Hg.). Reading Matters: Narrative in the
 New Media Ecology. Ithaca, N.Y. ; London: Cornell UP, 1997.
- Taylor, Marjorie, et al. „The Illusion of Independent Agency: Do Adult
 Fiction Writers Experience Their Characters as having Minds of their
 Own?“ Imagination, Cognition and Personality. 22 (2002/2003). 361-
 380.
- Theisen, Bianca. „Strange News: Kleist's Novellas.“ A Companion to the
 Works of Heinrich von Kleist. Hrsg. von Bernd Fischer. Rochester, NY :
 Camden House, 2003. 81-102.
- Thorwart, Wolfgang. Heinrich von Kleists Kritik der gesellschaftlichen
 Ordnungsprinzipien: zu H. v. Kleists Leben und Werk unter besonderer
 Berücksichtigung der theologisch-rationalistischen Jugendschriften.
 Epistemata, Bd. 497. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Thüsen, Joachim von der. „The Shaking Walls of Convention: Popular
 Sentimentalism and Heinrich von Kleist's First Tale.“ Convention and

- Innovation in Literature. Hrsg. von Theo d'Haen, Rainer Georg Grübel und Helmut Lethen. Utrecht publications in general and comparative literature, v. 24. Amsterdam: J. Benjamins Pub. Co, 1989. 123-150.
- Toolan, Michael J. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. 2. Aufl. London: Routledge. 2001.
- Thucydides. Der Peloponnesische Krieg. Übers. von Georg Peter Landmann. Bibliothek der alten Welt. Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2002.
- Ueding, Gert. Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Veivo, Harri und Bo Pettersson und Merja Polvinen. Cognition and Literary Interpretation in Practice. Helsinki: Helsinki UP, 2005.
- Vogt, Jochen. „Gruppenbild mit Dame.“ Heinrich Böll: Romane und Erzählungen. Hrsg. von Werner Bellmann. Stuttgart: Reclam, 2000. 222-248.
- . „Heinrich Böll.“ Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur. Bd. 2. Stand: 01.04.1987.
- Waidson, Herbert Morgan. „Heroine and Narrator in Heinrich Böll's Gruppenbild mit Dame.“ Forum for Modern Language Studies 9 (1973) 2. 123-131.
- Wall, Kathleen. „*The Remains of the Day* and its Challenges to Theories of Unreliable Narration.“ Journal of Narrative Technique 24 (1994). 18-42.
- Wallmann, Jürgen P. „Der Schuß auf den Revolverjournalisten.“ Der Tagesspiegel 4. August 1974. 39.
- Webber, Andrew. The Doppelgänger Double Visions in German Literature. Oxford [England]: Clarendon Press, 1996.
- White, Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.
- . „The Historical Text as Literary Artifact.“ Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978. 81-100.
- . The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.
- . „The Value of Narrativity in the Representation of Reality.“ Critical Inquiry 7:1 (Herbst 1980). 5-27.

- . „Hayden White on ‚Facts, Fictions, and Metahistory‘.“ (Interview mit Hayden White von Richard J. Murphy). Sources: Revue d'etudes anglophones. 2. 1997. 13-30.
- Wilde, Alan. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Wimsatt, William K. und Monroe C. Beardsley. „The Intentional Fallacy.“ Sewanee Review. 54 (1946). 468-488.
- Winko, Simone. „Einführung: Autor und Intention.“ Fotis Jannidis et al. (Hrsg.). Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer, 1999. 39-46.
- . „Skepsis, Noblesse, Ironie. Formen des Als-ob in Kleists Erdbeben.“ Euphorion. 63. 1969. 247-283.
- Wintzen, René. Heinrich Böll: Eine deutsche Erinnerung: Interview mit René Wintzen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1979.
- Wirth, Günter. „Plädoyer für das Erbarmen.“ Böll: Untersuchungen zum Werk. Hrsg. von Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1975. 93-109.
- Wittkop-Ménardeau, Gabrielle. E.T.A. Hoffmann: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.
- Wittkowski, Wolfgang. „Schrieb Kleist regierungsfreundliche Artikel? Über den Umgang mit politischen Texten.“ Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft. 23 (1982). 95-116.
- Wolf, Werner. „Description as a Transmedial Mode of Representation: General Features and Possibilities of Realizing in Painting, Fiction and Music.“ Description in Literature and Other Media. Hrsg. von Wolf, Werner und Walter Bernhart. Studies in intermediality, 2. Amsterdam: Rodopi, 2007. 1-91.
- Wucherpennig, Wolf. „Die Verlobung in St. Domingo oder Die Tragödie des Narzissmus.“ Heinrich von Kleist. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 27. Hrsg. von Ortrud Gutjahr. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008. 207-226.
- Yacobi, Tamar. „Package Deals in Fictional Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability.“ Narrative 9.2 (Mai 2001). 223-229.
- Zanetti, Sandro. „Doppelter Adressenwechsel: Heinrich von Kleists Schreiben in den Jahren 1800 bis 1803.“ Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden

- Säkulum: Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hrsg. von Martin Stingelin. München: Fink, 2004. 205-226.
- Zantop, Susanne. Re-presenting the Present: History and Literature in Restoration Germany. MLN. 102:3. Deutsche Ausgabe. (April 1987). 570-585.
- Zeller, Hans. „Kleists Novellen vor dem Hintergrund der Erzählnormen.“ Kleist-Jahrbuch 1994. Hrsg. von Hans Joachim Kreutzer. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. 83-103.
- Zerweck, Bruno. „'Boy, am I a reliable narrator?': Eine kulturwissenschaftlich-narratologische Analyse des unzuverlässigen Erzählens in Martin Amis' Money: A Suicide Note.“ Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Hrsg. von Ansgar Nünning. Trier: WVT, 1998. 226-255.
- . „Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction.“ Style (Northern Illinois Univ., DeKalb), 35:1, Spring 2001: 151-178.
- Zimmermann, Werner. Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Bd 3. Düsseldorf: Schwann, 1988.
- Zipes, Jack. „The Political Dimensions of The Lost Honor of Katharina Blum.“ New German Critique 12. (Herbst 1977). 75-84.
- Žižek, Slavoj. „Why are Laibach and NSK not Fascists?“ M'ARS (Ljubljana: Moderna Galerija). 3:4. 1993. 3-4.
- . Did Somebody Say Totalitarian?: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion. Wo es war. London: Verso, 2001.
- Zunshine, Lisa. Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Columbus: Ohio State UP, 2006.