



Separatum aus:

THEMENHEFT 3

Eva von Contzen (Hrsg.)

Historische Narratologie

Publiziert im August 2019. Auf Wunsch der Autorin wurde dieser Beitrag
in der sogenannten alten Rechtschreibung belassen.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Hefherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Glauch, Sonja: Zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter, in: Contzen, Eva von (Hrsg.): Historische Narratologie, Oldenburg 2019 (BmE Themenheft 3), S. 79–124 (online).

Sonja Glauch

Zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter

Abstract. Historische Erzählforschung unterliegt einer Spannung im Gebrauch narratologischer Begriffe, nämlich zwischen ausweitender Verallgemeinerung – z. B. durch Absehen von den Implikationen der kulturellen Funktion eines textuellen Phänomens – und verengender Schärfung. Auch das Konzept des ›unzuverlässigen Erzählers‹ wird durch diese Spannung problematisch, wenn es auf mittelalterliche Romanliteratur appliziert werden soll. Der Beitrag unternimmt eine kritische Revue einiger vormoderner Erzählerfigurationen, die die Forschung als unzuverlässig bezeichnet hat, darunter Wolfram von Eschenbach und Geoffrey Chaucer. Diese Revue läßt erkennen, daß von Unzuverlässigkeit meist gesprochen wird, wo wohl eher Ambiguität, Uneindeutigkeit, Ironie und humoristische Distanz vorliegen. Es scheint jedoch aussichtslos, unzuverlässige Erzähler im Mittelalter unter heterodiegetischen Erzählern zu suchen, was insbesondere an der Zielrichtung der von ihnen eingesetzten Ironie liegt.

Gibt es unzuverlässige Erzähler vor der Neuzeit? Diese Frage scheint nicht nur an sich interessant zu sein, weil eine positive Antwort für die Deutung von einzelnen Texten ausschlaggebend sein könnte, sondern auch weil sie für das Projekt einer historischen Narratologie lehrreich ist. Unter dem Blickwinkel der Historisierung eines literaturtheoretischen Konzepts ist *unreliability* kein anderer Fall als Fokalisierung oder Fiktionalität, und diesen metatheoretischen Aspekt will mein Beitrag in erster Linie verfolgen. Um die Analyse konkreter Fallbeispiele wird es mir nur am Rande gehen; es soll aber immerhin cursorisch angedeutet werden, wie narrative Unzuverlässigkeit im Mittelalter konkret eingesetzt worden sein könnte.

1. Zur Historisierung narratologischer Konzepte

Die narratologische Beschäftigung mit vormoderner Literatur wird von zwei Kräften getrieben, von denen ich glaube, daß sie sich gelegentlich gegenseitig behindern oder jedenfalls in die Quere kommen: Einerseits möchte man alte Texte mit genau demselben Instrumentarium und Theoriedesign, denselben Terminologien und Konzepten wie alle Texte untersuchen. Man möchte also ein Teil einer allgemeinen Narratologie, der Narratologie sein, und man möchte, daß diese allgemeine Narratologie die alten Texte berücksichtigt und in ihre Theoriebildung einbezieht. So versteht sich etwa die Klage von Contzens (2014, S. 2): »In the *Living Handbook of Narratology*, notably one of the most up-to-date resources for the current state of narratology, the keywords ›medieval‹ and ›Middle Ages‹ occur twenty times in total. This is a poor result [...].« Andererseits aber möchte man herausarbeiten, was die Besonderheiten des ›alten‹ Erzählens sind, inwiefern die allgemeine Narratologie für unsere Texte gar nicht recht (oder noch gar nicht recht) geeignet ist, weil die Brennpunkte ihres Interesses deren Machart verfehlen, inwiefern man andere Fragestellungen, andere Konzepte, letztlich andere Termini und Begriffe benötigt. Freilich vertreten einzelne Mediävisten oft nur eines dieser beiden Programme bewußt, was nicht verhindert, daß das andere in ihren Begriffen und Argumenten wirksam sein kann. Der Titel von Armin Schulz' wichtigem Buch zur historischen Narratologie legt m. E. diesen Zwiespalt offen. Das Buch heißt ›Erzähltheorie aus mediävistischer Perspektive‹, so als ob es vom erstgenannten Interesse getrieben sei, er also Erzähltheorie betreiben wolle unter Berücksichtigung mediävistischer Belange. Nach dem Inhalt des Buches beurteilt, müßte es den exakt umgekehrten Titel tragen: Mittelalterliches Erzählen, erzähltheoretisch betrachtet. Armin Schulz ist die allgemeine Narratologie im Sinne eines Theoriegebäudes ziemlich egal. Sein Anliegen ist auch nicht die Erweiterung der bisher üblicherweise betriebenen Narratologie zu einer

wahrlich allgemeinen Narratologie. Es geht ihm um die »Spezifika vor-moderner Literatur« (S. 3), und er betont, daß nicht die »große Theorie« und »die erzähltheoretische Grundlagenforschung« die nützlichen Ansätze liefern, sondern die gute alte literaturwissenschaftliche Praxis des Interpretierens konkreter Erzähltexte. Mir scheint, dies ist derselbe Zwiespalt, den Hartmut Bleumer in seinem jüngst erschienenen Handbuchartikel über Historische Narratologie mit dem pointierten Satz andeutet: »Wenn sie [die historische Narratologie] historisch-induktiv vorgeht, ist sie im klassischen Sinne keine Narratologie, wenn sie dagegen auf ihrem theoretischen System- und Universalitätsanspruch beharrt, ist sie nicht historisch« (Bleumer 2015, S. 214).

Eva von Contzen hat in ihrem Manifest von 2014, »Weshalb wir eine mittelalterliche Narratologie brauchen«, eine ganze Reihe von narratologischen Vorstößen innerhalb der Mediävistik aufgezählt (von Contzen 2014, S. 5f.), die bezeichnenderweise fast ausschließlich aus dem deutschsprachigen Raum oder der Germanistik kommen. Mir fällt an dieser Liste jedenfalls auch auf, daß kaum jemand der Autoren wirklich an der Erweiterung der allgemeinen Narratologie arbeitet, d. h. sich in ein Gespräch mit Genette oder Nünning begibt, sondern daß es ihnen allen – wie auch Armin Schulz – in erster Linie um die Beschreibung mittelalterlichen Erzählens geht. Diese Präferenz hängt womöglich damit zusammen, daß in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft eine starke Tradition existiert, die vor allem unter den Namen Erzählforschung und Narrativik lief.¹ Aus meiner Sicht sind das nicht nur beliebige alternative Bezeichnungen für das, was in angloamerikanischer und französischer Tradition Narratologie heißt, sondern es handelt sich um einen wirklich anderen Schwerpunkt: es geht weniger um Erzähltheorie als um konkrete Erzählphänomene.² Es ist dies vielleicht vergleichbar der begrifflichen Unterscheidung zwischen Gattungstheorie und Gattungspoetik(en), die man auch gewiß nicht einebnen sollte. Wenn *narratology* im Englischen sicher sowohl die Theorie wie die Phänomene des Er-

zählens meint, so hat das Deutsche – wie so oft – den Vorteil, mehrere Termini zu besitzen, die das auseinanderzuhalten erlauben. Narratologie bzw. Erzähltheorie und Narrativik bzw. Erzählforschung zu differenzieren³ könnte eigentlich ein eleganter Dreh sein, um die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen zu bezeichnen, die in den eingangs diagnostizierten Zwiespalt führen, wenn man sie unter einem Dach vereinigt. Daß die mittelalterliche Heldenepik oder der mittelalterliche Roman eine eigene Narrativik, also eigene Erzählformen, eigene Erzählgesetze haben, ist klar, aber daß man eine eigene Narratologie für sie benötigt, will mir nicht so recht einleuchten. Das heißt natürlich auch, daß ich nicht glaube, daß das vormoderne Erzählen insgesamt einer eigenen Narratologie, also einer eigenen Theorie des Erzählens bedarf.

Ich könnte die eingangs erwähnten zwei Kräfte also vielleicht auch als zwei denkbare Richtungen reformulieren, die eine historische Erzählforschung einschlagen kann: die einer allgemeinen Narratologie, die nicht vergißt, daß sie für jedwede Texte zuständig sein muß, und die einer spezifisch historischen Narrativik. Inwiefern kommen diese Richtungen sich nun in die Quere? Sollten sie sich nicht eigentlich wunderbar vertragen, weil das eine mehr auf das Systematische, die Grundkategorien, die Prinzipien und deren Epistemologie gerichtet ist, das andere auf die konkreten Erzählpraxen der jeweiligen Gattungen, Kulturen und Epochen? Das eine braucht das andere ja unbedingt, und dies in beiden Richtungen. Die Beschreibung von historischer Spezifik ist angewiesen auf einheitliche, übergreifende Begriffe mit hohem Abstraktionsgrad; solche Begriffe kann man aber nicht bilden, ohne alle potentiell von ihnen betroffenen Phänomene einzubeziehen. Eva von Contzen hat in ihrem Manifest dafür geworben, den Weg vom zweiten zum ersten zu gehen: »all that is needed is a systematic way of, first, accomplishing a medieval narratology – from within the field – in order to bring the results in dialogue with general narratological discussions beyond medieval studies« (von Contzen 2014, S. 7). Man könnte sich auf diesem Weg auf feste und historisch informierte Definitionen von

allgemeinen Konzepten wie ›Fiktionalität‹ oder ›Erzähler‹ oder ›Geschichte‹ einigen und mit ihrer Hilfe herausarbeiten, inwiefern sich Texte verschiedener Autoren, Gattungen, Register, Kulturen, Epochen unterscheiden. Wo ist das Problem?

Nun, es steckt da, wo eben genau diese Arbeit an den Begriffen und Konzepten – wiederum nicht unerwartet – von den beiden genannten Kräften in entgegengesetzte Richtungen gelenkt wird. Ein Beispiel: Wer das Konzept der Fiktionalität⁴ aus dem Reservat des modernen Romanerzählens herausholen will und es tauglich machen will für jegliche Formen, Gattungen, Epochen, mediale Situationen etc., der muß es breiter und allgemeiner fassen. Der Begriff läßt sich dann auf eine größere Zahl von Texten anwenden, auch auf außereuropäische, auch historisch fernliegende, aber er sagt nicht mehr so viel aus. Er verliert damit auch seine Funktion als Chiffre: er taugt nicht mehr als Zuschreibung für bestimmte historische Konstellationen, und er taugt nicht mehr als uneingestandenes Werturteil. Ein Werturteil ist mit dem ›engen‹ Fiktionalitätsbegriff verbunden, sobald man Fiktionalität als eine Errungenschaft betrachtet, die für einen bestimmten Entwicklungsgrad von Literarität steht.⁵ Walter Haugs Satz von der Entdeckung der Fiktionalität im arthurischen Strukturkonzept Chrétien de Troyes (Haug 1992; Haug 2003) wird nicht nur unzutreffend, sondern auch belanglos, sobald man ihm einen erweiterten Fiktionalitätsbegriff zugrundelegt, wie Haug übrigens selbst erkannt hat (Haug 2009, S. 219). Man könnte nun, das wäre wohl die entgegengerichtete Tendenz, der modernen Literatur ihren binären, wertbehafteten und mit dem Autonomiegedanken verschmolzenen Fiktionalitätsbegriff⁶ auch lassen – d. h. unter Fiktionalität nur die heute institutionalisierte Praxis mit den ihr eigenen Regeln und Implikationen verstehen – und sich auf die Position zurückziehen, daß der vormoderne Umgang mit Erzähltexten insbesondere in seinen Implikationen so weitgehend anders funktioniert als der moderne, daß man dafür nicht diesen engen und spezifischen Fiktionalitätsbegriff benutzen sollte. Jede dieser zwei Positionen ist natürlich genauso sinnvoll wie die andere;

sie wollen nur Verschiedenes, und ihre Begriffssprachen leisten Verschiedenes. Sie schließen einander auch gerade nicht aus, sondern benötigen die jeweils andere Position als Gehalt, weil nur so kulturelle Universalien und Konstanten zu kulturellen Veränderlichkeiten ins Verhältnis gesetzt werden können (vgl. die umsichtige Erörterung der Relation von Universalismus und Relativismus bei Braun 2013, bes. S. 27–37). Trotzdem werden sie im wissenschaftlichen Diskurs im Streit um die Begriffe gern gegeneinander in Stellung gebracht, und dies dürfte an einer Verschränkung von wertenden und beschreibenden Urteilen liegen, die letztlich vielleicht unhintergebar ist, die wir uns aber doch immer wieder ins Bewußtsein rufen müssen.

Diese Verschränkung beruht zunächst auf einer naheliegenden Stellvertreterbeziehung zwischen Komplexitätsgrad oder Ausbau einer Textkultur einerseits und bestimmten als ›anspruchsvoll‹ verstandenen Erzähltechniken, die wir im Fundus einer komplexen Textkultur – nämlich unserer eigenen – wissen, andererseits. Dabei wäre zum einen zu bedenken, daß eine vielschichtige Textkultur auf ganz anderen Gattungen und Erzählweisen beruhen kann, als es die unsere tut; kurz gesagt: auch eine literarische Kultur, die den Roman nicht kennt, kann komplex sein, und in welchem Maße sie es ist, bestimmt sich erst über eine Zusammenschau aller ihrer Facetten, wozu nicht nur Formen, Gestaltungen und mediale Konstellationen von Texten, sondern auch der gesellschaftliche Umgang mit diesen gehört. Wie komplex eine literarische Kultur ist, läßt sich vielleicht am besten daran ablesen, wie umfangreich ihre wissenschaftliche Komplettbeschreibung sein muß. Niemand wird leugnen, daß unsere zunehmend von einer Globalisierungsbewegung erfaßte – und deshalb immer weniger auf den europäischen oder westlichen Kulturraum zu begrenzende – Textkultur des Jahres 2000 komplexer ist als die antike Textkultur des 1. Jahrhunderts v. Chr. und diese wieder komplexer als die des 12. Jahrhunderts in Europa. Außerdem ist nicht zu leugnen, daß sich diese unterschiedliche Komplexität auch in der Vielfalt der eingesetzten Erzähltechniken, der

Breite des Textsortenregisters usw. abbildet. Dagegen wäre es ein Fehlschluß, irgendeine einzelne Erzähltechnik oder Textsorte für einen ›Marker‹ solcher Komplexität zu halten. Man kann die Komplexität einer Textkultur folglich nicht an irgendwelchen erzähltheoretischen oder auch kulturtheoretischen Einzelmerkmalen festmachen, ohne deren Stellung und Funktionen im gesamten System zu berücksichtigen.

Zum argumentativen Problem kann dies insbesondere dadurch werden, daß Urteile über Komplexität, Vielschichtigkeit, Reichtum einer literarischen Kultur im wissenschaftlichen Diskurs kaum von wertenden Aspekten freizuhalten sind. Von der Komplexität einer Textkultur ist es nicht weit bis zu den Kategorien von Raffinesse und Anspruch; und möglicherweise würden Wertungen und Affektbesetzungen an den Antonymen von ›komplex‹, ›reich‹ und ›vielfältig‹, die ich hier nicht ausbuchstabiere, noch besser greifbar. Werturteile über Kulturen, die ja nie etwas anderes als vergleichende Werturteile vom eigenen (historischen oder kulturellen) Standpunkt aus sein können, empfindet man nun in der heutigen Welt als erheblich problematischer als noch vor Jahrzehnten; man bemüht sich, sie zu exorzieren, aber sie bleiben in Geschmacksurteilen und Stellvertreterkategorien wirksam.

In diachronen Betrachtungen kann außerdem eine Rolle spielen, daß die Vorstellung und Darstellung von historischen Prozessen wiederum stark und unhintergebar⁷ mit Wertungen und (mythisierenden) Ideologemen der gängigen Geschichtsnarrative verbunden ist. Gerade weil die Vorstellung von historischen Prozessen so schwer von der unerwünschten, weil wertenden Vorstellung ›Fortschritt‹ zu befreien ist, prägt sich in den historischen Disziplinen eine zunehmende Reserviertheit gegenüber dem Konzept ›Geschichte‹ schlechthin aus, insofern dieses als synonym mit einer narrativ oder kognitiv geordneten ›Entwicklung‹ oder gar gerichteten Entwicklung begriffen wird.⁸ Daß die Beobachtung von historischer Differenz den Beobachterstandpunkt als einen nicht tilgbarer epistemischen Bezugspunkt in sich trägt (wenn nicht schon über die benutzten Begriffe, dann über das Erkenntnisinteresse), ist durch diese Reserve aber dennoch nicht zu tilgen.

Eine Verschränkung all dieser Denkbewegungen verlockt dazu, Wertungsaspekte in Diskurse über Existenz und Ausprägung bestimmter literarischer Features auszulagern oder auch, umgekehrt, sie in sie irrtümlich hineinzuverstehen.⁹ Die Debatten um die Andersartigkeit oder Spezifik mittelalterlicher (oder ›vormoderner‹) Literatur sehe ich als oft bedenklich stark von diesen Gedankenfiguren getragen. Sie führen nicht selten zu Mißverständnissen oder Polemik. So möchte man die Diagnose eines ›Noch nicht‹, weil man sie als teleologisch und abwertend wahrnimmt, vermeiden und kreidet sie an, wenn man sie bei anderen zu erkennen glaubt. Für das ›Schon‹ hat natürlich dasselbe zu gelten. Diese Diagnosen müssen aber gerade durch die Frage nach Konzepten, die aus den Moderne-Disziplinen stammen, provoziert werden – gleich ob man nach Staatlichkeit, nach Säkularisierung, nach Autobiographie oder nach literarischer Fiktionalität fragt. Eine solche Diskussion unter anderem über den Begriff der narrativen Perspektive haben Haferland/Meyer 2011 lehrreich und reflektiert ausagiert.¹⁰

Nun scheint mir die skizzierte, intrikate Stellvertreterdiskussion auch das Konzept des unzuverlässigen Erzählers zu betreffen. Die Neuzeit-Erzählforschung läßt das Phänomen erst in der Neuzeit mit dem Picaroroman (wieder) virulent werden;¹¹ die Mediävistik hat das Konzept aufgegriffen, meist ohne jegliche Reflexion über seine Einsetzbarkeit, aber sichtlich mit der Absicht, die Mehrdimensionalität und Raffinesse einzelner Texte zu unterstreichen. Die Wahrheit dürfte, genau wie bei der Fiktionalität, dazwischen liegen: warum soll es unzuverlässige Erzähler im Mittelalter nicht geben, aber könnte es sein, daß das Phänomen trotzdem sehr weitgehend andere Funktionen und eine andere Gestalt hat? Als Arbeitsdefinition soll mir folgendes für den Augenblick genügen: Erzählungen, die darauf angelegt sind, daß ihr Rezipient sie wahrnimmt als eine unfreiwillige Selbstentlarvung des Erzählers im Hinblick auf seine Unfähigkeit, ein Geschehen zutreffend darzustellen, zutreffend zu deuten oder zutreffend zu bewerten.¹² Diese vergleichsweise enge Definition wähle ich mit Absicht, weil ich

die verbreiteten unspezifischeren Fassungen des Konzepts für zu unspezifisch halte, wenn sie erlauben, auch eine ironische Erzählhaltung wie in Goethes ›Wahlverwandtschaften‹¹³ oder jedes spannungssteigernde Zurückhalten von Fakten¹⁴ bereits als unzuverlässiges Erzählen zu deuten.

Ich bin erst spät aufmerksam geworden auf die slavistische Habilitationsschrift von Andreas Ohme, der an dem ganzen Konzept sehr radikal, aber auch sehr vernünftig rüttelt. Eine angemessene Würdigung dieser Studie kann ich hier nicht leisten. Ohme kritisiert das Konzept der *unreliability* insbesondere wegen seiner mangelnden Spezifik und Trennschärfe, weshalb es als wissenschaftliches Analyseargument versage und in Konkurrenz zu anderen Konzepten wie der Erzählerperspektive trete, die klarer abgegrenzt seien. »Im Sinne einer um Präzision bemühten Wissenschaft ist es deshalb höchste Zeit, die Kategorie der unreliability aufzugeben.« (Ohme 2015, S. 209f.) Dieses Urteil hat allerdings eine bestimmte Auffassung von narratologischen Kategorien zur Prämisse, wozu wohl auch deren Interpretationsneutralität gehört. Dabei ist das Phänomen des unzuverlässigen Erzählers nicht ohne Rekurs auf die Rezipienten (Leser wie Literaturwissenschaftler) beschreibbar; es handelt sich um ein Wirkungsphänomen, das nur in den seltensten Fällen interpretationsneutral sein kann. Gegen Ohmes Appell spricht auch, daß ein Konzept wohl eine Existenzberechtigung haben muß, wenn es eine virulente Diskussion über mehr als ein halbes Jahrhundert Erzählforschung genährt hat, die sich zuletzt noch einmal sehr intensiviert hat.

2. Die Unzuverlässigkeit des Erzählers

Daß ein Erzähler unzuverlässig sei, ist eine Entscheidung, mit der der einzelne Rezipient gewisse Irritationsmomente seiner Lektüre – wie Widersprüche im Erzählten oder die Verteidigung anstößiger Werte durch den Erzähler – im Rückgriff auf das konventionelle Muster der fiktiven Erzählerfigur einhegt. Er nimmt an, daß nicht der Verfasser spricht, sondern daß

eine Erzählerfigur vom Verfasser installiert worden ist, und zwar dezidiert und absichtlich als unzuverlässig. Unzuverlässigkeit wird wahrgenommen als Teil des Entwurfs, Teil der literarischen Intention.

Nicht unter die Rubrik gehören Erzähler, deren Unzuverlässigkeit sich ein Rezipient leichter dadurch erklären kann, daß sie einfach schlecht erzählen, schlecht informiert sind oder ein unzutreffendes Bild von sich selbst erwecken wollen. Historiographen, denen man nichts glauben kann, weil sie tendenziös berichten, oder unglaubwürdige Autobiographen sind dann zwar im landläufigen Sinn unzuverlässig, aber sie nötigen nicht dazu, diese Unzuverlässigkeit als gewollte Installation zu begreifen. Wo dagegen schlechtes oder tendenziöses Erzählen als gewollt und ausgestellt erscheint, wird es auf einer zweiten Rezeptionsebene zum Faktor eines besonders raffinierten literarischen Konzepts. Dafür konstruiert der Rezipient zwei auseinandertretende Träger des Erzählens: den unzuverlässigen Erzähler und den regieführenden Autor, der diesen geschaffen und in Szene gesetzt hat. Diese Konstruktion eines Auseinandertretens antwortet darauf, was im Text, in Paratexten und in der literarischen Kommunikation gegeben ist, und impliziert daher, daß der Erzähler als fingiertes Subjekt des Erzählens erkennbar ist, was in der Regel heißt, daß der Erzähler eine eigene namentliche Identität besitzt, oder – wenn das nicht der Fall ist – daß mindestens die Haltung des Erzählers erkennbar fingiert ist. Ob man allerdings die Rolle des Autors in jener Weise konzipieren soll, wie es Wayne Booth als erster Theoretiker des unzuverlässigen Erzählers praktiziert hat, darf man füglich bezweifeln. Booths Konzept des ›impliziten Autors‹ hat sich als solches nicht bewährt, weil es die kategoriale Differenz zwischen der Autorvorstellung des Rezipienten, der Selbstdarstellung des Autors im Text und dem tatsächlichen Verfasser als Agens der Textgestaltung verwischt, obwohl es sie gerade adressieren sollte.¹⁵

Ein Wort zur Terminologie: Die Forschung spricht sowohl vom unzuverlässigen Erzählen als auch vom unzuverlässigen Erzähler. Vielfach werden

die beiden Termini sowie ›erzählerische Unzuverlässigkeit‹ als austauschbar verwendet (z. B. Kindt 2008). Allerdings zieht der erste Begriff die Aufmerksamkeit stärker auf Züge des Geäußerten, der zweite stärker auf das Ergebnis der Konstruktions- und Zuschreibungsleistung des Rezipienten, die fiktive Erzählerperson; der erste ist unschärfer im Hinblick auf die Frage ›wer spricht?‹ und könnte die zuweilen beklagte Vagheit des Konzepts begünstigen. ›Unzuverlässiger Erzähler‹ scheint mir daher unmißverständlicher zu benennen, worauf der literarische Kunstgriff zielt – und nur um einen solchen soll es hier gehen. Wenn ich selbst im Folgenden gelegentlich von ›unzuverlässigem Erzählen‹ spreche, ist immer ein Erzählen gemeint, das die rezipientenseitige Zuschreibung an einen gezielt als unzuverlässig entworfenen Erzähler nahelegt.

Sobald man akzeptiert, daß nicht alle schriftfixierten Erzählungen und nicht einmal alle literarischen Erzählungen notwendig einen fiktionalen Erzähler haben (vgl. Köppe/Stühling 2011), steht man vor einem der schwierigsten Probleme im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzähler: denn wenn es primär Widersprüche, Ungeschicklichkeiten und Normenverstöße sind, aufgrund deren der Rezipient Unzuverlässigkeit erkennen oder unterstellen kann, dann muß er immer noch zunächst entscheiden, ob er sie dem Autor als Erzähler zurechnet oder einer fiktionalen Erzählerfigur. Für den Alltag leuchtet uns auch sofort ein, daß dort meist auf eigene Rechnung erzählt wird und hinter dem Erzähler keine weitere Instanz mehr steht: wenn eine Vierjährige erzählt, was sie gestern erlebt hat, dann werden wir Widersprüche und Unzulänglichkeiten immer nichtfiktional interpretieren und werden den Schluß ziehen, daß die Vierjährige zwar in ihrem Erzählen unzuverlässig ist, weshalb auch immer, daß sie aber keinesfalls diese Unzuverlässigkeit einer fiktionalen Erzählerpersona in den Mund legt. Für Alltagserzählungen von Erwachsenen gilt dasselbe, nur daß wir aus Widersprüchen und Unzulänglichkeiten andere und weniger verallgemeinerbare Schlüsse ziehen. Im mündlichen Erzählen und Alltagserzählen

dürfte eine literarische, gestellte Unzuverlässigkeit ohnehin kaum existenzfähig sein. Aber auch in Schriftliteratur ist Unzuverlässigkeit bis heute nicht selbstredend fingiert: Es gibt unzuverlässige Historiographen, Journalisten, Politiker, Autobiographen. Es ist immer der Grad an Fiktionalität, den wir ihren Werken zugestehen, der die Entscheidung leitet, ob nun eine literarisch gewollte und inszenierte Unzuverlässigkeit vorliegen könnte. Synchron mit dem Grad der Fiktionalität geht in diesen Fällen der Grad an Distanz zwischen Erzähler und Autor. (In diesem Sinne auch Cohn 2000, S. 307, in ihrem Entwurf von *discordant narration*.) Generell läßt sich wohl sagen, daß gestellte Unzuverlässigkeit ein probates Mittel ist, um einen fiktionalen Erzähler überhaupt ins Werk zu setzen. Denn nicht jeder fiktionale Erzähler ist zwar unzuverlässig, und ein im landläufigen Sinne unzuverlässiger Erzähler nicht immer fiktional (der Hofberichterstatter, der Autobiograph), aber überall dort, wo innerhalb eines Systems Literatur sich jemand äußert, der geisteskrank, unzurechnungsfähig, kriminell oder sehr unbedarft zu sein scheint, hat dies als ein starkes Fiktionalitätssignal zu gelten, weil eine solche Äußerung, wie Theresa Heyd (2011) vor kurzem hervorgehoben hat, die regulären Kommunikationsmaximen verletzt.

Der inszenierte unzuverlässige Erzähler geriet erst im mittleren 20. Jahrhundert ins Radar der Erzählforschung. Das reflektiert den Umstand, daß das Phänomen für die Literatur des 20. Jahrhunderts prägender ist als für frühere Zeiträume: »The number of unreliable narrators in the literature of the second half of the twentieth century is nearly endless« (Zerweck 2001, S. 162). Zugleich weist Bruno Zerweck darauf hin, daß eine erste Blüte des unzuverlässigen Erzählens in der englischsprachigen Literatur in der populären Literatur des 19. Jahrhunderts zu finden sei und die Postmoderne (die Vertreter bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat) der Strömung bereits wieder ein Ende bereitet habe. Booth wiederum erkennt und beklagt eine Verschiebung der Lesegewohnheiten im 20. Jahrhundert, die zu einer krampfhaften Suche nach Unzuverlässigkeit auch in älteren Texten

führe (Booth 1961, S. 364–374). Dieses Argument zeigt, daß die neue Aufmerksamkeit auf narrative Unzuverlässigkeit vor allem darin begründet sein dürfte, daß diese erst im 20. Jahrhundert so eingesetzt wurde, daß sie bedenklich wurde. Seinem ›Erfinder‹, Wayne Booth, diene das Konzept primär dafür, eine als Gefahr begriffene moralische und weltanschauliche Undurchschaubarkeit literarischer Entwürfe zu beschreiben (Booth 1961). Ein Irritationspotential, das älteren satirischen und komischen Texten wie Sternes ›Tristram Shandy‹ (1759–67) offenbar weniger innewohnte, schlug möglicherweise in den Diskurs der Literaturkritik durch, weil Unzuverlässigkeitssignale dezenter, subtiler und damit uneindeutiger und mißverständlicher wurden, aber womöglich auch deshalb, weil die Leserschaft im Post-Holocaust- und Post-Kolonialismus-Zeitalter, empfindlich geworden für jegliche -ismen, Uneindeutigkeit zunehmend schlechter aushalten kann. Eine so globale These läßt sich hier nicht wirklich plausibilisieren; es sei aber verwiesen auf den Entwurf des Arabisten Thomas Bauer, der der modernen Welt attestiert, Uneindeutigkeiten und Widersprüche immer weniger tolerieren zu wollen (Bauer 2018). Kurz gesagt: Den Erfolg des Klassifikators ›Unzuverlässigkeit‹ halte ich auch für ein Symptom zunehmender Bedürfnisse, Haltung, Weltsicht, Gesinnung eines Künstlers möglichst zweifelsfrei benennen und von denen ihrer Erzähler trennen zu können. Dem widerspricht nicht, daß die Wahrnehmung von Spannungen und Widersprüchen in der Haltung von Erzählern feinfühler geworden ist, so daß immer neue Texte nachträglich in Unzuverlässigkeits- und Ironieverdacht geraten.

Aus welchem Antrieb nun auch immer, hat sich jedenfalls – wie üblich einige Jahrzehnte bis Jahrhunderte post festum – die Literaturtheorie einen Namen für ein Phänomen erarbeitet, das zuvor nur von Lesern genossen (oder auch ignoriert) wurde, dann aber irgendwann auch von Kritikern dingfest gemacht werden wollte. So ist das Konzept des unzuverlässigen Erzählers zunächst an einem Gegenstand der (etwas erweiterten) Jetztzeit entwickelt und ausformuliert worden. Prototypische Beispiele waren auto-diegetische oder formal autobiographische Romane und Erzählungen wie

›Lolita‹ von Nabokov (1955), ›The Tell Tale Heart‹ von Edgar Allen Poe (1843) und ›Die Lebensansichten des Katers Murr‹ von E. T. A. Hoffmann (1819/1821). Aus diesen als prototypisch begriffenen Texten wurden jedoch verschiedene Kernfaktoren abstrahiert, die dann folglich auch verschiedene historische Reichweiten des Phänomens ergaben.

Eine der dezidiertesten historischen Rückprojektionen, die Dissertation von William Riggan von 1981, erhebt zum zentralen Aspekt die Erzählhaltung der »fictional first-person narration«, die Riggan irgendwie mit pseudoautobiographischem Erzählen mehr oder weniger gleichsetzt, weshalb er folgerichtig das Phänomen mit dem spanischen Picaresroman des 16. und 17. Jahrhunderts beginnen läßt. Dagegen koppelt Bruno Zerweck den unzuverlässigen Erzähler stark an das realistische Erzählen (Zerweck 2001) und läßt es im späten 18. Jahrhundert einsetzen, wenngleich er auch frühe Vertreter eines realistischen, unzuverlässigen Erzählens in der spätmittelalterlichen höfischen Literatur, insbesondere in Geoffrey Chaucer, Guillaume Machaut u. a. anerkennt, allerdings ohne nähere Begründung oder Analyse (Zerweck 2001, S. 159 und Anm. 19). Nun ist auch das Konzept des realistischen Erzählens alles andere als eindeutig umrissen – auch hier erkennt man die prototypischen Texte des 19. Jahrhunderts ohne weiteres, kann aber nicht leicht präzise sagen, welche Faktoren die entscheidenden sind, was man aber müßte, um das Konzept auf andere Epochen übertragen zu können. Zerweck hebt besonders »the realist presentation of psychologically coherent accounts« (Zerweck 2001, S. 159) als ausschlaggebend hervor. Hilfreich ist der Hinweis auf einen wie immer gearteten Realismus als Bedingung für Unzuverlässigkeit aber doch in einer Hinsicht: viele mittelalterliche Texte stammen aus Gattungstraditionen, die zu hyperbolischen oder allegorischen Ausdrucksformen oder wunderbar-mirakulösen Gegenständen tendieren, was Realitätseffekte nicht grundsätzlich ausschließt, aber doch oft eine dazu gegenläufige Wirkung hat. Die Frage der Glaubwürdigkeit oder Zuverlässigkeit eines Erzählers stellt sich hier auf eine völlig andere Weise, jedenfalls kann sie sich nicht auf das faktische Geschehen

richten, das erzählt wird. Wenn etwa der ›Roman de la Rose‹ den Traum des Ich-Erzählers berichtet und das Traumgeschehen im Besuch eines allegorischen Gartens und in der Begegnung mit Personifikationen besteht, mag diese Traum-Rahmung als Signal fundamentaler Subjektivität und Unzuverlässigkeit gelten können, es mag aber die Frage nach der Zuverlässigkeit des Erzählers angesichts der ohnehin irrealen Erzählwelt auch völlig verfehlt sein.

Beides, die fiktionale Ich-Erzählung und das realistische Erzählen, sind gewiß historische Ermöglichungsbedingungen (oder auch nur förderliche historische Faktoren) für das Auftreten unzuverlässiger Erzähler, aber kein Anhaltspunkt, um abgrenzen zu können, in welchen Texten ein unzuverlässiger Erzähler anzusetzen ist und in welchen nicht. Um entscheiden zu können, welche Texte auch aus fernen Epochen oder Kulturen man als unzuverlässig begreift, wäre es notwendig, Kriterien zu benennen, die der Erzählpraxis der Inszenierung eines unzuverlässigen Erzählers gemeinsam sind und die sie vom unmarkierten Normalfall abgrenzen. Dafür hat man bislang drei Arten von Kriterien ins Spiel gebracht, meist in Kombination miteinander (vgl. Ohme 2015, S. 210–218): 1. solche der erzählerischen Oberfläche, also Widersprüche, Inkonsistenzen, erkennbare Ironie, sprachliche Marotten usw.¹⁶ 2. solche der beobachteten oder unterstellten Rezipientenreaktion (das läuft in der Diskussion unter dem Schlagwort ›cognitivist approach‹; kurze Charakterisierung dieses Ansatzes bei Shen 2013), 3. solche, die den Autor zum Maßstab machen; dazu gehört die bis heute oft als konstitutiv begriffene Fassung des Konzepts durch Booth 1961, S. 158f.: »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« (Hervorhebungen im Original). All diese Kriterien sind für eine diachrone Fahnung nicht gut geeignet. Narrative Widersprüche und Inkonsistenzen sind im Mittelalter (genauer: in den aus dem Mittelalter überlieferten Texten) Legion und haben zu vielfältige Ursachen, als daß sie allein ein absichtlich

unzuverlässiges Erzählen markieren könnten.¹⁷ Eine tatsächliche Rezipientenhaltung ist fast grundsätzlich unzugänglich, eine nur gemutmaßte kein sehr valides Argument. Der Autor hilft immer dann nicht weiter, wenn er gar nicht bekannt ist oder man anderweitig nichts über ihn weiß, so daß man zwischen einem tatsächlich hilflosen, unbedarften Autor und einem nur fingiert hilflosen, verblendeten Erzähler dann nicht fundiert unterscheiden kann.

Mir schiene es erfolgversprechender, eine vierte Klasse von Kriterien anzusetzen, die man als kulturhistorische begreifen könnte: Was für ein Interesse bedienen diese Erzählungen eigentlich? Was macht sie reizvoll? Kann man benennen, weshalb ihre Erzählweise Anklang fand? Welchem kommunikativen Bedürfnis kommen sie nach? Was leisten sie für eine Kultur? Klar dürfte sein: Bei allen Narrationen unzuverlässiger Erzähler muß sich der Schwerpunkt des Rezipienteninteresses von der erzählten Geschichte darauf verlagern, wie sie von wem und in welcher Relation zur (innerdiegetischen) Realität erzählt wird. Es entsteht fast immer ein Psychogramm des Erzählers, und zwar das Psychogramm eines Defekts oder einer (oft problematischen¹⁸) Abweichung.¹⁹ Es mag wahr sein, daß die postmoderne westliche Literatur auf dem Weg zu einem ubiquitär unzuverlässigen Erzählen ist. Für die Literatur der letzten Jahrhunderte finde ich den Ansatz von Riggan überzeugend, der die unzuverlässigen Erzähler nach einigen immer wieder auftretenden Figurentypen wie dem Schelm, dem Wahnsinnigen, dem Naivling gruppiert hat. Daraus leite ich wiederum ab, daß die Darstellung unzuverlässiger Erzähler auch die Funktion hat, solche psychologischen Typen herauszuarbeiten.²⁰ Es wäre dann zu erwarten, daß es sich um Typen handelt, die im Diskurs der jeweiligen Zeit auch anderweitig eine Kontur haben und von Interesse waren. Gewisse Typen wie der ›Aufschneider‹ dürften eine lange Geschichte haben, während die Typen ›Borderline‹ oder ›Hebephiler‹ schwerlich als unzuverlässige Erzähler der Enttarnung anheimgestellt werden konnten, solange die Leserschaft

solche psychologischen Typen gar nicht als Typen kannte, weil der zeitgenössische anthropologische Diskurs sie noch nicht ›entdeckt‹ hatte.

Derartige Psychogramme werden in der Erzählung jedoch nicht explizit gezeichnet, sondern vom Rezipienten aus den Äußerungen des Erzählers indirekt erschlossen. Das Erzählverfahren beteiligt den Rezipienten damit stark an der Dechiffrierung und Bewertung dessen, was er hört. Es dreht folglich das klassische Gefälle um, das in der autoritären, auktorialen Beziehung zwischen Erzähler und Leser liegt; hier ist es der Rezipient, der mehr weiß als der Erzähler. Aus dieser Entdeckung eigener Souveränität speist sich sicher oft das ästhetische Vergnügen, das auch ein detektivisches und epistemologisches Vergnügen sein kann, manchmal sicher auch ein moralisches Überlegenheitsgefühl, dann wenn der Erzähler nicht in Bezug auf Wissen und Überblick schwächelt, sondern charakterlich. Die Erzählgestaltung läßt also meist den Leser gegenüber der Haltung des Erzählers auf Distanz gehen; er ist in die doppelbödige Kommunikationssituation inkalkuliert als derjenige, der die Defizienz des Erzählers – oder, wenn diese ohnehin relativ klar zutage tritt, die von ihr verschuldete Defizienz des Erzählens – aufdeckt. Diese Distanzierung scheint mir am klarsten den Unterschied zum ironischen Erzählen zu markieren:²¹ dort verbrüdernd sich nämlich der Erzähler augenzwinkernd mit dem verständigen Rezipienten. Distanz entsteht bei der Ironie auch, aber gegenüber dem Erzählten. Ironie ist ein Überlegenheitsgestus des Sprechers, in den der Hörer mit einbezogen wird; derjenige Überlegenheitsgestus, den man bei unzuverlässigen Erzählern ebenfalls finden kann, ist jedoch so angelegt, daß er sich in sein Gegenteil auflösen muß, wenn der Rezipient das Spiel durchschaut. Und Selbstironie, wie man sie im Mittelalter bei so vielen höfischen Erzählern findet, steht einem typischen unzuverlässigen Erzähler auch nicht zu Gebote, weil Selbstironie die eigene Person in ein, und sei es nur gespielt, kritisches Licht rückt. Auch hier zielt die Ironie auf ein Einverständnis mit dem Rezipienten. Ich unterstreiche noch einmal: Um etwas für ironisch

halten zu können, muß man die Uneigentlichkeit der Intention des Sprechers zuschreiben können. Beim unzuverlässigen Erzählen scheint es zentral, daß die Mißgriffe des Erzählers gegen seine Aussageintention aufgedeckt werden. Ironisch könnte man hier allenfalls die Kommunikation zwischen Autor und Leser nennen, die auf Kosten des Erzählers geht und diesen bloßstellt.²² So kann man die Autobiographie des Katers Murr als ironische Replik auf einen Wilhelm Meister'schen Bildungsidealismus lesen; dem Kater selbst, der sich für einen großen Geist und einen Homme de lettres très renommé hält, ist die Erkenntnis seiner banal-bornierten Existenz verwehrt und ebenso die Gabe der Selbstironie.

Neben der Abgrenzung zur Ironie des Erzählers dürfte auch eine Abgrenzung zum uneindeutigen oder unentscheidbaren Erzählen sinnvoll sein. In nicht wenigen modernen Erzähltexten bleibt die Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers letztlich unbestimmbar. Solche Ambiguität kann entstehen, wenn Bedingungen für einen unzuverlässigen Erzähler nicht unzweifelhaft erfüllt sind. So kollabiert bei vielen Ich-Erzählern die binäre Opposition zwischen dem Sprechen des Autors auf eigene Rechnung (wie in der Autobiographie in einem landläufigen Verständnis) und dem Sprechen einer fiktionalen Figur. Semiautobiographische oder autofiktionale ›Bekenntnisse‹ nutzen dies, um ein Flimmern zwischen Zuverlässigkeit und Unzuverlässigkeit zu erzeugen, das den eigentlichen Reiz dieser Form ausmacht.²³ Unentscheidbar kann aber auch die Frage sein, ob irritierende erzählte Begebenheiten auf eine irritierende Realität oder ein irritiertes Erzählerbewußtsein bezogen werden sollten (Henry James, ›The Turn of the Screw‹; Marlen Haushofer, ›Die Wand‹).²⁴ Wichtig scheint mir hier die Frage nach dem Verhältnis zwischen der vom Rezipienten unterstellten Autorintention und der tatsächlichen Intention des Verfassers, die zwar meist unbekannt ist, aber dennoch vorausgesetzt werden muß. Sollte es Fälle geben, in denen das zeitgenössische Publikum und der tatsächliche Autor in seiner Gestaltungsabsicht sich nicht einig sind über die (Un)Zu-

verlässigkeit eines Erzählers, wäre dies entweder als mißlingende literarische Kommunikation – wobei offenbleiben kann, ob das Mißverständnis mehr auf der Seite der Leser oder auf der des Autors zu suchen wäre – oder wiederum als uneindeutiges Erzählen zu fassen. Daraus folgt, daß man unzuverlässige Erzähler nur dort suchen sollte, wo es keine Anhaltspunkte für eine anders gelagerte Intention des tatsächlichen Autors gibt, mehr noch: wo man die begründete Vermutung anstellen kann, daß der Erzähler vom Verfasser tatsächlich bewußt als unzuverlässig gestaltet worden ist.²⁵ Dagegen kann die Erzählweise eines Texts auch undurchschaubar sein oder werden, ohne daß der Verfasser dies intendiert oder vorausgesehen hat. Veränderte Lesegewohnheiten tragen zu solchen Uminterpretationen bei. Cohn registriert ein »historical pattern that recurs time and again«: zuerst würden die Erzähler jahrzehntelang beim Wort genommen, dann würden dieselben Erzähler für unzuverlässig gehalten, und idealerweise folge eine dritte Phase, in der die Rezipienten begreifen, daß sich keine sichere Entscheidung treffen läßt.²⁶ Sie führt in diesem Sinne Deutungen an, die Joseph Conrads ›Heart of Darkness‹ als »ambivalent vision« und Emily Brontes ›Wuthering Heights‹ als getragen von einer »ambidextrous two-mindedness« (Cohn 2000, S. 312f.) lesen: »Could we not in fact assume that it is on account of her equivocal attitudes toward love—and life—that Brontë wrote a work of fiction, this work of fiction, rather than an ethical treatise for or against Romantic love?«

Im Sinne des oben ins Zentrum gestellten Kriteriums der ›Leistung‹ von Erzählformen (›Welchem kommunikativen Bedürfnis kommen sie nach? Was leisten sie für eine Kultur?«) unterscheiden sich die beiden Erzählweisen sehr deutlich: Erzählungen, die dem Rezipienten signalisieren und ihn dazu auffordern, die Realität jenseits von dem zu suchen, was der Erzähler ausspricht, und dessen Realitätsverzerrung aufzudecken, besitzen einen oft recht klar benennbaren ›twist‹ und verschaffen dem Rezipienten ein ›Aha-Erlebnis‹ (Fludernik 2005), die Dissonanz wird am Ende aufgelöst – die Form wird sehr gern in Mainstream-Filmen oder zu satirischen

Zwecken eingesetzt; Erzählungen, die letztlich in der Schwebelassen, wie adäquat die Erzählerrede ist, bleiben dagegen über das Ende der Lektüre hinaus verunsichernd, vexierend und eben darin potentiell faszinierend.²⁷ Hier tritt gerade das Gegenteil eines Aha-Effekts ein. Es sind auch diese uneindeutigen Erzählungen, die die Literaturwissenschaft dauerhaft beschäftigen. Nennt man nun alles Erzählen unzuverlässig, bei dem man nicht jedes Wort des Erzählers glatt glauben darf, wird diese Differenz eingeebnet. Ich würde dafür plädieren, ›unzuverlässiges Erzählen‹ für Narrationen zu reservieren, die offenkundig auf die Darstellung eines inadäquaten Erzählverhaltens oder einer inadäquaten Erfassung der Wirklichkeit abzielen, auch wenn diese die hermeneutisch und literaturgeschichtlich meist weniger interessanten Narrationen sind und wenn damit Texte, die bei Booth und einem großen Teil der Forschung als unzuverlässig klassifiziert werden, nicht unter diesen Begriff fallen. Soll der ›unzuverlässige Erzähler‹ keine vorterminologische, rein beschreibende, durch andere Ausdrücke aus demselben semantischen Feld ersetzbare Benennung sein (eine Option, die mein Beitrag nicht diskreditieren will, aber auch nicht verfolgt), dürfte gerade im Hinblick auf die Historisierung des Phänomens eine engere Grenzziehung vorteilhaft sein.

3. Unzuverlässigkeit in mittelalterlicher Literatur

Nach dieser kritischen Beleuchtung und Abgrenzung des narratologischen Konzepts läßt sich nun fragen, ob und wie die von ihm erfaßte Erzähltechnik bereits in der mittelalterlichen Literatur eingesetzt wird. Die mediävistische Forschung hat Unzuverlässigkeit als Beschreibungskategorie bereits großzügig genutzt. Ich nenne – exemplarisch – vier unterschiedlich prominente Fälle für Erzähler des Mittelalters, vor dem Picaroroman, die man als unzuverlässig bezeichnet hat.

1. Wolfram von Eschenbach gilt vor allem als Erzähler des ›Parzival‹ als unzuverlässig, weil er »das Erzählte [...] oft nicht übereinstimmend mit den Normen der Handlungswelt kommentiere[]« (Reuvekamp 2001, S. 166), was in der Formulierung ein Versehen sein muß, weil die gängige Definition die Übereinstimmung von Erzähleraussagen mit den Normen des impliziten Autors oder des Werkganzen zum Kriterium macht. Man sucht jedenfalls Wolframs Unzuverlässigkeit grundsätzlich in den Kommentaren und Wertungen, nicht in der Handlungswiedergabe. Berüchtigt sind die obszönen und makabren Witze des Erzählers, mit denen er Nebenfiguren verhöhnt, die keinerlei Hohn verdient haben.²⁸ Bezeichnenderweise sind sich die Interpreten nicht überall einig, ob es sich um isolierte Scherze, um geschmacklose und verharmlosende Äußerungen oder um eine in ihrer Inkohärenz kohärente Selbstpersiflage des Erzählers handelt. Die Unsicherheit, die sich in der Beurteilung der Erzählerhaltung (misogyn oder nicht? ironisch oder nicht?) breitmacht, ist derjenigen sehr ähnlich, die Wayne Booth in seiner ›Rhetoric of Fiction‹ umgetrieben hatte, und es überrascht nicht, daß man sie mit demselben narratologischen Konstrukt aufgefangen hat, das es erlaubt, den Autor von moralischer Defizienz freizusprechen. Dabei fällt indes ein wichtiger Unterschied ins Auge: Klassische Beispiele für Unzuverlässigkeit wie Swifts satirisches ›Modest Proposal‹ (1729), in dem den hungernden Iren empfohlen wird, ihren Kindersegen dem Schlachthaus zuzuführen, oder Humbert Humberts Selbsttäuschung in ›Lolita‹ stehen vor dem Hintergrund eindeutiger oder immerhin relativ eindeutiger sozialer Tabus, die eine ernsthafte Verteidigung von Anthropophagie oder Liebesverhältnissen mit Teenagern unwahrscheinlich erscheinen lassen. Ob und in welchem Maße aber Wolframs misogynen Äußerungen und Zoten bei seinem Publikum auf schenkelklopfende Zustimmung oder auf Ablehnung stoßen konnten, ist nicht leicht einzuschätzen. Machismo-Phantasien des Erzählers sind nichts, was diesen eindeutig in seiner Zurechnungsfähigkeit hätte diskreditieren müssen. So gesehen, erscheint Wolframs Erzählen weniger unzuverlässig als uneindeutig. Solche Uneindeutigkeit stünde

auch in Übereinstimmung mit dem Phänomen, daß Wolfram, der Autor, sich von Wolfram, dem Erzähler, nicht so sicher und klar distanziert, wie es für die Fiktion eines erkennbar unzuverlässigen Erzählers notwendig wäre. Daß der Erzähler-Autor Wolfram seine Figuren dem Spott des Publikums aussetzt und daß der Autor Wolfram seinen Erzähler eben deshalb verlachen läßt,²⁹ bleibt unauflöslich miteinander verbunden.

Diese Mehrdeutigkeit scheint mir auch von einer Analyse nicht eingeholt zu werden, die Rainer Warning der Unzuverlässigkeit Wolframs gewidmet hat: Wolfram überbiete mit seinen spöttischen und verunglimpfenden Seitenhieben die bei Chrétien de Troyes vorgefundene ironische Erzählhaltung bei weitem und »erzählt vorbehaltlich, tendenziell selbstreflexiv, macht das Religiöse zum Gegenstand eines narrativen Spiels«, wodurch der Autor Wolfram sich individualisiere als jemand, der »über die Bausteine, mit denen er seinen Erzähler spielen lässt, hinaus« ist (Warning 2004, S. 30f., 32). Warning sieht dieses Erzählen auf die »Souveränität einer konterdiskursiven Selbstartikulation« hinauslaufen (S. 33). Warning unterschlägt damit aber das Risiko, das Wolfram mit seiner Selbstartikulation eingeht, die gerade nicht auf die eindeutige Ausstellung einer defizienten Erzählerrolle angelegt ist, wie deren bis heute nicht einhellige Deutungen wohl auch klar belegen.

2. Strukturell vergleichbar ist die Erzählweise des frz. ›Partonopeus de Blois‹ (um 1184), dessen Erzähler das Dichten des Romans als Werbung um die Dame verstanden haben will. In über den Roman verstreuten persönlichen Einlassungen zeichnet er sich selbst als unerfüllt Liebenden und setzt die Beweggründe und Emotionen der Figuren mit seinen eigenen oft kontrastiv ins Verhältnis. Reynders 2003 erkennt in seinen Kommentaren die Haltung eines glühenden Anhängers der *fin' amor*. Die Bemerkungen des Erzählers grenzten aber teils an Impertinenz (S. 177) und stünden zugleich zu seiner Selbststilisierung als Kleriker im Widerspruch, woraus Reynders eine gezielte Ridikülisierung und Diskreditierung des Erzählers durch den Autor schließt, die sich im Voranschreiten der Erzählung immer

weiter steigern (S. 181). Diese Analyse halte ich für zu einseitig, weil man die Stilisierung des Dichtens als Frauendienst und die Engführung von unerfülltem Liebesbegehren und unabgeschlossener bzw. fortsetzungsfähiger Erzählung nicht nur hier findet. Walters 1992 weist u. a. auf Parallelen zu ›Bel Inconnu‹ und ›Roman de la Rose‹ hin. Aus der deutschen Literatur wäre an den ›Frauendienst‹ Ulrichs von Liechtenstein und die ›Minneburg‹ zu erinnern; und auch schon Wolframs Selbststilisierung partizipiert daran (vgl. Trínca 2009). Diese literarhistorische Linie läßt vermuten, daß die im 13. Jahrhundert neu auftretende Form der Minne-Ich-Erzählung eine Weiterentwicklung dieses Typs der Erzählerstilisierung ist. Dieser könnte ein topisches Rahmungsmodell darstellen, in dem spielerische Züge, metapoetisches Selbstbewußtsein und klerikale Gelehrtheit ebenso vereinbar sind wie in der Trobadorlyrik selbst. Die französische Romankunst des 13. Jahrhunderts ist reich an Gattungsinterferenzen und Hybridisierungsexperimenten, insbesondere auch zwischen lyrischem und minneepischem Erzählen, wodurch letztlich auch ein anderes Licht auf die Erzählweise des ›Partenopeus‹ fallen könnte, als Reynders herausarbeitet. Es ist folglich nicht so leicht entscheidbar, ob die Selbstbekenntnisse des Erzählers als Komisierung verstanden wurden oder aber »[...] dazu bei[trugen], dass verschiedene Liebesmodelle verglichen und problematisiert werden, dass das Publikum den Text mit Wohlwollen und in der Überzeugung, er sei von einem Liebeskundigen erzählt, rezipiert« (Trínca 2009, S. 179; vgl. auch Wyss/Faems 2010, S. 383, die ebenfalls vorschlagen, die Erzählerkommentare anders als Reynders zu interpretieren.). Auch dieser Roman bestätigt aufs Deutlichste die Schwierigkeit, aus historischer und kultureller Distanz die in ihm angelegte Rezeptionssteuerung eindeutig einzuordnen, was für die Bestimmung von inszenierter erzählerischer Unzuverlässigkeit aber unabdingbar wäre.

3. Ein gänzlich anders gelagerter Fall ist der afzr. ›Roman de la Rose‹, der einen homodiegetischen Erzähler hat und dessen Unzuverlässigkeit man in der Naivität eben dieses Amant gesucht hat: »The crucial ironic strategy in the poem is that Amant is an unreliable narrator. Poised on the edge of

sexual awakening, he is naive, shallow, and cocky« (Ehrhart 1997, S. 3). Dieser Eindruck der Unzuverlässigkeit wird jedoch durch die sonderbar geteilte oder gedoppelte Autorschaftskonstellation des Romans zum Schillern gebracht, weil kaum zu klären ist, ob an der mutmaßlichen Bruchstelle auch ein Wechsel der Erzählerfigur anzusetzen ist. Die Frage, wer im Rosenroman eigentlich spricht, ist ein unüberschaubares Forschungsfeld (vgl. Vitz 1973, Hult 1984, Bateman 2011). Die Bruchstelle nach gut 4000 Versen wiederum wird vom Fortsetzer zugleich verdeckt und offengelegt, indem dieser sie erst etwa 6000 Verse später im Text retrospektiv benennt. Die Identität und Existenz des Verfassers des ›alten‹ Rosenromans, Guillaume de Lorris, ist unbeweisbar, wodurch auch die Nähe oder Distanz dieses Verfassers zu seiner Ich-Figur vage bleibt. Mit Recht hat Stierle schon den ersten Rosenroman eine Art *hapax legomenon* der Literatur genannt; man könne geradezu denken, »quelque Borges du Moyen-Âge« habe ihn verfaßt (Stierle 2012, S. 260).

Die meisten spätmittelalterlichen Minneallegorien weisen eine typische autodiegetische Konstruktion auf: das Protagonisten-Ich ist ein an seiner Liebe leidender oder nach Liebe suchender (junger) Mann, und in dieser Rolle empfängt es eine Minnebelehrung von einer autoritativen Figur (einer Gottheit oder einer Personifikation); als Sprachrohr dieser Belehrung füllt es auch die Rolle des Erzähler-Ichs, die meist nur schwach modelliert wird. Der erste Teil des Rosenromans entspricht dieser Konstruktion. Der literarhistorisch greifbare Autor, Jean de Meun, der sich als Fortsetzer Guillaumes bekennt (oder doch fingiert?³⁰), ist jedoch nach Stand, Bildung und Haltung unmöglich mit dem Amant identifizierbar. Die Rolleneinheit von Protagonist und Erzähler löst sich auf, ohne daß die autodiegetische Konstellation verlassen würde. Jean delegiert wiederum die Kundgabe seines enzyklopädischen und liebetheoretischen Wissens an die teils satirisch, teils wohl dialektisch aufzufassenden Reden von Personifikationen wie Raison, Genius, Nature usw. Auch durch diese dialogische Anlage wird der Amant zur Figur unter Figuren; er ist nicht mehr privilegiert als zentrales Äußerungssubjekt

der Erzählung als ganzer. In dem entstehenden Stimmengewirr multiplizieren sich auch die einander widersprechenden Äußerungen.

Bekanntlich entfachte der Rosenroman in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts den ersten dokumentierten Literaturstreit der französischen (oder gar volkssprachigen europäischen?) Literaturgeschichte (zu Nachweisen und Literatur vgl. Hasenohr/Zink 1992, S. 1310–1312). Dieser Streit um die vom Text vertretenen Normen legt eine fundamentale Unsicherheit in der Interpretation der Stimme(n) und Haltung(en) des Romans offen. Die Reaktion der gebildeten Leser ähnelt einerseits moderneren Mißverständnissen literarischer Texte seitens einzelner Leser und Rezensenten, wie sie zu Booths Ansatzpunkt bei seiner ›Entdeckung‹ und Theoriebildung narrativer Unzuverlässigkeit wurden. In diesem Sinne ist der ›Roman de la Rose‹ in seiner Ambivalenz und Mehrstimmigkeit in höchstem Maße ›unzuverlässig‹. Andererseits unterscheidet sich solches undurchsichtiges, ambiges Erzählen fundamental vom prototypischen unzuverlässigen Erzählen, bei dem sich die zentrale Äußerungsinstanz unabsichtlich selbst decouvriert und wo diese inszenierte Demaskierung meist das zentrale Konstruktionsprinzip der Texte darstellt.

4. Das Paradebeispiel für vormoderne Unzuverlässigkeit – besonders in der englischsprachigen Forschung – dürfte Geoffrey Chaucer sein. E. Talbot Donaldsons wegweisender Aufsatz über ›Chaucer the Pilgrim‹ konnte sichtlich überzeugen mit der These, Chaucers Ich-Erzähler gehöre »to a very old – and very new – tradition of the fallible first person singular« (Donaldson 1954, S. 934; zur Forschungsgeschichte siehe Spearing 2005, S. 101–121). Chaucers ›Canterbury Tales‹ sind angelegt als Sammlung von Binnenerzählungen, dargeboten von einem Erzählerpersonal, das selbst wieder eine satirische Ständerevue abgibt. Dieser Zuschnitt erlaubt es, die primär ständische Charakterisierung der auftretenden Erzähler auch mittels deren eigener Erzählweise zu zeichnen, auch und gerade in Form von Unzulänglichkeiten im Erzählen, und er garantiert ein friedliches Nebeneinander

von frommen und anstößigen, lehrhaften und komischen Erzählungen zwischen zwei Buchdeckeln: »Chaucer gains a welcome freedom, and grants that freedom to his readers, if he can accompany every tale with an implicit ›Blameth nat me‹ (Miller's Prologue, I. 3181)« (Spearing 2005, S. 119f.). Kompliziert wird die Sache dadurch, daß Chaucer in der doppelten Funktion als homodiegetischer Rahmenerzähler und einer der heterodiegetischen Binnenerzähler auftritt. Als Erzähler von ›Sir Thopas‹ inszeniert Chaucer sich selbst als die Inkarnation eines unfähigen Erzählers, da die Romanzentravestie hier eine Persiflage des Romanzendichters mit einschließt: Das intradiegetische Publikum goutiert die Parodie nämlich nicht als solche, sondern bringt den Erzähler auf halbem Weg zum Schweigen. Dieser hatte zuvor eingestanden, keine andere Geschichte zu kennen als diese vor langer Zeit gehörte Reimerzählung (*rym*). Diese – sei es ironische, sei es unzuverlässige Selbstverleugnung des Autors – wird auch Pate gestanden haben bei der Einschätzung, der ›General Prologue‹ sei der unzuverlässige Bericht eines naiven Erzählers; eine Einschätzung, die allerdings darunter leidet, daß der ›Prologue‹ eher allwissend als fokalisiert erzählt ist und das sprechende Ich ein ›Ich-Erzähler ohne Stimme³¹ ist. Zudem ist der Gesamtentwurf der ›Canterbury Tales‹ unfertig abgebrochen worden, und die Rahmungen der Einzel-Tales sind nicht kohärent aufeinander abgestimmt. Beispielsweise beginnt der Man of Law seine Erzählung mit einer Vorrede, in der er über Chaucers Œuvre spricht, als wäre ›Chaucer‹ nicht anwesend. Diese Inkohärenz kann man auf verschiedene Weise zu erklären versuchen (textgenetisch, fiktionstontologisch, als Bescheidenheitstopik etc.), wodurch sie entweder als im Autorwillen verankert oder als dem Autorwillen entzogen erscheint, und genau diese Erklärungsoffenheit verbietet die Deutung solcher Widersprüche als Indizien für die Inszenierung eines unzuverlässigen Erzählers. Denn damit erreicht der Gesamtrahmen auch nicht die narrative Stringenz, die nötig wäre, um die intendierte Unzuverlässigkeit eines fingierten Erzählers von anders begründbaren Unstimmig-

keiten und Widersprüchen abzuheben. Es kommt noch dazu, daß die Forschung Unzuverlässigkeit sowohl bei den Binnenerzählern als auch beim Rahmenerzähler sucht, wodurch das analytische Konstrukt recht einsturzgefährdet wirkt, weil nicht mehr klar ist, auf welcher Ebene man die Folie für die Unzuverlässigkeit suchen soll. A. C. Spearings Hinweis, daß es nicht gelingt, eine Grenze zwischen der angeblich selbstentlarvenden Rede einer Figur (hier dem Man of Law) und dem hohen rhetorisch-poetischen und kompositionellen Artifizium des Autors zu ziehen, ist nur ein weiteres der vielen Argumente, die gegen intendiert unzuverlässiges Erzählen in den ›Canterbury Tales‹ sprechen. Satire und Ironie könnten die Erzählweise womöglich besser charakterisieren.

Auch in anderen seiner Werke setzt Chaucer eine Rahmungstechnik ein, die eine starke Präsenz des Erzählers im homodiegetischen Rahmen einem nicht-homodiegetischen Herzstück der Erzählung voranstellt.³² Ich halte es für möglich, daß diese Konstellation zum Eindruck des Unzuverlässigen beiträgt. Auch die ›Legend of Good Women‹ und ›The Book of the Duchess‹ bedienen sich dieser Technik: Ein raumgreifender Prolog, der Szenen entwirft, z. B. Traumszenen oder Begegnungen mit allegorischen Figuren, eröffnet so etwas wie eine sekundäre (Rahmen-)Diegese,³³ in der das Dichter-Ich agiert, aber nur soweit agiert, daß es endlich irgendwann auch mit dem Erzählen anfängt. Das hat Chaucer vermutlich von Guillaume de Machaut gelernt, und man könnte verfolgen, wie hier Gattungstraditionen des Ich-Erzählens eingesetzt werden, um aber letztlich eine heterodiegetische Erzählung darzubieten. Diese hochartifizielle und teils auch selbstironisch tingierte Einleitungstechnik erweckt, wie mir scheint, bei vielen heutigen Lesern und Interpreten den Eindruck, hier werde absichtlich unzuverlässig erzählt.

Es zeichnet sich in diesem Rundblick bereits ab, daß die mediävistische Forschung von Unzuverlässigkeit meist spricht, wo möglicherweise eher Ambiguität, Uneindeutigkeit, Ironie und humoristische Distanz vorliegen. Diese Erzählhaltungen sind in der Tat in einem umgangssprachlichen Sinn

nicht völlig ›zuverlässig‹ oder ›trustworthy‹, sie kommen aber auch nicht damit zur Deckung, was sich in der jüngeren Literatur als ein recht gut umrissenes Muster des unzuverlässigen Erzählers manifestiert. Gibt man dem Drang, eingeführte literaturwissenschaftliche Begriffe auszuweiten und unpräziser einzusetzen, um sie überhaupt einsetzen zu können, nicht nach, dann wird man in keinem der dargestellten Beispiele einen unzuverlässigen Erzähler im engeren Sinn registrieren können.

Daran möchte ich folgende Thesen anschließen: (1) Es dürfte aussichtslos sein, unzuverlässige Erzähler im Mittelalter unter heterodiegetischen Erzählern zu suchen.³⁴ (2) Dagegen wird das Ich-Erzählen, also das autodiegetische Erzählen im Mittelalter in einigen seiner Spielarten für etwas benutzt, das man mit Unzuverlässigkeit in Beziehung setzen kann, wenn auch eine Abgrenzung zu Ironie und Ambiguität meist unmöglich ist. (3) Möglicherweise ist das Konzept in systematischer Hinsicht dennoch überflüssig.

(Zu 1) Inwiefern können heterodiegetische Erzähler unzuverlässig sein? Ganz überwiegend weist mittelalterliches Erzählen eine Konstellation auf, die man als heterodiegetisch ansehen kann.³⁵ Die Erzähler sagen hier nur ›ich‹, wo sie in ihre Erzählung Kommentare einflechten, manchmal auch ihrer Erzählung eine Rahmung zuteil werden lassen; das ›Ich‹ gehört also zum *discours*. Zur Probe: Man könnte die Geschichten, etwa von Parzival, Tristan oder Partonopeus, auch ohne diese Bemerkungen eines Ichs oder mit anderen Bemerkungen erzählen. Im übrigen besteht die mittelalterliche Erzählkunst ja sehr oft aus just diesem Austausch der *discours*-Schicht, während die Geschichte selbst in ihrem Kern wiedererzählt wird. Oft betreffen die Kommentare das Verständnis des Erzählers, seine Haltung zu den Quellen und seine eigene Arbeit am Text. Der Erzähler kann sehr präsent, sehr vorlaut, geradezu theatralisiert sein; und er kann sich dabei in verschiedenster Tendenz affektiv engagieren, nämlich sowohl deutlich von der erzählten Geschichte distanzieren, z. B. durch kritische oder ironische Bemerkungen, oder mit ihr gemeinsame Sache machen. Unzuverlässigkeit sucht die mediävistische Forschung immer nur in diesen Positionierungen

des Erzählers (vgl. oben zum ›Parzival‹). Orientiert man sich an der Unterscheidung zwischen »fact-related and value-related unreliability that has been conceptualized by Phelan and Martin (*unreliable reporting* vs. *unreliable evaluating*, cf. Phelan/Martin 1999), Dorrit Cohn (*unreliable narration* vs. *discordant narration*, cf. Cohn 2000), and by Tom Kindt (*mimetic* vs. *axiologic unreliability*, cf. Kindt 2008)« (Jacke 2018, S. 5), dann handelt es sich um die jeweils zweite Spielart. Generell können falsche heterodiegetische Faktenberichte nur im Rahmen von Fokalisierungen auf den Wahrnehmungshorizont einer Figur oder eines Beobachters auftreten (Lang 2018); das mögliche Ausmaß von Unzuverlässigkeit in heterodiegetischem Erzählen wird aber grundsätzlich sehr verschieden beurteilt (vgl. Cohn 2000, S. 311, die faktuale Unzuverlässigkeit darin für ausgeschlossen hält).

Hier eine Nebenbemerkung: Es gibt eine Gattung, die dem Bericht falscher Fakten, nämlich Lügen, gewidmet ist: sie ist aber auffälligerweise ganz überwiegend als Ich-Erzählung, also homodiegetisch gestaltet. Ich komme weiter unten noch einmal darauf, ob man diese Lügendichtung als unzuverlässig ansehen könnte. Das Auftreten des Erzähler-Ichs in der heterodiegetischen Erzählung kann man also allenfalls auf nicht mimetische, sondern evaluative Unzuverlässigkeit hin befragen: »Als unreliable narrators sind solche Erzählinstanzen zu bezeichnen, deren Perspektive [d. h. ideologischer Standpunkt] im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht.« (Nünning 1998, S. 17)

Das Haupthindernis, ein Erzählverhalten wie das Wolframs von Eschenbach im ›Parzival‹ oder Chaucers in ›Troilus and Criseyde‹³⁶ unzuverlässig zu nennen, sehe ich im Verhältnis dieser Erzählhaltungen zur Ironie. Diese Schwierigkeit ist nicht spezifisch für mittelalterliches Erzählen. Es gibt auch moderne Erzählungen, bei denen die Interpreten teils Unzuverlässigkeit, teils Selbstironie ansetzen. Fludernik 2005 führt mit Thackerays ›Vanity Fair‹ und Joseph Conrads ›Heart of Darkness‹ zwei Beispiele aus – ergänzen könnte man Goethes ›Wahlverwandtschaften‹ und Thomas Manns ›Tod in

Venedig«. Es handelt sich hierbei um eine der häufigsten Quellen der Ambiguität zwischen zuverlässigem und unzuverlässigem Erzählen (dazu vgl. oben). Positionierungen der höfischen auktorialen Erzähler sind nun ganz häufig selbstironisch.³⁷ Man denke an die vielen probaten rhetorischen Spielchen wie Unfähigkeits- und Unkenntnisbekundungen, Bekenntnisse zur Kürze bei forcierter narrativer Kleinteiligkeit etc. Gerne genutzt wird z. B. die Selbstverkleinerung des Erzählers im Kontrast zum Erzählten, um damit die Bedeutsamkeit des Erzählten zu unterstreichen. Gerade Wolframs Selbstdarstellung ist oft selbstverkleinernd (er selbst sei arm, feige, glücklos in der Liebe). Gewiß könnte man solche ironischen Bemerkungen insofern als unzuverlässig ansehen, als sie nicht das meinen, was sie dem Wortlaut nach bedeuten. Entscheidend dürfte aber sein, wem der, der eine solche Äußerung versteht, die ›Herrschaft‹ über die doppelbödige Aussage zuschreibt: Ironie stellt ein Einverständnis zwischen Rezipienten und Sprecher her bzw. setzt es voraus (natürlich ohne es im konkreten Fall garantieren zu können), bei der Unzuverlässigkeit verteilt sich nach allgemeiner Auffassung »die doppelte Botschaft der Ironie auf zwei verschiedene Sender [...] die explizite Botschaft des Erzählers ist die nicht eigentlich gemeinte, die implizite des Autors hingegen die eigentlich gemeinte.« (Martínez/Scheffel 2002, S. 101). Dies koppelt Unzuverlässigkeit sehr eng an das Auseinandertreten zweier Instanzen, Autor und Erzähler, mit anderen Worten: die Existenz eines fiktionalen Erzählers. Da es höchst umstritten ist, ob man die heterodiegetischen Erzähler des Mittelalters als fiktionale Erzählerfiguren auffassen darf, hilft uns dieses Argument nicht weiter. Formuliert man die Konstellation des unzuverlässigen Erzählers aber mit Fludernik (2005, S. 56) dahingehend um,³⁸ daß in ihr der Erzähler selbst zum ›butt of the irony‹ wird, das von seiner Ironisierung nichts weiß, dann scheint es wenig plausibel, dies für die Erzählerironie des höfischen Romans anzunehmen. Denn all dessen selbstironisierenden Verfahren entsprechen den zeitgenössischen Normen professionellen Erzählens, auch wenn Wolfram diese vielleicht ein wenig überdehnt. Etwas anderes wäre es, wenn wir einen heterodiegetischen

Erzähler fänden, der sich nicht kleinmacht, sondern ernstlich und ausdrücklich stolz ist auf seine Fähigkeiten und sich doch als unprofessionell und ungebildet entpuppt (nicht aber, der tatsächlich nur unfähig und ungebildet ist – denn natürlich gibt es solche Erzähler im Mittelalter, aber damit sie unzuverlässige Erzähler wären, müßten ihre Unprofessionalität in voller Absicht von einem guten Erzähler simuliert worden sein).

Wenn es unzuverlässige Erzähler gibt, und damit bin ich bei These (2), dann sind sie als Ich-Erzähler gestaltet. Das könnte daran liegen, daß die Ich-Erzählung, in der der Protagonist also seine Geschichte selbst erzählt, seit jeher auch Protagonisten hat, die keine professionellen Erzähler sein können. Erzählwürdigkeit geht vom Erlebten aus. Hat nun ein Analphabet eine aufsehenerregende Jenseitsvision, dann ist es möglich, sie als Ich-Erzählung zu verschriftlichen. Genauso verhält es sich mit Reiseerzählungen, genauso verhält es sich mit Lebenserzählungen von frommen Frauen, denen ebenfalls die soziale Rolle des professionellen Erzählers nicht zu Gebote steht, und zwar weder im realen Leben, weshalb diese Erzähler meist Hilfe bei der Ausformulierung und Niederschrift brauchen, noch inner-textlich als Selbststilisierung (zur Übersicht über Typen der vormodernen Ich-Erzählung vgl. Glauch/Philipowski 2017). Das alles sind zunächst nichtfiktionale Erzählungen. Als Typus können sie aber auch von professionellen Erzählern – nennen wir sie einmal ›Dichter‹ – genutzt werden. Ein Erzählen auf fremde Rechnung entwickelt sich also deshalb zuerst bei Ich-Erzählungen, weil hier eine geradezu natürliche Differenz ausgebeutet werden kann, nämlich zwischen einer nichtprofessionellen Erzählerhaltung und einer Autorschaftskonzeption, die auf Professionalität beruht. Ich wähle mit Absicht das Wort ›nichtprofessionell‹, weil damit je nach Kontext Diverses gemeint sein kann: ungebildet, lateinunkundig, sich nicht an die Öffentlichkeit richtend. Eine Frau erzählen zu lassen oder einen ungebildeten Underdog erzählen zu lassen, und zwar ihre eigene Geschichte, könnte also die Konstellation sein, mit der man als Autor eine Erzählerfigur fiktionalisiert. Eben wegen ihrer Ferne zu einer Schreibsituation und einem

literarischen Publikum war es wiederum nicht ganz leicht, solche Erzähler als die fiktiven schreibenden Autoren ihrer eigenen (Lebens-)Geschichten zu gestalten. Naheliegender und offenkundig schon früher erzähltechnisch zu bewältigen war es, sie als mündliche Binnenerzähler auftreten zu lassen (z. B. Prolog des ›Wife of Bath‹ in den ›Canterbury Tales‹).

Da eine bildungsferne Erzählerfigur mit dem Autor nicht leicht in eins zu setzen oder zu verwechseln ist, jedenfalls soweit und solange der Selbstentwurf literarischer Autorschaft Bildung unterstellt, entsteht auch für Ironie eine neue Konstellation: der Erzähler würde sich nicht selbst lächerlich machen, wie Wolfram, sondern er könnte vom Autor lächerlich gemacht werden. Mangelnde Selbsterkenntnis dürfte ja eine der Haupteigenschaften des unzuverlässigen Erzählers sein. Bedenken wir dabei auch, daß im Mittelalter Defizienz und Abweichung meistens als Lachanlaß begriffen wurden.

Bevor nun aber jeder Ich-Erzähler in den Verdacht gerät, als unzuverlässig angelegt zu sein – was man für die Moderne behauptet hat – ist zunächst zu fragen, in welchen Fällen auch Ich-Erzähler nicht als unzuverlässig gelten können. Die Erzählprinzipien der Allegorie und der Ironie habe ich schon als Streichkandidaten markiert. Ein weiterer Streichkandidat sind Ich-Erzähler, die nur deshalb brüchig und inkonsistent sind, weil sich im Laufe der Erzählstrecke der Grad ihrer Personalisierung verändert. Das ist z. B. bei mittelhochdeutschen Minnereden sehr oft der Fall. Ein anfangs recht stark personalisierter Erzähler kann irgendwann unbemerkt verschwinden; das Pronomen ›ich‹ kann sich weitgehend aus einem Text zurückziehen, wenn Sachverhalte erzählt werden, die zu Beginn als Beobachtungen dieses Ich eingeführt wurden. Das ist ein Symptom dafür, daß ein Ich auch manchmal eine bloße Erzählfunktion sein kann und nicht immer als eine Figur mit einer Identität gelesen werden muß (eine These, die v. a. Anthony Spearing ausgehend von diversen mittenglischen Texten vertreten hat; vgl. Spearing 2005). Auch solche Brüche in der Ich-Gestaltung kann man nicht als Symptom von Unzuverlässigkeit deuten; sie stellen sich vielmehr

dann ein, wenn lokale narrative Effekte gegenüber textübergreifender mimetischer Kohärenz privilegiert sind.

Dann muß man als nächstes wohl auch alle Ich-Erzählungen ausmustern, die von einem Erkenntnisgewinn oder Gesinnungswandel erzählen, was auch Fludernik 2005, S. 46, im Hinblick auf die moderne Literatur empfiehlt; und das sind im Mittelalter viele. In Lebenserzählungen wie der ›Vita Nuova‹ Dantes oder dem ›Voi dit‹ Guillaumes de Machaut wird in unterschiedlicher Deutlichkeit das frühere Agieren des Erzählers als verblendet ausgestellt, womit sich aber Distanz und (Selbst-)Ironisierung zwischen Protagonist und Erzähler und nicht Distanz zwischen Autor und Erzähler einstellen. Wenn Ulrich von Liechtenstein in seinem ›Frauendienst‹ erzählt, wie er als junger Knappe einmal das Handwaschwasser seiner Herrin trank, dann mag das als die komisch-hyperbolische Entlarvung des früheren Selbst gelten können. Daß Ulrich sich von seiner Selbsttäuschung aber freimacht und am Ende der Erzählung zu einer gelungenen Synthese von Minnesängerexistenz, Frauendienst, gesellschaftlicher Ratgeberfunktion und Autorschaft gelangt, macht es genauso schwierig, eine Ironisierung oder Diskreditierung des Erzählers durch den Autor anzusetzen wie Autorperson und Erzählerperson überhaupt auseinanderzuidividieren.

Das autobiographische Erzählen, das im Mittelalter oft als Erzählung von einem Erkenntnisgewinn oder einer *conversio* angelegt ist, macht auch wieder auf die erste Grundvoraussetzung unzuverlässigen Erzählens aufmerksam: der Erzähler muß fiktional sein, er muß sich ausreichend deutlich vom Autor unterscheiden lassen. Das ist in formal autobiographischen Texten nur der Fall, wenn es sich um offenkundig fingierte Lebenserzählungen handelt, möglichst mit einem Protagonisten und Erzähler, der gar nicht in Gefahr gerät, für den ›echten‹ Autor gehalten werden zu können, weil er etwa ein Kater auf der Reise ins Heilige Land ist (›Detto del gatto lupesco‹, 13. Jh.). Wenn diese Nicht-Identität nicht klar zum Ausdruck kommt oder die vom Erzähler vertretenen Werte und Haltungen nicht deutlich absurd oder sozial verfehmt sind, dann nimmt jede Distanznahme vom ›Ich‹

und seiner Erzählung grundsätzlich den Charakter von Selbstironie und Mehrdeutigkeit an. Evidente Unzuverlässigkeit findet man daher in erster Linie in satirischen Texten; den Anti-Helden, der in der anonymen mittelhochdeutschen ›Bösen Frau‹ seine Niederlagen in den Scharmützeln des Ehekrieges vor der Folie der Heldenepik und der höfischen Dichtung eher aufzählt als erzählt, wird man unzuverlässig nennen dürfen, insofern er als eine Art Ritter von der traurigen Gestalt erscheint und in dieser Rolle vom Autor komisiert wird. Als die erste klassische Gattung unzuverlässigen Erzählens im Anbruch der Neuzeit wird gemeinhin der Picaresroman ange-
setzt. Diese Erzählungen kann man als fingierte Autobiographien von am Rand der Gesellschaft stehenden Underdogs verstehen. Man konnte hier aus dem Abstand einer zeittypischen Autorrolle von der Identität des Protagonisten und dessen ungebildetem, nichtprofessionellem Erzählverhalten schließen, daß Erzähler und Autor nicht dieselbe Person sein können. Ob die zeitgenössische Rezeption dies allerdings auch immer nachvollzog, ist unsicher; das beruht auch darauf, daß die Erzählhaltung nicht eindeutig und nicht auf eine konsistente Individualisierung angelegt ist. »Lesende können [den] Darstellungen [des Erzählers, S. G.] allerdings keinesfalls vertrauen; das Pikareske ›hat es auf Phänomene ästhetischer Ambivalenz abgesehen.« Ob es sich um einen unzuverlässigen oder einen bekehrten Erzähler handelt, der moralisch-didaktisierend auftritt, oder möglicherweise beides zugleich, ist fraglich« (Lickhardt 2014, S. 12f.).

Fingierte autodiegetische Lebenserzählungen gibt es nun im Mittelalter auch schon, wenn auch selten genug. In der Nachbarschaft des Picaresromans kommt als fingierte Lebens- oder Reiseerzählung nun auch noch einmal die Lügendichtung in den Blick. *Ich quam geriten in ein lant uf einer gense ...* (Reinmar von Zweter, um 1230/50) oder

Ich Herr Policarpus / vonn Kyrrlarissa / genant der Fincken Ritter / Landt-
pfleger / des Großmechtigen Fürsten / Morothathorum / in Griechischen Catha-
launia gelegen / bin vngefehrlich auff drithalb hundert jar / ehe vnnd ich ge-

boren ward / manich Königreich vnnd landschafften weit vnnd breyt durchzogen / vnd si besehen (Finckenritter, um 1560; beide Textanfänge zitiert nach Brunner 2014, S. 10, 96)

Aber dort ist die Rezeptionssteuerung so flagrant, daß Glaubwürdigkeit überhaupt nie zur Debatte steht, sehr oft sagen die Erzähler, verklausuliert oder nicht: Leute, ich lüge, daß sich die Balken biegen. Es fällt mir schwer, das als unzuverlässig einzuordnen, weil sichtlich der Erzähler selbst nicht glaubt, was er erzählt (er spielt bloß ein Sprachspiel und weiß das auch), und weil er auch seine Hörer nicht glauben machen will, was er erzählt, sondern sie an dem Sprachspiel teilnehmen lassen will.³⁹ Die Unfähigkeit des Erzählers, ein Geschehen zutreffend darzustellen, wird hier also nicht gegen seine eigenen Intentionen aufgedeckt. Andererseits steht die Lügen-erzählung historisch mit den Traditionen unzuverlässiger Erzähler in engstem Zusammenhang (vgl. Lukian), und vielleicht sollte man sie doch als eine ihrer Spielarten begreifen – zugegeben eine oft plump-penetrante und heute ästhetisch wie intellektuell nicht mehr satisfaktionsfähige.

(3) Sucht man also im Mittelalter nach unzuverlässigen Erzählern, dann muß man suchen nach Ich-Erzählern, die ernsthaft erzählen, bei denen eine Distanzierung zwischen Autor und Erzähler stattfindet, nicht zwischen Erzähler und Erzähltem, und bei denen der Text infolgedessen darauf abzielt, gerade kein Einvernehmen des Publikums mit dem Erzähler entstehen zu lassen, sondern dazu anhält, der Unzulänglichkeit der Erzählung – die vom Erzähler unbeabsichtigt und dem Erzähler nicht bewußt ist – nachzuspüren. Solche Fälle scheinen mir extrem rar zu sein. Wenn man hier neben dem schon angeführten *gatto lupesco* auch Boccaccios *Madonna Fiammetta*⁴⁰ zu nennen versucht ist, dann erhebt sich die Frage, ob die Suche nach dem unzuverlässigen Erzähler im Mittelalter eigentlich nichts anderes ist als die Suche nach dem personalisierten fiktionalen Erzähler. Damit wäre die Kategorie in systematischer Hinsicht überflüssig. Als Kunstgriff psychologischer Mimesis könnte Unzuverlässigkeit dennoch eine Hauptrolle in der historischen Herausbildung des personalisierten fiktionalen Erzählers spielen.

Anmerkungen

- 1 Als ›Erzählforschung‹ hat sich besonders die volkskundliche wie literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit ›Folklore‹ selbst bezeichnet; vgl. die seit 1958 erscheinende Zeitschrift *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung. Journal of Folk-tale Studies* und *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Was heute als ›Narratologie‹ verstanden wird, baut auf den zwei Pfeilern der volkskundlichen Erzählforschung und der literaturwissenschaftlichen Romantheorie der ersten Hälfte des 20. Jhs. auf.
- 2 Die 1993 erschienene Festschrift für Franz K. Stanzel heißt ›Zur Theorie und Geschichte der Narrativik‹, woraus man ableiten kann, daß ›Narrativik‹ hier nicht als eine Theorie verstanden werden sollte.
- 3 Dieselbe Unterscheidung vermissen auch Federow [u. a.] 2017, S. 2.
- 4 Ich wähle dieses Beispiel, weil ich die mediävistischen Kontroversen um dieses Konzept seit längerem verfolge; vgl. zuletzt Glauch 2014.
- 5 Vgl. etwa Reuvekamp 2013, S. 436, mit Bezug auf Fiktionalität: »Die narrativ ausgesprochen komplex gestalteten Artusromane um 1200 [...] sind längst in den Salon der Weltliteratur eingetreten.« Die gegenseitige Substitution von Artifizialität, Selbstreferenzialität, Literarität und Fiktionalität ist in der Literaturwissenschaft weit verbreitet.
- 6 Ein solches Konzept, das auf der impliziten Gleichsetzung des Literarischen mit dem Fiktionalen beruht, wird heute eher unterschwellig – etwa im Feuilleton oder in literaturwissenschaftlichen Einführungskursen – vertreten als dezidiert und reflektiert entworfen. Es gehört eher der gegenwärtigen Literaturpraxis an als der Literaturtheorie. Es überrascht nicht, daß der empirisch-literaturwissenschaftliche Entwurf S. J. Schmidts als die Wesens- und Wertkennzeichen, anhand deren in unserer Gesellschaft Texte konventionell als ›Literatur‹ verstanden werden, Fiktionalität, Zweckfreiheit und Polyvalenz ansetzte.
- 7 Diese Unhintergebarkeit eines Geschichtsdenkens in den Geleisen narrativer Ordnungsstiftung zeigt sich plakativ vielleicht darin, daß Michel Foucault, der in ›L'archéologie du savoir‹ (1969) die herkömmliche Ideengeschichte für ihre organologischen Konzepte (z. B. Entwicklung, Evolution) rügt, sich am eigenen Denken in ›naissances‹ (›Naissance de la clinique‹ 1963, ›La naissance de la prison‹ 1975) nicht stößt.
- 8 So verbietet man sich (oder anderen) nicht selten ›Teleologie‹, wenn eigentlich wohl nur ›Veränderung‹ (Zustand B geht aus Zustand A hervor) gemeint ist. Die berechnete Vorsicht vor den Implikationen von ›Entwicklung‹ (vgl. Foucault 1981,

- S. 34) schießt m. E. übers Ziel hinaus, wenn sie dazu führt, daß schon die Beschreibung von diachronen Differenzen und historischen Prozessen tabuisiert wird.
- 9) Damit ist nicht gesagt, daß (ästhetische) Wertung in der Literaturwissenschaft unzulässig sei; ich halte sie für nicht nur unvermeidbar, sondern disziplinar unabdingbar. Sie sollte aber möglichst wenig mit der Beschreibung von Phänomenen und der Konstitution von begrifflichen Konzepten interferieren.
 - 10) Die voranstehenden Absätze meiden die Begriffe des ›Modernen‹ und ›Neuzeitlichen‹ mit Absicht. Deren Funktion in den Diskursen der historischen Literaturwissenschaft wäre noch einmal eigens zu beschreiben. Offensichtlich ist auch bei ihnen eine Überlagerung von wertenden (weil am eigenen kulturellen Selbstverständnis partizipierenden) und beschreibenden Urteilen in einem solchen Ausmaß am Werk, daß sie weitgehend unbenutzbar geworden sind.
 - 11) Daß die antike Literatur unzuverlässiges Erzählen kennt, steht ohnehin weitgehend außer Frage. Die meisten theoretischen Beiträge fragen allerdings überhaupt nicht nach einer historischen Dimension. Eine umfassende Literaturgeschichte des unzuverlässigen Erzählers fehlt ebenso wie eine des Ich-Erzählens (vgl. Glauch/Philipowski 2017).
 - 12) Zur unfreiwilligen Selbstentlarvung als Definiens der Unzuverlässigkeit vgl. Zerweck 2001, S. 156f.; kritisch diskutiert dieses Kriterium Ohme 2015, S. 208f. Die Trias Tatsachendarstellung, Deutung und (moralische, axiologische) Bewertung folgt dem Modell von Phelan/Martin 1999.
 - 13) So Lang 2018 mit Nachweisen. Zum Verhältnis von Unzuverlässigkeit zu Ironie vgl. auch unten.
 - 14) So ließe sich Kindt 2008 wohl verstehen: »Der Erzähler N in einem literarischen Werk W ist genau dann *mimetisch zuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w ausschließlich korrekte und alle relevanten Informationen enthalten; N ist genau dann *mimetisch unzuverlässig*, wenn es als Teil der Kompositionsstrategie_w zu verstehen ist, dass Ns Äußerungen im Hinblick auf die fiktive Welt_w nicht ausschließlich korrekte oder nicht alle relevanten Informationen enthalten« (S. 53, Hervorhebung im Original).
 - 15) Nünning 1997; Nünning 1998, S. 15; Hübner 2003, S. 71f.; Kindt 2008, bes. S. 7–46; Ohme 2015, S. 211f.
 - 16) Allrath 1998 bietet den Versuch einer systematischen Erfassung textueller Indikatoren für unzuverlässiges Erzählen.
 - 17) Zu den verschiedenen Facetten narrativer Widersprüchlichkeit im Mittelalter vgl. zuletzt Lienert 2018.

- 18 Darin, ob die Abweichung im Hinblick auf die Moral oder den Geisteszustand problematisch sein muß oder nicht, unterscheiden sich verschiedene Unzuverlässigkeits-Theorien, weshalb sie ausgestellt kindliche und naive Erzähler (z. B. Huckleberry Finn, Holden Caulfield) teils als unzuverlässig, teils nicht als unzuverlässig begreifen.
- 19 Neben psychisch-charakterlichen Profilen sind auch neurologische Extremzustände mit der Technik des unzuverlässigen Erzählens ausgeleuchtet worden, so das Halluzinieren eines Sterbenden (Beispiele Martínez/Scheffel 102).
- 20 Dies könnte erklären, »[h]ow did the term ›unreliable narration‹ come to be used in neighbouring fields [i. e. literature and film] for two narrative constellations more different than similar?« (Brütsch 2015, S. 225): Die großen strukturellen Unterschiede zwischen den beiden Erzählmedien sind offenbar angesichts der vergleichbaren Funktion leicht zu vernachlässigen.
- 21 Zum Verhältnis von Ironie und unzuverlässigem Erzählen vgl. Chatman 1990, S. 153f.; Martínez/Scheffel 2002, S. 100f.; Fludernik 2005, bes. S. 47–50 u. 56 (unterscheidet wissentliche und unwissentliche Ironie); Heyd 2011, S. 7; Brütsch 2015. Dagegen läßt Booth in seiner begründenden Studie 1961 die Relation vollständig im Vagen.
- 22 Auch dies gilt nicht für alle Spielarten unzuverlässigen Erzählens. Wo unzuverlässiges Erzählen vor allem zur Erzeugung von Spannung eingesetzt ist und/oder (was vor allem im Film genutzt wird) erst in einer überraschenden Wendung aufgedeckt wird, wird der Rezipient kaum eine ironische Distanz zwischen Autor und Erzähler wahrnehmen.
- 23 Booth 1961, S. 379–385 arbeitet sich an der Undurchsichtigkeit von Louis-Ferdinand Célines ›Voyage au bout de la nuit‹ (1932) ab, noch ohne den Begriff der Autofiktion kennen zu können, den Serge Doubrovsky 1977 mit einer Bemerkung über seinen Roman ›Fils‹ geprägt hat. Die Forschung zu unzuverlässigem Erzählen und zu Autofiktion hat bislang nach meinem Eindruck wenig Überschneidungen, was wiederum ein Beleg dafür sein dürfte, daß erzählerische Unzuverlässigkeit und erzählerische Uneindeutigkeit auseinanderzuhalten sind.
- 24 Zum Verhältnis von solcher Ambiguität zu Unzuverlässigkeit vgl. Brütsch 2015, der allerdings Ambiguität nur für den spezifischeren Fall der Ununterscheidbarkeit zwischen einer natürlichen und einer übernatürlichen Erklärung für die erzählten Ereignisse (entsprechend Todorovs ›Phantastik‹) betrachtet.
- 25 Dieser Rekurs auf die Autorintention könnte problematisch erscheinen. Jedoch ist Kommunikation grundsätzlich nicht ohne die Annahme von Intentionen beschreibbar, und das gilt für die Kommunikation eines Verfassers mit seinem

Publikum nicht anders als für die Kommunikation eines Anwalts mit dem Gericht oder eines Politikers mit seinen Wählern. Letztere sind Beispiele dafür, daß im Alltag problemlos zwischen behaupteten Intentionen, zuschreibbaren bzw. vermuteten Intentionen und unbekanntem tatsächlichen Intentionen unterschieden werden kann. Der Alltagsanalytiker möchte nicht anders als der Literaturwissenschaftler durch den Einbezug möglichst vieler Faktoren die unbekanntem tatsächliche Intention einer Handlung »erraten«, d. h. seine Intentionsvermutung möglichst nahe an diese grundsätzlich unbekanntem Größe heranrücken lassen. Daß eine solche Rekonstruktion einer Handlungsintention immer nur eine Rekonstruktion und Unterstellung bleibt und daß handelnde Subjekte für ihre Manöver überhaupt keine klaren, eindeutigen und homogenen tatsächlichen Intentionen haben, wie man an sich selbst täglich beobachten kann, ist kein Hindernis, begründete Vermutungen über Gelingen und Mißlingen der beobachteten Kommunikation anzustellen. All dies beruht auf dem Grundmechanismus, daß das soziale Tier Mensch jegliches Tun seiner Mitmenschen mit Intentionsvermutungen unterlegt (Stichwort »theory of mind«). Texte sind für diese Analysen nur insofern ein Sonderfall, als sie eine gedoppelte Kommunikation darstellen können: während die Kommunikation zwischen Verfasser und Publikum immer stattfindet, kann der Text zusätzlich auch eine völlig anders gestaltete Kommunikation zwischen einem Erzähler und dessen Adressaten abbilden. – Zur Intentionalität als hermeneutischer Größe vgl. einleitend Köppe/Winko 2013.

- 26 Für Booth ist dieser Patt-Zustand ein »Skandal«: »The critical disagreement revealed to anyone who compares two or three critics on any one story [i. e. by Henry James] is a scandal.« (Booth 1961, S. 315)
- 27 Die Zuschreibung von narrativer Unzuverlässigkeit kann somit auch von Deutungsambivalenzen entlasten und einen Text »retten«. So Spearing 2005, S. 106 zur Chaucer-Philologie: »[B]y separating the teller whose »voice« we hear in a tale from the poet Chaucer, it provides a means of rejecting anything that a modern reader finds disagreeable as the responsibility not of Chaucer but of that teller. [...] thus Chaucer will remain blameless [...]«
- 28 Dimpel 2011 untersucht eine solche Bemerkung, die man als Rat zur Vergewaltigung lesen könnte, und unterstreicht ihre Nichtübereinstimmung mit dem »Wertungshorizont, den die evaluative Struktur des Textes transportiert« (S. 265).
- 29 Die Unzuverlässigkeit/Uneindeutigkeit des Erzählens ist bei Wolfram untrennbar mit Komik, Spott und Lachen verbunden; die Forschung dazu (zentral

- Bertau 1973, Seeber 2010) müßte im Hinblick auf narratologische Fragen wie die der Perspektive und Erzählform noch einmal gesichtet werden.
- 30 Dragonetti 1978 hat die These aufgestellt, sowohl ›Guillaume Lorris‹ als auch ›Jean de Meun‹ seien Fiktionen eines einzigen Autors.
- 31 Mit dieser Formulierung ist gemeint, daß das erzählende Ich allenfalls punktuell als ein tatsächlich in der Szene sprechendes im Text präsent ist, weshalb es stellenweise von einem auktorialen Erzähler nicht zu unterscheiden ist (Glauch 2011).
- 32 Das Herz der ›Canterbury Tales‹ sind natürlich die ›Tales‹ selbst, wie es bei allen gerahmten Novellensammlungen der Fall sein dürfte. Die Rahmung der ›Tales‹ durch einen homodiegetisch erzählten Erzählerauftritt im Rahmen einer Reisegemeinschaft ist zwar der vielleicht entscheidende Kunstgriff des Werks, wäre aber im Kontext der Gattung durch eine anders angelegte Rahmenfiktion ersetzbar. Die historische Narrativik hat im Übrigen noch nicht ausreichend ausgewertet, daß in solchen gerahmten Erzählensammlungen des Spätmittelalters keine homodiegetischen Erzählungen vorkommen, obwohl diese als Binnenerzählungen in Romanen häufig sind, worin freilich nicht ›Literatur‹, sondern eigene Erlebnisse zum Besten gegeben werden.
- 33 Zu der Frage, wie man diesen Effekt narratologisch beschreiben sollte, wäre wohl Jacke 2018 zu vergleichen, die sich u. a. (S. 14) mit der Frage auseinandersetzt, ›does every narrator who gives away personal features of himself thereby create a new narrative level?‹
- 34 Dafür gibt es keinen systematisch-theoretischen Grund, vgl. zuletzt Lang 2018. Grundsätzlich hat man aber immer die Homodiegese als hauptsächlichen Ort unzuverlässigen Erzählens angesehen, vgl. Fludernik 1996, S. 213: ›Only first-person narrators can be properly unreliable.‹ Oder umgekehrt: Stanzel 1985, S. 121: ›Der Ich-Erzähler ist nämlich per definitionem ein ›unreliable narrator‹.‹
- 35 Während aber die ›Zugehörigkeit zur Diegese‹ für fiktionales Erzählen der Neuzeit aus gutem Grund ontologisch bestimmt wird – das Kriterium ist also, ob der Erzähler der erzählten Welt angehört oder nicht – (vgl. Lang 2018), sind mittelalterliche Erzähler eigentlich immer Mitbewohner der erzählten Welt, da es sich bei dieser Welt um unsere eine, gemeinsame Welt handelt (zwischen den narrativen Welten um Artus und um Karl den Großen besteht also kein grundsätzlicher, ontischer Unterschied; beide sind historische Phasen der realen Welt). Von homodiegetischen Erzählungen lassen sich heterodiegetische unter diesen Umständen nur dadurch abgrenzen, daß in ihnen der Erzähler an der Handlung nicht beteiligt ist. Direkter Kontakt zur erzählten Welt ist aber nicht kategorisch ausgeschlossen: nicht wenige Erzählungen lassen den Erzähler das gehört oder

- gesehen haben, was er dann heterodiegetisch erzählt, lassen ihn direkt oder indirekt mit Relikten aus der erzählten Geschichte in Berührung kommen etc. All dies sind keine Metalepsen und Fiktionsbrüche, sondern vielmehr Belege dafür, daß keine ontische Grenze zwischen Erzähler und erzählter Welt besteht.
- 36 Spearing 2005, S. 68–100, nimmt die verbreitete Auffassung, dieser Text sei unzuverlässig erzählt, auseinander (im Doppelsinne des Wortes). Auffälligerweise zeigen sich Chaucer-Forscher oft irritiert von auktorialen Erzähltechniken, die aus der Perspektive der deutschen oder französischen Mediävistik als eher unauffällige, konventionelle Selbststilisierungen des Erzählers gelten können.
- 37 Eine Gesamtdarstellung scheint zu fehlen; vgl. jedoch die breiter ansetzenden Studien Green 1979 und Althoff/Meier 2011. Der Ansatz von (Selbst-)Ironie für mittelalterliche Texte hat jedoch seine Tücken, vgl. Dane 1991, der darauf aufmerksam macht, wie stark und mit welchen Folgen solche Zuschreibungen mit der Idee der romantischen Ironie auch eine neuzeitliche auktorielle Selbstauffassung auf frühere Zeiten übertragen. Der Effekt solcher Zuschreibungen ist eine radikale und natürlich attraktive Modernisierung mittelalterlicher Literatur, wofür Kragl 2018 ein anschauliches Beispiel liefert.
- 38 Fluderniks Modell hat im Hinblick auf die im Mittelalter noch kaum ausgebildete Differenzierung von Autor und fiktionalem heterodiegetischen Erzähler den Vorteil, daß es als die übergeordnete Ebene nicht einen (impliziten) Autor ansetzt, sondern »eine überlagernde Interpretationsebene«.
- 39 Sehr explizit ist die ernsthaft (!) Ankündigung dieses Sprachspiels in der Vorrede der ›Wahren Geschichten‹ des Lukian.
- 40 Die ›Elegia di madonna Fiammetta‹ (1343/45), autodiegetische Liebesbeichte einer vornehmen Florentinerin, greift stark auf die Tradition von Ovids ›Heroides‹ zurück und entlehnt von dort auch die Konstruktion fiktionaler weiblicher Autorschaft: Fiammetta entwirft in ihrer Erzählung auch ein Selbstbild von sich als Literatin. Ihre Fehl-Selbsteinschätzung und damit Unzuverlässigkeit dürfte primär in der Gestaltung dieser Autorrolle zu suchen sein. Im letzten Kapitel vergleicht sie ihr Unglück mit dem mythischer Liebender wie Byblis, Dido und Isolde (und vieler weiterer), um ganz rational zu argumentieren, daß ihr Schicksal all diese Fälle übertrifft. Selbstironie ist nirgends zu entdecken, und der in der Zeit so prominente Gedanke der Selbsttröstung durch die Versenkung in die Geschichten berühmter Leidgenossen wird auf den Kopf gestellt. Boccaccio scheint hier die irgeleitete Subjektivität des (weiblichen) Liebesnarren gerade im Pathos einer deliranten Autorschaft zur Darstellung bringen zu wollen.

Literaturverzeichnis

- Allrath, Gaby: »But why will you say that I am mad?« Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*, in: Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier 1998, S. 59–79.
- Althoff, Gerd/Meier, Christel: *Ironie im Mittelalter. Hermeneutik – Dichtung – Politik*, Darmstadt 2011.
- Bateman, Chimène: *Irrepressible Malebouche. Voice, Citation and Polyphony in the ›Roman de la rose‹*, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 22 (2011), S. 9–23 ([online](#)).
- Bauer, Thomas: *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2018.
- Bertau, Karl: *Versuch über tote Witze bei Wolfram (1973)*, in: Ders.: *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*, München 1983, S. 60–109.
- Bleumer, Hartmut: *Historische Narratologie*, in: Ackermann, Christiane [u. a.] (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin/Boston 2015, S. 213–274.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago/London 1961.
- Braun, Manuel: *Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv*, in: Braun, Manuel (Hrsg.): *Wie anders war das Mittelalter? Fragen an das Konzept der Alterität*, Göttingen 2013, S. 7–38.
- Brunner, Horst (Hrsg.): *Von achtzehn Wachteln und dem Finkenritzer. Deutsche Unsinnsdichtung des Mittelalters*, Stuttgart 2014.
- Brütsch, Matthias: *Irony, Retroactivity and Ambiguity: Three Kinds of ›Unreliable Narration‹ in Literature and Film*, in: Nünning, Vera (Hrsg.): *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin [u. a.] 2015, S. 221–245.
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca/London 1990.
- Cohn, Dorrit: *Discordant Narration*, in: *Style* 34/2 (2000), S. 307–316.
- Contzen, Eva von: *Why We Need a Medieval Narratology: A Manifesto*, in: *Diegesis* 3.2 (2014), S. 1–21 ([online](#)).
- Dane, Joseph A.: *The Critical Mythology of Irony*, Athens/London 1991.
- Dimpel, Friedrich Michael: *er solts et hân gediuhet nider. Wertende Erzähleräußerung in der Orgeluse-Handlung von Wolframs ›Parzival‹*, in: *Euphorion* 105 (2011), S. 251–281.
- Donaldson, E. Talbot: *Chaucer the Pilgrim*, in: *PMLA* 69 (1954), S. 928–936.

- Dragonetti, Roger: Pygmalion ou les pièges de la fiction dans le ›Roman de la Rose‹, in: Güntert, Georges (Hrsg.): *Orbis mediaevalis: mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto Raduolf Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Bern 1978, S. 89–111.
- Ehrhart, Margaret J.: Irony and Audience: What Machaut Did Not Borrow From the ›Roman de la Rose‹, in: *Reading Medieval Studies* 23 (1997), S. 3–33.
- Federow, Anne-Katrin [u. a.]: Narratologie und das Erzählen der mittelhochdeutschen Heldenepik. Eine Einleitung in orientierender Absicht, in: Dies. (Hrsg.): *Brüchige Helden – brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht*, Berlin/Boston 2017, S. 1–20.
- Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*, London/New York 1996.
- Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit, in: Liptay, Fabienne/Wolf, Yvonne (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005, S. 39–59.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a. M. 1981.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; revisited, in: *Poetica* 46 (2014), S. 85–139.
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.): *Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens*, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.
- Green, D[ennis] H.: *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge [u. a.] 1979.
- Haferland, Harald/Meyer, Matthias: Streitgespräch, in: Dies. (Hrsg.): *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010, S. 429–444.
- Hasenohr, Geneviève/Zink, Michel: *Dictionnaire des lettres françaises: Le moyen âge*, Paris 1992.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1985, 2., überarb. und erw. Aufl., Darmstadt 1992.
- Haug, Walter: Die Entdeckung der Fiktionalität, in: Ders.: *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Tübingen 2003, S. 128–144.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie und Fiktionalitätsbewußtsein bei Chrétien de Troyes, Thomas von England und Gottfried von Straßburg*, in: Peters, Ursula/Warning, Rainer (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag*, München 2009, S. 219–234.
- Heyd, Theresa: Unreliability. The Pragmatic Perspective Revisited, in: *Journal of Literary Theory* 5/1 (2011), S. 3–17.

- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹, Basel 2003 (Bibliotheca Germanica 44).
- Hult, David F.: Closed Quotations: The Speaking Voice in the ›Roman de la Rose‹, in: Yale French Studies 67 (1984), S. 248–269.
- Jacke, Janina: Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ›Unreliable Narration‹, in: Journal of Literary Theory 12/1 (2018), S. 3–28.
- Kindt, Tom: Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne. Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß, Tübingen 2008 (Studien zur deutschen Literatur 184).
- Köppe, Tilmann/Stühning, Jan: Against Pan-Narrator Theories, in: Journal of Literary Semantics 40 (2011), S. 59–80.
- Köppe, Tilmann/Winko, Simone: Hermeneutischer Intentionalismus (Neohermeneutik), in: Dies.: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung, Stuttgart 2013, S. 133–148.
- Kragl, Florian: Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im ›Tristan‹. Mit einem Nachspruch zum ›Rosenkavalier‹, Basel/Berlin 2018.
- Lang, Simone Elisabeth: Unzuverlässigkeit und Heterodiegese: Überlegungen zu den Möglichkeiten und Bedingungen unzuverlässigen Erzählens in heterodiegetischen Texten, in: Journal of Literary Theory 12/1 (2018), S. 55–76.
- Lickhardt, Marion: Zu Transformationen des Pikarischen, in: LiLi 175 (2014), S. 6–23.
- Lienert, Elisabeth (Hrsg.): Poetiken des Widerspruchs in vormoderner Erzählliteratur. Beiträge der Bremer Tagung 9.–11.3.2017, Wiesbaden 2018.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 3. Aufl., München 2002.
- Nünning, Ansgar: Deconstructing and Reconceptualizing the Implied Author. The Implied Author – Still a Subject of Debate, in: Anglistik. Mitteilungen des Verbandes deutscher Anglisten 8/2 (1997), S. 95–116.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens, in: Ders. (Hrsg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur, Trier 1998, S. 3–39.
- Ohme, Andreas: *Skaz* und *Unreliable Narration*. Entwurf einer neuen Typologie des Erzählens, Berlin [u. a.] 2015 (Narratologia 45).
- Phelan, James/Martin, Mary Patricia: The Lessons of »Weymouth«. Homodiegesis, Unreliability, Ethics, and ›The Remains of the Day‹, in: Herman, David (Hrsg.): Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis, Columbus/Ohio 1999, S. 88–109.
- Putzo, Christine: Alteritäre Narratologie: Eine Einführung in mittelalterliches Erzählen als Beitrag zur mediävistischen Perspektivierung der Erzähltheorie [Armin Schulz: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Hrsg. von Manuel Braun,

- Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller, Berlin/Boston 2012], in: *Diegesis* 3.1 (2014), S. 104–117 ([online](#)).
- Reuvekamp-Felber, Timo: Rezension zu Christopher Young: *Narrative Perspektiven in Wolframs ›Willehalm‹*. Figuren, Erzähler, Sinngebungsprozeß, in: *Arbitrium* 19 (2001), S. 166–167.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: *ZfdPh* 132 (2013), S. 417–444.
- Reynders, Anne: »Si vult om de moi gaber«. Le narrateur dans le ›Roman de Partonopeu de Blois‹, in: *Les Lettres Romanes* 3 (2003), S. 171–185.
- Riggan, William: *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*, Norman 1982.
- Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], Berlin/Boston 2012.
- Seeber, Stefan: *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, Berlin/New York 2010 (MTU 140).
- Shen, Dan: *Unreliability*, in: Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): *The living handbook of narratology*, Hamburg 2011, rev. 2014 ([online](#)).
- Spearing, A. C.: *Textual Subjectivity. The Encoding of Subjectivity in Medieval Narratives and Lyrics*, Oxford 2005.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 31985 [1979].
- Stierle, Karlheinz: *Le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris est-il un fragment?*, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 122 (2012), S. 259–277.
- Trínca, Beatrice: *Erzählen oder Lieben im ›Partonopeu de Blois‹-Roman und in Wolframs ›Parzival‹*, in: Baisch, Martin/Trínca, Beatrice (Hrsg.): *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*, Göttingen 2009, S. 171–189.
- Vitz, E[velyn] B[irge]: *The I of the ›Roman de la Rose‹*, in: *Genre* 6 (1973), S. 49–75.
- Walters, Lori: *The Poet-Narrator's Address to his Lady as Structural Device in ›Partonopeu de Blois‹*, in: *Medium Aevum* 61 (1992), S. 229–241.
- Warning, Rainer: *Narrative Hybriden. Mittelalterliches Erzählen im Spannungsfeld von Mythos und Kerygma (›Der arme Heinrich‹/›Parzival‹)*, in: Friedrich, Udo/Quast, Bruno (Hrsg.): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2004, S. 19–33.
- Wyss, Ulrich/Faems, An: *Partonopeusromane*, in: Pérennec, René/Schmid, Elisabeth (Hrsg.): *Höfischer Roman in Vers und Prosa, Germania Litteraria Mediaevalis Francigena*, Bd. V, Berlin, New York 2010, S. 369–392.
- Zerweck, Bruno: *Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction*, in: *Style* 35/1 (2001), S. 151–178.

Anschrift der Autorin:

PD Dr. Sonja Glauch
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
Department Germanistik und Komparatistik
Lehrstuhl für Ältere deutsche Literatur
Bismarckstr.1
91054 Erlangen
E-Mail: sonja.glauch@fau.de