

2

Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien

„... der Literatur mit ihren eigenen
Mitteln entkommen”

Norbert Gstreins Poetik der Skepsis

von Marie Gunreben



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

**Bamberger Studien zu Literatur,
Kultur und Medien 2**

Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien

hrsg. von Andrea Bartl, Hans-Peter Ecker, Jörn Glasenapp,
Iris Hermann, Friedhelm Marx

Band 2



University of Bamberg Press 2011

„... der Literatur mit ihren eigenen Mitteln entkommen“

Norbert Gstreins Poetik der Skepsis

von Marie Gunreben



University of Bamberg Press 2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-
Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der
Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke
dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch
angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Docupoint, Magdeburg
Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der
Otto-Friedrich-Universität Bamberg

© University of Bamberg Press Bamberg 2011
<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2192-7901
ISBN: 978-3-86309-054-8 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-86309-055-5 (Online-Ausgabe)
URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-3886

INHALTSVERZEICHNIS

1. Norbert Gstrein in der Literaturkritik.....	7
1.1. Dorfgeschichten und Weltgeschehen: Gstreins ‚Phasen‘.....	7
1.2. Vom Erzählen zur Theorie: Gstrein als Poetiker.....	11
1.3. Fragestellung und Vorgehen.....	13
2. Skepsis in <i>Das Handwerk des Tötens</i>	17
2.1. Impliziter Zweifel: Die relativistische Struktur des Romans	17
2.1.1. Verschachtelung: Die Vielzahl an Stimmen	18
2.1.2. Unzuverlässigkeit: Der Erzähler als Schriftsteller.....	24
2.2. Expliziter Zweifel: Ebenen der Erzählkritik	35
2.2.1. „Kein gelingendes Schreiben über den Krieg“: Medienkritik.....	36
2.2.2. „Ein Toter macht noch keinen Roman“: Verfehltete Schreibstrategien.....	44
2.3. Rückbezug: Der Roman im Visier der eigenen Kritik.....	55
2.3.1. Spiegelungen: Die Doppelbödigkeit des Textes	55
2.3.2. Texttranszendenz: Das Spiel mit der ‚wirklichen‘ Wirklichkeit.....	61
2.4. Resümee: <i>Das Handwerk des Tötens</i> als metafiktionaler Roman.....	65
3. Das Paradox des Dennoch-Erzählens: Gstreins Poetik.....	69
3.1. Vom falschen Umgang mit der Realität	70
3.2. Vom richtigen Umgang mit der Realität	78
3.3. Performanz als Strategie der Verunsicherung	84
4. Skepsis in <i>Einer</i>	89
4.1. „Eine verwackelte Erzähllinie“: Narrative Ungewissheiten	89
4.1.1. Impliziter Zweifel: Die unbestimmbare Stimme.....	90
4.1.2. Expliziter Zweifel: Erzählen im Potentialis.....	98

4.2. Das misslingende Verhör: Jakob als Rätsel	104
4.2.1. Welches Verbrechen? Der ungelöste Fall.....	104
4.2.2. Welcher Verbrecher? Die uneinholbare Person.....	109
4.3. Wie hätte er je sprechen sollen? Sprache als Grund des Scheiterns	114
5. Fazit: Die Kontinuität des Zweifels?	121
Bibliographie.....	127

1. Norbert Gstrein in der Literaturkritik

1.1. Dorfgeschichten und Weltgeschehen: Gstreins ‚Phasen‘

Dem österreichischen Schriftsteller Norbert Gstrein wurde seit Beginn seines literarischen Schaffens von der Literaturkritik eine Vielzahl an Attributen verliehen. Als 1988 seine Debüterzählung *Einer*¹ erschien, feierte ihn das Feuilleton als viel versprechenden Emporkömmling: Seine „traumwandlerische Stilsicherheit“, schreibt Gerhard Melzer in der *Neuen Zürcher Zeitung*, gebe „Anlass zu schönsten Hoffnungen“²; einen „erfreuliche[n], weil so tricklos und klar verdiente[n] Erfolg“³ bescheinigt Jörg Drews der kurzen Erzählung in der *Süddeutschen Zeitung*. In den *Schweizer Monatsheften* heißt es nicht minder euphorisch: „Hier hat sich ein neuer Autor mit seiner ersten Erzählung schon als Meister ausgewiesen.“⁴

Die Rezensionen zu seinen längeren Romanen *Die englischen Jahre*⁵ und *Das Handwerk des Tötens*⁶ sind jedoch weniger einhellig. Zwar sehen einige Kritiker in Gstrein noch immer einen „Meister hintergründiger Erzählkunst“⁷, allerdings mehren sich Stimmen, die eben diese Hintergründigkeit als „Hang zum Manierismus“⁸ empfinden, der seine

¹ Norbert Gstrein: *Einer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. Im Folgenden zitiert als E.

² Gerhard Melzer: Die versäumte Sekunde. Norbert Gstreins Erzählung *Einer*. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 06.01.1989, S. 31.

³ Jörg Drews: Zehntausendmal *Einer*. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 22./23.07.1989, S. 148.

⁴ Anton Krättli: Sie holen Jakob. Zu Norbert Gstreins *Einer*. In: *Schweizer Monatshefte* 69 (1989), H. 5, S. 426.

⁵ Norbert Gstrein: *Die englischen Jahre*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.

⁶ Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003. Im Folgenden zitiert als HT.

⁷ Sabine Neubert: Chronik fortwährenden Mordens. Norbert Gstrein schrieb einen Roman vor dem Hintergrund der Balkankriege. In: *Neues Deutschland* v. 08.12.2003, S. 12.

⁸ Hansjörg Schertenleib: Jedes Wort zuerst auf die Goldwaage. Kann man über den Krieg realistisch berichten? Norbert Gstrein versucht es mit einem „Antiroman“ über das Schicksal eines getöteten Stern-Reporters. In: *Die Weltwoche* v. 21.08.2003, S. 77. Siehe auch Daniela Strigl: Ein Buch und seine Rezeption. Über Norbert Gstreins „Schule des Tötens“. In: *Literatur und Kritik* 39 (2004), H.1, S. 81.

Romane zur „quälend langweilige[n] Lektüre“⁹ mache. So sehr Gstrein die Literaturkritik zu polarisieren scheint, in einem sind sich viele Rezensenten einig: Dass es sich bei ihm um einen Autor handelt, dessen Werk durch eine markante Zäsur gekennzeichnet ist, einen Autor mit einer früheren und einer späteren Phase.

Gstreins frühe Texte¹⁰ kreisen um das Leben in Tiroler Dörfern. So findet Jakob, der Protagonist in *Einer*, keinen Platz in seiner Dorfgemeinschaft: Er verzweifelt an der Sprachlosigkeit der Bewohner, an ihrer Liebedienerei den Touristen gegenüber und wird am Ende von der Polizei abgeholt. Es bleibt unklar, welchen Vergehens er beschuldigt wird. Auch die folgenden Erzählungen haben „inneralpine“ Lokalbegebenheiten¹¹ zum Thema, sie handeln von der Enge der Tiroler Dörfer, von pathogenen Strukturen in den Hoteliers- und Gastwirtfamilien, von der „österreichischen Seele oder Seelenlosigkeit“¹², wie es in *Das Register* heißt. Diese Themenwahl könnte Gstrein zum Vertreter der seit Thomas Bernhard zum Schlagwort gewordenen österreichischen ‚Antiheimatliteratur‘¹³ stempeln, hätte er sie nicht, und auch das wurde in der Kritik vielfach betont, eigenwillig umgesetzt: Verschiedene Erzählungen sind ineinander verschachtelt, die Perspektiven wechseln häufig, oft ist nicht eindeutig zu bestimmen, welche der Figuren überhaupt spricht.¹⁴ Der formale Anspruch dieser Texte und ihre komplexe Sprache brachten

⁹ Schertenleib in: Die Weltwoche v. 21.08.2003, S. 12.

¹⁰ Dabei handelt es sich um *Einer* (1988), *Anderntags* (1989), *Das Register* (1992), *O2* (1993) und *Der Kommerzrat* (1995); alle erschienen bei Suhrkamp, Frankfurt a. M.

¹¹ Heribert Kuhn: Plot ist Mord. Norbert Gstrein widmet sich erneut einem todernten Thema. In: Frankfurter Rundschau v. 08.10.2003, S. 11.

¹² Norbert Gstrein: *Das Register*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, S. 90.

¹³ Heribert Kuhn: Wer das Sagen hat. Norbert Gstreins Anverwandlung des Heimatromans in sprachkritischer Absicht. In: Norbert Gstrein: *Einer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 122. Siehe auch Nikhil Sathe: „Darüber wurde nicht gesprochen“: Staging, Hiding and the Critique of Tourism in Norbert Gstreins *Einer*. In: *Modern Austrian Literature* 43 (2010), H.1, S. 65.

¹⁴ Siehe zum Beispiel Barbara Müller-Vahl: „Waren wir glücklich?“ Der Schriftsteller Norbert Gstrein. In: *Die Horen* 37 (1992), H. 4, S. 104.

viele Kritiker zu der Überzeugung, nicht das Thema mache „den Rang der Erzählung aus, sondern die Form und die Sprache“¹⁵.

1999 folgte mit *Die englischen Jahre* der Schritt von Dorfgeschichten, deren Hintergrund man in „autobiographischen Erfahrungen des Tiroler Hotelbesitzerssohns“¹⁶ vermutete, zu einem der heikelsten Themen europäischer Geschichte: Im Zentrum des Geschehens steht der fiktive, vermeintlich jüdische Schriftsteller Gabriel Hirschfelder. Seine Biographie, seine Flucht vor den Nationalsozialisten aus Deutschland sowie sein erzwungenes Exil in England stellen sich im Verlauf des Romans als Fälschung heraus. Eine junge Ärztin begibt sich auf die Spuren Hirschfelders: Ihre Vorstellungen von seiner Vergangenheit scheinen immer weniger den von ihr recherchierten Fakten zu entsprechen. Schließlich stellt sich heraus, dass der echte Gabriel Hirschfelder längst gestorben und der berühmte Exilschriftsteller ein Hochstapler ist, der sich den fremden Namen samt jüdischer Exilgeschichte aneignete. Diese Identitätsverschiebung hat ihre Entsprechung auf der Erzählebene: Am Ende übergibt die Ärztin die Aufzeichnungen ihrem ehemaligen Lebensgefährten – rückblickend erzählt daher nicht sie die Geschichte, sondern ihr ehemaliger Lebensgefährte, ein Schriftsteller namens Max.

Im darauf folgenden Roman *Das Handwerk des Tötens* steht ebenfalls eine Kriegsbiographie im Zentrum, die des Kriegsberichterstatters Christian Allmayer, der in den Wirren der Kriege im ehemaligen Jugoslawien erschossen wird. Sein Leben wird von verschiedenen Personen erzählt, die das Erzählte oftmals wiederum von einer anderen Person erfahren haben; die Berichte sind ineinander verschachtelt wie eine Matroschka-Puppe. Beide Texte haben somit, neben ihrem weltgeschichtlichen Hintergrund, in der komplexen Erzählkonstruktion eine strukturelle Gemeinsamkeit.¹⁷

¹⁵ Krättli 1989, S. 425. Ähnlich bei Drews in: *Süddeutsche Zeitung* v. 22./23.07.1989, S. 148 sowie bei Melzer in: *Neue Zürcher Zeitung* v. 06.01.1989, S. 31.

¹⁶ Gerhard Fuchs: *Vom Handwerk des Beginnens. Laudatio für Norbert Gstrein* anlässlich der Verleihung des Franz-Nabl-Preises. In: *Manuskripte* 165 (2004), S. 140.

¹⁷ Siehe Gunther Nickel: *Gstrein, Norbert*. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. Band 4. Berlin, New York: de Gruyter, S. 494.

Der Sprung von Tiroler Dorfgeschichten zu Themen der Weltgeschichte scheint beachtlich und bestimmt die Wahrnehmung Norbert Gstreins in weiten Teilen der Literaturkritik. Anna Valerius' Einschätzung seiner literarischen Entwicklung kann als exemplarisch gelten:

Gstreins frühere Erzählungen [...] sind thematisch eng mit seiner Heimat verbunden, dem weltabgewandten Ötztal. [...] Mit *Die englischen Jahre* lässt der Schriftsteller Gstrein die dörfliche Enge seines Heimatlandes hinter sich und wendet sich der weltpolitischen Vergangenheit und ihrer Darstellung zu.¹⁸

Pointierter noch formuliert Detlef Stapf: „*Die englischen Jahre* sind für den achtbaren Stilisten, befreit von Vater- und Heimatneurosen, endgültig der Abschied aus der beengenden Tiroler ‚Gedankengruft‘.“¹⁹ Dass jener thematische Wandel einen großen Schritt im Werk Norbert Gstreins bedeutet, soll nicht in Abrede gestellt werden. Dennoch haben seine Texte auf den zweiten Blick mehr gemeinsam, als die feuilletonistische Rede von dem „neue[n] Gstrein“²⁰ zunächst glauben macht. Seien es die ungreifbaren „Erzählphantom[e]“²¹ der frühen Texte oder die vielfach gebrochenen Strukturen der späteren Romane – durch die Wahl unkonventioneller Erzählkonstruktionen richtet Gstrein beinahe in allen Texten das Augenmerk des Lesers auf das Erzählen selbst.²² Seine Texte problematisieren – unabhängig von ihrem Sujet – auf unterschiedliche Weise die Fähigkeit des Erzählens, Realität zu vermitteln. Die vorliegende Untersuchung will dieser Spur der Erzählkritik und Skepsis im Werk Norbert Gstreins nachgehen.

¹⁸ Anna Valerius: Zwischen Fakten und Fiktion. Norbert Gstrein auf der Suche nach der Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens. In: Kritische Ausgabe 13 (2005), H.1, S. 59.

¹⁹ Detlev Stapf: Von Österreich zum Balkan voran erzählt. Über Norbert Gstrein. In: Carsten Gansel und Nicolai Riedel (Hg.): Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und zur Rezeptionsgeschichte. Band 10. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006, S. 170.

²⁰ Anton Thuswaller: Biographie ist immer Interpretation. Resümee eines Gesprächs mit Norbert Gstrein. In: Salz. Zeitschrift für Literatur 25 (2000), H. 99, S. 43.

²¹ Kuhn in: Frankfurter Rundschau v. 08.10.2003, S. 11.

²² Außer in seinem Roman *Die Winter im Süden*. Eine Einordnung dieses Romans erfolgt im letzten Kapitel.

1.2. Vom Erzählen zur Theorie: Gstrein als Poetiker

In den letzten Jahren, also in jener vermeintlich späteren Phase, findet sich in den Kritiken im Zusammenhang mit Gstrein ein weiteres Schlagwort: das des Poetikers. Seinen Ruf als Schriftsteller, der Stellung zu literaturtheoretischen Fragen bezieht, erwarb er sich zum Einen durch den poetologischen Gehalt seiner Romane, zum Anderen durch Reden, Interviews und Essays, in denen er sich dezidiert zu der eigenen literarischen Produktion sowie zu den Aufgaben von Literatur an sich äußert. Vor allem *Das Handwerk des Tötens* wurde von der Kritik als „poetologisches Programm“²³ gelesen. In der Tat werden in diesem Roman an den drei männlichen Protagonisten – einem Journalisten, einem verhinderten Schriftsteller und dem Erzähler, ebenfalls einem Autor – verschiedene Positionen des Schreibens gegeneinander ausgespielt. „Die Literatur ist der wahre Held dieser Geschichte“ konstatiert Helmut Böttiger in der Stuttgarter Zeitung, der Roman sei, so heißt es weiter, „auch eine Abhandlung über Romantheorie“²⁴.

Neben der immanenten Poetik, die sich in diesem Roman (und abgeschwächt auch in *Die englischen Jahre*) ausmachen lässt, hat sich Gstrein auch explizit und ohne fiktionales Gewand zu seiner poetologischen Auffassung geäußert. Die Reden und Interviews betreffen zunächst *Die englischen Jahre* und kreisen um die Frage, wie literarische Texte heute den Holocaust behandeln dürfen und sollen. So attackiert Gstrein in der Rede *Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema* Bernhard Schlink, dessen Roman *Der Vorleser* er als Beispiel für einen pädagogischen und klischeehaften Umgang mit der deutschen Vergangenheit verwirft.²⁵

²³ Siehe zum Beispiel Schertenleib in: Die Weltwoche v. 21.08.2003, S. 76.

²⁴ Helmut Böttiger: Das Handwerk des Romans. Norbert Gstrein über den Krieg und die Grenzen des Erzählens. In: Stuttgarter Zeitung v. 01.08.2003, S. 32.

²⁵ Norbert Gstrein: Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. In: Büchner. Literatur, Kunst, Kultur 2000, H. 1, S. 9. Im Folgenden zitiert als D.

Die Diskussionen um *Das Handwerk des Tötens* betreffen ebenfalls die Frage, wie Literatur mit Realität umgehen darf.²⁶ In dem separat erschienen Kommentar zum Roman *Wem gehört eine Geschichte?*²⁷ wehrt sich Gstrein gegen den Vorwurf, er habe in seinem Roman eine real existierende Person verunglimpft, den Kriegsberichterstatte Gabriel Grüner. Gstrein kannte den Journalisten persönlich, widmete ihm den Roman und gab offen zu, die Figur Allmayers mit „wenige[n] Eckdaten“²⁸ aus dem Leben Grüners ausgestattet zu haben. Gegen eine Lesart des Romans als Schlüsselroman setzt er sich im Essay jedoch entschieden zur Wehr. Seine Replik bezieht sich vor allem auf die Literaturkritikerin Iris Radisch, die ihm in ihrer Rezension „ungezügelter Häm und Rachlust“ sowie „üble Nachrede“²⁹ dem toten Journalisten gegenüber vorwirft. Die im Essay vertretenen Auffassungen sind nicht nur erklärende Fußnoten zur eigenen literarischen Produktion, sondern auch normativer Art, also poetologische Aussagen in dem Sinn, dass sie ein Regelwerk für Literatur entwerfen.

Die Position, die Gstrein hier einnimmt, ist die eines skeptischen Literaturkritikers: So verurteilt er ein vermeintlich naives Verständnis von Literatur und betont zugleich die Legitimität des eigenen reflektierten Schreibens, das er im Gespräch mit Axel Helbig wie folgt charakterisiert: „Jede Aussage ist immer auch eine Aussage über den Erzähler und das ihm zugrunde liegende System. Das hat mich auch, insbesondere mit [...] *Das Handwerk des Tötens*, immer weiter dahin gebracht, daß

²⁶ Siehe Klaus Zeyringer: *Das Handwerk des Dichtens*. Norbert Gstreins exemplarische Literaturlektion. In: *Der Standard* v. 18.09.2004, S. A6 sowie Andreas Breitenstein: *Zur Verteidigung der Poesie*. Norbert Gstrein verfasst eine Streitschrift in eigener Sache. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 14.09.2004, S. 47.

²⁷ Norbert Gstrein: *Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. Im Folgenden zitiert als G.

²⁸ Benedikt Viertelhaus und Norbert Gstrein: „Die Grenze des Sagbaren verschieben“. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur* 9 (2005), H. 1, S. 61.

²⁹ Iris Radisch: *Tonlos und banal. Wie Norbert Gstrein in seinem Roman *Das Handwerk des Tötens* nichts über einen ermordeten Journalisten erzählen will*. In: *Die Zeit* v. 22.12.2003, S. 46.

mein Erzählen auch eine Kritik des Erzählers beinhalten muß.³⁰ Die Literaturkritik nahm diese Selbstcharakterisierung auf und bescheinigt dem Autor „Erkenntnis- und Darstellungszweifel“³¹, einen Sinn für die „großen erkenntnistheoretischen Fragen“³², kurz: eine „Poetik der Skepsis“³³.

1.3. Fragestellung und Vorgehen

Die Rezeption Norbert Gstreins in der Literaturkritik ist, unabhängig von den divergenten Bewertungen seiner Texte, geprägt von zwei Wahrnehmungen: Norbert Gstrein als Zwei-Phasen-Autor und Norbert Gstrein als skeptischer Poetiker. Beide Momente sind jedoch keine reinen Fremdzuschreibungen, sondern durchaus vom Autor gesteuert: Gstrein selbst bezeichnet in Interviews und Essays seine Position als „grundsätzliche Skepsis“ (G: 11)³⁴. Und auch das Klischee vom Tiroler „Hinterwäldler“³⁵, der sich zum großen Thema das Holocausts ‚vorangeschrieben‘ hat, wird von ihm – allerdings literarisch – gefüttert: Sowohl in *Die englischen Jahre* als auch in dem kurze Zeit später publizierten *Selbstporträt mit einer Toten* finden sich österreichische Schriftstellerfiguren, die sich von Kollegen und Literaturkritikern sagen lassen müssen, sie hätten, anstatt sich mit jüdischen Exilanten zu beschäftigen, bei

³⁰ Axel Helbig und Norbert Gstrein: Der obszöne Blick. Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz; Wien: Droschl 2006 (= Dossier 26), S. 13.

³¹ Breitenstein in: Neue Zürcher Zeitung v. 14.09.2004, S. 36.

³² Tilman Krause: Haltloses Staunen über ein anderes Leben. Mit Stifter gegen das „Sportreportergehabe“: Norbert Gstrein schreibt in friedlicher Sprache über den Jugoslawienkrieg. In: Die Welt v. 02.08.2003, S. 3.

³³ Zeyringer in: Der Standard v. 18.09.2004, S. A6.

Siehe auch Gerrit Bartels: Die Dauerfälscher. Die Literatur, der Krieg und die Wirklichkeit: Norbert Gstrein hat sich mit seinem neuen Roman *Das Handwerk des Tötens* an den Jugoslawienkrieg gewagt und einen gelungenen Roman über das Nichtzustandekommen eines Romans geschrieben. In: Die Tageszeitung v. 09./10.08.2003, S. 13.

³⁴ Ebenso im Interview mit Axel Helbig. Helbig; Gstrein 2006, S. 14.

³⁵ Norbert Gstrein: *Selbstporträt mit einer Toten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 45.

ihren „Dorfgeschichten bleiben sollen“³⁶. Ob der Autor mit den ihm zugeordneten Klischees spielt, indem er sich in seine Texte spiegelt, oder seine Rezeption in den Feuilletons bewusst steuern möchte, kann nicht entschieden werden: Selbst- und Fremdcharakterisierung produzieren sich gegenseitig. Die vorliegende Untersuchung will diese Charakterisierung zum Ausgangspunkt nehmen und ihre beiden Momente miteinander in Verbindung bringen. Anhand eines Textes des ‚frühen Gstreins‘ und einem Roman der vermeintlich späteren Phase soll nach poetologischen Verbindungen jenseits der unterschiedlichen Sujets gesucht werden.

Zunächst wird *Das Handwerk des Tötens* als einer der jüngeren Romane hinsichtlich der ihm immanenten Poetik analysiert. Gegenstand dieses Kapitels hätte ebenso *Die englischen Jahre* sein können, *Das Handwerk des Tötens* bietet sich für eine Analyse jedoch besser an, da Gstreins Erzählszweifel hier am pointiertesten Eingang finden und sich der Essay *Wem gehört eine Geschichte?* auf diesen Roman bezieht. Anhand erzähltheoretischer Kategorien wird der Frage nachgegangen, wie Skepsis³⁷ als poetologische Position Eingang in den Text findet: Wie wird sie narrativ vermittelt, worauf bezieht sie sich? Hat der Zweifel schließlich eine rezeptionsästhetische Entsprechung, macht der skeptische Text den Leser zweifeln? Kapitel drei verbindet die Ergebnisse des zweiten Kapitels mit den von Gstrein geäußerten Thesen über Literatur: Inwiefern entspricht das von Gstrein in seinen Essays (zum Beispiel in *Wem gehört eine Geschichte*) entworfene ‚Programm‘ dem immanenten poetologischen Zweifel seiner fiktionalen Texte? Kapitel vier wirft den Blick zurück auf Gstreins Erstling *Einer*: Wie viel von Gstreins poetologischem Konzept ist in der ersten ‚Schaffensperiode‘ bereits vorhanden? Auch hier kämen *Anderntags* oder *Das Register* als Gegenstand der Analyse in Frage. *Einer* bietet sich zum Vergleich an, da diese Erzählung als älteste zeitlich am weitesten von den späteren Romanen entfernt ist.

³⁶ Gstrein 1999, S. 10.

³⁷ Unter ‚Skepsis‘ wird erkenntnistheoretischer oder sprachbezogener Zweifel verstanden, im Unterschied zu ‚Skeptizismus‘ als philosophische Richtung. Siehe Wulff D. Rehfus (Hg.): Handwörterbuch Philosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2003, S. 618.

Ziel der Analyse ist eine narratologisch fundierte Antwort auf die Frage, ob Norbert Gstrein sich nach einigen Jahren literarischen Schaffens als Autor ‚neu erfunden‘ hat oder sich hinter den sehr unterschiedlichen Sujets seines literarischen Schreibens doch eine Kontinuität des Zweifels ausmachen lässt.

2. Skepsis in *Das Handwerk des Tötens*

Neben *Die englischen Jahre* wird in der Literaturkritik Gstreins dritter Roman *Das Handwerk des Tötens* als Beispiel für die seinem Schreiben eigene Skepsis angeführt. Dieser These soll im Folgenden nachgegangen werden: Wie schlägt sich Gstreins Überzeugung, dass „alles Erzählen auch eine Kritik des Erzählens beinhalten muss“³⁸, in diesem Text nieder? Kapitel 2.1. beschreibt die narrative Struktur des Romans und zeigt, wie bereits der narrative Aufbau implizit Skepsis transportiert. Kapitel 2.2. widmet sich der expliziten Skepsis, die in Form von Kritik der Figuren und des Erzählers an journalistischen und belletristischen Erzählweisen im Text artikuliert wird. In Kapitel 2.3. wird der Versuch unternommen, diese Kritik auf den Roman selbst zurückzubeziehen.

2.1. Impliziter Zweifel: Die relativistische Struktur des Romans

Obwohl *Das Handwerk des Tötens* 381 Seiten umfasst, geschieht auf der Ebene der Rahmenhandlung wenig:³⁹ Der Ich-Erzähler, ein Hamburger Journalist, lernt Paul kennen, ebenfalls Journalist und verhandelter Schriftsteller. Paul möchte einen Roman über den ermordeten Kriegsberichterstatte Christian Allmayer schreiben. Der Erzähler beobachtet Pauls Recherchen über Allmayers Leben, verliebt sich in Pauls Freundin Helena und fährt mit beiden nach Kroatien. Paul verzweifelt an seinem Romanprojekt und begeht schließlich in einem Zagreber Hotel Selbstmord. Helena wird die Geliebte des Erzählers, dieser schreibt an Pauls Stelle den Roman.

³⁸ Helbig; Gstrein 2006, S. 13.

³⁹ Wolfgang Müller-Funk spricht von einer „extreme[n] Armut an Ereignissen auf der Ebene der Rahmenhandlung“. Ders.: Narrative Modellierungen von symbolischen Räumen. Einige grundsätzliche Überlegungen mit Anwendungsbeispiel: Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens*. In: Marijan Bobinac und Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext*. Tübingen, Basel: Francke 2008 (= Kultur – Herrschaft – Differenz 12), S. 7.

Den größten Teil des Textes nehmen nicht Geschehnisse und Handlungen ein, sondern Gespräche, die der Erzähler mit Paul und anderen Figuren führt. *Das Handwerk des Tötens* ist, wie Wolfgang Müller-Funk schreibt, ein „Roman, in dem nicht Ereignisse im Mittelpunkt stehen, sondern verschiedene Erzählversionen über sie“⁴⁰. Diese Erzählversionen über Leben und Tod Christian Allmayers sind vielfach ineinander verschachtelt: Jemand weiß von einer anderen Person, dass diese gehört haben soll, Allmayer habe angeblich... etc. Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich mit Struktur und Funktion dieser komplexen Erzählkonstruktion: Aus welchen Gliedern besteht die Erzählkette, die auf verworrenem Weg zu Allmayer und in die Kriege im ehemaligen Jugoslawien führt? Welche Funktion und Wirkung hat die komplizierte Staffelung? Der zweite Abschnitt beleuchtet die Rolle, die der Erzähler als letzte Vermittlungsinstanz im Geflecht der Geschichten einnimmt.

2.1.1. Verschachtelung: Die Vielzahl an Stimmen

Mit dem Vorhaben, einen Roman über den Kriegsreporter zu schreiben, begibt sich Paul – teilweise begleitet vom Erzähler – auf die Spuren Allmayers, trifft neben dessen Witwe alte Freunde und Kriegsbekanntschaften. Was all jene über ihn zu berichten wissen, haben sie teilweise wiederum aus zweiter oder dritter Hand. Gstrein treibt auf diese Weise, wie Müller-Funk bemerkt, den „intradiegetisch-homodiegetischen Erzählstil“⁴¹ auf die Spitze. Als intradiegetische Erzähler⁴² fungieren Paul, Pauls kroatische Freundin Helena, Allmayers Witwe Isabella, seine ehemalige Lebensgefährtin Lilly sowie Slavko, ein kroatischer Kriegsherr in den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien, mit dem Allmayer ein ver-

⁴⁰ Wolfgang Müller-Funk: Die Dummheiten des Erzählens. Anmerkungen zu Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* und zum Kommentar zum Roman *Wem gehört eine Geschichte?* In: Claudia Öhlschläger (Hg.): *Narration und Ethik*. München: Fink 2009 (= *Ethik – Text – Kultur* 1), S. 243f.

⁴¹ Müller-Funk 2008, S. 7.

⁴² Ich stütze mich im Folgenden auf die Terminologie, wie sie bei Martinez/Scheffel verwendet wird. Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Auflage. München: Beck 2007.

hängnisvolles Interview führte. Sie alle kannten Allmayer persönlich und präsentieren dem Erzähler höchst unterschiedliche Bilder von ihm: Für Paul, der im tragischen Tod des Journalisten den lang ersehnten ‚Plot‘ für seinen Roman gefunden hat, war Allmayer ein seelenverwandter „Schöngeist“, wie er selbst eigentlich zum Schriftsteller berufen. (HT: 52) Seine Beschreibungen von Allmayer als draufgängerischem Helden lassen den Erzähler ihn sich „mit einem kantigen Gesicht und einer Boxernase“ vorstellen, „frisch einem französischen Schwarzweißfilm entstieg“ (HT: 232). Seine Witwe Isabella beschreibt Allmayer hingegen als einen „vom Krieg gebrochenen Mann“ (HT: 232), den der Beruf an seine psychischen Grenzen brachte. Für Helena, die bei einem gemeinsamen Abendessen zur Zielscheibe seiner antikroatischen Polemik wurde, war der Kriegsberichterstatter ein herablassender und selbstgefälliger Chauvinist. (HT: 176) Auf ihrer Recherchereise nach Kroatien treffen Paul, der Erzähler und Helena den ehemaligen Kriegsherren Slavko, der ihnen von dem Interview erzählt, das Allmayer an der Front mit ihm führte. Er bezeichnet den Journalisten, der von ihm wissen wollte, wie es sei, jemanden zu töten, als „Verrückte[n]“ (HT: 306) und „Greenhorn“ (HT: 307).

Neben diesen vier Figuren⁴³ lassen sich auf der intradiegetischen Erzählebene mediale Quellen ausmachen, aus denen der Erzähler seine Informationen über Allmayer zieht.⁴⁴ So gilt sein erstes persönliches Urteil den Reportagen des toten Kollegen: Er bescheinigt ihm zwar eine „Demut viel zu wissen und gleichzeitig gar nichts“ (HT: 60), mokiert sich jedoch auch darüber, „wie schlecht Teile [der Artikel, M. G.] geschrieben waren“ (HT: 61). Auch Lillys Roman über ihren ehemaligen Lebensgefährten fungiert als mediale Erzählinstanz; in ihm entwirft sie von Allmayer das romantische Bild eines „Träumer[s]“ (HT: 323), der „selbst etwas Slavisches [...] hatte“ (HT: 324). Isabella übergibt den bei-

⁴³ Zu den intradiegetischen Erzählern sind des Weiteren Helenas Vater, die Frau des österreichischen Schriftstellers Waldner sowie Marlene, eine Kollegin des Erzählers, zu zählen. Ihre Erzählungen beziehen sich jedoch nicht auf Christian Allmayer, weshalb sie an dieser Stelle lediglich der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

⁴⁴ Zur Funktion von Medien als intradiegetische ‚Erzählinstanzen‘ siehe Martinez; Schefel 2007, S. 77.

den Rechercheuren zudem eine Kassette, auf der besagtes Interview mit Slavko aufgezeichnet ist – doch auch dieses vermeintlich authentische Dokument vermag die Rolle Allmayers im Krieg nicht zu klären, sondern wirft neue Fragen auf.⁴⁵

Das Bild, das die verschiedenen intradiegetischen Erzählinstanzen von Allmayer vermitteln, ist bereits schillernd und widersprüchlich. Geht es um den Krieg selbst, um Allmayers Erfahrungen als Kriegsberichterstatter sowie um die Umstände seines Todes, ist der Erzähler auf weiter entfernte Quellen angewiesen. So erreicht ihn der Bericht der Krankenschwester, die Allmayer am Straßenrand versorgte, durch Paul, der mit ihr telefoniert. Pauls Frau fungiert ebenso als metadiegetische Erzählerin, indem sie ihm bei Allmayers Beerdigung erzählt, was dieser ihr von seinen Erlebnissen an der Front berichtete. Allmayer ist hier selbst ein metametadiegetischer Erzähler. Der Journalist Schreyvogel, der Allmayer auf seinen Recherchereisen begleitete, weiß von dessen Angst und Bedrohtheit zu erzählen – ein Gespräch, von dem der Erzähler über Helena weiß, der Paul am Telefon von seinem Treffen mit Schreyvogel berichtet. Schreyvogel ist also ebenso wie Allmayer auf der Ebene der metametadiegetischen Erzähler anzusiedeln.

Gstrein steigert die Erzählverschachtelung in seinem Roman um eine weitere Ebene: Denn sogar Allmayers Eindrücke aus dem Krieg stützen sich teilweise auf die Erzählungen jener, die direkt vom Krieg betroffen waren. Seine Vermieterin, bei der er sich in Zagreb zur Zeit der Kämpfe einquartiert, liefert ihm – als metametametadiegetische Erzählerin – Geschichten von Betroffenen, Freundinnen, die sich „Tschetnikhure“ (HT: 114) schimpfen lassen mussten oder die in der Bibliothek angespuckt wurden, weil sie einen Atlas mit kyrillischer Schrift in der Hand hielten. Vom Besuch westeuropäischer Journalisten im zerstörten Vukovar weiß er lediglich aus deren Erzählungen, was vom Erzähler wie folgt resümiert wird:

Offenbar war genau drei Tage nach ihrer Einnahme [der Stadt, M. G.] ein Bus mit Journalisten von Belgrad aus dorthin gefahren, und obwohl Allmayer auch da nicht dabei gewesen zu sein scheint, hatte er seine Kollegen noch Monate später immer wieder über die makabre

⁴⁵ Die Funktion der Kassettenaufzeichnung wird in Kap. 2.2.2 näher erläutert.

Veranstaltung reden gehört. Auch das wußte Paul natürlich von seiner Frau [...]. (HT: 126)

Die vielfache Vermittlung – hier über fünf narrative Instanzen – lässt ihren Gegenstand in ungreifbare Ferne rücken. Allmayers Erlebnisse im Jugoslawien-Krieg können nur erahnt werden. Nichts von dem Erzählten ist verbürgt, vielmehr erscheint die Kette der „stillen Post“⁴⁶ des Erzählens mit jeder Station fehleranfälliger. Das Rätsel um den mysteriösen Tod Christian Allmayers wird nicht gelüftet: Was ihm geschah, gerinnt in der „perspektivischen Durchlöcherung [...] des Erzählens“⁴⁷ zu einem ‚Angeblich soll...‘, zum unbestimmten Potentialis. Dasselbe gilt für die Darstellung des Krieges. Seine Informationen gewinnt der Erzähler aus Zeitungen, Büchern und den unsicheren Quellen des Hörensagens. Meist weiß er nur von anderen, was wiederum andere, die damals vor Ort gewesen sein sollen, gesagt haben könnten. Seine Art des Informationsgewinns steht im Gegensatz zum Prinzip unmittelbarer Zeugenschaft, wie sie von Kriegsberichterstatern gefordert wird.⁴⁸ Bilder vom Krieg begegnen dem Leser beinahe ausschließlich als Vorstellungen des Erzählers, die er auf der Basis jener unentwirrbaren Mischung aus Zeitungsberichten Allmayers, Berichten von Berichten von Zeitzeugen, Lektüreerlebnissen und Gesprächen mit Paul entwickelt. Der Schrecken des Krieges wird für den Erzähler in Nebensächlichkeiten greifbar, wenn etwa Allmayer in seinen Reportagen von „warmlaufenden Panzermotoren in den Armeekasernen“ (HT: 58) oder von der „grotesken Friedlichkeit“ (HT: 59) der Kriegsschauplätze schreibt. Auf ähnlich indirekte, entrückte Weise wird der Leser mit dem Krieg konfrontiert: In der Imagination des Erzählers, in beiläufigen Zitaten aus Allmayers Artikeln, in Beschreibungen der kroatischen Landschaft werden Kriegsszenarien aufgerufen, jedoch immer als Zitat, als Ahnung oder als Phantasie. Eine objektive Wahrheit über den Krieg gibt es nicht.

⁴⁶ Caroline Fetscher: Krieg im Konjunktiv. Norbert Gstreins Balkan-Roman *Das Handwerk des Tötens*. Versuch über Leben und Sterben eines Reporters. In: Der Tagesspiegel v. 01.08.2003, S. 25.

⁴⁷ Müller-Funk 2009, S. 245f.

⁴⁸ Siehe Kuhn in: Frankfurter Rundschau v. 08.10.2003, S. 11.

Während das Leben des Kriegsreporters sowie das Kriegsgeschehen durch vielfache Vermittlung ungreifbar werden, rückt die Vermittlung selbst in den Vordergrund. Welche Geschichten sich die Figuren über Allmayer zurechtlegen, sagt oftmals mehr über sie selbst aus als über ihn.⁴⁹ Paul betrachtet Allmayers Leben und sein Unglück „im Hinblick auf eine spätere Verwertbarkeit“ (HT: 36) zur Fiktion – als Autor, der ständig auf der Suche nach dem bestmöglichen Plot ist, legt er auf Fakten und Realität wenig Wert. Der Kriegsherr Slavko wird als zwielichtige Figur vorgestellt, wenn es von ihm heißt: „Es hatte etwas Unbedarftes, wie er seinen Schnaps ostentativ in sich hineinschüttete oder wie er beim ersten Klingeln sein Telephon aus der Brusttasche hervorzog wie eine Pistole und verhuscht ein paar Worte hineinzischte.“ (HT: 309) Kann man diesem Mann seine Version über Allmayer glauben? Der Leser muss das Profil jedes Erzählers überprüfen: Welche Interessen hat er an der Geschichte? Weshalb kann er sie nur so und nicht anders erzählen?

Zweifel an der Zuverlässigkeit ihrer Quellen äußern auch die Figuren selbst: Paul weiß nicht, ob er der Erinnerung seiner Exfrau Glauben schenken soll; was sie über Allmayer sagt „kam ihm viel zu genau vor, und er zweifelte es an“ (HT: 104). Die thematisierte Subjektivität und Fragwürdigkeit der Erinnerungen verstärkt den Eindruck einer fragilen Erzählkette, deren faktischer Anfangspunkt kaum noch auszumachen ist. Zudem sind die zahlreichen intradiegetischen Erzähler, was die Wiedergabe der Erzählungen anderer betrifft, nicht genau: Jeder Erzähler fügt dem Erzählten seine eigene Beurteilung hinzu. So beschreibt Helena einen kroatischen Soldaten, der Allmayer kurz vor dessen Tod bedroht haben soll, folgendermaßen: „Es war nicht das unter seiner Jacke sichtbare Pistolenhalfter, das ihn so bedrohlich machte, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der er sich gab, sein Gebaren eines Filmhelden [...]“ (HT: 358) Helena weiß von dem Mann jedoch nur über Paul, der in jener Situation ebenfalls nicht anwesend war, sondern sich auf Schreyvogels Beschreibung stützt. So konstatiert auch der Erzähler: „Das Verwunderliche war, daß sie davon sprach, als wäre sie dabei ge-

⁴⁹ Siehe Klaus Zeyringer: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2008, S. 497.

wesen [...]“ (HT: 356). In der Tat: Woher weiß Helena von der Erscheinung des Fremden? Was von dieser Schilderung stammt noch von dem direkten Augenzeugen Schreyvogel, wie viel hat Paul dazu gedichtet, wie viel stammt von Helena? Die verschiedenen Erzählebenen verlaufen ineinander. Jede Figur verwandelt das Geschehen, indem sie es erzählt, in die eigene Geschichte, eben „als wäre sie dabei gewesen“.

Mit einem Begriff W. G. Sebalds, den Gstrein in einem Interview als Vorbild nennt⁵⁰, lässt sich dieses Erzählverfahren als „periskopisch“ charakterisieren. Sebald beschreibt die Technik des „Erzählen[s] um ein, zwei Ecken herum“, wie er sie selbst in *Austerlitz* verwendet, als Strategie der Relativierung: „Es wird immer wieder daran erinnert, dass es so von jemandem erzählt worden ist, dass es durch den Filter des Erzählers gegangen ist.“⁵¹ Die verschachtelte Erzählkonstruktion problematisiert somit die „Erzählbarkeit von Wirklichkeit“⁵²: Vergangenes, so wird deutlich, ist nur vermittelt zugänglich. Und wo Vermittlung ist, dort kann es Fehler geben – die Erinnerungen sind unzuverlässig, die Erzähler nicht objektiv.⁵³ Wahrheit im Sinne eines direkten Zugangs zu einem historischen Geschehen oder zu einem fremden Leben existiert nicht.⁵⁴ Die verschachtelte Form des Romans, das Erzählen auf bis zu fünf Ebenen inszeniert Zweifel – sowohl an der Wahrheit der Berichte über Allmayer und den Krieg als auch am Erzählen selbst, an seiner Fähigkeit, Wirklichkeit abzubilden und zu vermitteln. „Der Zweifel über das Erzählen“, konstatiert Müller-Funk, „strukturiert den Roman und seine Erzählform“⁵⁵.

⁵⁰ Gunther Nickel und Norbert Gstrein: Die richtige Sprache finden. Ein Gespräch mit dem österreichischen Schriftsteller Norbert Gstrein. In: *Die literarische Welt* v. 26.08.2000, S. 11.

⁵¹ Martin Doerry, Volker Hage und W. G. Sebald: „Ich fürchte das Melodramatische“. In: *Der Spiegel* v. 12.03.2001, S. 233.

⁵² Siehe Ulrich Dronske: Kroaten in der deutschen Literatur. In: *Neohelicon* 32 (2005), H. 2, S. 436.

⁵³ Siehe Peter Braun: Norbert Gstreins Meditationen über die Darstellbarkeit des Krieges. In: Davor Beganović und Peter Braun (Hg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink 2007, S. 264f.

⁵⁴ Siehe Nickel 2009, S. 493.

⁵⁵ Müller-Funk 2009, S. 243.

2.1.2. Unzuverlässigkeit: Der Erzähler als Schriftsteller

Es existiert jedoch eine Instanz, bei der alles Erzählen zusammen läuft, die die verschiedenen Informationen, Geschichten und Versionen sammelt und dem Leser präsentiert: der Erzähler. Er könnte Ordnung in das Chaos bringen, der Vielstimmigkeit die einzig richtige Version des Geschehens entgegensetzen und so den Zweifel ausräumen. Von ihm soll im folgenden Kapitel die Rede sein: Wer ist dieser Erzähler, wie vermittelt er die Erzählungen der anderen? Ist ihm seine Darstellung zu glauben oder fungiert auch er als weitere Station des Zweifels?

Müller-Funk charakterisiert den Erzähler im *Handwerk des Tötens* als „jene unsichtbare Figur mit der Vollmacht von Stimme und Fokalisierung“⁵⁶, die uneingeschränkt über die von ihm erzählte Geschichte verfügt. Der Eindruck einer multiperspektivischen Durchlöcherung, der durch die vielzähligen intradiegetischen Erzähler erweckt wird, trägt: Denn ist es seine Stimme, die alles Erzählen übernimmt, seine Wahrnehmung, die das Geschehen prägt. Die Macht des Erzählers entspringt seinem Status als Autor.⁵⁷ Bereits auf der zweiten Seite gibt er sich als derjenige zu erkennen, der die vorliegende Geschichte rückblickend aufschreibt, wenn er seinen ersten Eindruck von Paul schildert:

Alles an ihm erschien mir auf eine bestürzende Art und Weise vorläufig zu sein, er selbst wie auf Abruf bereit, neu anzufangen, von vorn zu beginnen, erlösungsbedürftig geradezu, und die Antwort [auf die Frage des Erzählers, was Paul in Hamburg vorhabe, M. G.] klang dann so dramatisch, daß sie sich fast nicht *niederschreiben* läßt, ohne Zweifel an ihrer Richtigkeit hervorzurufen. (HT: 12, Hervorhebung M. G.)

Der Erzähler betont die Richtigkeit des darauf folgenden Zitats, bekräftigt seine eigene Glaubwürdigkeit, indem er den Vorwurf der dramatischen Fiktionalisierung entkräftend vorweg nimmt: Wäre er der Leser dieser Geschichte, würde das beschriebene Geschehen bei ihm „Zweifel an seiner Richtigkeit“ hervorrufen, suggeriert seine *captatio benevolen-*

⁵⁶ Müller-Funk 2008, S. 8.

⁵⁷ Siehe Braun 2007, S. 254.

tiae, es sei aber nun einmal so und nicht anders gewesen – daher könne er es auch nicht anders aufschreiben. Gleich Paul zeigt er sich als ver- hinderter Schriftsteller, gibt zu, „vom gleichen Übel gepackt [zu sein] wie er, von dem Traum, irgendwann einen Roman zu schreiben, der einem das Leben erträglich machen sollte“ (HT: 16). Christian Allmayer ist das Romanprojekt Pauls, dieser wiederum wird unwissend zum Romanprojekt des Erzählers: Gleich zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Paul beginnt er, sich Notizen über ihre Treffen zu machen in der Überzeugung: „[W]as auch immer er tun würde, am Ende müßte auch für mich etwas abfallen.“ (HT: 17).

Die Macht des Erzählers ist zudem dem Zeitpunkt seiner Erzählung geschuldet: Rückblickend (und daher im Bezug auf die künftige Entwicklung der erzählten Geschehnisse geradezu ‚allwissend‘) berichtet er von seiner Bekanntschaft mit Paul. „Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.“⁵⁸ Walter Benjamins Charakterisierung trifft in besonderer Weise auf den Erzähler im *Handwerk des Tötens* zu. Denn erst Pauls Selbstmord am Ende des Romans bildet den Schreibanlass für seinen eigenen Roman:

Wahrscheinlich lag sie [Helena, M. G.] mit ihrer Vermutung richtig, er habe alles vernichtet, und als ich das hörte, spielte es auf einmal keine Rolle mehr, wie weit ich mich schon von dem Gedanken entfernt hatte, selbst etwas über Allmayer zu machen, und ich dachte, ich muß es versuchen, bin es ihm schuldig, endlich richtig anzufangen, ihm und seinem Ende. (HT: 381)

Die Geschichte erreicht somit erst an ihrem Ende die Bedingung der eigenen Möglichkeit, wobei nicht klar wird, wem sich der Erzähler verpflichtet fühlt, Allmayer oder Paul.⁵⁹ Der transzendente Schluss macht

⁵⁸ Walter Benjamin: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band 2/2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 450.

⁵⁹ Siehe Waltraud Wende: Zuerst stirbt immer die Wahrheit: Fakten, Fiktionen und Kitsch im intermedialen Diskurs – Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Lars Koch und Marianne Vogel (Hg.): Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte

sie zur Analepse: Der Erzähler greift auf das vergangene Geschehen zurück und führt es der Gegenwart der Niederschrift entgegen.⁶⁰ Als erlebendes Ich ist er Teil der Vergangenheit, als schreibendes Ich befindet er sich in der Gegenwart des Erzählens. In präsentischen Einschüben rekurriert er immer wieder auf den Vorgang des Schreibens: „[Ich] weiß bis heute nicht“ (HT: 12, 16), heißt es häufig, „ich erinnere mich“ (HT: 72, 159), „[es] wird mir zunehmend klarer“ (HT: 39), „ich sehe noch vor mir“ (HT: 310) etc. Ebenso wird im Präsens auf Dokumente verwiesen, die er beim Niederschreiben neben sich zu liegen haben scheint: „Es gibt ein Photo von ihnen [von Paul und Helena, M. G.]“ (HT: 254) oder: „Wenn ich jetzt auf meine Karte mit albanischen Begriffen schaue“ (HT: 31). In seinem Erzählen ist er an keinen chronologischen Ablauf gebunden, er kann sowohl analeptisch auf Vergangenes verweisen, als auch proleptisch zukünftiges Geschehen andeuten, wenn er beispielsweise vermerkt, „es [waren] vier oder fünf Wochen, die sich Paul in der Stadt aufhielt, bevor er seinen Unfall hatte, eine Zeit, die mir im nachhinein als viel kürzer erscheint“ (HT: 89), oder von einem Eindruck spricht, „der später nicht nur einmal bestätigt wurde“ (HT: 22). Diese Prolepsen bezeichnen die Vorherbestimmtheit der Geschichte, die Determiniertheit des Erzählten. Von Beginn an ist klar, dass über den Verlauf der Geschichte eine mächtige Instanz verfügt – der sie rückblickend aufschreibende Erzähler. Er bestimmt nicht nur die Reihenfolge der erzählten Ereignisse, sondern auch das Erzähltempo: Ereignisse der Rahmenhandlung werden von ihm oftmals raffend zusammengefasst, die Beschreibung von Gesprächssituationen hingegen bis zur Pause gedehnt – ein Anzeichen dafür, dass dem Erzählen selbst größere Bedeutung beizumessen ist als dem eigentlichen Geschehen.⁶¹

Als Autor der Geschichte ist der Erzähler mit großen erzählerischen Kompetenzen ausgestattet. Dies betrifft zum Einen die Wiedergabe der

in der deutschsprachigen Literatur seit 1900. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 172.

⁶⁰ Siehe Paul Michael Lützeler: Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman. München: Fink 2009, S. 79.

⁶¹ Siehe Christoph Bode: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen, Basel: Francke 2005, S. 100f.

fremden Rede. Die Erzählungen der Figuren erreichen den Leser selten in Form eines direkten wörtlichen Zitats, sondern werden vom Erzähler zusammengefasst, reformuliert und beurteilt. Gesprächssituationen werden nicht im dramatischen Modus dargestellt, sondern narrativ vermittelt. Das gemeinsame Abendessen von Paul, Helena und Allmayer, von dem ihm Paul erzählt, resümiert der Erzähler beispielsweise folgendermaßen:

Allmayer und Helena hatten sich ein einziges Mal ein paar Wochen vor seinem Tod getroffen, und was Paul mir davon erzählte, war nicht erhebend. Offenbar hatte er ihn mit ihr in seiner Redaktion aufgesucht, und sie waren irgendwo im Hafen etwas trinken gegangen, in einem Lokal, von dem er mir mehrmals versicherte, daß er sich nicht an seinen Namen erinnerte, als käme es darauf an. Es war kaum mehr als eine Stunde gewesen, die sie zusammen verbracht hatten, und doch lang genug, daß er fast hätte dazwischengehen müssen, wie er sagte, so wenig verstanden die beiden sich, aber wenn ich ihn in diesem Ton reden hörte, erschien es mir, als wollte er seine eigene Rolle in den Vordergrund stellen. (HT: 40)

Die Erzählung wird zwar Paul als intradiegetischem Erzähler zugewiesen, jedoch signalisiert der Erzähler, dass er sich von Pauls Bericht entfernt. Er fasst das Geschehen zusammen, beginnend mit „Offenbar“. Der Konjunktiv der indirekten Rede („daß er fast hätte dazwischengehen müssen“) wechselt mit dem Indikativ des Gesprächsberichts („sie waren irgendwo im Hafen etwas trinken gegangen“); der Bericht endet mit einer Beurteilung des Erzählers, die das zuvor Beschriebene noch weiter von Pauls ‚ursprünglichem‘ Erzählen entfernt und seine Darstellung anzweifelt („erschien es mir, als wollte er seine eigene Rolle in den Vordergrund stellen“).

Dieses Form der Gesprächswiedergabe findet sich im gesamten Roman: Meist wird die Figurenrede kurz direkt zitiert, gleich darauf schaltet sich der Erzähler ein, indem er das Gesagte in die indirekte Rede oder in den Gesprächsbericht (eingeleitet mit „offenbar“ oder „angeblich“) transponiert. (HT: 15, 29, 32, 40, 66, 104, 110, 126, 168, 229, 242, 272, 315) Anstatt die Gesprächssituationen in der direkten Rede wiederzugeben, bewegt er sich auf der narrativen Metaebene, nimmt den Figuren ihr Erzählen aus der Hand. Das Erzählen erfährt eine Verschiebung

von denen, die Geschichten zu erzählen haben, zu demjenigen, der sie schließlich erzählt. Alle Berichte sind vom Erzähler gefiltert und interpretiert.

An der zitierten Passage wird deutlich, dass der Erzähler die fremde Rede nicht nur übernimmt, sondern darüber hinaus kommentiert. Die Dominanz seiner Rede korrespondiert mit der Vorherrschaft seiner Werte und Ideologien. Gerade Paul, von dem es hier heißt, er wolle „seine eigene Rolle in den Vordergrund stellen“, ist die Zielscheibe seiner Kritik. Bereits im ersten Satz des Romans wird er als „Schwätzer“ (HT: 11), also als unzuverlässiger Erzähler, bezeichnet.⁶² Der Erzähler stößt sich durchweg an seinen Darstellungen. Sie seien „klischeehaft, in festen Schablonen erzählt“ (HT: 20), „vor Pathos regelrecht weinerlich“ (HT: 34), „plakativ“ (HT: 137), hätten „etwas Penetrantes“ (HT: 94). Seine Bedenken sind nicht nur ästhetischer Natur, sondern beziehen sich auch auf den Wahrheitsgehalt von Pauls Aussagen: „Das war mir zu billig, als daß ich es einfach hingenommen hätte“ (HT: 30) relativiert er dessen Schilderungen, „[i]ch kann nicht beurteilen, ob es stimmte“ (HT: 97), „wenn es zutraf, was er behauptete“ (HT: 97). Oder er konstatiert schlicht: „Das ist doch Unsinn.“ (HT: 48)

Sein größter Zweifel gilt Pauls Umgang mit Fakten. Er wirft ihm vor, reale Personen für seinen Roman zu missbrauchen, ihr Leben auf der Suche nach dem bestmöglichen Plot unrechtmäßig zu fiktionalisieren.⁶³ Neben Paul werden auch andere Figuren vom Erzähler „auf ihre narrative Tauglichkeit hin untersucht“⁶⁴ und meist für schlecht befunden. Seine Kritik trifft sowohl Allmayer als auch Lilly, Helena, Pauls Frau sowie Allmayers Witwe Isabella, deren Geschichten ihm „zu viele Paradoxa [enthielten], mit denen sie beabsichtigte, nichts an sich heranzulassen, zu viele Anekdoten, die gar nicht so grau sein konnten, als daß sie nicht doch etwas Funkelndes gehabt hätten“ (HT: 232). Das Geschehen, das am Anfang der Erzählketten steht, sei es nun die Zerstörung Vukovars oder Allmayers Tod am Straßenrand, verschwimmt nicht nur durch die Vermittlung über viele Erzählinstanzen, sondern auch, indem

⁶² Siehe Müller-Funk 2009, S. 253.

⁶³ Mit der Kritik an Pauls Romanprojekt beschäftigt sich ausführlich Kapitel 2.2.2.

⁶⁴ Strigl 2004, S. 81.

es der Erzähler in der eigenen Rede verfremdet und durchgehend kritisch relativiert.⁶⁵

Dass der Erzähler die Erzählungen anderer übernimmt und kommentiert, zeugt zwar von seiner Explizität und Dominanz, jedoch überschreitet er damit noch nicht seine Kompetenzen als homodiegetischer Erzähler. Anders verhält es sich mit der Fokalisierung: Denn mit der fremden Rede übernimmt der Erzähler häufig die fremde Wahrnehmung, er ‚sieht‘ Dinge, die er de facto nicht sehen kann.⁶⁶ Im Überschreiten dieser Fokalisierungskompetenzen maßt sich der Erzähler auktoriale Allwissenheit an. So beschreibt er beispielsweise, wie Allmayer die Bombardierung Zagrebs erlebt:

[Er] harrte [...] gewöhnlich bei ihr [Allmayers Vermieterin, M. G.] aus, damit sie nicht alleine war, mochte er den Nachbarn auch noch so verdächtig erscheinen, wenn er die Warnungen nicht beachtete, kauerte sich mit ihr in einer Ecke zusammen, bis der Lärm fast unerträglich wurde, sich einen Augenblick scheinbar abschwächte und schließlich in einer regelrechten Explosion zerbarst, wenn die Bomber im Tiefflug über die Dächer hinwegdonnerten, als würden sie genau über ihren Köpfen die Schallmauer durchbrechen. (HT: 119f.)

Diese Situation wird dem Erzähler von Paul geschildert, der sich wiederum auf das beruft, was seine Frau ihm von Allmayer berichtete. Von wem die Wiedergabe der Wahrnehmung Allmayers stammt, ist nicht eindeutig auszumachen: Berichtet der Erzähler, was Paul ihm erzählte, was dessen Frau sagte, oder was Allmayer selbst? Die Unbestimmbarkeit der Quelle resultiert zum Einen aus der vielfachen narrativen Ver-

⁶⁵ Siehe Dronske 2005, S. 436.

⁶⁶ In Anlehnung an Mieke Bals Typologie lassen sich unter dem Begriff der Fokalisierung Fokalisierungssubjekte von Fokalisierungsobjekten unterscheiden. Objekte der Fokalisierung können wiederum sichtbar oder – als Gedanken oder Gefühle – unsichtbar sein. In der Ich-Erzählung ist die Instanz, die die Vorgänge innerhalb der erzählten Welt wahrnimmt, notwendigerweise der Erzähler. Jener Ich-Erzähler kann sich selbst als unsichtbares Fokalisierungsobjekt, die restliche erzählte Welt jedoch nur als sichtbares Objekt wahrnehmen. Das bedeutet: Er hat zwar Zugriff auf sein eigenes Innenleben, jedoch nicht auf das Innenleben sowie die Wahrnehmung anderer Figuren. Siehe Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 1985, S. 100ff.

mittlung, zum Zweiten aus der im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Tendenz des Erzählers, die Rede anderer zusammenfassend in eigene Rede zu übersetzen. Sie ist jedoch auch eine Frage des Fokalisierungsobjekts: Der Erzähler berichtet, als ob er die Situation selbst wahrnehme. Dass die Beschreibung von ihm stammt und auf keine unmittelbare Wahrnehmung fußt – da er selbst in der Situation nicht anwesend war – gesteht er direkt im Anschluss ein:

Die Witwe schenkte sich stets einen Likör ein, wenn es vorbei war, und er *sei* ans Fenster getreten und *habe* hinausgeschaut eine Weile in eine Welt, die im jungfräulich vorgekommen *wäre* wie nie, über den Dächern ein Flimmern, *stelle ich mir vor*, am Horizont, kaum größer als ein Mückenschwarm, ein paar schnell sich entfernende Punkte, und dann nur mehr die Stille [...]. (HT: 120, Hervorhebungen M. G.)

Der Erzähler scheint das Erleben Allmayers, wie es ihm über Pauls Frau von Paul geschildert wird, in der indirekten Rede („sei“, „habe“, „wäre“) wiederzugeben. Innerhalb des Satzes wird die Wahrnehmung jedoch als diejenige des Erzählers dekuviert („stelle ich mir vor“). Ob sich die gesamte Szene des Bombardements, wie sie vorher geschildert wurde, nun lediglich in der Vorstellungswelt des Erzählers so abgespielt hat oder ob seine Imagination erst mit dem Bild des Flirrens „über den Dächern“ einsetzt, ist nicht zu bestimmen. Vermeintlich authentische Beschreibung und Fiktionalisierung gehen unversehens ineinander über. Indem sich der Erzähler – meist nur beiläufig – auf die Beschreibungen anderer beruft, kann er die eigenen Fokalisierungsgrenzen überschreiten. Ob er in diesen Passagen allwissend ist oder lediglich seine eigenen Vorstellungen schildert, ist nicht zu entscheiden. Für den Erzähler als Schöpfer der Geschichte ist es dasselbe.

Der Erzähler zeigt sich durchgängig als Schriftsteller, der sich um jeden Preis „ein Bild [...] machen“ (HT: 258) will. „Ich stelle mir vor“ – diese Phrase begleitet beinahe jede Geschichte, die der Erzähler rekapituliert. (z.B. HT: 120, 127, 182, 227, 283, 310, 315, 316, 333, 339, 355) Er stellt sich vor, wie Paul und Helena das zerstörte Vukovar besuchen (HT: 258), er ‚sieht‘ Allmayers Ermordung, stellt sich den Himmel über der Szenerie „blau vor, an dem unseligen Junitag, der vielleicht schon

heiß gewesen war“ (HT: 211). Zu Helenas Beschreibung, wie Allmayer angeblich von einem Unbekannten bedroht worden sei, heißt es sogar: „Ich hätte ihre genaue Schilderung nicht gebraucht, ich kann [es] mir auch so vorstellen.“ (HT: 358) Die bisherige Analyse hat gezeigt, dass es sich bei dem namenlosen Ich-Erzähler im *Handwerk des Tötens* um eine explizite und dominante Erzählinstanz handelt – Stimme, Modus und Fokalisierung zeugen von der Macht eines Schöpfers über seine Geschichte.

Ist ihm diese Geschichte zu glauben? Genauer gefragt: Entspricht seine Darstellung den fiktiven Fakten, sind seine Wertungen angemessen? Zwar gibt der Erzähler sich durch seinen vielfach artikulierten Zweifel an seinen Mitmenschen, durch seine Empfindlichkeit gegenüber allen verfälschenden Klischees sowie durch seine moralische Entrüstung den Anschein ethisch-narrativer Integrität. Im Verlauf des Romans enttarnt er sich jedoch selbst als unglaubwürdig und unzuverlässig – als eine weitere Station des Zweifels.⁶⁷

Ansgar Nünning betont in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *Unreliable Narration*, dass es sich bei der Unzuverlässigkeit eines Erzählers in erster Linie um eine Rezeptionskategorie handelt. Die Annahme eines impliziten Autors, der den Erzähler als unzuverlässigen entlarvt, indem er ‚hinter dessen Rücken‘ mit dem Leser kommuniziert und ‚zwischen den Zeilen‘ seine eigentliche Botschaft übermittelt, ist am Text kaum zu überprüfen und daher unhaltbar.⁶⁸ Vielmehr ist es der Leser selbst, der im Akt des Interpretierens dem Erzähler Un glaubwürdigkeit oder Unzuverlässigkeit unterstellt, um „textuelle In-

⁶⁷ Siehe Lützel 2009, S. 76.

⁶⁸ Siehe Ansgar Nünning: *Unreliable Narration* zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unzuverlässigen Erzählens. In: ders. (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 6ff. Die auf Müller basierende Zuhilfenahme eines ‚impliziten Autors‘ zur Bestimmung ist unter Narratologen umstritten. Ich stütze mich im Folgenden auf Nünning, der auf sie verzichtet. Siehe auch Monika Fludernik: *Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Modell der erzählerischen Unzuverlässigkeit*. In: Fabienne Liptay und Yvonne Wolf (Hg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München: Text und Kritik 2005, S. 42f.

konsistenzen [...] aufzulösen“⁶⁹. Dennoch basiert die Bestimmung eines unzuverlässigen Erzählers nicht nur auf der subjektiven Intuition des Lesers, sondern es existieren Signale, die „einzeln oder gehäuft dazu führen, dass die Glaubwürdigkeit eines Erzählers in Zweifel gezogen wird“⁷⁰. Nünning's Liste erzähltheoretischer Faktoren, die den Leser zum Zweifel am Erzähler veranlassen, kann als Analyseraster dazu dienen, den Erzähler im *Handwerk des Tötens* auf seine (Un-)zuverlässigkeit zu untersuchen.⁷¹

Zunächst ist es die Vielzahl an „subjektiv gefärbten Kommentaren“ und „interpretatorischen Zusätzen“⁷², die den Erzähler verdächtig macht. Seine Interpretation der Meinungen und des Verhaltens anderer ist allgegenwärtig. Sein gesamtes Erzählen besteht geradezu im Kommentar der Erzählungen anderer. Zudem gesteht der Erzähler seine Parteilichkeit auch explizit ein, wenn es etwa über Paul heißt, er sei ein „Schwätzer“ (HT: 11), der sich „zum Narren“ (HT: 13) mache. Wenn Paul und Lilly als Schriftsteller ‚Täter‘ des Schreiben sind, dann steht der Erzähler auf der Seite der ‚Opfer‘, auf der Seite von Helena und Allmayer, die er vor schriftstellerischen Übergriffen „in Schutz zu nehmen“ (HT: 328) versucht. Er ist somit kein gleichmütiger Protokollant des Geschehens, sondern hat klare Interessen.⁷³

Zweifelhaft ist auch die Zuverlässigkeit seiner Erinnerung. An vielen Stellen räumt er ein, sich ihrer nicht sicher zu sein und relativiert seine Aussagen: „Wenn ich mich richtig erinnere“ (HT: 89, 369), heißt es, „obwohl ich mir nicht sicher bin, ob es stimmt“ (HT: 285, 97), „ich habe es nie überprüft“ (HT: 91) oder „[w]enn ich nichts durcheinanderbringe“ (HT: 285). Seine Berichte sind, ebenso wie die der anderen Erzähler, denen seine Kritik gilt, „Bruchstücke aus [...] Erzählungen, [...] geradezu

⁶⁹ Nünning 1998, S. 26. Den kognitiven Aspekt von erzählerischer Unzuverlässigkeit betont Gaby Allrath in demselben Band. Dies.: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 60.

⁷⁰ Bode 2005, S. 267

⁷¹ Siehe Nünning 1998, S. 27f.

⁷² Ebd., S. 6.

⁷³ Siehe ebd., S. 28.

surreal anmutende Splitter“ (HT: 258). Die metanarrative Thematisierung der eigenen Erinnerungslücken ist laut Nünning ebenfalls ein Hinweis auf erzählerische Unglaubwürdigkeit.⁷⁴ Im vorangegangenen Abschnitt zur Vollmacht des Erzählers wurde seine Tendenz deutlich, die eigenen Wahrnehmungsgrenzen zu überschreiten. Dagmar Busch charakterisiert die Inanspruchnahme von „Privilegien der Allwissenheit“⁷⁵, die einem homodiegetischen Erzähler qua Konvention nicht zustehen, als Hinweis auf seine Unzuverlässigkeit: Denn woher weiß der Erzähler, wie Allmayer die Bombardierung Zagrebs erlebte?

Die meisten Zweifel an der Integrität des Erzählers verursachen jedoch, wie es bei Nünning heißt, „Unstimmigkeiten zwischen [seinen] expliziten Fremdkommentaren [...] über andere und seiner impliziten Selbstcharakterisierung“⁷⁶. Reden und Handeln des Erzählers im *Handwerk des Tötens* zeugen von eben dieser Inkonsistenz: Denn einerseits gilt seine schärfste Kritik Pauls Umgang mit der Wirklichkeit; es ärgert ihn, „wie er die beiden Ebenen vermischte, ihr Leben [in diesem Fall Helenas, M. G.] und sein Schreiben durcheinanderbrachte“ (HT: 40). Er hält dieses Vorgehen der Fiktionalisierung realer Biographien für illegitim, vor allem, da Paul für sein fiktives Helena-Pendant ein tragisches Ende vorgesehen hat. Auf der anderen Seite handelt der Erzähler selbst ähnlich. Auch er ist Schriftsteller und verwertet die Realität nach eigenem Gutdünken zum Roman, macht sich Notizen über Paul, schreibt auf, was dieser erzählt. (HT: 48, 73) Am Anfang des Romans vermerkt er: „[Ich] brauchte [...] zu Beginn unserer Bekanntschaft nur meine Notizen durchzulesen, um einzusehen, daß sich daraus einzig und allein ein Melodram machen ließe.“ (HT: 17) Ein Melodram ist die vorliegende Geschichte durch Pauls Selbstmord auch geworden, jedoch, und jener Satz bezeichnet dies von Beginn an, ein ‚gemachtes‘ Melodram, ein erfundenes Konstrukt. Der Erzähler ist von Paul nicht so weit

⁷⁴ Siehe ebd.

⁷⁵ Dagmar Busch: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 5.

⁷⁶ Nünning 1998, S. 28.

entfernt, wie seine Kritik an ihm glauben machen will. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass beide den Vorwurf der ‚lügnerischen‘ Schriftstellerei mit den gleichen Worten von sich abweisen. „Nenn mich meinetwegen einen *Phantasten* [...]“ (HT: 52) gibt Paul dem Erzähler gegenüber freimütig zu und dieser schreibt seinerseits über einen Hamburger Morgen: „[W]enn nicht Sommer gewesen wäre und ich ein *Schriftsteller mit einem Hang zum Phantastischen*, hätte ich auf meinem Heimweg die Alster ohne Zweifel zufrieren lassen und mich wie den größten Hochstapler über das Wasser spazieren lassen.“ (HT: 83, Hervorhebungen M. G.) Es ist ein schmaler Grat zwischen Realität und Fiktion, den der Schriftsteller, so zeigt das Zitat, schnell überschreiten kann. Die Selbstentlarvung des Erzählers als fiktionalisierender Konstrukteur der Geschichte wirft doppelten Zweifel auf: Zum Einen erscheint seine Kritik an Paul unglaubwürdig, da sie sich auch auf ihn selbst beziehen ließe. Zum Anderen erweist sich die Geschichte innerhalb der Fiktion des Romans als unzuverlässig, da sie zumindest teilweise als Imagination des Erzählers markiert wird, als eine mögliche Version eines Geschehens, von dem es auch andere Versionen geben könnte.⁷⁷ Denn wie viel ist innerhalb der (fiktiven) Welt des Romans bereits Fiktion, wo beginnt das Buch im Buch? „Die Mischung zwischen ‚tatsächlichem‘ Geschehen und erfundenen Versatzstücken“, schreibt Busch, „nimmt dem Rezipienten die Möglichkeit, eine stabile erzählte Welt zu konstruieren, d.h. verschiedene Bezugsrahmen bleiben in der Schwebe“⁷⁸. Somit ist der Zweifel an dem Erzähler und seiner Geschichte, um in der Terminologie Nünning zu bleiben, sowohl normativer Natur – indem die „Angemessenheit der Deutung“ fraglich ist – als auch epistemologisch-faktischer Art, da die geschilderten fiktiven Tatsachen auch fiktive Fiktionen des Erzählers sein könnten.⁷⁹

Christoph Bode betont, dass alle Anzeichen, die Nünning als Unzuverlässigkeits-Signale festmacht, auch völlig ‚unschuldig‘ sein können. Es muss seiner Ansicht nach einen starken Grund dafür geben, dass dem Erzähler nicht zu trauen ist, eine „textinterne, diegetische Motivati-

⁷⁷ Ebd., S. 6

⁷⁸ Busch 1998, S. 5.

⁷⁹ Siehe Nünning 1998, S. 12.

on der Unzuverlässigkeit“⁸⁰. Welches Motiv gibt es im *Handwerk des Tötens*, weshalb sollte der Erzähler, überspitzt ausgedrückt, den Rezipienten belügen? Der Erzähler liefert die Antwort: Er möchte den Gegenroman zu Pauls Buch schreiben, möchte dessen Geschichte, in der Helena sterben soll, „etwas entgegensetzen“, da er es als seine Aufgabe sieht, „sie [Helena, M. G.] am Leben zu halten“ (HT: 84). In jener entgegengesetzten Geschichte ist es nicht Helena, die stirbt, sondern – konsequenterweise – der lästige Widersacher Paul. Richard Kämmerlings vermutet in seiner Rezension in der *FAZ*, der Erzähler könnte sich „den Tod Pauls nur ausgedacht haben, um die Geschichte zu runden“⁸¹. Wie Paul die Geschichte erzählt hätte, ob der Erzähler sie vielleicht ebenso wenig überlebt hätte wie Helena, erfährt der Leser nicht. Jedoch bleibt die Möglichkeit einer anderen Erzählung dem Text eingeschrieben und hält den Zweifel am Erzählten aufrecht. *Das Handwerk des Tötens* ist, wie Lothar Müller in der *Süddeutschen Zeitung* bemerkt, auch ein Roman über die „Rebellion der nicht-erzählten gegen die erzählten Geschichten“⁸².

2.2. Expliziter Zweifel: Ebenen der Erzählkritik

Im vorangegangenen Kapitel wurde gezeigt, wie die narrative Struktur des *Handwerk des Tötens* Zweifel an der Vermittelbarkeit von Wirklichkeit abbildet: Die einander widersprechenden, ineinander verschachtelten Erzählungen, die relativierenden Kommentare des Erzählers, der seinerseits unzuverlässig ist, zeigen die Geschichte als ein unsicheres Konstrukt. Im Roman werden Zweifel jedoch auch explizit (zumeist vom Erzähler) geäußert und lassen sich zu zwei Themenfeldern zu-

⁸⁰ Bode 2005, S. 269.

⁸¹ Richard Kämmerlings: Jede Schrift bleibt immer nur ein Manöver. Die Wirklichkeit, das Aas. Norbert Gstreins großer Roman über die Unmöglichkeit, sich ein wahres Bild vom Krieg zu machen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 02.08.03, S. 42.

⁸² Lothar Müller: Zwischen Krieg und Plot. Woran starb der Reporter? Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 26./27.07.2003, S. 11. Auch Waltraud Wende begreift den Roman als „Vexierspiel zwischen erzählter und nicht-erzählter Geschichte“. Dies. 2007, S. 173.

sammenfassen: Der Bereich der Kriegsberichterstattung und Kriegsliteratur, also die Frage danach, wie sich über Krieg schreiben lässt, wird an der Figur Allmayers, seinen Journalistenkollegen sowie an Beispielen belletristischer Kriegsberichte verhandelt. Die grundsätzlichere Frage, ob Literatur überhaupt ein wirkliches, fremdes Leben zum Gegenstand von Fiktion machen kann und darf, wird an Pauls Romanprojekt über Allmayer exemplifiziert.⁸³ Im Folgenden sollen diese beide Bereiche, die Ebene des Krieges, auf der sich Allmayer bewegt, und jene des biographischen Schreibens, zu der Paul gehört, auf die an ihnen geäußerte Erzählkritik untersucht werden.

2.2.1. „Kein gelingendes Schreiben über den Krieg“: Medienkritik

Die schärfste Kritik, die im Roman an Kriegsberichterstellern geäußert wird, wird einem ihrer Vertreter zugeschrieben, nämlich Christian Allmayer selbst. Der Erzähler resümiert, was der einst Paul erzählt haben soll:

Angeblich hatte er sich bei einer Witwe eingemietet, um seinen Journalistenkollegen in den Hotels auszuweichen, den ständig wechselnden Runden, die sich in der Bar versammelten, gerade aus einem Kampfgebiet zurück oder einmal mehr dorthin unterwegs. [Es] waren [...] eigentlich nur die Aufgedrehtesten unter ihnen, denen er damit aus dem Weg ging, diejenigen, die bei ihrem obligatorischen Whisky von *stories* sprachen und trotz der Eindeutigkeit, die das Wort in ihrer Situation hatte, von *shots*, die sich ärgerten, anstatt sich zu freuen, so oft sie irgendwo hinkamen und alles ruhig war, dann aber stundenlang diskutierten, ob sie die größten Grausamkeiten zeigen sollten oder nicht, nur um zu guter Letzt zu dem schon vorher feststehenden Schluß zu gelangen, sie hätten gar keine andere Wahl, es wäre ihre Pflicht, es zu tun. Es war ihr Sportreportergehabe, das er nicht mochte, die Art, wie sie um Zeilen und Minuten feilschten, wie sie sich überlegten, welche Aspekte man dem Krieg noch abgewinnen könnte, als das Spektrum längst ausgereizt war und nicht einmal mehr ein in einem offenen Schädel herumpickendes Huhn, wie sie selbst sagten, ihnen den Aufmacher brachte [...]. Das sei ihm umso lächerlicher erschienen, als er wußte, wie sie manche ihrer Schockbilder überhaupt erst zustande gebracht hatten, war er doch mit den Berichten

⁸³ Siehe Braun 2007, S. 254.

vertraut, wonach sie sich im Zweifelsfall auch einen schönen Leichenhaufen arrangieren ließen, wenn ihnen die Wirklichkeit nicht schrecklich genug war, oder ihre Kameras einfach willfährigen Einheimischen aushändigten und sie für ein paar Mark mit dem Auftrag, ihnen etwas Brauchbares zu liefern, in die schlimmsten Gefechte hineinschickten. (HT: 111, Hervorhebungen im Original)

Die Kriegsberichte sind gewollt reißerisch, so der Vorwurf Allmayers, die schrecklichen Fotografien in Zeitung und Fernsehen keine authentischen Dokumente, die zum Zweck der Wahrheitsfindung und Information gemacht wurden, sondern inszenierte Aufnahmen für Schlagzeilen und Absatzsteigerung. Objektive Beobachtung und authentische Berichterstattung – die Grundpfeiler der journalistischen Reportage – werden von ihm in Frage gestellt.

Der Journalist als Skeptiker an der eigenen Profession hat Vorläufer: Vor allem in der Figur des Journalisten Georg Laschen in Nicolas Borns Roman *Die Fälschung*⁸⁴ von 1979 lässt sich eine Vorlage des an der Macht des Schreibens zweifelnden und verzweifelnden Kriegsberichterstatters ausmachen. Laschen berichtet für ein Hamburger Nachrichtenmagazin aus Beirut im Jahr 1976. Der Autor Born – hierin liegt eine Gemeinsamkeit mit Gstrein – war wiederum mit dem realen *Stern*-Reporter Kai Hermann, einem Kriegsberichterstatter im Libanon, befreundet. Details aus dessen Recherchen fanden Eingang in *Die Fälschung*.⁸⁵ Laschen wird als Zyniker beschrieben, der die Vergeblichkeit des eigenen Tuns erkennt und dennoch daran festhält:

Er [Laschen, M. G.] schrieb über die Ursachen, die zu dem aktuellen Palästinenserproblem geführt hatten, die Palästinenserkriege, über das traditionell gute Verhältnis von Muslims und Christen im Libanon. Damit *fütterte* er die aktuellen Ereignisse. Woran lag es aber, daß es nie so gewesen war? Entweder griffen die Sätze nicht, erhielten kein bestimmtes Gewicht, oder alles klang nach unverschämt launig vorgetragenen Sätzen. Es schien alles erfunden.⁸⁶

⁸⁴ Nicolas Born: *Die Fälschung*. Reinbek: Rowohlt 1979.

⁸⁵ Siehe Hedwig Appelt: *Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift*. Weinheim, Berlin: Quadriga 1989, S. 54.

⁸⁶ Born 1979, S. 14, Hervorhebung im Original.

Die Fälschung charakterisiert den Journalismus, da er den Krieg schreibend fortsetzt, als ein Handwerk des Tötens. Dieselbe Kritik formuliert Paul im *Handwerk des Tötens*, wenn er den Journalisten vorwirft, sie würden in ihrer Berichterstattung über ‚die‘ Serben und ‚die‘ Kroaten „die sprachliche Frontlinie“ (HT: 121) untermauern. In der Spur Borns wird im *Handwerk des Tötens* der von Müller-Funk beschriebene „heroische Anspruch des Kriegsreporters als eines hypermodernen Kriegshelden“⁸⁷ als Mythos entlarvt.

Kritik an der Kriegsberichterstattung kommt im *Handwerk des Tötens* auch vom Erzähler, der vor allem Allmayers Reportagen einer kritischen Betrachtung unterzieht. Er unterstellt dem Journalisten zwar nicht, Bilder inszeniert zu haben, merkt aber – wie Laschen in *Die Fälschung* – an, dass Allmayers Berichte über Flüchtlinge, deren Wäsche noch an den Leinen hängt, „in der Wiederholung wie erfunden“ (HT: 59) klingen. Neben diesem ethischen Unbehagen, dem Zweifel an der Authentizität von Allmayers vermeintlich objektiven journalistischen Berichten, ist es sein Stil, der den Erzähler empört:

[...] daß er immer gleich die Ustascha herbeibeschwören mußte und genauso inflationär von den Tschetniks sprach, daß ein Gewehr nicht ein Gewehr sein konnte, es war selbstverständlich eine Kalaschnikow, zumal wenn eine Frau es in der Hand hatte und man zwischen den Zeilen merkte, wie sehr ihn das abstieß und erregte, oder daß er mit allen gleich Slibowitz trank, gezählte zwei Dutzend Mal in seinen Reportagen. (HT: 61)

Zum ethischen Vorwurf kommt ein ästhetischer hinzu: Allmayers Reportagen bestünden aus „Totschlagwörter[n]“ (HT: 62), ihm sei „kein Klischee zu viel“ (HT: 44). Die zitierte Passage zeigt, dass Allmayers Artikel nach der Dramaturgie des Action-Genres gebaut sind, dass sie bekannte Stereotype des ‚wilden Balkans‘ aufrufen. „Der Journalismus favorisiert überkommene Formen des Erzählens“, schreibt Müller-Funk, „und Erzählen bedeutet: sich die Welt zurechtlegen“⁸⁸.

⁸⁷ Müller-Funk 2009, S. 249.

⁸⁸ Ebd., S. 256.

Die ästhetische Kritik, die an Allmayers Reportagen geübt wird, ist von ihren ethischen Implikationen nicht zu trennen: Denn das Aufrufen von Klischees und die pathetische Formulierung sind für den Erzähler nicht nur Zeichen schlechten Stils, sondern bereits Teil der verfälschenden Wiedergabe von Wirklichkeit. Das Übersetzen von komplexer Wirklichkeit in bereits bekannte Muster beschreibt der Medienphilosoph Marshall McLuhan als für die Gattung charakteristisch:

Die Presseartikel, welchen sich alle Leser zuerst zuwenden, sind jene, von welchen sie schon wissen. [...] Das in ein neues Medium übertragene Erlebnis läßt zu unserer Freude frühere Bewußtseinsinhalte wieder aufklingen. Die Presse wiederholt das erregende Gefühl, das wir kennen, wenn wir unseren Verstand gebrauchen, und wenn wir das tun, können wir die äußere Welt in den Stoff, aus dem wir selber gemacht sind, übersetzen.⁸⁹

Die Presse ist das Medium des Déjà-vus, sie transformiert die unfassbare Neuigkeit in begreifliche sprachliche Bilder. Die Schlagwörter in Allmayers Artikeln – wie Ustascha, Kalaschnikow, Slibowitz oder Tschetniks – sind umso fragwürdiger, da sie Balkan-Klischees aufrufen, die der Komplexität des realen Geschehens kaum gerecht werden können.

Die Zweifel des Erzählers beziehen sich nicht nur auf die Reportagen Allmayers, sondern sind grundsätzlicher Natur. Susan Sontag schreibt in einem ihrer Essays über Kriegsfotografie:

Zu leiden ist etwas anderes, als mit fotografischen Abbildungen des Leids zu leben, was nicht unbedingt bedeutet, daß das Gewissen geschärft und die Mitleidsfähigkeit gesteigert wird. Es kann sie auch korrumpieren. Hat man einmal solche Bilder betrachtet, dann ist man bereits auf dem Weg, mehr davon zu sehen – und immer mehr. Bilder lähmen. Bilder betäuben.⁹⁰

Ähnlich ergeht es dem Erzähler mit Kriegsberichten. Je mehr Reportagen er liest, in denen Grausamkeiten explizit und detailliert beschrieben

⁸⁹ Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien: Econ 1968, S. 230.

⁹⁰ Susan Sontag: In Platos Höhle. In: dies.: Über Fotografie. 2. Auflage. München, Wien: Hanser 1978, S. 25. Sontag hat sich in späteren Essays von dieser Haltung distanziert und die Fähigkeit der Kriegsfotografie betont, aufzurütteln und zum Widerstand aufzufordern.

werden, umso mehr stumpft er ab, um so weniger treffen ihn die dargestellten Grausamkeiten. Die Bilder heben sich gegenseitig auf; es scheinen ihm „die größten Abscheulichkeiten im einmal vorgegebenen Rahmen am Ende normal zu sein“ (HT: 58). Dieses Abstumpfen gegenüber vielfach beschriebener Gräueltat findet sich als typisches Moment des Journalismuskritischen Romans ebenfalls in *Die Fälschung*, wenn Latschen räsoniert: „Andauernde Kampfhandlungen hatten etwas so Einschläferndes wie keine Kampfhandlungen.“⁹¹ Viel eher wird das Grauen für den Erzähler im *Handwerk des Tötens* an Nebensächlichkeiten fassbar, in Allmayers Beschreibung von „Patrouillebooten, die an der serbisch-kroatischen Grenze auf der Donau hin- und herkreuzten“ (HT: 58), oder im Bild eines „weiße[n] Kühlwagen[s], der am Rand eines Gräberfeldes steht“ (HT: 59). Dem Aufmacher-Journalismus, der mit Wort und Kamera direkt auf Leichen zielt, wird eine Absage erteilt. Statt dessen entwirft der Erzähler die Idee eines Schreibens über die Nebenschauplätze, ein Schreiben ‚aus den Augenwinkeln‘, das den Krieg greifbarer machen soll als die direkte Konfrontation mit dem Grauen.⁹² Diese atmosphärische Art der Darstellung steht jedoch in Kontrast zum vermeintlich dokumentarischen Journalismus. Dieser ist zum Scheitern verurteilt, da der Journalist in dem Versuch, die wirklichen Ereignisse in einen beschreibbaren kausalen Zusammenhang zu bringen, sich bereits von ihnen entfernt und schon im Bereich des Konstruierten befindet.

Neben dokumentarischer Abbildung der Wirklichkeit erweist sich auch die Haltung eines neutralen Beobachters, wie sie vom Kriegsberichterstatte gefordert wird, als Schimäre. Denn Allmayer wird, als er den Kriegsherren Slavko zum Interview trifft, selbst zum Beteiligten: Auf die Frage, wie es sei, einen Menschen zu töten, drückt der ihm ein Gewehr in die Hand und erwidert, er könne es selbst versuchen. Ob Allmayer abdrückte, ist der Kassettenaufnahme, die Paul später von dessen Witwe erhält, nicht zu entnehmen. Die Vermutung des Erzählers, Allmayer sei „für eine gute Geschichte zu allem bereit“ (HT: 66), lässt

⁹¹ Born 1979, S. 32.

⁹² Siehe Sigrid Weigel: Norbert Gstreins hohe Kunst der Perspektive: Fiktion auf dem Schauplatz von Recherchen. Laudatio zur Verleihung des Johnson-Preises an Norbert Gstrein. In: Manuskripte 43 (2003), H. 162, S. 109.

ihn jedoch als skrupellosen Kriegsberichterstatter auf der Jagd nach der besten ‚Story‘ erscheinen. Der Text betont seine Zwielfichtigkeit zudem durch zwei intertextuelle Verweise. Der Name Allmayer verweist auf Joseph Conrads Roman *Almayers Wahn*⁹³, der den Überlebensversuch des holländischen Kaufmanns Almayer im ostindischen Dschungels schildert. Der Protagonist wird als Grenzgänger zwischen Europa und Kolonie, zwischen ‚Rationalität‘ und ‚Wildheit‘ gezeigt, dem der Balanceakt zwischen den Welten nicht gelingt. „Der Name und die literarische Anspielung“, schreibt Gertrud Rösch, „machen eine psychische Entwicklung der Figur deutlich, die [...] die Wandlung eines halbwegs aufgeklärten Europäers unter den Bedingungen einer anderen Welt‘ bis zum Punkt der Brutalisierung durchmacht“⁹⁴. Die Namensgleichheit lässt den Kriegsberichterstatter im *Handwerk des Tötens* als postmodernen Kolonialisten erscheinen. Allmayer lebt vom fremden Krieg, indem er ihn schreibend ins ‚Eigene‘ übersetzt. Dieser Versuch ist jedoch zum Scheitern verurteilt; seine Witwe berichtet dem Erzähler, dass er „am Ende die Parallelwelten einfach nicht mehr ausgehalten habe“ (HT: 234). Wie der Tod Almayers in *Almayers Wahn* bezeichnet der Mord an Allmayer das Scheitern des Protagonisten an der Fremde.

Ein zweiter Bezug lässt sich in Karl Kraus' medienkritischem Theaterstück *Die letzten Tage der Menschheit*⁹⁵ ausmachen. Paul schreibt einen Artikel über Alice Schalek, die als „Schlachtenbummlerin im ersten Weltkrieg“ (HT: 154) Front-Reportagen verfasste. Die historische Person taucht in *Die letzten Tage der Menschheit* als sensationsgierige Reporterin mit dem Namen „Die Schalek“ auf. Auf der Suche nach eingängigen Zitaten fragt sie die Kriegsteilnehmer wiederholt, „was für Empfindungen“⁹⁶ sie hätten, und greift schließlich selbst zur Waffe mit den Worten: „Sie, Herr Oberleutnant, wissen Sie was, ich möcht bißl schie-

⁹³ Joseph Conrad: *Almayers Wahn*. Frankfurt a. M.: Fischer 1972.

⁹⁴ Gertrud Maria Rösch: Wem gehört eine Geschichte? Über die Möglichkeiten und Grenzen der Fiktionalisierung von Realität. In: Claude Conter (Hg.): *Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne*. Amsterdam, New York: Rodopi 2010 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 73), S. 223.

⁹⁵ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Bühnenfassung des Autors. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

⁹⁶ Ebd., II/13, S. 75.

ßen.“⁹⁷ Über die Figur der Schalek wird Allmayers Rolle im Krieg problematisiert. Denn auch er fragt Slavko nach seinen Gefühlen: „Wie ist es, jemanden umzubringen?“ (HT: 346) Und auch er nimmt als Journalist eine Waffe in die Hand. Sigurd Scheichl liest den Verweis auf Schalek als kontrastierenden, ihre Skrupellosigkeit lasse das redliche Bemühen Allmayers, „zu verstehen, was in einem Krieg denn eigentlich passiert, was zumal in Menschen vorgeht“⁹⁸, noch klarer hervortreten. Die Parallelität der Szenen und der beinahe gleiche Wortlaut ihrer Fragen widersprechen jedoch dieser Lesart. Der Moment, in dem Allmayer Slavkos Waffe in die Hand nimmt, bezeichnet vielmehr die grundsätzliche Unmöglichkeit von Neutralität: Im Krieg gibt es keinen unbeteiligten Beobachtungsposten, denn „jeder, der zuschaut, greift zugleich ein“⁹⁹. Das Handwerk des Journalisten wird dadurch, dass er zwischen die Fronten gerät und jene Fronten schreibend festhält, zum Handwerk des Tötens.¹⁰⁰ Und so verwundert es nicht, wenn Slavko Jahre nach dem Krieg über Allmayer sagt: „[Er] ist für mich wie einer von uns gewesen.“ (HT: 306)

Durch die intertextuellen Verweise verweigert der Text identifikatorische Nähe zu Allmayer, zeichnet ihn als Typus:¹⁰¹ Der Kriegsberichterstatteer erscheint als weiteres Glied in der literarischen Kette fragwürdiger Charaktere. Laschen, Almayer und Schalek wecken negative Assoziationen – der Journalist als Zyniker, als postmoderner Kolonialist, als Schlagzeilenjäger. Indem der Text diese aufruft, stellt er den Anspruch des Journalismus', ein neutrales Bild von der Wirklichkeit zu vermitteln, in Frage und untermauert so die explizite Kritik des Erzählers.¹⁰²

⁹⁷ Ebd., 1/7, S. 37.

⁹⁸ Sigurd Paul Scheichl: Ein Echo der *Letzten Tage der Menschheit* in Norbert Gstreins *Handwerk des Tötens*. In: Claudia Glunz (Hg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Photographie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei der Kriegsdarstellung und -deutung*. Göttingen: V&R-Unipress 2007, S. 476.

⁹⁹ Kämmerlings in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 02.08.03, S. 42.

¹⁰⁰ Siehe Müller-Funk 2008, S. 8.

Siehe auch Braun 2007, S. 256.

¹⁰¹ Siehe Rösch 2010, S. 217.

¹⁰² Siehe Wende 2007, S. 176.

Jene Schriftsteller, die „im Rahmen von irgendwelchen Kulturprogrammen in Horden aus den europäischen Hauptstädten in die neu entstandenen Länder einfielen“ (HT: 235), wie Allmayer beklagt, werden ebenfalls als moralische und mediale „Kriegsgewinnler“¹⁰³ desavouiert. Ihnen geht es, so lautet der Vorwurf Allmayers und des Erzählers, in erster Linie um Selbstdarstellung vor dem dramatischen Hintergrund eines Kriegsschauplatzes: Hinter inszenierter Betroffenheit verbergen sich Eitelkeit und Sensationsgier. Die Negativbeispiele, die Allmayer – der sich als ‚objektiver‘ Journalist am meisten über Kriegsliteratur echauffiert – und der Erzähler hier aufführen, spielen auf real existierende Schriftstellerpersönlichkeiten an. In der „aufgetakelte[n] New Yorker Zicke, die als Weltberühmtheit nach Sarajevo gekommen war“ (HT: 76) lässt sich, möchte man das Entschlüsselungsspiel der Rezensenten mitspielen, Susan Sontag erkennen¹⁰⁴; Peter Handke diene vielleicht als Vorbild für jenen „Mann Ende vierzig, Anfang fünfzig“, von dem es heißt, dass er „den Krieg zum Experimentierfeld für seine Erfahrungen machte“ (HT: 75f.)¹⁰⁵. Das „Berliner Girlie“, „eine verrannte Romantikerin, die es für das größte Abenteuer hielt, wenn sie unter freiem Himmel auf die Straße pinkelte“ (HT: 235f.) erinnert wiederum an Juli Zeh und ihren Reisebericht aus Bosnien.¹⁰⁶ Durch die Polemik gegen real existierende Autoren verschärft der Text die Kritik des Erzählers an Texten, die den Krieg zu literarischen Reiseberichten verwerten: Der Vorwurf übersteigt die Geschichte. Indem Journalisten und Schriftsteller Kriegsbilder stilisieren und instrumentalisieren, stellen sie sich, so der im Roman artikulierte Vorwurf, auf die Seite der ‚Handwerker des Tötens‘.

Sämtliche Versuche, sich dem Krieg schreibend zu nähern, werden im *Handwerk des Tötens* verworfen. Sowohl die Reportage, die es sich zur Aufgabe macht, unbeteiligt, objektiv und faktenzentriert zu berichten,

¹⁰³ Ebd., S. 180f.

¹⁰⁴ Siehe Breitenstein in: Neue Zürcher Zeitung, 29.07.2003, S. 36.

¹⁰⁵ Siehe Strigl 2004, S. 80.

¹⁰⁶ Juli Zeh: Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien. München: btb 2003, S. 123: „Schlecht gedeckt von der offenen Beifahrertür, pinkle ich auf den Asphalt der ausgestorbenen Landstraße.“

als auch die Ambition des Schriftstellers, die Kriegsatosphäre fiktionalisierend festzuhalten, müssen scheitern. Die Journalisten können, suggeriert der Text, ihrem Anspruch nicht gerecht werden, nicht unbeteiligt und objektiv berichten. Zudem ist die Katastrophe Krieg, für im behaglichen Wohnzimmer lesende Westeuropäer fotografiert und beschrieben, keine Katastrophe mehr: „Das an die mittelbare Wahrnehmung über die Medien gewöhnte Auge“, schreibt Appelt, „sieht in allem Wahrgenommenen stets nur das Zitat eines schon bekannten Bildes“¹⁰⁷. Autoren eignen sich für Kriegsbeschreibungen ebenso wenig, weil sie, wie Allmayer polemisiert, in „nachgeträgliche[m] Kitsch“ (HT: 235) dem Krieg einen Sinn und eine Bedeutung geben – die Bedeutung ihrer Geschichte. Es gibt kein Schreiben über den Krieg, so der Tenor des Romans, das sich den Krieg nicht einverleiben, aus dem faktischen Grauen nicht ein belletristisches oder journalistisches ‚Projekt‘ machen würde.

2.2.2. „Ein Toter macht noch keinen Roman“: Verfehlte Schreibstrategien

In den ersten Kapiteln wurde gezeigt, dass im Zentrum von *Das Handwerk des Tötens* das Erzählen steht. Der Fluchtpunkt aller Gespräche, die Paul und der Erzähler mit diversen Bekannten Allmayers führen, liegt in Pauls Romanprojekt. *Das Handwerk des Tötens* problematisiert neben der Fähigkeit mündlichen Erzählens, Wirklichkeit zu vermitteln, auch das Schreiben, indem der Rechercheprozess eines Schriftstellers geschildert wird. Pauls ungeschriebenes Buch ist, wie Heribert Kuhn in der FAZ bemerkt, „der geometrische Ort, auf den sich die realen und imaginären Aktivitäten der Figuren richten“¹⁰⁸.

Paul ist nicht nur in erotischer Hinsicht der Widersacher des Erzählers, da beide um die Gunst der schönen Helena kämpfen, sondern auch in künstlerischer. Beide sitzen über einem Roman, Paul schreibt über den Kriegsberichterstatter, der Erzähler über Paul. Sie verfolgen jedoch unterschiedliche, wenn nicht entgegen gesetzte ästhetische Strategien –

¹⁰⁷ Appelt 1989, S. 63.

¹⁰⁸ Kuhn in: Frankfurter Rundschau v. 08.10.2003, S. 11.

zumindest in der Sichtweise des Erzählers. Pauls Scheitern am Leben, sein Suizid am Ende des Romans, ist ein Scheitern am Schreiben. Der Abschiedsbrief, den er hinterlässt, besteht aus einem einzigen Satz, einem Zitat aus Cesare Paveses Tagebuch *Das Handwerk des Lebens*: „Ich werde nicht mehr schreiben.“ (HT: 380)¹⁰⁹ Sein freiwilliger Tod bedeutet schriftstellerische Resignation. Indem Paul am Ende des Romans stirbt, genauer gesagt, indem ihn der Erzähler in seinem Roman sterben lässt, wird auch seine Art des Schreibens zurückgewiesen. Sein Tod ist ebenso der Tod eines poetologischen Prinzips.¹¹⁰ Im Folgenden soll erläutert werden, für welche Poetik die Figur Pauls steht, worauf sich die Kritik des Erzählers bezieht und weshalb Paul notwendigerweise – befinden wir uns doch im Wertekosmos des Erzählers – an seinem Projekt tragisch scheitern muss.

Die Kritik des Erzählers zielt zunächst auf Pauls Umgang mit Fakten: Er betrachtet jede Information – so der Vorwurf des Erzählers –, die er über Allmayer und den Krieg gewinnt, hinsichtlich ihrer „Verwertbarkeit“ (HT: 36) in seinem Roman. Die Fakten sind für ihn lediglich inspirierende Initialmomente einer Geschichte, die er beliebig weiter spinnen kann.¹¹¹ Als Paul ihm von seinem Plan, ein Buch über Allmayers Tod zu schreiben, berichtet, vermutet der Erzähler:

Offenbar genügte ihm die Ungeheuerlichkeit dessen, was er gelesen hatte, nicht, er mußte etwas daraus machen und erreichte damit natürlich nur das Gegenteil, konnte es nicht einfach stehen lassen, wie es war, er hätte es am liebsten ausgeschmückt, sage ich mir, vielleicht sogar eine Frau dazuerfunden, die sich in die Wirren des Krieges verirrt hatte, am besten eine Amerikanerin, die allein durch ihre Existenz einen tristen Balkanreport in eine aufregende Geschichte verwandeln würde. (HT: 72)

¹⁰⁹ In seinem bei Gstrein zitierten letzten Tagebucheintrag setzt Pavese den leeren Worten die Geste des Selbstmords entgegen: „18. August 1950: All das ist ekelhaft. Nicht Worte. Eine Geste. Ich werde nicht mehr schreiben.“ Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. Tagebuch 1935-1950. Düsseldorf: Claassen 1988, S. 456.

¹¹⁰ Siehe Müller-Funk 2009, S. 254.

¹¹¹ Siehe Braun 2007, S. 255.

Der Erzähler untergräbt jedoch direkt im Anschluss seine Aussage, indem er eingesteht, dass er Paul lediglich unterstellt, er würde am liebsten eine Amerikanerin als ‚Spannungssteigerin‘ in den Kriegswirren sehen. (HT: 72) Seine Wertungen des Gegenübers stehen auf Grund solcher Selbstbeichtigungen auf unsicherem Boden. Er wirft Paul vor, dass für ihn Wirklichkeit und Romanwelt kaum voneinander geschieden seien, dass er von dem Ehrgeiz gepackt sei, aus allem ‚etwas zu machen‘. Paul spricht von realen Personen, die er – wie Figuren auf einem Schachbrett – in seiner Fiktion etwas ‚tun zu lassen‘ gedenkt. So möchte er eine Gruppe Soldaten, wie angeblich ‚tatsächlich‘ geschehen, aus dem belagerten Vukovar fliehen lassen. Der Erzähler kommentiert:

Ich konnte es nicht mehr mitanhören, wie er sich genüßlich ihre Strapazen ausmalte, ihr Vordringen im Dunkeln, ihr lautloses Umgehen der feindlichen Stellungen, oder wie sie tagsüber, im Gebüsch versteckt, gewartet hatten, bis die Sonne unterging, so viel Freude schien er daran zu haben, als handelte es sich um ein harmloses Spiel, bei dem die Toten jederzeit sagen konnten, daß sie genug davon hätten und irgendwer anderer ihrer Rolle einnehmen sollte. Fast kam es mir vor, als dächte er selbst in Fernsehbildern [...]. (HT: 129)

Auch Allmayer scheint für Paul eine halb reale, halb fiktive Figur zu sein, mit der er nach dramaturgischen Kriterien verfahren kann, wie er möchte:

‚Vielleicht lasse ich ihn in meinem Roman trotzdem irgendwann in den letzten Wochen vor dem Fall in die Stadt vordringen‘, [erklärt er dem Erzähler.] Er hat genug zwielichtige Gestalten kennengelernt, die sich als Führer angeboten haben. [...] ‚Auch wenn es in Wirklichkeit nicht so gewesen ist, möglich wäre es immerhin.‘ (HT: 125)

Der Verweis auf die Realität, darauf, dass es immerhin so gewesen sein könnte, dient der Rechtfertigung für ein Vorgehen, das der Erzähler als verantwortungslos verurteilt. Er bemängelt entsprechend, dass Paul Allmayer „da einfach hineinsetzte wie vor eine Kulisse, die er beliebig hin- und herschieben konnte“ (HT: 126). Das reale Leiden der Betroffenen interessiert Paul nur in Hinblick auf seine Umsetzbarkeit in Fiktion. Für den Erzähler hat all das etwas „Hyänenhaftes“ (HT: 130) – die

Wirklichkeit ist das „Aas“ (HT: 131), das Paul für seine Zwecke zerlegt. Dass diese Unterstellungen des Erzählers durchaus mit den Wahrnehmungen anderer sowie mit der Selbstcharakterisierung Pauls korrespondieren, wird in folgender Aussage Pauls über seine Frau deutlich:

„Sie hat immer gesagt, ich wäre nicht imstande, etwas wahrzunehmen, solange ich es nicht geschrieben vor mir habe. [...] Vielleicht stimmt das sogar, aber ich weiß nicht, warum ihr so viel daran gelegen war, daraus eine Anklage zu machen.“ (HT: 153f.)

Paul setzt sich in seinem Umgang mit der Wirklichkeit keine ästhetischen oder ethischen Grenzen. Auf der anderen Seite betont er immer wieder den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte: ‚Based on a true story‘ – dieser Verweis am Ende von Hollywoodfilmen, der der Geschichte rückwirkend erst die eigentliche, da ‚lebensechte‘ Dramatik verleihen soll, könnte auch als Motto über seinem Roman stehen.

Paul Michael Lützeler beschreibt Pauls Romanprojekt als „Doppelstrategie von fabulierender Ausmalung und Spurensicherung“¹¹²: Er reist mit Helena nach Kroatien, um sich auf die Spuren Allmayers zu begeben. Seine Suche bleibt jedoch erfolglos, nicht zuletzt, weil er sie, wie der Erzähler dem Bericht Helenas entnimmt, wenig ernsthaft betreibt:

[V]on Recherchieren habe keine Rede sein können. So, wie er durch die ehemaligen Kriegsgebiete fuhr, hier einmal anhielt oder dort und sie bat, einem Passanten ein paar Fragen zu stellen, es aber sofort aufgab, wenn der nur abwinkte, er könne nichts dazu sagen oder anfang, daherzuschwadronieren, habe es etwas Halbherziges und Gehetztes gleichzeitig gehabt [...]. (HT: 259)

Auch möchte er den Ort besuchen, an dem Allmayer erschossen wurde. Eine Autopanne auf der Fahrt in den Kosovo zwingt ihn jedoch zum Umkehren; er unternimmt fortan keinen weiteren Versuch. (HT: 280f.) Seine wenigen Bemühungen, von den Einheimischen etwas über den Krieg zu erfahren, scheitern ebenfalls: Die kroatischen Nachbarn von Helenas Familie fühlen sich von dem Fremden mit dem Notizblock be-

¹¹² Lützeler 2009, S. 77.

droht, eine bosnische Familie, die ein serbisches Haus besetzt hält, glaubt gar, er wolle sie vertreiben. (HT: 275f.) Helenas Großmutter antwortet auf seine Fragen mit immer demselben Satz: „Es ist gut, daß der Krieg ein Ende hat.“ (HT: 287) Die von ihm unternommenen Recherchen zeugen lediglich von einem halbherzigen Bemühen, das Geschehene nachzuvollziehen.

Anstatt auf faktenorientierte Recherche verlässt Paul sich auf Helena als ‚quasi-historische‘ Quelle. Der Erzähler beschreibt, wie sein Gegenüber seine Lebensgefährtin „benutzte“ (HT: 39): Ihre Familiengeschichte findet Eingang in seinen Roman; die Rolle des ‚naiven Dummchens‘, die er ihr in diesem Buch zugebracht hat, ist jedoch wenig schmeichelhaft. So will Paul nicht zugeben, dass er sein Buchmaterial über den Balkan von Helena bekommen hat, da, wie der Erzähler vermutet,

es nicht zu seinem Bild von ihr paßte, zumal zu dem Bild, das er in seinem Roman zeichnen wollte, dem Bild auch, das Allmayer von ihr gehabt hatte, dem einer in den Tag hineinlebenden Person, die sich für so etwas nicht interessieren konnte, einer Frau, die aus einer ganz anderen Welt war und nichts im Kopf hatte außer den Schönheitskursen, Diätplänen und Reisen in ihren Modezeitschriften. (HT: 51).

Helena wird so, wie Paul sagt, zum „Verbindungsoffizier zu seiner Romanwirklichkeit“ (HT: 39). Sie liefert ihm jene vermeintlich authentischen Geschichten aus ihrer Heimat, die er zur Unterfütterung seiner Geschichte braucht. Als Paul nach einem Unfall lange im Krankenhaus liegt, beginnen der Erzähler und Helena, sich anzufreunden. Sie berichtet auch ihm von der Flucht ihrer Eltern, von deren Rückkehr, von ihren Gefühlen, als sie von der Bombardierung ihres Heimatlandes erfuhr. Dass er Helenas Geschichten mit dem Erzähler teilen muss, versetzt Paul nach seiner Rückkehr in eifersüchtige Aufregung: Es wäre für ihn, berichtet der Erzähler, „noch annehmbarer gewesen, wenn ich mit ihr geschlafen hätte, solange ich ihm nur ihre Geschichten ließ, nicht auch noch darin herumfuschte und sie gegen ihn aufbrachte, bis sie ihn nicht mehr damit versorgte“ (HT: 209). Helena fungiert im Roman einerseits, wie der Name schon andeutet, als jene mythische Gestalt, die die Männer in den Kampf um ihre Person und damit in einen Kampf

um die Geschichten zwingt.¹¹³ Andererseits ist sie die leere Fläche, auf die Paul seine Klischees des ‚Slawischen‘ projiziert. Er nennt sie „Jugo“ (HT: 38) und lässt sich von ihr den alten Pass schenken, „ihre sozialistische Identität“ (HT: 38), wie er sagt. Er bezeichnet sie als „Einwandererkind“ (HT: 38), spricht von kroatischen „Marotten“ (HT: 39) und stellt über ihre Nation fest: „[I]hr seid ein Kriegsvolk.“ (HT: 39) Helena wehrt sich erst, als er ihr mit den Worten „slawisch, slawisch“ in die Wangenknochen kneift. (HT: 39) Sie wird zunehmend zur klischeehaften Protagonistin seines Romans; der Erzähler schreibt es der „Dreistigkeit seiner [Pauls, M. G.] Phantasie“ zu, „daß er sich nicht mehr bemühte, einen Unterschied zwischen ihr und der Figur zu machen, für die sie offensichtlich die Vorlage war“ (HT: 374).

Anstatt selbst genau zu recherchieren, verlässt Paul sich, was die Person Allmayers betrifft, auf die eigene brüchige Erinnerung und schafft sich, was die jugoslawischen Kriege angeht, in Helena eine halb reale, halb imaginäre Frau, die ihm als Inspirations- und Informationsquelle über den Balkan dient.¹¹⁴ Sein Bild vom ehemaligen Jugoslawien ist dementsprechend verklärt: Indem er von ihm als dem „dunkle[n] Herz[en] des Kontinents“ (HT: 34) spricht, gerinnt der Balkan zum verzerrten und romantisierten Konstrukt. Pauls Ausspruch zitiert den Titel von Joseph Conrads *Herz der Finsternis*.¹¹⁵ Dieser Verweis rückt Paul in die Nähe Allmayers, dessen Namen ebenfalls einem Roman Conrads entlehnt ist: In seinem Schreiben ähnelt Paul Allmayer, bedient sich der problematischen Erzähltechniken des ‚Aufmacher‘-Journalismus. Folgt man der intertextuellen Anspielung auf die zur Hochzeit des Imperialismus entstandene Novelle, so offenbart sich Paul als Nachfolger eines Denkens, das das Fremde nur stereotyp als das ‚Dunkle‘ und ‚Irrationale‘ begreifen und der eigenen vermeintlichen Rationalität einverleiben kann. Der Balkan ist für Paul jene fremde Finsternis, deren ‚Wildheit‘ gleichermaßen faszinierend wie Angst einflößend ist. „Damit wird [...]“, schreibt Müller-Funk, „noch auf eine andere prekäre Dimension von Pauls Erzählweise angespielt, auf die fatalen Strategien des exotischen

¹¹³ Siehe Lützel 2009, S. 80.

¹¹⁴ Siehe Braun 2007, S. 252.

¹¹⁵ Joseph Conrad: *Herz der Finsternis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.

Narrativs, dessen Muster sich in Reisebeschreibungen wie Kriegsberichten finden¹¹⁶.

An der Figur Helenas wird deutlich, dass nicht nur Fakten mühelos Eingang in Pauls Fiktion, sondern umgekehrt auch seine Vorstellungen den Weg in die Realität finden: Die reale Helena trägt zunehmend Züge seiner fiktiven Figur. Das Verschwimmen der Grenze zwischen Fakten und Fiktion hat Auswirkungen auf beide Bereiche. Wenn Paul der festen Überzeugung ist, Allmayer sei eigentlich ein Schriftsteller gewesen – ohne dass jener irgendein literarisches Werk hinterlassen hätte – so spricht er wohl eher von den Eigenschaften seiner Romanfigur, die er vom realen Allmayer nicht mehr unterscheiden zu können scheint. (HT: 52) Dem Erzähler fällt auf, dass Paul ihre Gespräche in eine bestimmte Richtung forciert; er glaubt, Paul habe an ihm „eine Romanszene erprobt [...], einen dramatischen Dialog“ (HT: 47). Die Realität ist vor Übergriffen aus Pauls Fiktion nicht gefeit. Wirklichkeit und Geschichte verschwimmen Paul zu einem Einheitsmythos, dem er angehören möchte.¹¹⁷ Pauls Reisen im mythischen Balkan auf den Fährten einer beinahe literarisierten Figur nehmen skurrile Züge an, als er, anstatt Allmayers Todesort zu besuchen, an jenen Ort fährt, an dem Winnetous Todesszene gedreht wurde. Der Ort des fiktiven Todes verschwimmt in Pauls Darstellung mit dem des realen:

[Er] pochte darauf, daß es wie bei Allmayer auf einem Pass gewesen war und daß die genaue Stelle [wo Winnetou im Film stirbt, M. G.] immer noch hinter einer Minenabspernung lag und deshalb nicht zugänglich war, eine Bodensenke nicht weit unterhalb des Kamms. [...] Er war erst vor Kurzem für ein paar Tage von Zagreb nach Graz gefahren und hatte sich die Szene bei Freunden noch einmal angesehen [...], aber so sehr er sich bemühte, die Ironie doppelt und dreifach hervorzukehren, ich wußte, er dachte an Allmayer, und etwas in seiner Stimmer spielte nicht mit, als er mich fragte, ob er mir die letzten Worte des Sterbenden [Winnetous, M. G.] wiederholen sollte. (HT: 370ff.)

¹¹⁶ Müller-Funk 2009, S. 255.

¹¹⁷ Siehe Weigel 2003, S. 109.

Die Passage markiert den geradezu komischen Höhepunkt von Pauls Verirrung. Diese Verirrung wird jedoch stets, das muss an dieser Stelle erneut betont werden, als Interpretation des Erzählers gekennzeichnet, als – teilweise übertriebene und selbstironisierende – Wertung. Er ist es, der Paul seine Ironie nicht glaubt, er unterstellt ihm, Wirklichkeit und Fiktion nicht mehr trennen zu können.

Der zweite Punkt, auf den die Kritik des Erzählers zielt, ist Pauls konventionelles Erzählen. Er greift auf bewährte erzählerische Muster zur Spannungssteigerung und Mitleidserregung zurück und bewegt sich so nahe an der Ästhetik jener Reportagen, denen er selbst Effektheiserei unterstellt.¹¹⁸ So rückt er die eigene Person in freundschaftliche Nähe zum Toten, um in einer sentimentalischen Geste dessen Geschichte für sich zu beanspruchen: „Das ist meine Geschichte“, bekräftigt er die Legitimität seines Vorhabens. „Wer sonst soll sie erzählen, wenn nicht ich?“ (HT 36, 54) Auch seine Überzeugung, Allmayer habe seinen Beruf aufgeben wollen, die tödliche Fahrt in den Kosovo hätte seine letzte sein sollen, ist dem Erzähler „zu sehr nach der Dramaturgie des Schlimmstmöglichen aufgebaut, die einem zu Herzen gehen soll“ (HT: 30). Hinter Pauls Verschwörungstheorie, der zufolge Allmayer erschossen wurde, weil er zu viel (zum Beispiel über Slavko) wusste, verbirgt sich, wie Peter Braun konstatiert, ebenfalls „ein narratives Muster, eine allzu bekannte und stereotype plot-Struktur aus Agenten und Kriminalromanen, die Paul der Geschichte Allmayers überstülpt“¹¹⁹. In diesen „Momente[n] [...] eines traditionellen Erzählrepertoires“ sieht Müller-Funk Anzeichen einer „schlechten Romantik“¹²⁰. Für Paul ist die gesamte Wirklichkeit voller unsichtbarer Zusammenhänge, voller Bedeutung, aus der er lediglich den gewünschten Plot zu extrahieren braucht. Nichts ist Zufall: Dass Helena, seine Tiroler Jugendliebe, ihm in London über den Weg läuft, deutet er als Zeichen einer geheimen Schicksalsmacht. Der Erzähler beschreibt Pauls ‚Bedeutungsbesessenheit‘ als Versuch der Kontingenzbewältigung:

¹¹⁸ Siehe Kapitel 2.2.1.

¹¹⁹ Braun 2007, S. 256.

¹²⁰ Müller-Funk 2009, S. 254.

[A]llein wie er sagte, daß das kein Zufall sein konnte, machte mir nur ein weiteres Mal klar, welche Art von Geschichte er sich wünschte. Es erschreckte mich, wie nötig er solche Hirngespinnste hatte, es war eine regelrechte Elegie für sie, als wüßte er nicht, daß man überall auf der Welt entlang der ausgetretenen Pfade früher oder später jemandem in die Arme liefe, den man kannte, ohne daß einen das so sehr aus der Bahn werfen müßte wie ihn. (HT: 18)

Jene „Art von Geschichte“, die Paul sich wünscht, ist die Geschichte eines Lebens – sei es nun das eigene oder das Allmayers – das von sich aus eine Bedeutung, einen Sinnzusammenhang in sich trägt, den es nur zu beschreiben gilt. Sein Versuch, Allmayers Geschichte linear nachzuerzählen, scheidet jedoch an der eigenen Recherche: Von Allmayers Witwe Isabella erhält Paul eine Aufzeichnung jenes Interviews, das er mit Slavko führte. Dieses Interview geistert als immer wiederkehrendes Geheimnis durch die Geschichte. Paul versucht mit allen Mitteln, aus Allmayers Gespräch mit Slavko und seinem Tod einen Plot zu kreieren, ist von dem Gedanken besessen, zwischen diesen beiden Ereignissen „einen Zusammenhang herzustellen“ (HT: 72). Doch die Aufzeichnung bringt keinerlei Gewissheit, es ist nicht zu hören, ob Allmayer den tödlichen Schuss abgab oder einer von Slavkos Schergen.¹²¹ Allein die Tatsache, dass Allmayer das Gewehr in die Hand nahm, bringt jedoch bereits Pauls verklärtes Bild des Reporters zum Wanken. Der Erzähler berichtet von Pauls desolatem Zustand, nachdem sie gemeinsam das Band angehört haben:

Ich hatte ihn noch nie so gesehen, zusammengesunken, wie er dasaß [...]. Er wirkte müde, als er zu ihr [Helena, M. G.] aufsaß, und der Blick, den ich dabei auffing hatte etwas Hoffnungsloses [...]. [Als] er erst einmal loslegte, war es nicht weiter aufregend, ein müßig sentimentales Lamentieren, wie wenig er genaugenommen von Allmayer gewußt hatte. (HT: 351 f.)

Der Moment, in dem Paul erkennt, dass der ‚Plot‘ sich nicht aus der Realität extrahieren lässt und dass Allmayer für ihn ein Geheimnis bleiben wird, bedeutet das Ende seines Werks und damit seines Lebens. Daniel Kruzell stellt in seiner Untersuchung zum *Handwerk des Tötens*

¹²¹ Siehe Zeyringer 2008, S. 498 sowie Weigel 2003, S. 109.

fest: „Dieses [das Interview] wird zur Aporie, die das Romankonzept Pauls unmöglich erscheinen lässt. Der Versuch, das Faktische mit Gewalt in eine homogenisierende Geschichte zu verpacken, endet mit dem Suizid.“¹²²

Pauls Schreiben ist auf Effekt ausgerichtet, um diesen zu erreichen, stützt er sich auf bewährte literarische Topoi. Dem entspricht, wie Lützel hervorhebt, Hermann Brochs Analyse des Kitsches als System der Imitation: „[Er] kann der Kunst aufs Haar gleichen, aber das Imitative setzt sich durch. Der Kitsch ist das Böse im Wertsystem der Kunst.“¹²³ Kitsch bedeutet demnach, sich auf ausgetretenen Pfaden zu bewegen, dem Unverständlichen keinen Platz einräumen zu können und sich auf bewährte Mittel des Effekts zu verlassen: „[D]as Gewesene und das Erprobte“, schreibt Broch, „wird immer wieder beim Kitsch zum Vorschein kommen, [...] er wird vorgeformte Vokabeln verwenden, die in seinen Händen zum Klischee erstarren“¹²⁴. Entsprechend lässt der Erzähler Paul am Nichtbeschreibbaren seiner Geschichte – symbolisiert durch die Kassettenaufzeichnung – zugrunde gehen: Der Versuch, komplexes reales Leben in bewährte dramaturgische Muster zu übersetzen, muss scheitern. Pauls Leben lässt sich mit Broch als „Kitsch-Leben“ verstehen, das „Himmel und Erde in eine durchaus falsche Verbindung zu bringen versucht“¹²⁵. Himmel und Erde bedeuten im Fall des Schriftstellers Fiktion und Wirklichkeit. Die Struktur jenes kitschigen Lebens ist laut Broch ein „neurotisches Kunstwerk, das der Realität ein völlig irreales Konvenü auferlegt und in sie hineinpreßt“¹²⁶. So ist auch Pauls Ende ein neurotisches: Von seinem bis zuletzt vergeblichen Be-

¹²² Daniel Kruzel: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz: Droschl 2006 (= Dossier 26), S. 135f.

¹²³ Herrmann Broch: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützel. Band 9/2: Schriften zur Literatur. Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 170. Vgl Lützel 2009, S. 83ff. Siehe Lützel 2009, S. 83f.

¹²⁴ Herrmann Broch: Der Kitsch. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Hannah Arendt. Band 6: Dichten und Erkennen. Essays Band 1. Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 344f.

¹²⁵ Broch 1975, S. 170.

¹²⁶ Ebd., S. 171.

mühen, die Literatur auf Realität zu gründen und andererseits noch dem eigenen Tod literarischen Charakter zu geben, zeugt sein Abschiedsbrief.

Paul wird vom Erzähler aus zwei Gründen als ein schlechter Erzähler charakterisiert. Erstens, weil er sich für seinen Roman unreflektiert aus dem realen Leben bedient, zum Zweiten, weil er reales Leben in eine vorgefertigte Dramaturgie zu pressen versucht. Ist der erste Vorwurf des Erzählers ethischer Natur, so betrifft der zweite Pauls ästhetisch-narrative Strategien, die jedoch, wie Brochs Rede vom Kitsch als dem „radikal Böse[n]“¹²⁷ verdeutlicht, auch ethisch scheitern müssen. Denn jeder Sinn, der einem fremden Leben schreibend verliehen wird, ist eine Interpretation und wird der lückenhaften und oft ‚sinnlosen‘ Realität nicht gerecht. Eine lineare biographische Geschichte ist immer ein Konstrukt.¹²⁸ Im Gegensatz zum Erzähler, der den eigenen schriftstellerischen Konstruktionsakt benennt, reflektiert Paul sein Vorgehen nicht. Im Roman steht er für eine naive und sich des fremden Lebens respektlos bemächtigende Position und mit ihm geht sie unter. *Das Handwerk des Tötens* ist daher auch, wie Milan Tvrđík feststellt, eine Geschichte „von der tödlichen Aneignung eines fremden Lebens im Schreiben“¹²⁹.

Folgt man Helmut Böttigers eingangs zitierter Auffassung, der Roman sei auch eine „Abhandlung über Romantheorie“¹³⁰, so steht das ‚Prinzip Paul‘ als andere Seite der Schriftsteller-Medaille dem Konzept des Erzählers gegenüber. Müller-Funk betrachtet die beiden Schriftsteller gar als „zwei Bestandteile einer Figur“¹³¹: „Wenn Paul sich am Ende selbst umbringt, dann lässt sich das eben auch als eine Überwindung

¹²⁷ Broch 1955, S. 348.

¹²⁸ Siehe Fuchs 2004, S. 142.

¹²⁹ Milan Tvrđík: Die Kälte herrscht vor. Bruch und Kontinuität im Werk von Nobert Gstrein. In: Renata Cornejo und Ekkehard Haring (Hg.): Wende, Bruch, Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels. Wien: Praesens-Verlag 2006, S. 226.

¹³⁰ Böttiger in: Stuttgarter Zeitung v. 01.08.2003, S. 32.

¹³¹ Müller-Funk 2009, S. 254. Paul Michael Lützelers beschreibt in einer psychoanalytischen Lesart die drei männlichen Figuren ebenfalls als Bestandteile einer Person: den Erzähler als Über-Ich Pauls, Paul als Ich, Allmayer als Es. Siehe ders. 2009, S. 77f.

der durch ‚Paul‘ vertretenen Position interpretieren, als ein symbolischer Tod.“¹³²

2.3. Rückbezug: Der Roman im Visier der eigenen Kritik

Die im *Handwerk des Tötens* artikulierte Skepsis gilt zwei Formen ‚leichtfertiger‘ Literatur: Den manipulativen Kriegsreportagen der Journalisten und dem unreflektierten biographischen Schreiben Pauls. Beide, so ließen sich die Zweifel des Erzählers zusammenfassen, machen es sich zu einfach, denn beide verwandeln komplexe Realität in homogenisierende Geschichten, ohne das eigene Vorgehen, den eigenen Blick auf das Geschehen zu reflektieren. Im Folgenden sollen die vom Erzähler formulierten Kritikpunkte, seine Skepsis gegenüber jenen konventionellen Formen des Erzählens, auf die Geschichte als Konstrukt des Erzählers sowie auf den Roman als Publikation des Autors Norbert Gstrein zurückbezogen werden: Inwiefern betrifft die Kritik des Erzählers auch sein eigenes Vorgehen? Hat die im Roman verhandelte Problematik um Fakten und Fiktionen auch einen Bezug zur ‚wirklichen‘ Realität und zum faktischen Autor?

2.3.1. Spiegelungen: Die Doppelbödigkeit des Textes

Wenn Paul, wie von Müller-Funk beschrieben, jene Position des Erzählens – wenn nicht sogar Seite des Erzählers – verkörpert, deren Scheitern mit seinem Tod bezeichnet wird, wofür steht dann der Erzähler? Dieser geriert sich zunächst als Vertreter einer Gegenposition, wenn er seine erste Begegnung mit Isabella, der Witwe Allmayers, schildert: „Nicht, daß es mich zum ersten Mal ansprang“ heißt es da, „dieses geradezu haltlose Staunen angesichts eines anderen Lebens, von dem ich nichts wußte“ (HT: 213). Wo Paul mit leichtfertiger Empathie geliebtes Leben in geschriebenes Leben umsetzt, verharrt der Erzähler in skrupulosem Staunen. Diesem Staunen entspricht der schriftstellerische Ver-

¹³² Müller-Funk 2009, S. 254.

such, „in der Darstellung des menschlichen Lebens das Inkommensurable auf die Spitze zu treiben“¹³³, wie es bei Benjamin über das Wesen des Romans heißt. Denn es sind gerade die Leerstellen und Lücken, die der Erzähler in seiner eigenen Darstellung betont. Insbesondere zum Krieg hält er in seinen Beschreibungen respektvolle Distanz. Er verweist wiederholt auf die Unmöglichkeit, das Grauen zu erfassen; bei der Lektüre von Allmayers Kriegsberichten bekennt er: „Bilder wollen sich mir keine einstellen.“ (HT: 127)

Das ihm sich selbst auferlegte Bilderverbot korrespondiert mit seinem Geständnis der eigenen Unzuverlässigkeit. Denn wenn er seinen Blick auf das Geschehen, seine Position in den Mittelpunkt des eigenen Erzählens rückt, ist es notwendig, auch das fehlende Wissen, die eigene brüchige Erinnerung und Parteilichkeit zu thematisieren. Der Erzähler ist sich nicht sicher und macht aus dieser Not, in Abgrenzung von Pauls übergreifiger Sicherheit, eine erzählerische Tugend.¹³⁴ Seine reflektierte Haltung gestattet ihm eine zweite Sicherheitsebene: Er ist sich – wiederum im Unterschied zu Paul – seiner Konstruktionstätigkeit bewusst und benennt sie explizit, wenn es etwa heißt, er bemühe sich, Pauls „Bild nicht zu unvorteilhaft zu zeichnen“ (HT: 73). Auch was Pauls Tendenz zu bewährten kitschigen Mustern betrifft, ist er gefeit: Die Liebesnacht mit Helena, jene Szene also, die am meisten zur romantisierenden Wiedergabe einladen würde, spart er beinahe komplett aus:

Helena blieb in dieser Nacht bei mir, aber ich werde nicht den Fehler machen, mehr darüber verlauten zu lassen, werde mich hüten davon zu erzählen, wie in den Liebesromanen, außer daß ich sie gebeten habe, ein paar Worte kroatisch für mich zu sprechen. Ich erinnere mich, wie sie zuerst zögerte und dann in ein dunkles, weiches Monologisieren verfiel. (HT: 379)

Der Erzähler lehnt die erprobten „Mittel des Effekts“¹³⁵ des Liebesromans ab. Anstatt von dieser Situation gar nichts zu erzählen, beschreibt er sie durch Erwähnung einer vermeintlich nebensächlichen Anekdote.

¹³³ Benjamin 1977, S. 443.

¹³⁴ Siehe Kap. 2.1.2.

¹³⁵ Broch 1955, S. 344.

Pauls Konzept des großen ‚Plots‘ setzt er Beschreibungen von Nebenschauplätzen, Details und kleinen Gesten entgegen. Dieses atmosphärische Schreiben ist auch die einzige Haltung, die er Kriegsdarstellungen zubilligt.¹³⁶ Durch die Betonung des Lückenhaften seiner Darstellungen, durch seine Verweigerung gegenüber linearen Geschichten und klischeehaften Mustern scheint der Erzähler eine ‚Gegenpoetik‘ zu vertreten.

Allerdings wurde im ersten Kapitel gezeigt, dass ihm nicht uneingeschränkt vertraut werden kann.¹³⁷ Denn Allmayer, Paul und der Erzähler werden im Text durchaus ähnlich charakterisiert. Ulrich Dronske fällt an der Spiegelkonstellation der drei männlichen Protagonisten auf,

dass sich hier einsame Männer ineinander verstricken, drei Journalisten mit einer Affinität fürs Literarische, mit dem gemeinsamen Wunsch, sich einst aus den Niederungen des Zeitungsschreiberlings in die Höhe wahren Schriftstellertums hinaufschrauben zu können, drei Männer [...] mit einem gemeinsamen Begehren für dieselben Frauen¹³⁸.

Der Erzähler ist Teil eines Trios, das, bei aller gegenseitigen Kritik, viel gemeinsam hat:¹³⁹ Wie Paul destilliert er seine Geschichten aus der Realität, notiert sich ihre Gespräche und gestaltet die Treffen derart, dass sich gutes – und das heißt ‚authentisches‘ – Material für seinen Roman ergibt. (HT: 17, 48, 73) Er benennt diesen Vorgang zwar, jedoch führt die Markierung des Umsetzungsprozesses von Fakten in Fiktion lediglich zur Verunsicherung des Lesers, da der fortan nicht mehr entscheiden kann, welche Berichte des Erzählers noch (fiktive) Fakten darstellen, und wo sie bereits Teil seiner Vorstellungswelt sind. Ebenso ist die Realität in seiner Wahrnehmung nicht vor Übergriffen aus der Welt der Fiktion gefeit: Als der Erzähler von Pauls Plan hört, Helena in seinem Roman schwanger auf eine Mine treten zu lassen, erfasst ihn das Bedürfnis, sie zu beschützen. Er äußert die Vermutung, „daß alles, was

¹³⁶ Siehe Kap. 2.2.1.

¹³⁷ Siehe Kap. 2.1.2.

¹³⁸ Dronske 2005, S. 438. Siehe auch Lützel 2009, S. 77.

¹³⁹ Siehe Rösch 2010, S. 220.

irgendwann einmal ausgesprochen wurde, für immer in der Welt [bleibt]“ (HT: 376). Helena gesteht er, dass ihm das Schreiben über den Krieg sinnlos erscheine, „weil es von vornherein zu spät war und sich mit dem Geschriebenen kein Toter mehr zum Leben erwecken ließ“ (HT: 377). Aus dieser Erkenntnis zieht er jedoch einen merkwürdigen Schluss:

[Als] ich jetzt noch einmal darauf zurückkam und sagte, eher sei das Gegenteil der Fall, es könne töten, und wenn Paul nicht achtgab, entwickelte er sich darin zu einem wahren Meister, sah sie mich nur fragend an. Zum Glück ahnte sie nicht, daß es dabei um sie ging, und ich dachte, was für ein Leben, was für eine Literatur, die so etwas überhaupt möglich machte, während ich sie immer noch festhielt, als könnte ich sie damit vor seinen bösen Absichten bewahren. (HT: 377f.)

Die parallele Nennung von Leben und Literatur bringt beide in einen unauflösbaren Zusammenhang: Auch für den Erzähler sind die Geschichten dem Leben entnommen und wirken wiederum auf es zurück – in dem Maße, dass sie töten können.

Daher ist Helena für ihn, ebenso wie für Paul, eine willkommene Quelle: Ihre Erzählungen und Familienfotos geben dem Erzähler das Gefühl, „zum ersten Mal etwas von dem Land zu verstehen“ (HT: 196), und finden schließlich Eingang in seinen Roman. Er ist nicht so frei von Klischees, wie seine Kritik an Paul vermuten lässt. Dessen romantischer Vorstellung vom Balkan als „dunkle[m] Herz des Kontinents“ (HT: 34) verwirft er zwar, bedient sich jedoch in der Beschreibung seiner eigenen Balkan-Reise einer nicht minder problematischen Metapher:

Ein Bild hatte sich mir eingegraben, eine schlecht beleuchtete Hotelterrasse, soviel kann ich sagen, schmalzige Musik aus den Lautsprechern, und wir [der Erzähler und seine damalige Freundin, M. G.] die einzigen Gäste, von einem Trupp Kellnerinnen nicht aus den Augen gelassen, die in ihren Gesundheitsschuhen wie die Wärterinnen einer geschlossenen Anstalt wirkten, ein Vorstellung, die mir später immer als triftig erschien [...]. (HT: 33f.)

Das Bild vom Balkan als psychiatrische Station bezeichnet ebenso wie Pauls Schwärmereien vom wilden Vielvölkerstaat ein Stereotyp.¹⁴⁰ Und auch in seiner Beschreibung Helenas nähert sich der Erzähler Pauls Bild der ‚slawischen Schönheit‘ an. So bemerkt er, sie habe sich bei einem Theaterbesuch „die Haare streng zurückgekämmt, daß ihre Backenknochen hervortraten, tatsächlich so weit auseinanderstehend, wie ich sie noch nie gesehen hatte“ (HT: 263). Ebenso wie sein Konkurrent benutzt der Erzähler Helena als Projektionsfläche von Klischees: Sie wird zu einer Figur in seiner Geschichte. Nur eben in einer anderen als in derjenigen Pauls. So beunruhigt es den Erzähler bei seinem ersten Treffen mit Helena, „daß sie mir als Protagonistin einer Erzählung [Pauls, M. G.] entgegentrat, die ich nicht steuern konnte“ (HT: 24). Ihn stört die Tatsache, dass sie nicht eine Figur in der eigenen Erzählung ist, was er im Verlauf des Romans ändert. Den Vorwurf, Helena für die eigene Geschichte zu missbrauchen, macht er nur seinem Gegenüber, nicht aber sich selbst.

Der zweite Kritikpunkt lässt sich ebenso auf den Erzähler zurückbeziehen: Wie Paul greift er auf bewährte literarische Topoi zurück. So trägt das „Melodram“ (HT: 17), das er aus Pauls Geschichte macht, Züge eines typischen Kampfes zwischen Gut und Böse: Der Held verliebt sich in die Geliebte seines zwielichtigen Widersachers und rettet sie vor dessen Grausamkeit – in diesem Fall davor, wie Gstrein über seine Figur sagt, „zu Tode geschrieben“¹⁴¹ zu werden. Helena wird von ihm als exotische Schönheit gezeigt, in Analogie zu ihrer mythischen Namensvetterin lässt sie sich ‚entführen‘, wird ihrem Mann untreu und entfesselt einen Krieg, in dieser Geschichte einen Krieg um das Schreiben.¹⁴² Ihre Anziehungskraft entspringt ihrem Status als Quelle ‚authentischer‘ Geschichten. In Opposition zu den Männern, denen im Roman Intellekt und Schrift zugeordnet werden, verkörpert sie Realität und Leben. Die

¹⁴⁰ Siehe Jay Julian Rosellini: Das Handwerk des Berichtens. Die Medienkritiker Handke und Gstrein als Balkan-Kundschafter. In: Glossen 21 (2005). <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/rosellini.html>, aufgerufen am 22.10.2011.

¹⁴¹ Helbig; Gstrein 2006, S. 27.

¹⁴² Siehe Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005, S. 367ff.

Frau als Quelle, von der die schreibenden Männer leben, ist ebenfalls ein Klischee. Nach Appelt fungiert im Motiv der Frau als Matrix diese als „Gebärmutter der Sprache des Mannes, Präsenz, Zentrum, Mutter und Muse – so wird sie erschrieben, damit sie dem Mann die Feder führe“¹⁴³. Die Beschreibung der Liebesszene mit Helena deklariert der Erzähler als Nicht-Beschreibung, als Vermeidung kitschiger Erzählmuster.¹⁴⁴ Doch mit seiner Schilderung ihres „dunkle[n], weiche[n] Monologisieren[s]“ befindet er sich inmitten dieses Repertoires: Die Frau erscheint als dunkle, weiche, geheimnisvolle und wortwörtlich unbegreifliche Geliebte. Gstreins Deutung des eigenen Romans, nach der Helena „in der Fiktion des Romans gerettet wird, indem sie aus einer Ebene der Fiktion auf eine andere Ebene und in die Realität des Romans zurückgeholt wird“¹⁴⁵, kann entgegen gehalten werden, dass dies nur für Helenas leibhaftiges Leben gilt. Als Frau an der Seite des Erzählers wird sie hingegen erneut einer sie zum eindimensionalen Klischee zersetzenden Schreibprozedur unterzogen. Bekannt mutet zuletzt auch das Motiv des ungeschriebenen Romans als ‚Vermächtnis des Geliebten‘ an. Nicht Helena vollendet das Buch ihres ehemaligen Geliebten Paul, sondern, in einer charakteristischen Brechung, ihr neuer Geliebter, der Erzähler.

Sein Erzählen trägt somit ebenfalls, um auf Müller-Funks Charakterisierung zurückzukommen, „Momente eines traditionellen Erzählrepertoires“¹⁴⁶: Auch seine Geschichte bedient sich klischeehafter Beschreibungen und ruft bekannte literarischer Topoi auf. Der Erzähler entkommt dem Erzählen nicht. Die Geschichte zeigt sich janusköpfig: Der Erzähler vollzieht das an Paul Kritisierte im eigenen Schreibprozess nach. Der einzige Unterschied besteht in der Thematisierung und Reflexion des Schreibaktes. Beide Positionen unterlaufen einander wechselseitig: Die Forderung, Fakten und Fiktionen zu trennen, wird von jemandem geäußert, der unablässig Realität in Erzähltes übersetzt. Die Kritik am konventionellen Erzählen äußert sich in konventionellem Gewand. Wenn der Erzähler einen Rahmenroman schreibt, der mit der

¹⁴³ Appelt 1989, S. 204.

¹⁴⁴ Siehe S. 56 dieser Studie.

¹⁴⁵ Helbig; Gstrein 2006, S. 27.

¹⁴⁶ Müller-Funk 2009, S. 254.

Binnengeschichte in einem Spiegelungsverhältnis steht, warum sollte dann, wie Miriam Sprenger in ihrer Untersuchung zur Metafiktion fragt, „die äußere Geschichte authentischer sein [...] als die Binnengeschichte“¹⁴⁷? Die so inszenierte „ontologische Unsicherheit“¹⁴⁸ verweist darauf, dass die Frage danach, wie Realität dargestellt werden kann, kaum zu lösen ist: Denn in der Kritik jeglicher Versuche der Darstellung – wie sie der Erzähler unternimmt – vollzieht sich wiederum eine Darstellung.

2.3.2. Texttranszendenz: Das Spiel mit der ‚wirklichen‘ Wirklichkeit

Ebenso wie der Roman des Erzählers zwischen beiden Positionen changiert, bildet auch der Roman als Publikation Gstreins in seinem Bezug zur ‚wirklichen‘ Wirklichkeit die Problematik der Umsetzung von realem in erzähltes Leben ab. Der performative Widerspruch als Vollzug des Verneinten findet sich als prägnante Formel in der Widmung in *Das Handwerk des Tötens* wieder. Dort heißt es: „zur Erinnerung an / Gabriel Grüner (1963-1999) / über dessen Leben und dessen Tod / ich zu wenig weiß / als daß ich / davon erzählen könnte“ (HT: Widmung I). Der Hinweis auf den *Stern*-Reporter, der 1999 im Kosovo erschossen wurde, brachte Gstrein viel Kritik ein. Neben der in der Einleitung zitierten *Zeit*-Redakteurin Iris Radisch, die Grüner persönlich kannte und in der Figur Allmayers diffamiert sieht, äußern auch andere Rezensenten ihr Missfallen: Er lege mit der Widmung „eine Fährte ins wirkliche Leben“¹⁴⁹, die den unwissenden Leser erst auf die Verbindung zu Grüner

¹⁴⁷ Miriam Sprenger: *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 155.

¹⁴⁸ Ebd., S. 147.

¹⁴⁹ Julia Encke: *Das unerfreuliche Milieu. Gebt mir mein Buch zurück: Norbert Gstrein beschimpft die Parkwächter der Literatur*. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): *Norbert Gstrein*. Graz: Droschl 2006 (= Dossier 26), S. 203.

stoße.¹⁵⁰ Roland Mischke formuliert den Tenor der negativen Kritiken im *Rheinischen Merkur* am schärfsten. Die literarische Aneignung eines fremden Lebens, schreibt er, noch dazu mit kritischem Blick, sei anmaßend, weiter: „Hier wird der Anstand einem Toten gegenüber deutlich überschritten.“¹⁵¹ Bemerkenswert ist die Rezension Caroline Fetschers, die Gstrein nicht den Vorwurf des ‚Biographiediebstahls‘ macht, sondern den der Inkonsequenz hinsichtlich der eigenen Prinzipien: „Aus dem Widerspruch des Authentizitätsskeptikers, der dann doch, fast kokett, Stoff und Quelle preisgibt, um die Neugier zu nähren, erwächst ein Unbehagen.“¹⁵² Dieses „Unbehagen“ ist sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass hier innerhalb eines Satzes die Möglichkeit einer Lesart als Schlüsselroman zugleich eröffnet und negiert wird.

Kruzel nimmt sich in seinem Aufsatz der detektivischen Arbeit an und untersucht, in welcher Form die Reportagen des Journalisten Eingang in den Roman gefunden haben. Er kommt zu dem Schluss, dass sowohl biographische Fakten des Reporters übernommen wurden als auch, dass im Text eine „dezidierte Auseinandersetzung“¹⁵³ mit den von Grüner beim *Stern* publizierten Artikeln stattfindet. Diese finden sich, teils wortgetreu übernommen, teils interpretierend und ästhetisierend zusammengefasst, in den Artikeln Allmayers wieder. Wenn jener als Beispiel für grauenhaftes Kriegsgeschehen davon berichtet, wie ein Gefangener dazu gezwungen wird, „einem anderen die Hoden abzubeißen und sie vor ihm zu essen“ (HT: 57), so entspricht dem beinahe wörtlich eine Aussage in einem Artikel Grüners über den des Völker-

¹⁵⁰ Barbara Supp: Kampf um die Unschuld. Der österreichische Schriftsteller Norbert Gstrein erzählt in seinem neuen, bereits preisgekrönten Roman vom Tod eines Reporters. In: *Der Spiegel*, v. 28.07.2003, S. 124.

¹⁵¹ Mischke, Roland: Tod eines Kriegsberichterstatters. In: *Rheinischer Merkur* v. 08.08.2003, S. 20. Einige Rezensenten ‚enttarnen‘ weitere Figuren des Romans als Sabine Gruber, Rudolf Burger und andere Personen des österreichischen Kulturbetriebs. Siehe Strigl 2004, S. 80. Siehe unter anderem: Wendelin Schmidt-Dengler: Mit *Das Handwerk des Tötens* führt Norbert Gstrein in die Höhere Schule der Zimmerlichkeit. In: *Literaturen* 2003, H. 11, S. 57. Inwiefern diese tatsächlich als Vorlagen gedient haben, kann nicht untersucht werden, weshalb ich mich im Folgenden auf die Funktion Gabriel Grüners beschränken werde, da allein er explizit in der Widmung erwähnt wird.

¹⁵² Fetscher in: *Der Tagesspiegel* v. 01.08.2003, S. 25.

¹⁵³ Kruzel 2006, S. 137.

mords angeklagten Duško Tadić: „Im Lager von Omarska soll er unter anderem einen Gefangen gezwungen haben, einem anderen die Hoden abzubeißen.“¹⁵⁴ Der schauerliche Zusatz „und sie vor ihm zu essen“ findet sich im faktualen Artikel nicht.

In einem Interview, das Grüner mit Peter Handke über Jugoslawien führte, sagt er: „Ein Maschinengewehr und ein Granateneinschlag sind leicht zu unterscheiden. Und ich kann sagen, wann etwas ‚incoming‘ oder ‚outgoing‘ ist. Das ist sehr wichtig fürs richtige Verhalten.“¹⁵⁵ Im *Handwerk des Tötens* erinnert sich wiederum der Erzähler daran, „daß Allmayer einmal geschrieben hatte, er könne nach all den Kriegsjahren die Geschütze noch immer nicht nach ihren Klang voneinander unterscheiden, wisse nur wie jeder Anfänger, wann etwas incoming und wann es outgoing war“ (HT: 123). Bereits an diesen wenigen Beispielen¹⁵⁶ wird deutlich, dass in der Tat Material Gabriel Grüners Eingang in den Roman gefunden hat.¹⁵⁷ Müller-Funk schreibt:

Der Name Grüner, der Name eines realen, toten Menschen, stiftet [...] einen intertextuellen und intermedialen Bezug, der sich leicht durch den Gebrauch von Suchmaschinen realisieren lässt. Das Wissen um Person und Schicksal Grüners wird so zum beinahe unverzichtbaren Kontext des Romans, der sich intermedial erschließt.¹⁵⁸

Zum Einen erfährt die Kritik des Erzählers an den plakativen Bildern und der reißerischen Sprache der Kriegsberichte durch den Bezug auf die real existierende Person eine Verschärfung, wie es auch bei den polemischen Anspielungen auf reale Literaten der Fall ist: Journalisten und Autoren als sich des Leids bemächtigende Kriegsgewinnler haben, so wird dem Leser suggeriert, als fiktive Figuren durchaus ihre Entsprechung in der Wirklichkeit.

¹⁵⁴ Gabriel Grüner: Die lange Suche nach Gerechtigkeit. In: Stern 1996, H. 20, S. 154.

¹⁵⁵ Gabriel Grüner und Peter Handke: „Vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot.“ Peter Handke im Gespräch mit dem Kriegsreporter Gabriel Grüner. In: Thomas Deichmann: Noch einmal für Jugoslawien: Peter Handke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 112.

¹⁵⁶ Weitere Parallelen siehe Kruzal 2006, S. 144f.

¹⁵⁷ Siehe auch Rösch 2010, S. 218.

¹⁵⁸ Müller-Funk 2009, S. 248.

Zum Zweiten überführt der Roman das im Text problematisierte Verhältnis von Fakten und Fiktionen in die Rezeption. Die Biographie Grüners und seine Artikel sind frei zugänglich; seine Erwähnung auf der ersten Seite lädt regelrecht dazu ein, den Text auf seine Spuren hin zu untersuchen: Was an der Figur Allmayers ist Fiktion, was ist der realen Biographie und den Artikeln Grüners entnommen? Grüner wird so, wie Braun feststellt, „selbst ex negativo zu einer Folie, zu einem Hintergrund im Raum der Lektüre“¹⁵⁹. Für den Leser ergibt sich dadurch die Möglichkeit, Faktisches mit Fiktivem zu vergleichen. So wird der Bericht der Krankenschwester, die dem *Stern* gegenüber angab, Grüner habe vor seinem Tod nur davon gesprochen, „wie sehr er seine Familie lieb[e], seine Frau, seinen ungeborenen Sohn“¹⁶⁰, mit der Aussage der Krankenschwester im Roman kontrastiert, nach der sie „nur für die Zeitungen erzählt hatte, der Arme habe in einem fort nach seiner Frau gefragt“ (HT: 211). Die Fiktion hebt den tatsächlichen Bericht zwar nicht auf, setzt ihm jedoch die Möglichkeit entgegen, dass es auch anders hätte sein können. Dies führt laut Braun zur chronischen Verunsicherung des Lesers:

[Er] durchläuft [...] den gesamten Roman hindurch im Akt der Lektüre eine Schule der Distanzierung. Er wird nach und nach zur Reflexion geführt oder sogar regelrecht gezwungen, wie vermittelt unsere, Unmittelbarkeit nur suggerierende, Wahrnehmung ist, und [...] in welch hohem Maß letztlich unsere Weltwahrnehmung konstruiert ist.¹⁶¹

Dennoch können Allmayer und Grüner nicht gleich gesetzt werden: Die fiktive Figur hat, so wurde in Kapitel 2.2.1. gezeigt, vor allem literarische Vorbilder.¹⁶² Realität und Fiktion stehen in einem komplexen Spannungsverhältnis, das gerade an der Figur Allmayers exemplifiziert wird. Die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion bleibt auch auf dieser Ebene bestehen, wird vielmehr durch den Kontext noch ver-

¹⁵⁹ Braun 2007, S. 260.

¹⁶⁰ Walter Wüllenweber: „Warum hat man auf uns geschossen?“ Der Tod am Dulje-Pass. In: *Stern* 1999, H. 25, S. 20.

¹⁶¹ Braun 2007, S. 269.

¹⁶² Siehe Rösch 2010, S. 224.

schärft. Denn Gstrein begibt sich als Autor in jenes Feld, das sein Roman am Beispiel der beiden Erzählerfiguren problematisiert: „Durch das Offenlegen seiner Quelle, die erste Widmung kann diesbezüglich so gesehen werden,“ schreibt Kruzel, „initiiert Gstrein einen Diskurs, dem er sich selbst auszusetzen hat“¹⁶³.

Dem Anspruch des Erzählers, Fakten und Fiktion zu trennen, wird der reale Autor ebenso wenig gerecht wie Paul und der Erzähler selbst. Stattdessen fungiert die Widmung als Markierung jener Lücke, die die ontologischen Ebenen trennt. Die Phrase „über dessen Leben und dessen Tod / ich zu wenig weiß / als daß ich / davon erzählen könnte“ enthält Gstreins „Poetik in konzentriertester Form“¹⁶⁴, eine Poetik des Erzählens über die Unmöglichkeit des Erzählens.

2.4. Resümee: *Das Handwerk des Tötens* als metafiktionaler Roman

Das Handwerk des Tötens macht, wie die Analyse gezeigt hat, das Erzählen und Schreiben gleichermaßen explizit wie implizit zum Thema. Mit einem aus der anglistischen Literaturwissenschaft stammenden Begriff lässt sich der Roman daher als ‚metanarrativ‘ bzw. ‚metafiktionaler‘ bezeichnen, wobei Nünning unter ‚Metanarration‘ die „Thematisierung des Erzählens bzw. Erzählvorganges“ versteht, die nicht zwangsläufig die Illusion der erzählten Welt durchbricht. ‚Metafiktion‘ bezeichnet als untergeordnete Kategorie die „Bloßlegung der Fiktionalität des Erzählten oder des Erzählens“¹⁶⁵. Im *Handwerk des Tötens* finden sich beide Formen narrativer Selbstbezüglichkeit.

¹⁶³ Kruzel 2006, S. 147.

¹⁶⁴ Zeyringer in: Der Standard v. 18.09.2004, S. A6.

¹⁶⁵ Ansgar Nünning: Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg 2001 (= Anglistische Forschungen 294), S. 32. Ebenso subsumiert Michael Scheffel unter Metafiktion alle Formen textueller Selbstbezüglichkeit, die „das Verhältnis von narrativer Fiktion und Lebenswirklichkeit sowie das Schreiben und Lesen von Literatur“ thematisieren und problematisieren. Ders.: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 90.

Auf der Ebene der Geschichte äußern sich die Figuren zum eigenen Schreiben und dem der anderen. Allmayer kritisiert die Reportagen seiner Kollegen, Paul kritisiert die Reportagen Allmayers und äußert sich zur eigenen Autorschaft. Die metanarrative Thematisierung des Schreibprozesses auf der Ebene der Figuren lässt Paul als Vertreter einer poetologischen Position erscheinen, die von anderen Figuren (wie Helena) und vom Erzähler beurteilt und in Abgrenzung zur eigenen Auffassung gesetzt wird.

Auf der Ebene des Erzählens enthält der Roman eine kritische Theorie der Autorschaft. Indem der Erzähler Pauls Schreiben verurteilt, zeigt er sich als literaturkritische Instanz. Für Miriam Sprenger ist dies bereits ein Merkmal von Metafiktion, da sie „den gestalterischen und thematischen Konventionen des Erzählens skeptisch gegenüber[steht]“¹⁶⁶. Der metafiktionale Text befindet sich somit zwischen Praxis und Theorie, zwischen Roman und „Essay, der die Funktionsweise des Romans darstellt“¹⁶⁷ und sich kritisch gegen ein ‚kitschiges‘ Erzählen, wie Paul es vertritt, positioniert. Der Erzähler reflektiert zudem den eigenen Recherche- und Schreibprozess.¹⁶⁸ Zwischen diesen beiden metanarrativen Polen – Kritik an Paul auf der einen, eigenes Schreiben auf der anderen Seite – entsteht ein Spannungsverhältnis, das den Erzähler schließlich als unzuverlässigen entlarvt.

In der Struktur des Buches im Buch spiegeln sich die beiden erzählerischen Positionen:¹⁶⁹ Pauls Projekt ist durch die Kritik des Erzählers desavouiert, dessen Erzählen entpuppt sich im Visier der eigenen Kritik ebenfalls als unzuverlässiges. Durch die Inszenierung der Selbstreflexi-

¹⁶⁶ Sprenger 1999, S. 149.

¹⁶⁷ Ebd., S. 151.

¹⁶⁸ In der Terminologie Scheffels handelt es sich hierbei um Selbstreflexion als „Sich-Selbst-Betrachten“. Ders. 1997, S. 56f. Werner Wolf beschreibt dasselbe Phänomen als „kognitive Selbstreflexion“. Ders.: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘. In: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg 2001 (= Anglistische Forschungen 294), S. 58.

¹⁶⁹ Nach Scheffel „Selbstreflexion im Sinne von Sich-Selbst-Bespiegeln“. Ders. 1997, S. 71f. Im Sinne Wolfs handelt es sich hierbei um einen „nicht-kognitive[n] Selbstbezug“. Ders. 2001, S. 58.

on als Selbstbespiegelung erhält der Text seinen metafikionalen Charakter. Die Geschichte entlarvt sich selbst als Fiktion, als Version eines ungläubwürdigen Erzählers, die genauso gut ‚wahr‘ wie auch ‚falsch‘ sein kann. In dieser Widersprüchlichkeit sieht Sprenger eines der Hauptmerkmale metafikionaler Romane: „[Sie] basieren [...] auf grundsätzlichen Gegensätzen: wie im realistischen Roman wird eine Illusion aufgebaut und zugleich wird diese Illusion aber als Fiktion entlarvt.“¹⁷⁰

Die Widmung an Gabriel Grüner lässt sich – auf einer vierten Ebene – mit Wolf als „mise en cadre“¹⁷¹ beschreiben. Sie fungiert als Rahmen, der das Verhältnis von Realität und Artefakt als Thema der dann folgenden Geschichte im „Schwellenraum“¹⁷² zwischen literarischer und außerliterarischer Welt antizipiert und zusätzlich problematisiert: „Es gibt keine einfache Dichotomie Realität – Fiktion“, beschreibt Sylvia Setzkorn den Effekt metafikionalen Erzählens, „wenn auch zwei voneinander verschiedene Seins-Ebenen auszumachen sind, so sind doch beide jeweils Teil vom anderen“¹⁷³.

Als metafikionaler Text bedient sich *Das Handwerk des Tötens* der skeptischen Argumentation. Der Philosoph Odo Marquard beschreibt Skepsis als „Sinn für Gewaltenteilung: [...] Die Teilung der Alleingewalt in Gewalten, die Teilung der Geschichte in Geschichten, [...] die Teilung der Philosophie in Philosophien, und so fort“¹⁷⁴. So ist die Geschichte Allmayers ein Sammelsurium von Geschichten, sein Bild ein Mosaik aus vielen Bildern: Welcher der vielen Erzähler recht hat, ist nicht zu entscheiden, vielmehr bleiben alle Möglichkeiten offen. Ebenso verhält es sich mit der poetologischen Kritik des Erzählers. Seine Argumentation ist reaktiv, sie besteht in purer Negation: Er sagt, wie es nicht geht, welches Schreiben über den Krieg und über das Leben nicht funktioniert. Doch steckt er als Skeptiker „unvermeidlich in dem, wovon er be-

¹⁷⁰ Sprenger 1999, S. 142.

¹⁷¹ Wolf 2001, S. 63f.

¹⁷² Braun 2007, S. 259. Siehe auch Sylvia Setzkorn: Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart. Tübingen: Stauffenberg 2003 (= Schnittpunkte 6), S. 38.

¹⁷³ Ebd., S. 36.

¹⁷⁴ Odo Marquard: Skeptiker. In: ders.: Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam 2001, S. 7.

freien will, ist von dem Geist infiziert, den er bekämpfen will“¹⁷⁵. Im Akt des Erzählens eignet er sich, zumindest partiell, die Haltung Pauls an, nimmt somit seine eigene Kritik performativ zurück. Die erzählerischen Positionen bleiben beide besetzt, da der Erzähler seine eigenen Aussagen einschränkt.¹⁷⁶ In philosophischer Terminologie entspricht dem der Begriff der Isosthenie: Jedes Argument findet sein Gegenargument, alles bleibt im wörtlichen Sinne gleichgültig. Den Roman durchzieht ein skeptischer Grundzug, da er als metafiktionaler Roman seinen „Entwurfscharakter [...] mitaussagt“¹⁷⁷, den Zweifel auch auf sich selbst bezieht.

Das Streben des Skeptikers, dessen Argumentation in der Rücknahme der eigenen Aussage, in der Negation sowie in der Isosthenie besteht, gilt letztlich der Urteilsenthaltung: Ich weiß, dass alles nicht stimmt oder alles stimmen kann, sagt der Skeptiker und schweigt in dem Wissen, dass dies auch für seine Skepsis gilt. Der metafiktionale Roman kann nicht schweigen, doch enthält auch er sich. Die Frage danach, wie ‚richtiges‘ Erzählen funktioniert, bleibt im *Handwerk des Tötens* bestehen, die Kluft zwischen Realität und Fiktion wird offen gehalten.

¹⁷⁵ Rüdiger Heimlich: Skepsis als Erzähl- und Argumentationsstrategie in der modernen Literatur. Kingston, Ontario/Canada: Queen's University 1989, S. 3.

¹⁷⁶ Siehe Hans Joachim Piechotta: Skepsis, Wissenschaft, Literatur. Notwendige Beziehungen. In: Carola Hilmes, Dietrich Mathy und Hans Joachim Piechotta (Hg.): Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 25.

¹⁷⁷ Ebd., S. 32.

3. Das Paradox des Dennoch-Erzählens: Gstreins Poetik

Entgegen Roland Barthes' Diktum vom „Tod des Autors“¹⁷⁸ erweist der Schriftsteller sich als äußerst lebendig. Christian von Zimmermann beschreibt die Präsenz des Autors wie folgt:

Im deutlichen Widerspruch zu dieser [...] in mancher Hinsicht befreienden Demontage des traditionellen Autor-Ichs steht die Popularität und Publikumswirksamkeit der Autorenpersönlichkeit in einer breiteren Öffentlichkeit, wie sie sich in Literaturpreisen, Dichtergedenkjahren oder in populären biographischen Darstellungsformen [...] manifestiert.¹⁷⁹

Autoren sind jedoch nicht nur als Objekte der öffentlichen Aufmerksamkeit präsent, sondern auch als Stimme zum eigenen Werk sowie zur Literatur im Allgemeinen. Davon zeugen Poetikprofessuren an Universitäten ebenso wie die Fülle an poetologischen Texten von Schriftstellern sowie literaturwissenschaftliche Arbeiten, die sich mit eben jenen „Autorenpoetiken“ befassen.¹⁸⁰ Der Autor ist somit nicht verschwunden, jedoch hat er die Deutungshoheit über seine Texte verloren. Er ist, und das lässt sich mit der dekonstruktivistischen Kritik an Autorschaft durchaus vereinbaren, einer von vielen Fäden im Gewebe des Diskurses. Im Folgenden soll die Position Gstreins, der sich, wie bereits in der Einleitung skizziert, in Reden, Interviews und einer eigenständigen Publikation insbesondere zum Verhältnis von Fakten und Fiktionen geäußert hat, als ein solcher Faden beleuchtet werden.

¹⁷⁸ Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.

¹⁷⁹ Christian von Zimmermann: Einleitung. In: ders. (Hg.): Fakten und Fiktionen. Strategien fiktional-biographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970. Tübingen: Günter Narr 2000, S. 1.

¹⁸⁰ Siehe Paul Michael Lützel: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: ders. (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 7-23.

3.1. Vom falschen Umgang mit der Realität

Gstreins poetologische Reden und Interviews stammen größtenteils aus den Jahren 1999 bis 2008, also aus jener ‚zweiten Werkphase‘, in der *Die englischen Jahre* und *Das Handwerk des Tötens* erscheinen. Die Notwendigkeit, sich zur eigenen literarischen Produktion zu äußern, ergibt sich für Gstrein mit den beiden Romanen, die aufgrund ihres historischen Hintergrunds der Rechtfertigung bedürfen.¹⁸¹ Sein bisheriges Schweigen begründet er mit seiner Ablehnung engagierten Schriftstellertums:

Ein Schriftsteller, der reden will, einer, der meint, etwas zu sagen zu haben oder noch schlimmer, vielleicht sogar loswerden zu müssen, ist genau der Typ, dessen Bücher ich in der Regel eher meide. Denn einer der Beweggründe wenigstens meines eigenen Schreibens ist, daß ich dabei gerade nicht Stellung beziehen muß. (D: 6)

Im Folgenden bezieht Gstrein eindeutig Stellung, allerdings, wie das Zitat zeigt, vor allem gegen die Vorgehensweise anderer Autoren. Seine Fragestellung ist ethischer Natur: Wie kann und darf Literatur mit der Realität umgehen? Den realen Hintergrund seines Schreibens bilden in den *Die englischen Jahre* die Verfolgung und Ermordung der Juden im Dritten Reich, für *Das Handwerk des Tötens* die Kriege im ehemaligen Jugoslawien auf der einen, Leben und Tod einer realen Person auf der anderen Seite. Für jedes der drei Themen nennt er in Interviews, Reden sowie in *Wem gehört eine Geschichte?* literarische Negativbeispiele, Texte, die dem historischen Material seiner Ansicht nach nicht gerecht werden. Gstrein verfolgt somit in seiner Argumentation eine skeptische Strategie der Negation; er „stellt seine Poetik nicht konkret dar, sondern verweist vor allem darauf, was seine Literatur nicht sein will“¹⁸². Seine Kritik an Autorenkollegen lässt sich, unabhängig vom jeweiligen Sujet, zu drei Punkten zusammenfassen; sie hat eine literaturtheoretische, eine inhaltliche sowie eine ästhetisch-narratologische Komponente.

¹⁸¹ Siehe Kruzel 2006, S. 143.

¹⁸² Ebd., S. 137.

Der erste Kritikpunkt gilt Autoren, die „an eine naive Abbildbarkeit glauben“ (WF: 33), also ein konventionelles Verständnis von der mimesischen Funktion von Literatur haben. Im Umgang mit dem Holocaust gilt jener Vorwurf „Romanen von Nachgeborenen, die in der Darstellung der Verbrechen des Nationalsozialismus scheitern [...], weil in ihnen die Beziehung zwischen Fakten und Fiktionen nicht geklärt ist“ (WF: 32f.). Die Naivität dieses Schreibens besteht in der fehlenden Thematisierung der Differenz zwischen tatsächlichem Geschehen und nachträglicher Fiktionalisierung – die von Gstrein attackierten Schriftsteller verwerten das historische ‚Material‘ zur Geschichte, ohne dieses Vorgehen zu problematisieren. „Eine ganze Generation von Autoren“ habe „daran gearbeitet, diese Risse [zwischen Fiktion und Wirklichkeit, M. G.] zuzukleistern“ (D: 8). Beinahe in jeder Rede und jedem Interview betont Gstrein den „Riss“, die „Kluft“ oder den „Spalt“, der die Realität von der Literatur scheidet.¹⁸³ Im mutwilligen und unreflektierten Überschreiten dieser Grenze liegt für ihn der entscheidende Fehler seiner Schriftsteller-Kollegen. Wiederum in einer negierenden Bewegung betont er seinen eigenen „Nichtglauben an eine 1:1-Abbildbarkeit von Wirklichkeit“¹⁸⁴. Als konkretes Beispiel für einen unreflektierten Umgang mit dem Holocaust führt er Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* an:

Wenn Sie in einem Buch über einen Heranwachsenden lesen, der von einer älteren Frau verführt wird und später ein schlechtes Gewissen hat, weil er erfährt, daß sie während des Krieges Aufseherin in einem Lager war, können Sie davon gerührt sein oder es einfach nur verlogen finden. [...] Auf so etwas kann ich nur betreten reagieren, wenn es mich nicht regelrecht abstößt [...]. (D: 9)

Das Handwerk des Tötens hat mit den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien ebenfalls einen historischen Hintergrund. Entsprechend lautet die Frage, zu der sich Gstrein in diesem Kontext äußert: Kann und darf über Krieg geschrieben werden? Die Antwort verwundert kaum: „Meine

¹⁸³ Siehe Nickel; Gstrein in: Die literarische Welt v. 36.08.2000, S. 11 und Helbig; Gstrein 2006, S. 17.

¹⁸⁴ Helbig; Gstrein 2006, S. 23.

Position ist ein aggressives Nein“, sagt er im Gespräch mit der Süddeutschen Zeitung. „Es kann kein gelingendes Schreiben über den Krieg geben.“¹⁸⁵ Seine Argumentation nimmt ihren Ausgangspunkt wiederum in der Negation des Vorgefundenen: „Ich mache es dann so, dass ich mir verschiedene andere Versuche, über den Krieg zu schreiben anschau und zu jedem einzelnen sage: So geht es nicht. Jeder Versuch, der mir vorliegt, ist also ein Fehlversuch.“¹⁸⁶ Eine solche „Verirrung“¹⁸⁷ macht Gstrein bei Peter Handke aus, dessen literarische Behandlungen der bosnisch-serbischen Kriege¹⁸⁸ von problematischen poetologischen Prämissen ausgingen:

Die Welt ist erst da, wenn Handke ihr durch sein Schreiben einen Namen gegeben hat. Dadurch ist es möglich, diesen abirrenden Blick auf Wolken und Nudelnester zu haben, während er buchstäblich über Leichenfelder geht.¹⁸⁹

Der ‚Fehler‘ liegt wiederum in der für Gstrein dem Text fehlenden Reflexion des Verhältnisses von realem Hintergrund und erzählter Geschichte.

Im Verweis auf Gabriel Grüner ist dem *Handwerk des Tötens* ein zweiter Bezug zur Wirklichkeit eingeschrieben. Die Begleitschrift *Wem gehört eine Geschichte?* fragt deshalb auch danach, wie Literatur mit einer faktischen Biographie umgehen darf. Gstrein argumentiert erneut ex negativo: Am Beispiel von Bernard Lévy's dokumentarischem Roman über den in Pakistan von islamischen Fundamentalisten ermordeten Journalisten

¹⁸⁵ Julia Encke, Ijoma Mangold und Norbert Gstrein: Ich werde bei jeder Berührung mit der Wirklichkeit beklommen. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Norbert Gstrein über Jugoslawien, Peter Handke und den Schreibtisch als gefährlichen Ort. In: Süddeutsche Zeitung v. 28.04.2004, S. 14.

¹⁸⁶ Viertelhaus; Gstrein 2005, S. 63.

¹⁸⁷ Encke; Mangold; Gstrein in: Süddeutsche Zeitung v. 28.04.2004, S. 14.

¹⁸⁸ Z.B. Peter Handke: Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

¹⁸⁹ Encke; Mangold; Gstrein in: Süddeutsche Zeitung v. 28.04.2004, S. 14.

listen Daniel Pearl¹⁹⁰ erläutert Gstrein, wie ein Autor mit realen Tragödien nicht umgehen darf:

„Die Fakten, nichts als die Fakten“, schreibt er [Lévy, M. G.] in seinem Vorwort, und die Fiktion dient ihm nur als untergeordnetes Überbrückungsmittel, so daß man sich fragt, wozu eine solche Überbrückung, warum nicht Leerstellen, wenn es sie notwendigerweise gibt. (G: 60)

Dem unreflektierten Übersetzen von realen Geschehnissen – seien es Holocaust, der Krieg im ehemaligen Jugoslawien oder eine individuelle Biographie – gilt Gstreins erste Absage. Er ist davon überzeugt, dass es „weitreichende Folgen hat, wenn man die entscheidenden Geschichten nicht anders erzählt“ (G: 63). Doch wie?

Sein zweiter Kritikpunkt gilt den Texten, die sich in empathischer Identifizierung auf die Seite der ‚Opfer der Geschichte‘ schlagen:

Die Tautologie, daß die Guten gut sind und die Bösen böse, [macht] aus den vielen Geschichten individuellen Leids konsumierbare Geschichtchen, über die man folgenlos Rotz und Wasser heulen kann, es macht aus der Geschichte ein Spektakel, das allein deshalb nicht auf Antrieb auch als solches erkennbar wird, weil es ein so schreckliches Spektakel ist. (D: 7)

Das Erzählen erzeugt durch die Identifizierung mit den ‚guten‘ Opfern eine problematische Nähe des „Sich-Anverwandeln-Wollens, [des] den Opfern Zunahetreten[s]“¹⁹¹. Gstrein diagnostiziert in vielen Romanen, die Holocaust-Themen verhandeln, einen angestregten „Philosemitismus“¹⁹², der eine Auseinandersetzung mit dem Thema Holocaust erschwere, wenn nicht sogar unmöglich mache.¹⁹³ Auch in Lévy's Roman

¹⁹⁰ Bernhard-Henri Lévy: Wer hat Daniel Pearl ermordet? Der Tod eines Journalisten und die Verstrickungen des pakistanischen Geheimdienstes mit al-Quaida. Düsseldorf: Econ 2003.

¹⁹¹ Nickel; Gstrein in: Die literarische Welt v- 28.08.2000, S. 11.

¹⁹² Klaus Nüchtern und Norbert Gstrein: Versuch, ein Mann zu sein. In: Der Falter v. 29.07.1999, S. 48.

¹⁹³ Siehe Joana Drynda: Der Krieg aus der geschichtlichen Ferne betrachtet. Norbert Gstreins Suche nach der richtigen Sprache. In: Carsten Gansel und Paweł Zimniak (Hg.):

über Daniel Pearl macht Gstrein eine übergreifige Erzählhaltung aus, die mit den Mitteln der Fiktion ihrem faktischen Gegenstand zu nahe komme. Insbesondere dessen Schilderung der letzten Minuten Pearls empfindet er als moralisch äußerst problematisch:

Es ist mir kaum eine andere Textstelle in einem anderen Buch bekannt, wo Obszönität und Pornographie einer allzu großen Nähe drastischer zum Ausdruck kommen als dort, läßt er doch bis ins kleinste Detail und gleichsam in Zeitlupe erleben, wie die Hand des jemenitischen Henkers mit dem Messer vor seinen Augen auftaucht. (G: 61)

Die ethische Fragwürdigkeit ergibt sich somit nicht direkt mit dem Schreiben über Fakten, sondern liegt in einer Erzählhaltung begründet, die sich das reale Leben einverleibt. Der „obszöne Blick“¹⁹⁴ auf das reale Leiden anderer gehört laut Gstrein zum Repertoire der Kriegsberichterstattung und damit zu einem Genre, dem der Autor – wie der Erzähler im *Handwerk des Tötens* – skeptisch gegenüber steht. Die Medien erzeugten durch reißerische Berichterstattung und Mitleid erregende Bilder eine „aufgezwungene Nähe, die bei diesen Ereignissen etwas Unanständiges hat“ (G: 35). Gstrein beschreibt das Dilemma zwischen der Notwendigkeit der Kriegsberichterstattung auf der einen Seite und der moralischen Fragwürdigkeit ihres beobachtenden Blicks auf die Gräuel andererseits, benennt jedoch keine Alternative.¹⁹⁵ Er äußert lediglich den Wunsch, „zu einem anderen Umgang mit den Bildern zu gelangen“ (G: 35 f.). Doch wie könnte ein solcher Umgang aussehen, wie ließe sich auf die Nähe der Beschreibung verzichten?

Gstreins dritter Kritikpunkt betrifft die narrativen Strukturen, derer sich seiner Auffassung nach viele Gegenwartsgeschichten bedienen. Sowohl empathische Geschichten über jüdische Biographien als auch halbdokumentarische Texte wie derjenige Lévy würdigen der „Ästhetik eines Trivialromans oder eines Thrillers“ (WF: 32, G: 66) folgen, dem histori-

Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Wrocław, Dresden: Neisse 2006, S. 240.

¹⁹⁴ Helbig; Gstrein 2006, S. 20.

¹⁹⁵ Ebd.

schen Geschehen dramaturgische Muster der Liebesgeschichte oder des Kampfes zwischen Gut und Böse ‚überstülpen‘, um die komplexe Realität zur homogenen Geschichte umzufunktionalisieren. Die Wirklichkeit würde, wenn sich das Schreiben im „Gehege offenbar allgemein akzeptierter Gemeinplätze“ (D:10) bewege, zur konsensfähigen Version ausgedünnt. Das Problem der Geschichten von dem ‚guten‘ Juden auf der Flucht vor den Nationalsozialisten, von dem ‚guten‘ Journalisten, der von Fundamentalisten entführt wird, von der ‚guten‘ bosnischen Landbevölkerung, die unter dem Krieg leidet, liegt in der Reduktion der Wirklichkeit auf „konsumierbare Geschichtchen“ (D: 7). In dem Essay *Wem gehört Auschwitz?* beschreibt Imre Kertész die Entwicklung der Nachkriegsliteratur mit ähnlicher Sorge:

Es kam sogleich zu einer Stilisierung des Holocaust, die heute schon fast unerträgliche Maße annimmt. [...] Ein Holocaust-Konformismus entwickelte sich, ein Holocaust-Kanon, ein Holocaust-Tabusystem und die dazugehörige zeremonielle Sprachwelt; Holocaust-Produkte für den Holocaust-Konsumenten wurden entwickelt.¹⁹⁶

Gstreins Absage gilt allen Darstellungen von Holocaust und Krieg, die ihr Thema in bekannten „vorgesehenen Formen des Redens“ (WF: 32) abhandeln – seine Skepsis äußert sich hier als Sprachskepsis. Den Verdacht, die Sprache könne korrumpieren, äußert Gstrein bereits zur Zeit seiner frühen ‚Tiroler‘ Erzählungen. In einem Interview von 1995 äußert er den Wunsch, eine „ganz schlichte Geschichte zur erzählen [...] ohne großes Sprachbrimborium“, äußert jedoch zugleich Zweifel, ob man zu einer solchen erzählerischen ‚Naivität‘ finden kann, ob man „die Wörter, die durch den inflationären Gebrauch verkitscht wurden, ja die eigentlich nicht mehr möglich sind [...] in einer Art Natürlichkeit wiederverwenden kann“¹⁹⁷. Die Sensibilität gegenüber „Verkitschung“ und dem „inflationären Gebrauch“ von Sprache ist die Basis jener Kritik, die

¹⁹⁶ Imre Kertész: *Wem gehört Auschwitz?* Zu Roberto Benignis Film *Das Leben ist schön*. In: ders.: *Die exilierte Sprache. Essays und Reden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 148ff.

¹⁹⁷ Wolfgang Holz und Norbert Gstrein: *Eine Art Natürlichkeit. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Norbert Gstrein*. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 30.01.1995, S. 19.

Gstrein einige Jahre später im Kontext des literarischen Umgangs mit Holocaust und Krieg äußern wird. Gstreins Haltung erinnert an die Skepsis des Erzählers im *Handwerk des Tötens*: Das Erzählen in Schlagwörtern und trivialen narrativen Mustern gehört ebenso wie Pauls Schreiben in den Bereich des Kitsches.¹⁹⁸ Müller-Funks Charakterisierung von Pauls Roman als „Dummheit des Erzählens“¹⁹⁹ entspricht dem Vorwurf Gstreins, in den von ihm attackierten Texten scheine „das Erzählen kein Problem zu sein“ (WF: 33). Denn der „Sündenfall“ der Literatur liegt seiner Auffassung nach in der „wortreiche[n] und ach so einfühlsame[n] Beschreibung von etwas, das sich dieser Beschreibung entzieht“ (WF: 35). Doch wie soll ‚man‘ sonst erzählen? Liegt nicht gerade in der Formulierung dessen, „was sich [...] entzieht“, die spezifische Leistung von Literatur? So stellt sich auch nach Gstrein die Frage, „wie man diese Geschichten noch erzählen kann“ (D: 7).

In *Wem gehört Auschwitz?*, dem Prätext zu *Wem gehört eine Geschichte?*, beantwortet Kertész die im Titel gestellte Frage auf der ersten Seite: Auschwitz gehöre, heißt es dort, „der nachfolgenden Generation und dann den darauf folgenden – natürlich solange sie Anspruch darauf erheben“²⁰⁰. Um vom Konzentrationslager zu erzählen, bedarf es nicht der direkten Erfahrung des Insassen. Die Freigabe der Geschichte an die Nachwelt knüpft er jedoch an eine Prämisse: Auschwitz gehört denen, die differenziert erzählen können. Ästhetisch verfehlt seien hingegen alle Versuche, den Holocaust zu einer rührseligen Geschichte zu vereinfachen: Ästhetisch und damit ethisch scheitern muss Kitsch. Gstreins Argumentation zielt in dieselbe Richtung, allerdings mit einem erweiterten Radius. Jede Geschichte, sei es nun die der Vernichtung der Juden, der Kriege im ehemaligen Jugoslawien oder eine individuelle Biographie wie die Gabriel Grüners, dürfe von jedem erzählt werden. Der Autor wehrt sich so gegen Vorwürfe der Witwe Grüners, einer langjährigen Freundin sowie einiger Literaturkritiker, die den Roman als (missgünstigen) Schlüsselroman über Grüner lasen. In Wahrheit, argumentiert Gstrein, hätten sich die beiden Autorinnen, die jeweils selbst

¹⁹⁸ Zu Pauls ‚Kitschroman‘ siehe Kap. 2.2.2.

¹⁹⁹ Müller-Funk 2009, S. 256.

²⁰⁰ Kertész 2003, S. 147.

ein Buch mit Bezug auf Grüner geschrieben,²⁰¹ in ihrem Besitzanspruch auf die Geschichte des Toten angegriffen gefühlt. Konsequenz zu Ende gedacht würde diese „pathetische Selbstermächtigung“ (G: 41) allen, die nicht direkt betroffen sind, den Mund verbieten und so zu einem „flächendeckenden Schweigen“ (G: 53) führen. Indem Gstrein sich durch die Wahl des Titels auf Kertész bezieht, schlägt er eine Brücke von Grüner zu den Opfern des Holocausts. Realität, wie heikel sie auch immer sei, so der Tenor des Textes, darf literarisch bearbeitet werden. Bemerkenswerterweise betont Gstrein jedoch, sein Roman würde der von ihm dargelegten Argumentation gar nicht bedürfen. Denn seine Figur Allmayer habe „abgesehen von ein paar äußeren Daten“ (G:20) nichts mit Grüner gemein. Es wurde jedoch gezeigt, dass neben biographischen Daten auch weitere Details sowie Texte Grüners Eingang in den Roman fanden. Gstrein zieht sich hier, wie Braun feststellt,

zu sehr auf eine naive Position zurück, die [...] hinter die Argumentation zurückfällt, die er im Laufe seiner Nachschrift entfaltet. Denn auch wenn das ‚in memoriam‘ genau so gemeint war, wie Gstrein es versichert [als ‚vorsichtig distanzierende Respektsbezeugung‘, M. G.] zieht er damit gleichwohl [...] Gabriel Grüner und dessen Geschichte in den Raum der Lektüre²⁰².

Sein Roman bedarf also durchaus der in der Verteidigungsschrift entwickelten Argumentation. Die Literarisierung faktischen Materials ist, folgt man Gstreins Logik, durchaus legitim. Ethisch fragwürdig wird Schreiben, und hier teilt er die Überzeugung von Kertész, wenn es in Kitsch abrutscht. Und Kitsch bedeutet: Unbekanntes und Unverständliches durch Fiktion konsumierbar zu machen, durch triviales Erzählen und mitleidige Identifizierung mit den Opfern.

Gstreins poetologische Position besteht in einer geradezu „anarchischen Negation“²⁰³ der literaturtheoretischen, inhaltlichen und narrativen Konzepte anderer Autoren. Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden,

²⁰¹ Beatrix Gerstberger: Keine Zeit zum Abschiednehmen. Berlin: Ullstein 2004. Sabine Gruber: Die Zumutung. München: Beck 2003.

²⁰² Braun 2007, S. 266f.

²⁰³ Fuchs 2004, S. 141.

dass aus dieser „hässliche[n] Voraussetzung“, wie er sie bezeichnet, ex negativo ein positives Konzept des richtigen Umgangs mit der Realität entwickelt wird.

3.2. Vom richtigen Umgang mit der Realität

Seiner Ablehnung eines konventionellen mimetischen Verständnisses von Literatur entsprechend charakterisiert Gstrein den Schriftsteller als „Fachmann [...] dafür, die Risse zwischen Fiktion und Wirklichkeit sichtbar“ (D: 8), wenn nicht sogar „größer zu machen“²⁰⁴. An Stelle eines Schreibens, das versucht, eine ungenau bekannte Realität „bekannter darzustellen“ (S; 105), also die ‚Schwächen‘ der Realität mit dem Hilfsmittel der Fiktion zu überwinden, fordert er ein Erzählen, das die Leerstellen in der Geschichte sowie die Leerstelle zwischen Geschichte und ihrer Darstellung zu seinem Thema macht:

Und dann noch dieser Wunsch nach Deckungsgleichheit zwischen den Dingen und der Sprache, als ob es dazwischen keine Differenz gäbe. Meine Strategie in den letzten Büchern war [...], diese Differenz sichtbar zu machen, größer zu machen und aus dem Größermachen dieser Differenz einen Erkenntnisgewinn zu ziehen. Andererseits, und genau gegenteilig, ist es das größte schriftstellerische Gelingen, so gut zu erzählen, dass man diese Differenz fast nicht mehr wahrnimmt.²⁰⁵

Statt einer Mimesis des Erzählten, die im Extremfall die ‚Kopierbarkeit‘ der Wirklichkeit annimmt, postuliert Gstrein eine Mimesis des Erzählens, die gerade den Umsetzungsprozess von Wirklichkeit in Fiktion thematisiert. „Das [...] Konzept der Mimesis des Erzählens“, schreibt Nünning, „lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß nicht allein die Handlung und die Figuren auf der Ebene der erzählten Welt Objekte der Mimesis sind, sondern auch der Prozeß des Erzählens“²⁰⁶. Die „Risse zwischen Fakten und Fiktion größer zu machen“ bedeutet bei

²⁰⁴ Helbig; Gstrein 2006, S. 17.

²⁰⁵ Viertelhaus; Gstrein 2005, S. 67.

²⁰⁶ Nünning 2001, S. 22.

Gstrein, den Prozess der Fiktionalisierung, der diese Kluft ansonsten überbrückt, ins Zentrum des Textes zu rücken. In *Die englischen Jahre* wird die Differenz zwischen Wirklichkeit und Imagination inszeniert, indem Kapitel, die in der Vorstellungswelt der Erzählerin spielen, mit Kapiteln wechseln, die deren faktische Recherchen schildern. Letztlich stellt sich heraus, dass ihre Imaginationen eine andere Person betreffen als Hirschfelder, auf dessen Spuren sie sich zu bewegen meint. Im *Handwerk des Tötens* thematisiert der Erzähler den Umsetzungsprozess von Leben in erzähltes Leben – einerseits durch die Kritik an Pauls Romanentwurf, andererseits, indem er seinen eigenen Schreibprozess reflektiert. An die Stelle der Repräsentation eines Geschehens tritt die Repräsentation des Erzählens oder des Schreibens.

In der Fokussierung auf die Person des Erzählers sieht Gstrein einen Ausweg aus dem Dilemma, als nicht betroffener Beobachter über den Holocaust, die Kriege auf dem Balkan oder einen realen Menschen zu schreiben. Indem er seinen Blick auf das Geschehen zum Thema macht, wird die fremde Geschichte zur eigenen:

Es ist der Blick, dem der Blick des Zuschauers vor dem Fernseher entspricht, äußerste Nähe bei gleichzeitig äußerster Distanz, der vielleicht verbotene Blick, der mich wie alle anderen automatisch involviert hat. Deshalb ist es zuallererst meine Geschichte, wenn ich eine Geschichte der jugoslawischen Kriege schreibe [...]. (G: 35)

Den narrativen Mustern des „Trivialromans“ (G: 66) setzt er eine ‚Ästhetik des fremden Blicks‘ entgegen, die alles Geschehen als beobachtetes und jede vermeintliche Wahrheit als vermittelte zeigt.

Diese Haltung ist eine zutiefst ethische: Das realistische Erzählen, das den eigenen Konstruktionsprozess nicht reflektiert, gerät in den Verdacht der Täuschung und Lüge. Indem seine Romane „periskopisch“²⁰⁷ vom Erzählen erzählen, liefern sie, so Gstrein, eine „Wahrhaftigkeit der Perspektive“ (G: 58), in den Worten Sebalds eine „ästhetische Authentizität [...], die auf eine untergründige, intime Weise mit dem Ethischen verbunden ist“²⁰⁸. Gstrein verzichtet somit nicht gänzlich auf das Kon-

²⁰⁷ Doerry; Hage; Sebald in: *Der Spiegel* v. 12.03.2001, S. 232.

²⁰⁸ Ebd.

zept von Authentizität: Sie hat ihren Grund jedoch in der Wahrhaftigkeit eines Schreibens, welches eingesteht, „das wirkliche Leben nicht liefern zu können“ (G: 58). Die bewusste Abgrenzung von der Wirklichkeit vollzieht sich beispielsweise im Verzicht auf Eigennamen. Der ehemalige kroatische Präsident Tudjman wird im Roman nicht namentlich genannt, da, wie Gstrein im Interview erklärt, „bei einem Signalwort [...] der Leser immer schon zu wissen glaubt, was er zu denken hat“. Dort heißt es weiter: „Er ruft nur die bekannten Assoziationen ab. Und genau das ist der Leser, den ich nicht will.“²⁰⁹ Seine Poetik hat somit eine didaktische Dimension: Den „Klischees“ (G: 50) und „Gemeinplätze[n]“ (D: 10) setzt er unbenannte Leerstellen entgegen, die den Leser „zum bewusste[n] [...] Lesen“²¹⁰ animieren sollen. „Die Leerstellen realisieren meint“, schreibt Kuhn über Gstreins Wunschtext und -leser, „das bewusstlose Fortlaufen von Klischee und Jargon zu unterbrechen und dem Übergangenen Raum zu geben, d.h. zusätzliche und andere Bedeutungen zu realisieren“²¹¹.

Gstreins Strategie, seine Skepsis gegenüber der Abbildbarkeit von Realität literarisch zu artikulieren, besteht darin, das Erzählen als (scheiternden) Abbildungsprozess ins Zentrum seiner Romane zu stellen. In der Kluft zwischen Wirklichkeit und Fiktion befindet sich der Erzähler; er steht als Atlas zwischen beiden Welten. Dem von ihm attackierten Konzept des vereinheitlichenden Erzählens stellt er ein Konzept der erzählten Differenz entgegen. Die Reflexion des Erzählens, die Gstrein dem konventionellen Erzählen gegenüberstellt, bedeutet, vor allem im *Handwerk des Tötens*, Kritik des Erzählers: „Jede Aussage ist immer auch eine Aussage über den Erzähler und das ihm zugrundeliegende System. Das hat mich [...] immer weiter dahin gebracht, daß mein Erzählen auch eine Kritik des Erzählers beinhalten muß.“²¹² Verstanden als genitivus subjectivus äußert die Kritik des Erzählers sich in der Skepsis des Ich-Erzählers gegenüber dem Schreiben Pauls. Als genitivus obiectivus besteht sie in der Selbstentlarvung des Erzählers als unzuver-

²⁰⁹ Encke; Mangold; Gstrein in: Süddeutsche Zeitung v. 28.04.2004, S. 14.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Kuhn 2005, S. 133.

²¹² Helbig; Gstrein 2006, S. 13.

lässiger Konstrukteur der Geschichte. In *Wem gehört eine Geschichte?* beschreibt Gstrein die Fokussierung des Erzählvorgangs im Text als ein ethisches Unterfangen:

Ich [war] zu der Überzeugung gelangt, ich [...] könnte nur etwas darüber [über den Holocaust und die jugoslawischen Kriege, M.G.] schreiben, wenn ich die Position des Schreibenden mit einbezog, die Motive, sich mit einer solchen Geschichte zu befassen, die Klischees, die es gab, und wie er damit umging, ob er sie bloß wiederholte oder versuchte, ihnen zu entkommen. (G: 49 f.)

Die Frage nach den Motiven des Erzählers ist im Roman zunächst an Paul gerichtet: Was macht Allmayers Tod literarisch ‚attraktiv‘? Der Erzähler betont, ganz in Analogie zu Gstreins Aussagen, dass Paul den gängigen Klischees eben nicht entkomme und im Kitsch einer „für Pädagoginnen verträgliche[n] Version des Landserromans“ (HT: 130) ende. Laut Gstrein besteht die Leistung des Erzählers darin, dass er in seiner Kritik an Paul „die ganze Diskussion, die nachher geführt worden ist, eigentlich schon vorweg [nimmt]“²¹³. Sein Verzicht auf eine Beschreibung des Kriegs, die vorgibt, ‚wahr‘ zu sein, bringt laut Gstrein „einen immensen Zugewinn, was die Glaubwürdigkeit des Erzählers betrifft“²¹⁴. Dass dem nicht so ist, wurde in Kapitel 2.2.2. gezeigt. Denn die Skepsis, die der Erzähler äußert, affiziert auch ihn: Worin bestehen seine Motive, die Geschichte Pauls aufzuschreiben? Wie geht er mit der Realität um? In ihrer Radikalität erfasst sie letztlich den Autor selbst, der sich fragen lassen muss, wie viel ‚Wirklichkeit‘ in seinem Roman steckt, worin seine Interessen bestehen.

Gstrein gibt auf diese Frage im *Wem gehört eine Geschichte?* zwei einander widersprechende Antworten. Zum Einen betont er, Allmayer habe mit Grüner wenig gemeinsam. Dass dies eine zumindest vereinfachte Lesart seines eigenen Romans ist, wurde bereits gezeigt.²¹⁵ Er

²¹³ Viertelhaus; Gstrein 2005, S. 62.

²¹⁴ Gstrein, Norbert: Das Sheerness des Erzählens. In: Manuskripte 43 (2003), H. 162, S. 105f. Im Folgenden zitiert als S.

²¹⁵ Siehe Kapitel 2.3.2.

besteht auf der Fiktionalität des Textes und wehrt sich polemisch gegen jegliche Entschlüsselungsversuche:

Fast kommt es mir so vor, als müßte ein Roman, der versucht, mit Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten zu brechen, seine Gattungsbezeichnung wie ein Warnschild tragen, also Achtung Roman, Achtung, liebe Fernsehzuschauer und Leser von Paulo Coelho, Susanna Tamaro, Eric-Emmanuel Schmitt und Konsorten... might contain explicit language, might contain literature, if you don't mind my saying so ... might disturb you ... might even hurt ... (G: 65)

Auf der anderen Seite entwirft er in Anlehnung an Danilo Kiš und Jorge Luis Borges ein differenzierteres Konzept einer Literatur, die Dokumentarisches fiktional verwandelt und so eine neue Realität kreiert. Der Schriftsteller fungiert dabei als „Trümmerfrau des Faktischen“, der aus den Bruchstücken der Geschichte etwas „Flugfähiges“ erschafft. (G: 85) Dieses Modell der „faction-fiction“ (G: 84) beleuchtet Gstreins Schreiben, in das reale Dokumente (wie die Reportagen Grüners) sowie genaue Hintergrundrecherchen eingehen, genauer als es sein Insistieren auf der grundsätzlichen Fiktionalität von Literatur vermag. Seine Überzeugung, dass „reale und fiktive Räume einander durchdringen“ (WF: 27), impliziert, dass auch Grüner und Allmayer nicht sauber voneinander zu scheiden sind. Den von ihm kritisierten Texten, in denen „die Beziehung zwischen Fakten und Fiktion nicht geklärt ist“ (WF: 33), wird mit diesem Hinweis auf das „Ineinandergreifen von realen und fiktiven Räumen“ (G:73) keine essentiell andere Auffassung entgegen gesetzt. Der Unterschied besteht in der Markierung der grundsätzlichen Differenz der beiden Bereiche, sowie darin, dass sich die Frage nach ihrem Verhältnis sowohl auf der Ebene des Textes wie auch – durch die Widmung – auf derjenigen der Rezeption stellt.

Indem Gstrein den Erzähl- und Fiktionalisierungsprozess ins Zentrum seiner Romane rückt, verweigert er dem Leser die Identifikation mit den Figuren. Der von ihm diagnostizierten „aufgezwungene[n] Nähe“ (G: 35) der Romane Schlinks und Pearls setzt er eine Poetik der Distanz und Kälte entgegen. Das fremde Leben ist ungreifbar, man kann sich lediglich, wie der Erzähler im *Handwerk des Tötens*, vorstellen, wie es gewesen ist – jedoch immer im Bewusstsein dessen, dass es sich

hierbei um Imaginationen handelt. „Eine Annäherung an das Geschehen“, charakterisiert Susanne Düwell Gstreins poetologischen Ansatz, „ist dagegen durch eine ästhetische Markierung und Verteidigung von Distanz zu erreichen“²¹⁶. Hirschfelders, Allmayers und Pauls Biographien werden als erzählte und interpretierte Lebensläufe geschildert. „Konstruktion und Rekonstruktion von Lebensläufen bestehen ja nicht bloß aus einer Aneinanderreihung von Fakten“ schreibt Gerhard Fuchs, „sondern in einer Interpretationsleistung, die aus dem tendenziell unendlichen Datenpool durch Selektion, Gewichtung und kausale Bezugnahme eine zusammenhängende, zeitlich strukturierte Erzählung gewinnt“²¹⁷. Gstrein charakterisiert diese Auffassung mit dem Stichwort „Biographie als Fiktion“: „Es gibt kein unabhängiges Erzählen einer Biographie, kein systemunabhängiges Erzählen.“²¹⁸ Hirschfelder als doppelte Identität, Allmayer als ungeklärter Kriminalfall und die Figur Pauls, die den Leser nur in der ostentativ missgünstigen Interpretation des Erzählers erreicht – sie alle bleiben letztlich Leerstellen, die nicht erfasst werden können.²¹⁹ In seinem Essay über den *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* beschreibt Theodor W. Adorno die Stellung des Erzählers als Paradoxon: „[E]s läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.“²²⁰ Gstreins Roman setzt die Unmöglichkeit des realistischen, ungebrochenen Erzählens um, indem er thematisiert, wie alles Beschreiben seinem Gegenstand letztlich nicht gerecht wird. In den Worten Adornos: „Entfremdung selber wird ihm dabei zum ästhetischen Mittel.“²²¹

²¹⁶ Susanne Düwell: Ein Toter macht noch keinen Roman. Repräsentationen des Jugoslawienkrieges in Literatur, Film und den Medien. In: Stephan Jaeger (Hg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 2: Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel: Ludwig 2006, S. 110.

²¹⁷ Fuchs 2004, S. 142.

²¹⁸ Helbig; Gstrein 2006, S. 13.

²¹⁹ Siehe Nickel 2009, S. 493 sowie Tvrdik 2006, S. 220.

²²⁰ Theodor W. Adorno: Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: ders.: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 61.

²²¹ Ebd., S. 65.

In Opposition zu anderen Autoren entwickelt Gstrein ein positives ethisches Konzept des richtigen literarischen Umgangs mit der Realität. Dieses besteht in der Betonung der Differenz zwischen Realität und Fiktion, in der selbstreflexiven Kritik des Erzählers, die wiederum die Konstruiertheit der recherchierten Lebensgeschichten ausstellt. Seine Poetik ist zum Einen Ausdruck einer Skepsis, die die Erkennbarkeit von Wirklichkeit bezweifelt. Epistemologischen Zweifel äußert Gstrein nicht erst im Kontext der Romane *Die englischen Jahre* und *Das Handwerk des Tötens*, sondern beschreibt ihn bereits in einem Interview von 1995 – zur Zeit der ‚Tiroler Erzählungen‘ – als Grundbestandteil seiner „Welterfahrung“: „Es ist vermessen, von Dingen zu sagen, man kenne sie wirklich.“²²² Andererseits stellt diese Skepsis als poetologischer Zweifel die Fähigkeit der Literatur, Leben ‚abzubilden‘, in Frage. Auch diese Haltung findet sich bereits in den Interviews und Reden vor 1999:

Das Leben, gemessen an den ‚Maßstäben der Literatur‘, muß, abgesehen von Glücksfällen, ebenso zu wenig sein wie die Literatur, gemessen an den ‚Maßstäben des Lebens‘, und Rettung, wenn es Rettung gibt, liegt im Versuch, Literatur und Leben zur Deckung zu bringen. Der Versuch, selbstverständlich, bleibt ein Versuch, und wir machen uns etwas vor, wenn wir nicht wissen, daß er letzten Endes mißlingt.²²³

3.3. Performanz als Strategie der Verunsicherung

Der bisher als Essay bezeichnete Text *Wem gehört eine Geschichte?* trägt in Wahrheit keine Gattungsbezeichnung. Er lässt sich als Ausformulierung jener „Poetik in konzentriertester Form“²²⁴ verstehen, die Klaus Zeyringer in der Widmung an Grüner ausmacht. Diese Widmung des Romans schafft durch ihren widersprüchlichen Wortlaut einen Bezug zur Realität und negiert diesen Bezug zugleich. Ebenso paradox funkti-

²²² Holz; Gstrein in: Neue Zürcher Zeitung v. 30.01.1995, S. 19.

²²³ Norbert Gstrein: Eine Hölle für sich allein. In der Literatur versagen die Maßstäbe. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16.06.1994, S. 33.

²²⁴ Zeyringer in: Der Standard v. 18.09.2004, S. A6.

niert die Begleitschrift: Zum Einen betont Gstrein in ihr die Fiktionalität des Romans, zum Anderen entwickelt er ein Konzept, das Literatur und Realität in einen unauflösbaren Zusammenhang bringt. *Wem gehört eine Geschichte?* vollzieht dieses Spannungsverhältnis performativ nach. Davon zeugen zunächst die wechselseitigen Zueignungen: Dem Roman steht, neben der Widmung an Grüner, eine zweite auf Kroatisch voran: „i na Suzanu“. Diese Suzana ist, wie sich in der Begleitschrift herausstellt, die Lebensgefährtin des Autors. (G: 73, 77 f.) *Wem gehört eine Geschichte?* ist wiederum Helena gewidmet, der weiblichen Protagonistin im *Handwerk des Tötens*. Die beiden Frauen werden so in einen Zusammenhang gestellt; die reale Person Suzana erhält eine fiktionale Konnotation, die Figur Helenas den Anschein von Faktizität – der Grüner-Allmayer-Komplex wiederholt sich.²²⁵

Zudem spricht in diesem Text zwar einer, der sich, in Ermangelung von Fiktionalitätssignalen, als Gstrein identifizieren lässt, der jedoch auch Züge des Erzählers im *Handwerk des Tötens* trägt. Beide teilen die Skepsis gegenüber Autoren, die „Anspruch auf eine Geschichte erheben wie auf einen Besitz“ (G: 52). In der Realität trifft diese Kritik Gruber und Gerstberger, in der erzählten Welt Paul. (HT: 54) Zu den Zeitungsberichten über die Ermordung Grüners schreibt Gstrein: „[Es] gibt keine Worte, die angemessen wären und schon gar nicht die Worte, die sich in dem Artikel über Grüner finden [...]“ (G: 15) Der Erzähler ist über die Berichte von der Ermordung Allmayers ebenso konsterniert: „Auf der ganzen Seite sprangen mich einzelne Wörter regelrecht an, Ausdrücke, die eher an den Anfang als an das Ende des Jahrhunderts gehörten“ (HT: 27). Am ‚Erzähler‘ Gstrein in *Wem gehört eine Geschichte?* lassen sich zudem Züge Pauls ausmachen: Wenn Gstrein auf den realen Hintergrund der Roman-Szene verweist, in der Slavko Allmayer ein Gewehr in die Hand drückt, und betont, dass dergleichen „bei den serbischen Belagerern tatsächlich immer wieder vorgekommen sein soll“ (G: 23), so entspricht dem Pauls Insistieren darauf, dass seine Geschichten keine Erfindungen, sondern „tatsächlich geschehen“ (HT: 130) seien. Gstrein beschreibt sein Verhältnis zu Grüner mit dem Wort „Vertrautheit“ (G: 19); der Reporter sei „vor Jahren wenigstens ein paar Monate lang so

²²⁵ Müller-Funk 2009, S. 250.

etwas wie ein Freund“ (G: 10) gewesen. Paul wiederum bezeichnet Allmayer als „Freund“ (HT: 28) und „brüstete sich, [ihm] nahe gewesen zu sein“ (HT: 28). Die Schilderungen des letzten Kontakts zwischen Paul-Allmayer und Gstrein-Grüner weisen ebenfalls Parallelen auf. „Ich hatte mit Gabriel Grüner kurz vor seinem Tod telefoniert“, schreibt Gstrein. „Er war in Skopje und wartete mit anderen Journalisten auf den Beginn der Militäroperation, die das Kosovo befrieden sollten [...]“ (G: 16) Im *Handwerk des Tötens* berichtet der Erzähler:

Ohne Übergang kam er [Paul, M. G.] im nächsten Augenblick auf sein letztes Telephonat mit ihm zurück [...]. Offenbar hatte er sich mit ihm verabreden wollen und ihn zufällig in Skopje erreicht, kurz bevor sich der dort in der Hotelhalle versammelte Journalistentroß an der makedonischen Grenze zum Kosovo dem vorrückenden Militärzug anschloß [...]. (HT: 29)

Fiktionaler und vermeintlich faktualer Text, Gstrein, der Erzähler und Paul verschwimmen ineinander. Und auch Grüner weist in der Beschreibung Gstreins Parallelen zu Allmayer auf, die Gstreins explizite Verneinung einer Verbindung zwischen realer und fiktiver Person konkretisieren. In *Wem gehört eine Geschichte?* heißt es über Grüner:

[E]r wollte immer noch wissen, was ich gerade las, und empfahl meistens selbst etwas, das ich unbedingt lesen sollte, und wenn überhaupt, waren seine Interessen dabei nur entschiedener geworden, als könnte man ihm nach allem, was ihm unter die Augen gekommen war, nichts mehr vormachen, und es mußte schon etwas Besonderes sein, damit er nicht mit einem müden und nachsichtigen Lächeln antwortete. (G: 17)

Allmayer und Grüner kommen im *Handwerk des Tötens* ebenfalls „auf die neuesten Bücher zu sprechen [...], über die er [Allmayer, M. G.] auch mitten im Krieg auf dem laufenden zu bleiben versuchte“. Paul zitiert dem Erzähler gegenüber einen Satz Allmayers, dessen müde Abgeklärtheit an Grüner erinnert: „Wenn man einmal aus nächster Nähe ein Gefecht erlebt hat, erledigen sich zwei Drittel der schönen Literatur ganz von allein.“ (HT: 158)

Wem gehört eine Geschichte? geht mit den beiden in ihm entwickelten einander widersprechenden Literatur-Konzepten also unterschiedlich um: Gstreins Insistieren auf der reinen Fiktionalität des Romans läuft der Essay zuwider, indem Parallelen zwischen Autor und fiktiven Erzählern sowie zwischen Grüner und Allmayer aufgerufen werden. Das Modell der „faction-fiction“ hingegen, Gstreins Überzeugung, dass „reale und fiktive Räume einander durchdringen“ (WF: 27) wird performativ umgesetzt; „der Text [tut], was er sagt“²²⁶. Denn es kann nicht entschieden werden, wer wen zitiert: Werden Grüner fiktive Aussagen zugeschrieben, die ‚ursprünglich‘ zu Allmayer gehören oder diente Grüner doch als Vorlage für die Figur Allmayers, der sich der Sprache Grüners bedient? *Wem gehört eine Geschichte?* ist somit selbst dem Genre der „faction-fiction“ zuzurechnen. Der Text erweist sich als palimpsestuöse Überschreibung des Romans *Das Handwerk des Tötens*, indem er das Spiel um Fakten und Fiktionen neu – und doch bekannt – aufführt.

Das performative Ausstellen der Vermischung beider Bereiche betont jedoch, in einer paradoxen Bewegung, deren grundsätzliche Differenz. „Die De-Ontologisierung vermeintlich fester ontologischer Kategorien“, heißt es bei Stephan Jaeger und Stefan Willer über Performanz, „bringt wiederum die Idee von essentials bzw. von Identität hervor, ohne daß diese Idee sprachlich einzuholen wäre“²²⁷. Indem der Text die Verwobenheit von Wirklichkeit und Literatur inszeniert, behauptet er zugleich deren Getrenntheit. Die argumentative Inkonsistenz des Autors, die manche Kritiker und Wissenschaftler in *Wem gehört eine Geschichte?* ausmachen wollen,²²⁸ lässt sich auch als textuelle Strategie der Verunsicherung verstehen. Der Text lässt beide argumentativen Pole besetzt und verschiebt die Frage, ob und wie Autor von Erzähler, reale Person von Figur zu trennen sind, in die Rezeption: „[Die] Leser und Leserin-

²²⁶ Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 25.

²²⁷ Stephan Jaeger und Stefan Willer: Einleitung. Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. In: dies. (Hg.): Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 21.

²²⁸ Siehe z.B. Braun 2007, S. 267.

nen des Romans [sehen sich]“, schreibt Waltraud Wende, „immer wieder mit der Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion, Wirklichkeitserleben und Wirklichkeitsverlust, dem Grenzverkehr zwischen Wissensbehauptungen und Nicht-Wissen, Fakten und Möglichkeitsformen konfrontiert“²²⁹. Die Skepsis, die den Roman durchzieht, findet sich als performatives Programm auch in der Begleitschrift und affiziert letztlich den Leser.

Bisher wurde gezeigt, dass die Poetik Gstreins, wie er sie zur Zeit der Romane *Die englischen Jahre* und *Das Handwerk des Tötens* vertritt, von einer skeptischen Haltung geprägt ist. Die Zweifel des Autors äußern sich in der Kritik an jeder Literatur, die komplexe Realität in homogene Geschichten umsetzt und das Erzählen selbst nicht zum Thema des Erzählens macht. Entsprechend sind seine Romane gekennzeichnet durch die Reflexion über das Verhältnis von Fakten und Fiktion. Der Autor wird als fragwürdige Instanz gezeigt, sein Gegenstand, das fremde Leben, als fingiertes Konstrukt. Diese „Skepsis gegenüber der eigenen Profession“²³⁰ wird im Roman verhandelt und vom Autor argumentativ vertreten. *Wem gehört eine Geschichte?* inszeniert Skepsis als das, was sie letztlich ist: ein Selbstwiderspruch.

²²⁹ Wende 2007, S. 179.

²³⁰ Fuchs 2004, S. 144.

4. Skepsis in *Einer*

Gstreins ‚Tiroler Dorfgeschichten‘ haben keinen Bezug zu historischen Begebenheiten. Daher stellt sich die Frage nach dem richtigen oder falschen Umgang mit der Realität, wie sie die spätere Poetik Gstreins prägt, in ihrem Kontext nicht. Dennoch finden sich bereits in die frühen Erzählungen Gstreins, so lautet die These des nun folgenden vierten Kapitels, skeptische Momente. Am Beispiel der Debüterzählung *Einer* von 1988 sollen diese auf der Ebene des Erzählens sowie auf der Ebene der Geschichte nachgewiesen werden. Parallel zur Analyse von *Das Handwerk des Tötens* widmet sich Kapitel 4.1. den Unsicherheiten, die durch den narrativen Aufbau der Erzählung entstehen. Kapitel 4.2. zeigt, dass *Einer* wie die späteren Romane seinen Gegenstand, das fremde Leben, nicht gänzlich preisgibt. In Kapitel 4.3. wird nachgewiesen, dass diese erste Erzählung ebenso wie *Das Handwerk des Tötens* auf einer philosophischen Metaebene gelesen werden kann.

4.1. Eine „verwackelte Erzähllinie“: Narrative Ungewissheiten

Im *Handwerk des Tötens* wird das Erzählte durch eine verschachtelte Ästhetik der Beobachtung des Beobachteten, des Erzählens vom Erzählen relativiert. Zudem prägt den Roman eine starke Erzählerstimme, die kontinuierlich Zweifel an allen Berichten äußert. Eine solche Instanz ist in *Einer* nicht vorhanden, die Geschichte des Außenseiters Jakob wird vielmehr multiperspektivisch aufgefächert. „Jetzt kommen sie und holen Jakob“ (E: 9) lautet der erste Satz der Erzählung; „sie“, das sind ein Inspektor und sein Gehilfe. In sieben Kapiteln, zwischen „fünf nach elf“ (E: 9) und „acht nach eins“ (E: 105) in der erzählten Zeit (die mit der Erzählzeit zusammenfällt) verhören sie Jakobs Brüder, seine Mutter, seine Bekannten Viz und Valentin und eine alte Frau, „die Gritschin“. In der Stube des elterlichen Gasthofs weiß jeder etwas von Jakob zu erzählen. Er selbst kommt nicht zu Wort und tritt erst am Ende in Erscheinung – einen kurzen Moment lang, wenn er abgeführt wird, ohne dass der Leser erfahren hätte, weshalb.

Der Text kreiert Zweifel an der Fähigkeit des Erzählens, Wirklichkeit abzubilden, auf zwei Wegen: Die Erzählkonstruktion ruft implizit Unsicherheit bezüglich des Status' der erzählten Geschichten hervor: Wer weiß was über Jakob? Was ist ‚tatsächlich‘ geschehen? Zum Zweiten thematisieren sowohl intradiegetische Erzähler als auch extradiegetisch-vermittelnde Erzählinstanz explizit die Unzuverlässigkeit ihrer Erinnerungen und relativieren so den Wahrheitsanspruch ihrer Aussagen.

4.1.1. Impliziter Zweifel: Die unbestimmbare Stimme

Erste Unsicherheit evoziert die multiperspektivische Aufteilung des Erzählens innerhalb der Diegese. Auf den ersten Blick scheint einer der beiden Brüder Jakobs als extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler die Berichte der in der Stube Verhörten wiederzugeben. Dass es sich bei dieser Erzählerstimme nur vordergründig um Jakobs Bruder handelt, wird sich später in diesem Kapitel zeigen. Zunächst zur intradiegetischen Erzählsituation: Der vermeintlich erzählende Bruder schildert als „wir“ die Rahmenhandlung, also die Ankunft der Polizisten und das folgende Verhör, im Präsens:

Sie kommen und jetzt erheben wir uns vom Tisch, an dem unverändert das Frühstücksgeschirr steht, und treten zu Mutter, die mit dem ausgestreckten Arm wortlos nach draußen weist. (E: 10)

Die dann folgenden Berichte der intradiegetischen Erzähler (der Mutter, des anderen Bruders, Viz' und Valentins, der Gritschin) sowie seine eigenen Erinnerungen an Jakob werden von ihm als Analepsen im Präteritum wiedergegeben. In diesen Erzählungen wird Jakobs Vergangenheit diskontinuierlich und aus divergierenden Blickwinkeln aufgerollt. Zudem halten sich Jakobs Verwandte und Bekannte nicht an einen chronologischen Ablauf, vielmehr verlaufen verschiedene Zeitebenen in ihren Darstellungen ineinander, was die Rekonstruktion einer linearen Geschichte unmöglich macht.

So berichtet Jakobs Mutter dem Inspektor von der letzten Nacht, in der Jakob verwirrt vor ihrer Tür stand. (E: 25ff.) In ihrer Erinnerung wird dieses Ereignis von einem längst vergangenen überblendet:

Es war sonst nicht vorgekommen, daß eines der Kinder an ihre Tür klopfte, früher nicht und jetzt, wo sie längst erwachsen sind, erst recht nicht, und ihr fiel tatsächlich nur ein einziges Mal ein, das achtzehn, zwanzig Jahre zurückliegen mochte, weil damals alles begann. [...] Er hätte in der Stadt sein sollen, an einem gewöhnlichen Schultag und noch dazu mitten in der Nacht [...]. (E: 27f.)

Ihre Schilderung der Nacht des vermeintlichen Verbrechens, weswegen Jakob verhaftet wird, verschwimmt mit der Erinnerung an die Nacht vor zwanzig Jahren, in der Jakob aus dem Internat geflüchtet war, sowie mit ihrer Erinnerung an Nächte mit dem Kleinkind:

Er stieg die knarrenden Holzstufen hinauf, ein Kind vor Jahren, und sie hatte drei Nächte kein Auge zugebracht von seinem Schreien und sich nicht mehr zu helfen gewußt, allein mit Schlägen, und es geschlagen, bis nur mehr ein Wimmern zu hören war – dann nichts mehr. (E: 40)

Die letzten Sätze des Berichts der Mutter, die der Bruder-Erzähler im direkten Zitat wiedergibt, deuten Jakobs Tat lediglich an: „Er hat die Tür aufgemacht, zuerst nur einen Spalt, und vorsichtig hineingeschaut, und dann mit einem Ruck sperrangelweit...‘, Mutter.“ (E: 41). Durch das Verschwimmen verschiedener Zeitebenen in der vorausgegangenen Erzählung der Mutter lassen sich diese Sätze keiner Situation eindeutig zuordnen, erfahren, so kryptisch sie bereits sind, eine weitere Relativierung: Stammen sie von dem Kind Jakob, von dem Jugendlichen oder tatsächlich von dem erwachsenen Jakob der vorangegangenen Nacht?

Jakobs Bruder, der mit seiner Frau, Jakob und der Mutter den Gasthof bewohnt, berichtet ebenfalls von dieser Nacht. Auch in seine Darstellung mischen sich Erinnerungen an vergangene Erlebnisse:

Jetzt hörte er es auch, auf dem Gang, das Lachen, geflüsterte Worte, halb verschluckt vom Knarren der Dielen, und plötzlich ein Plumpsen, augenblickliche Stille, eine – keine Sekunde; dann lautes Fluchen und wieder Lachen, Worte, wieder die Stimme, Jakobs Stimme,

im Gespräch mit sich selbst oder einer anderen [...] Er [der Bruder, M. G.] schaute im Finsternen dorthin, wo ihr [wird nicht genannt, wohl das seiner Frau, M. G.] Gesicht sein mußte [...]. Sie müßte längst daran gewöhnt sein oder nach all den Jahren wenigstens wissen, daß er nichts dagegen tat, nicht mehr, und das einzige Mal geradezu bereute, nicht vergaß, wie Jakob den Zeigefinger an die Lippen legte, pssst, und lachte, die Schuhe auszog, ihn zu umarmen und wirre Sätze in sein Ohr zu flüstern mit betrunkenem Atem. (E: 55f.)

Der Bruder fügt der Situation ein Detail hinzu, von dem die Mutter, obwohl wach und hellhörig (E: 25), nicht berichten kann oder will: Die mögliche Existenz einer weiteren Person. Indem das Erzählen an sechs Instanzen delegiert wird, erhält der Leser nur Ausschnitte aus dem Leben Jakobs. Diese sind durchzogen von den subjektiven Erinnerungen der Erzähler, durch die, wie Fuchs schreibt, „ständig Fiktion in den Bericht eingeschleust wird“²³¹.

Darf den Erzählern deshalb nicht geglaubt werden? Nach Carola Surkamp, die den Zusammenhang zwischen Multiperspektivität und unzuverlässigem Erzählen narratologisch untersucht, lässt die multiperspektivische Auffächerung des Erzählens noch nicht per se auf die Unzuverlässigkeit einer oder mehrerer Erzählinstanzen schließen.²³² Das ist in *Einer* auch nicht der Fall – weder das Erzählen der Brüder, der Mutter, noch die Berichte von Viz, Valentin oder der Gritschin tragen Anzeichen wissentlicher oder unwissentlicher erzählerischer Unglaubwürdigkeit. Allerdings erscheint die erzählte Welt, indem sie von vielen gleichwertigen Erzählern vermittelt wird, als diskontinuierliche: „Der semantische Bereich innerhalb eines Erzähltextes konstituiert sich [...] nicht nur aus einer fiktionalen Welt, sondern aus einer Reihe von subjektiven, mental konstruierten Wirklichkeitsmodellen.“²³³ Die so vermittelte Unsicherheit bezüglich der Beschaffenheit der fiktionalen ‚Wahrheit‘ ist aus dem *Handwerk des Tötens* bekannt: Dort rückt alles Erzählte durch hierarchi-

²³¹ Ebd., S. 141.

²³² Siehe Carola Surkamp: Die Auflösung historischen Geschehens in eine Vielfalt heterogener Versionen. Perspektivenstruktur und unreliable narration in Paul Scotts multiperspektivischer Tetralogie *Raj Quartet*. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 168f.

²³³ Ebd., S. 169.

sche Erzählstaffelungen sowie durch die wechselseitige kritische Relativierung der Erzähler in vage Distanz. Hier sind die Erzähler zwar auf derselben diegetischen Ebene angesiedelt, liefern jedoch stets lediglich Bruchstücke aus dem Leben Jakobs, versehen mit eigenen Erinnerungen und Wertungen – „ein geschlossenes Bild“ schreibt Johann Holzner, „das schließlich alle beruhigen und Jakobs Fall klar darlegen, verständlich machen könnte, entsteht [...] nicht“²³⁴.

Dem Leser wird sowohl signalisiert, dass es eine letztlich gültige ‚Wahrheit‘ über Jakob nicht gibt – ebenso wie *Das Handwerk des Tötens* eine eindeutige Charakterisierung von Allmayer verweigert – als auch, dass die Erzählungen einander relativieren und „keine der Versionen alleinige Gültigkeit beanspruchen kann“²³⁵. In den intradiegetischen Berichten der sechs Erzähler verschwimmen Fakten, Erinnerungen und zum Konsens gewordenen Anekdoten zu einem unvollständigen und unzuverlässigen Bild. Das Bruchstückhafte der Berichte ist der intradiegetischen Erzählsituation geschuldet und daher konsistent: Die Beteiligten befinden sich im Verhör und antworten dem Inspektor, wie es dieser Situation entspricht, nämlich unzusammenhängend und assoziativ. Mehr als die multiperspektivische Struktur führt die Vermittlung der diversen Erzählungen durch die extradiegetische Erzählinstanz zur Verunsicherung: Denn häufig ist nicht zu bestimmen, wessen Rede gerade vermittelt wird und ob das Vermittelte überhaupt Teil des Verhörs ist.

Wie im *Handwerk des Tötens* erfahren die Berichte der intradiegetischen Erzähler eine Verschiebung von der Unmittelbarkeit des dramatischen hin zur Mittelbarkeit des narrativen Modus. Die oben zitierte Schilderung der Mutter jener Nacht – vermutlich der letzten –, in der Jakob an ihre Tür klopfte, beginnt mit einem wörtlichen Zitat: „Ich weiß nicht mehr, es mag drei gewesen sein, halb vier“, sagt Mutter, und wir hören den Bruch in ihrer Stimme“ (E: 25), um dann sogleich vom vermeintlich erzählenden Bruder in den Bericht transponiert zu werden:

²³⁴ Johann Holzner: Attacken gegen die Ästhetik der Erfahrungsprosa. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz: Droschl 2006 (= Dossier 26), S. 51. Siehe auch Nickel 2009, S. 493.

²³⁵ Surkamp 1998, S. 165.

„Es war mitten in der Nacht, und sie wußte im ersten Augenblick, davor schon, da mußte etwas sein“ (E: 25). Diese Aussage lässt sich noch in die wörtliche Rede ‚zurück übersetzen‘, die Mutter könnte gesagt haben: ‚Ich wußte im ersten Augenblick, davor schon, da mußte etwas sein.‘ Im Verlauf des Kapitels entfernt sich das Erzählte zunehmend von den Aussagen der Mutter; der dramatische Modus der direkten oder indirekten Redewiedergabe weicht dem narrativen Modus:

Aus ihrer Stimme sprach die gleiche Besorgnis wie damals, aber die beruhigenden Worte, mit denen sie ihn eingelullt hatte, fand sie nicht mehr, es sei alles gut, Schnabu, und die Erinnerung an den längst vergessenen geglaubten Kosenamen verwirrte sie. (E: 27)

Erzählt die Mutter dem Inspektor tatsächlich von dem „längst vergessenen geglaubten Kosenamen“? Die zitierte Passage lässt sich schwer in eine ‚ursprüngliche‘ der Mutter zurück übersetzen: ‚Aus meiner Stimme sprach die gleiche Besorgnis wie damals?‘ Diese Form der Gesprächswiedergabe im narrativen Modus findet sich in der gesamten Erzählung und folgt stets dem gleichen Ablauf. Die Kapitel beginnen – mit Ausnahme der Rahmenkapitel – mit einem direkten Zitat in Form einer Frage des Inspektors oder einer Antwort des jeweiligen intradiegetischen Erzählers, der von der letzten Nacht berichtet. Bruder und Mutter erzählen, wie Jakob betrunken nach Hause kam, Viz und Valentin, wie er sich mit seiner Freundin Hanna in der Kneipe stritt, die Gritschin, wie beide nach Hause gingen. Das wörtliche Zitat wird von der extradiegetischen Erzählinstanz dann zunächst in die indirekte Rede transponiert, um schließlich völlig in deren Erzählen aufzugehen. Dieses ‚Kippen‘ von einem Modus in den anderen wird nicht markiert. Es bleibt unklar, ob das, was der vermeintlich sprechende Bruder erzählt, in der Stube tatsächlich gesagt und von ihm lediglich zusammengefasst wird, oder, ob er sich aus dem Gespräch ‚auskoppelt‘ und Erinnerungen formuliert, die gar nicht Teil des in der erzählten Situation Gesagten sind. Die Analyse der erzählerischen Distanz zeigt, dass die extradiegetische Erzählinstanz – gleich dem Erzähler im *Handwerk des Tötens* – Unsicherheit bezüglich ihrer Erzählung kriert: Welche Aussagen sind der erzählten Welt zuzuordnen? *Einer* inszeniert somit bereits den charakte-

ristische Erzählszweifel der späteren Romane: Fakten und Erzählen sind nicht deckungsgleich, erzählte Welt und Erzählung klaffen auseinander.

Hauptquelle des Zweifels ist schließlich die extradiegetische Erzählinstanz selbst. Sie ist, und hierin liegt der entscheidende Unterschied zum Erzähler im *Handwerk des Tötens*, ein ungreifbares „Erzählphantom“²³⁶. Zwar gibt sich derjenige, der hier spricht, einerseits als Jakobs Bruder zu erkennen – „Wir sagen Jakob, meinen den Bruder“ (E: 13) –, ist aber andererseits nicht eindeutig als homodiegetische Erzählerfigur anthropomorphisierbar. Dies lässt sich vor allem auf den ständigen Wechsel der Personalpronomina zurückführen, der die Zuordnung einer Aussage zu einer Instanz erschwert. So wird die Erinnerung des Bruders an die gemeinsame Kindheit gleichermaßen homo- wie heterodiegetisch erzählt; der Erzähler präsentiert sich sowohl als in der Geschichte An- wie Abwesenden:

Irgendwann davor oder danach, so könnten *wir* beginnen, in jenem Sommer, als *wir* die Fuchshöhlen entdeckten, war das Wetter schön, und *sie* verbrachten ganze Tage draußen, krochen unermüdet in die schmalen Felsspalten und saßen während der heißen Stunden im Schatten zwischen den riesigen Blöcken, die übereinanderlagen wie aus einer anderen Zeit. *Ihre* Spiele gewannen an Ernsthaftigkeit, *sie* waren richtige Indianer und die Geschichten, die *wir uns* erzählten, wirklicher als das Leben drunten im Dorf, das tausend Kilometer entfernt sein mochte und *sie* nichts mehr anging mit diesen Gästen, die unermüdet einen Gipfel nach dem anderen bestiegen. (E: 14, Hervorhebungen M. G.)

Das Schwanken zwischen erster und dritter Person, die „Umbesetzung in der personalen Regie des Satzes“²³⁷, wie Heribert Kuhn schreibt, bezeichnet die Ortlosigkeit der Erzählinstanz: Ist sie eine unbestimmbare auktoriale Stimme, die allwissend über Jakobs Geschichte verfügt? Oder ist es doch der Bruder, der spricht, und sich den Anschein von Neutralität zu geben versucht?²³⁸

Die Perspektive des Erzählers ist utopisch – er befindet sich zugleich überall und nirgendwo. Er weiß aus der Sicht des Bruders zu berichten,

²³⁶ Kuhn in: Frankfurter Rundschau v. 08.10.2003, S. 11.

²³⁷ Kuhn 2005, S. 139.

²³⁸ Holzner 2006, S. 52

wenn er beispielsweise schildert, wie Jakob sich regelmäßig von ihm Geld borgte:

Er kam nicht oft, auch wenn es nur über die Straße war, und immer mit demselben Anliegen, das er in gleichbleibenden Worten vorbrachte, ob ich Geld übrig habe, Kleingeld, vom großen hätte er selbst genug, und wartete mit ängstlichen Blicken auf die längst festgelegte Antwort: warum nicht wechseln [...] ‚Aus den paar Schillingen habe ich mir nie etwas gemacht‘, sage ich nachdenklich und sehe den Bruder an, ‚aber aus meiner Unwissenheit, ob er kein Gespür hätte oder in Wirklichkeit litt wie unter dem schäbigsten Almosen.‘ (E: 43f.)

Doch ist er an diese Perspektive nicht gebunden, sondern hat ebenfalls Zugriff auf Erfahrungen Jakobs, die dieser ihm nicht derart detailliert erzählte: Er weiß von seinem ersten Kuss (E: 35f.), sexuellen Erfahrungen mit Touristinnen (E: 36f.), seinem Verhältnis zu Hanna (E: 54f.). Er kennt Jakobs Gefühle, als der aus dem Internat zu Fuß nach Hause lief (E: 29), sowie seine Gedanken bei einsamen Spaziergängen im Wald (E: 31). Auch über die im Internat erlittenen Misshandlungen berichtet der Erzähler – und hier ist wiederum ungewiss, ob das extradiegetisch Erzählte auch Teil des intradiegetischen Verhörs ist – wie folgt:

Natürlich habe ich mich gewehrt. Er schlug um sich, schrie, weinte, versuchte aus dem Zimmer zu entweichen, in dem es nach schmutziger Wäsche roch, ließ sich windelweich prügeln und bat, flehte mit blutiger Nase, versprach ihnen alles, die Pakete, die Mutter schickte, und das bißchen Geld; gut, drei Tage Galgenfrist [...] und zum Schluß hatte er bezahlt, die Schläge und den vielen Speichel im Mund, an dem er würgte, die fremde Zunge, und über sich langes Haar, ein fettes Gesicht und den süßlichen Atem, der den Gestank nach alten Socken erstickte. (E: 22)

Der Erzähler berichtet aus der Perspektive Jakobs, identifiziert sich mit dessen Wahrnehmung im Moment des sexuellen Missbrauchs bis hin zur Deckungsgleichheit: „Natürlich habe *ich mich* gewehrt.“ (Hervorhebung M. G.)²³⁹ Der Bruder kann von diesen Erlebnissen nicht wissen, hat Jakob doch nie über sie geredet: „Wie hätte er davon sprechen sol-

²³⁹ Siehe ebd.

len? Hatte sie ihn, Mutter, hast du mich je die richtigen Worte gelehrt, oder Vater?“ (E: 23)

Die Wahrnehmungskompetenzen der Erzählinstanz erstrecken sich auf Gedanken und Gefühle Jakobs – mit Mieke Bal also auf „non-perceptible objects“²⁴⁰ (unsichtbare Fokalisierungsobjekte), die sich einem an seine Perspektive gebundenen homodiegetischen Erzähler eigentlich entziehen. Indem der Erzähler im *Handwerk des Tötens* seine ‚Befugnisse‘ überschreitet, entlarvt er sich selbst als unzuverlässiger Schriftsteller, seine Geschichte als Imagination. Der vermeintlich erzählende Bruder in *Einer* könnte ein ebensolcher Konstrukteur sein – die Erfahrungen und Gedanken Jakobs, die sich seinem Zugriff entziehen, könnten lediglich Vorstellungen sein, die mit den fiktiven Tatsachen, dem ‚wahren‘ Leben Jakobs, wenig zu tun haben. Oder aber, und diese Lesart gestattet der Roman nicht, es berichtet in der Erzählung tatsächlich sowohl ein auktorialer, über allem Geschehen stehender Erzähler, als auch der auf sein Sichtfeld eingeschränkte Bruder, der die Erzählungen in der Küche vermittelt. Mit Nikhil Sathe lassen sich diese beiden Komponenten zwei Erzählebenen zuordnen: „The front region consists of the narration by Jakob's family which has only a limited perspective on Jakob. Behind this front region we find the back region where the authorial narrator can provide more privileged information.“²⁴¹ Die Berichte des Bruders von den – innerhalb der erzählten Welt – realen Aussagen der Verhörten kippen in die irrealen und unausgesprochenen Erzählungen einer auktorialen Instanz. Die Grenze zwischen den beiden ‚Erzählregionen‘ lässt sich jedoch nicht so scharf ziehen, wie Sathe vorgibt: Zwischen ihnen finden sich zahlreiche Abstufungen, Ich-Sätze aus Jakobs Perspektive, Du-Anreden, Wir-Aussagen und Einschätzungen eines kollektiven ‚Man‘. (E: 77, 45) Durch den Wechsel der Personalpronomina wird, so Kuhn, das fragmentarische Erzählen auf der Satzebene abgebildet: „Die Grundspannung dieser Satz- und Absatzstruktur besteht in der zwischen personaler Polyvoztät und einer im Verlauf der Lektüre sich aus ihr ‚zusammensetzenden‘ Erzählerstim-

²⁴⁰ Bal 1985, S. 109.

²⁴¹ Sathe 2010, S. 72

me.“²⁴² Im Gegensatz zum anthropomorphen Erzähler im *Handwerk des Tötens* ergibt sich eine Erzählerstimme, die sich der Identifizierung entzieht und stets in der Schwebelage bleibt: „[D]er Erzähler ist, vielleicht, ein anderer.“²⁴³

Einer inszeniert auf der Ebene des Erzählens auf dreifache Weise Zweifel: Die multiperspektivische Erzählkonstruktion liefert dem Leser nur fragmentarische Informationen über Jakobs Vergangenheit. Die Narrativisierung der Redewiedergabe durch den Erzähler stellt den ontologischen Status des Gesagten in Frage. Drittens kann die extradiegetische Erzählinstanz nicht identifiziert werden, was dem von ihr Erzählten, Jakobs Geschichte, den Nimbus des Ungesicherten und Irrealen verleiht.²⁴⁴ Die Fragilität dieser Erzählkonstruktion lenkt, wie Johann Holzner schreibt, „die Aufmerksamkeit [...] immer wieder von der Ebene der erzählten Welt auf die Metaebene der Reflexion über die Erzählstrategien des Erzählers selbst“²⁴⁵. Stets ist zweifelhaft, wer zu wem über wen spricht und woher der Sprecher seine Informationen bezieht.

4.1.2. Expliziter Zweifel: Erzählen im Potentialis

Die Unschärfe des Erzählten, wie sie die beschriebene narrative Konstruktion hervorruft, wird verstärkt, indem sowohl intradiegetische Erzähler als auch extradiegetische Erzählerstimme die eigenen Berichte explizit in Frage stellen und relativieren. Nach der Beschreibung, wie Inspektor und Gehilfe im Dorf eintreffen, beginnt der scheinbar erzählende Bruder, die Erinnerungen an Jakob zu sammeln. Er stellt die Zuverlässigkeit dessen, was nun folgen wird, von Beginn an radikal in Frage: „Erinnerungen. Aber was erklären sie, wenn man nicht ein Träumer

²⁴² Siehe Kuhn 2005, S. 139.

²⁴³ Zeyringer 2008, S. 215.

²⁴⁴ Siehe Holzner 2006, S. 51. Siehe auch Konrad Paul Liessmann: Konstruktion und Erfahrung. Anmerkungen zur Prosa von Robert Menasse, Norbert Gstrein und Alois Hotschnig. In: Walter Delabar, Werner Jung und Ingrid Pergande (Hg.): Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 200.

²⁴⁵ Holzner 2006, S. 52f.

ist oder wie das Dorf, das im Nachhinein alles weiß?“ (E: 12) Seine Frage ist eine rhetorische, sagt eigentlich: Erinnerungen erklären nichts; die Dorfbewohner (also die intradiegetischen Erzähler, die im Folgenden sprechen werden) interpretieren die Ereignisse „im Nachhinein“, ihrer Sicht ist nicht zu trauen. Gleich dem Erzähler im *Handwerk des Tötens*, dessen erster Satz Paul als unzuverlässigen „Schwätzer“ (HT: 11) charakterisiert, betrachtet auch der Erzähler in *Einer* die Berichte der intradiegetischen Erzähler mit Skepsis. Diese Skepsis betrifft auch seine eigenen Erinnerungen und findet im ersten Kapitel in einer dreifachen „Hypothese des Erzählens“²⁴⁶ ihren Ausdruck:

Das sind Geschichten, und wir könnten erzählen, mitten hinein in die Stille der Küche, wo wir seit dem frühen Morgen am Tisch sitzen, von Mutter um Beistand gebeten, und uns immer wieder die alten, bei irgendwelchen Anlässen gehörten Anekdoten ins Gedächtnis rufen und keinen Anfang finden, ratlos, nur auf Vermutungen angewiesen, die sich leicht als falsch herausstellen. (E: 12)

Seine Berichte sind wie die der anderen unzuverlässige „Geschichten“, „Erinnerungen“, „Anekdoten“ und „Vermutungen“. Dem ersten Anlauf folgen zwei weitere Versuche, von Jakob zu erzählen: „Wir sagen Jakob, meinen den Bruder und könnten irgendwo beginnen, einfach erzählen, wie er in einem Zug die Schale Kakao austrank oder einen Rest stehen ließ“; eine Seite darauf heißt es: „Irgendwann davor oder danach, so könnten wir beginnen“ (E: 13f.). Das Erzählen ist ein potentielles: Die Geschichten werden gedanklich in Form der kollektiven Erinnerung von einem unbestimmten „wir“ angerissen, jedoch nicht ausgesprochen – in der Küche herrscht Schweigen. Der Konjunktiv zieht sich durch die gesamte Erzählung: So detailliert die Beschreibungen von Jakobs Erlebnissen auch sind, die extradiegetische Erzählinstanz schildert sie beinahe auf jeder Seite im verbalen Modus der Vermutung.²⁴⁷ Als weitere Formelemente, die eine „allgemein gültige, definitive Lesart des Geschilderten“ verhindern, nennt Claudia Kramatschek den „vorherrschenden Gebrauch von Nebensatzgefügen, die [...] das Gesagte durch korrigierende

²⁴⁶ Zeyringer 2008, S. 494.

²⁴⁷ Fuchs 2004, S. 139.

beziehungsweise präzisierende Wiederholung stets widerrufen²⁴⁸. Bei der extradiegetischen Erzählinstanz betrifft der Zweifel sogar rein faktische Zeitangaben über die erzählte Welt:

Als gleich darauf der Bus abfährt, schaukelnd in unregelmäßigen Rinnen festgefrorenen Schnees, [...] als er vor dem Hotel Fend noch einmal hält und ein großes Paket aufnimmt, *vielleicht dann, oder doch erst*, als er die Kirche schon hinter sich gelassen hat [...] hat der Fender auf die Wanduhr geblickt: und es ist fünf nach elf gewesen. (E: 9, Hervorhebung M. G.)

Die intradiegetischen Erzähler sind sich ihres Erzählens ebenso unsicher. So macht der Bruder die Aussage, Jakob habe Hanna an dem letzten Abend in der Bar gedroht – hat er ihr etwas angetan und wird deshalb verhaftet? Als der Inspektor nachfragt („Das hat er gesagt?“), nimmt er die Aussage sogleich zurück: „Vielleicht.“ Man durfte nichts wörtlich nehmen.“ (E: 75). Auch die Gritschin kommentiert ihren Bericht zweimal mit den Worten „Ich weiß nicht“ (E: 89 f.). Extradiegetische Erzählinstanz wie auch die Figuren selbst ziehen ihre Darstellungen in Zweifel und entwerfen so eine Wirklichkeit, die möglich ist, aber auch anders beschaffen sein kann. „Was einmal ausgesprochen ist“, schreibt Holzner, „wird häufig relativiert, aber trotzdem bleibt es gegenwärtig“²⁴⁹.

Die Unsicherheit der Erzähler im Bezug auf die eigene Erinnerung findet ihren Ausdruck im mehrfachen Beschwören derselben: „[J]etzt, Jahre später, erinnere ich mich, sehe in wirrer Folge die alten Bilder“ (E: 48) heißt es beispielsweise, oder: „Wir sehen einander an und erinnern uns“ (E: 74). Das Anrufen der Erinnerungen gipfelt in der zweifachen Aufforderung „erinnert euch“ (E: 85, 91). Doch die Erinnerungen lassen sich nicht bannen, erscheinen als „wirre Folge“ halb-bewusster Bilder, die sich dem Zugriff entziehen.

²⁴⁸ Claudia Kramatschek: Norbert Gstrein. In: Heinz-Ludwig-Arnold (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. München: Edition Text und Kritik 2000, S. 2.

²⁴⁹ Siehe Holzner 2006, S. 51.

Der vermutende Charakter der verschiedenen Erzählungen wird verstärkt durch den häufigen Gebrauch der Konjunktion ‚oder‘. Sie findet sich auf beinahe jeder Seite der Erzählung; ganze Satzketten werden so aneinandergereiht: „Er mußte glauben, was die anderen erzählte, oder erfand die eigene Geschichte, oder er trank und versuchte, alles zu vergessen, oder scherte sich wenigstens keinen Deut darum, was einmal gewesen wäre.“ (E: 98) In einem Interview erklärt Gstrein die Vielzahl an oder-Sequenzen mit seiner linguistischen Arbeit am Center for the Study of Language and Information in Stanford zur Zeit der Entstehung von *Einer*:

Am Institut war eine spezielle Form von Semantik ausgearbeitet worden, die sich Situationssemantik nannte. [...] Das ist eine Semantik, die sehr stark mit oder-Folgen arbeitet. Die zur jeweils festgestellten Tatsache immer auch eine endliche Zahl von Alternativen anbietet. Die von der Welt sagt, daß sie so ist, aber vielleicht auch so oder so oder so. Und wenn man mein Buch *Einer* liest, kann man sehen, daß es diese oder-Sequenzen sehr häufig gibt, ohne daß ich mich bewußt dafür entschieden hätte. Da hat sich mir eine Erzählform aufgedrängt, die nicht behauptend ist, sondern mutmaßend.²⁵⁰

Die Situationssemantik geht auf die philosophischen Linguisten Jon Barwise und John Perry zurück, die in den 1980er Jahren mit ihr ein Alternativmodell zum Mögliche-Welten-Konzept entwickelten.²⁵¹ Es gibt zwar, so der Ausgangspunkt situationssemantischer Überlegungen, nur eine mögliche und wirkliche Welt, Aussagen über diese Welt können jedoch nicht in dem Sinn ‚wahr‘ sein, dass sie die äußere Welt abbilden. Die Bedeutung eines Ausdrucks ist abhängig von der Situation, in der er geäußert wird, sowie abhängig von der Person, die ihn äußert: „Ausdrücke, die von verschiedenen Leuten, an verschiedenen Orten, zu verschiedener Zeit, mit unterschiedlichem Zugang zur Welt um die herum gebraucht werden, können ganz verschieden interpretiert werden, obwohl sie ihre sprachliche Bedeutung bewahren.“²⁵² ‚Bedeutung‘ ist so

²⁵⁰ Helbig; Gstrein 2006, S. 12.

²⁵¹ John Barwise und John Perry: Situationen und Einstellungen. Grundlagen der Situationssemantik. Berlin, New York: de Gruyter 1987.

²⁵² Ebd., S. 5.

mit ein relationaler Begriff; Sätze ergeben nur kontextgebunden einen Sinn.²⁵³ Dieser sprachphilosophische Hintergrund findet in *Einer* in Form der beschriebenen oder-Ketten Eingang:

Gespräche mit ihm [Jakob, M. G.] mochten lange gutgehen, besonders in kleinen Gruppen, zu zweit unter Bekannten, aber plötzlich kam es über ihn, und er begann, stand schon mittendrin *oder* stellte eine dieser Fragen, auf die man nicht wußte, was sagen, weil die Antwort klar wäre *oder* weil es keine gäbe. Was tun? Sie sahen ihn an und er hielt den Blick, hätte manchmal geschaut wie von ganz woanders, daß es geradezu erstaunlich schien, wenn er wieder zurückkam. *Oder* kam er nicht zurück, nicht wirklich, war mit seinen Geschichten längst in eine Phantasiewelt entrückt, deren Rollen er annahm, längst nicht mehr zu spielen brauchte – *oder* nur die eine, wenn wir dachten, jetzt ist er normal? Ihn könne niemand holen, sagte er, nicht einmal die Polizei, und legte damit den größten vorstellbaren Machthaber fest, *oder* er müsse nach Paris, dort seine Huren sehen und sich um den Schallplattenvertrag kümmern [...].“ (E: 77f., Hervorhebungen M. G.)

Wenn sich die Bedeutung einer Aussage nach der Situationssemantik durch die Situation, in der sie geäußert wird, konstituiert, so kann diese Bedeutung nicht eindeutig sein, solange die Situation unklar ist. In *Einer* ist dies der Fall: Sowohl Sprecher als auch Aussageobjekt sind nicht zu bestimmen. Wer sich in dieser Passage an Jakob erinnert, ist ein nebulöses Kollektiv, das ‚Man‘ der Dorfbewohner und der Familie. Das erinnerte Bild setzt sich zusammen aus verschiedenen Einzelsituationen, die ineinander verschwimmen. Sowohl der Erzähler als auch Jakob als erzähltes Objekt entziehen sich der Identifizierung.

Der Konjunktiv als Form der indirekten Rede, die niemandem zugeordnet wird, sowie die mit ‚oder‘ verbundenen Satzgefüge verleihen dem Text einen „tableauartigen Charakter“²⁵⁴: Die erzählte Welt erscheint als Nebeneinander von Alternativen, von Vergangenheits-Möglichkeiten.²⁵⁵

²⁵³ Siehe Monika Schwarz und Annette Chur: Semantik. 4. Auflage. Tübingen: Günter Narr 2004, S. 176f.

²⁵⁴ Kramatschek 2000, S. 2.

²⁵⁵ Christina Weiss: Verstummen vor der fremden Sprache. Norbert Gstreins erzählerisches Debüt. In: Die Zeit v. 04.11.1988, S. 79

Die bisherige erzähltheoretische Analyse von *Einer* hat gezeigt, dass bereits diese erste Erzählung Gstreins Merkmale jener Erzählskepsis trägt, die die späteren Romane charakterisiert: An Stelle der „periskopisch[en]“²⁵⁶ Erzählverschachtelung im *Handwerk des Tötens* findet sich hier erzählerische Multiperspektivität und Polyvoziat. Die Figuren befinden sich zwar auf derselben diegetischen Ebene, das Bild, das von Jakob entworfen wird, ist jedoch ähnlich fragmentarisch wie das von Allmayer. Die Wirklichkeit entzieht sich dem Erzählen. Die Unsicherheit bezüglich der Authentizität des Erzählten ergibt sich im Roman durch die Vermittlung von Informationen über verschiedene Erzählinstanzen, wodurch die Berichte an Schärfe verlieren: Wer weiß was von wem? Was hat jede Station in der Kette des Erzählens dem Erzählten hinzugefügt?

Ungewiss ist nicht zuletzt auch die Glaubwürdigkeit des Erzählers. In *Einer* erscheinen die Erzählungen über Jakob vor allem deshalb ungesichert, weil nie klar ist, von wem sie stammen und wer sie vermittelt. In dieser „verwackelten Erzähllinie“²⁵⁷, wie Gstrein die narrative Konstruktion seines Erstlings beschreibt, liegt der auffälligste Unterschied zu den späteren Romanen, deren Erzähler explizit und anthropomorphisierbar sind. Die Unschärfe der Erzählinstanz in *Einer* steht dem demonstrativ-skeptischen Kommentar des homodiegetischen Erzählers im *Handwerk des Tötens* diametral entgegen, hat jedoch einen ähnlichen Effekt: Der Fokus wird von der erzählten Geschichte auf das Erzählen selbst sowie auf die Erzählstrategien der Berichtenden gelenkt.²⁵⁸ Im *Handwerk des Tötens* sind es Journalisten und Autoren, die einer kritischen Betrachtung unterzogen werden, die Reflexionen gelten dem journalistischen und literarischen Schreiben und seiner Fähigkeit bzw. Unfähigkeit, Realität abzubilden. *Einer* entbehrt dieser metafictionalen Komponente. Reflektiert werden hier, in einem mehr erkenntnis- als literaturtheoretischen Fokus, die Möglichkeiten von Sprache und mündlichem Erzählen, Wirklichkeit zu erfassen.²⁵⁹

²⁵⁶ Doerry; Hage; Sebald in: Spiegel v. 12.03.2001, S. 232.

²⁵⁷ Helbig; Gstrein 2006, S. 12.

²⁵⁸ Siehe Sathe 2010, S. 74.

²⁵⁹ Siehe Tvrdík 2006, S. 223.

4.2. Das misslingende Verhör: Jakob als Rätsel

Im nun folgenden Kapitel soll es um die erzählte Geschichte gehen: Denn wie Hirschfelder in *Die englischen Jahre* und Allmayer im *Handwerk des Tötens* ist auch Jakob ein Geheimnis, das gelüftet werden soll. Ein Geheimnis ist sowohl sein Verbrechen – was hat Jakob getan, weshalb wird er verhaftet? – als auch seine Identität: Wer ist Jakob? Er selbst kommt in der eigenen Geschichte nicht zu Wort. Von Rechercheuren beleuchtet und analysiert, entzieht sie sich, ebenso wie die Biographien des Exilschriftstellers und des Kriegsberichterstatters, dem Zugriff. Jakob bleibt ein Rätsel.

4.2.1 Welches Verbrechen? Der ungelöste Fall

In *Einer* finden sich Anklänge an verschiedene Genres: In der negativen Schilderung der Dorfgemeinschaft, an deren aggressiver Borniertheit und Sprachlosigkeit Jakob erkrankt, weist die Erzählung Momente der österreichischen Anti-Heimatliteratur auf.²⁶⁰ Die Liebesgeschichte zwischen Hanna und Jakob hat ihre topographische Entsprechung im paradiesischen Kindheitsort bei den „Fuchshöhlen“ (E: 14, 31, 34) und trägt Züge einer Dorfromanze.²⁶¹ Am augenfälligsten ist die strukturelle Verwandtschaft zur Kriminal- oder Detektivgeschichte: Das Rätsel um Jakobs Tat, die, wie Kuhn schreibt, „für das Genre spezifische Spannung des ‚Whodunit‘“²⁶² wird gleichermaßen in Literaturkritik wie Sekundärliteratur hervorgehoben. Bei Holzner heißt es beispielsweise: „*Einer*, die erste selbstständig erschienene Erzählung Gstreins, liest sich auf einer ersten Ebene wie eine Kriminalstory.“²⁶³

²⁶⁰ Siehe Kuhn 2005, S. 113ff.

²⁶¹ Ebd., S. 132.

²⁶² Ebd., S. 130.

²⁶³ Holzner 2006, S. 50.

Siehe auch Tvrđik 2006, S. 220, Kramatschek 2000, S. 1 sowie Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. München: Francke 2001, S. 324.

In seiner Untersuchung zur *Anatomie des Detektivromans* betont Richard Alewyn den Unterschied zwischen Kriminal- und Detektivgenre: „Der Kriminalroman erzählt die Geschichte eines Verbrechens, der Detektivroman die Geschichte der Aufklärung eines Verbrechens.“²⁶⁴ Nicht das Motiv – der Mord – ist das konstitutive Merkmal der Gattung, sondern seine Erzähltechnik: In Kriminalroman und Kriminalerzählung dominieren Aussagesätze, in der Detektivgeschichte Fragesätze; die Erzählweise der Kriminalerzählung ist „progressiv“, die der Detektivgeschichte „invertiert oder rückläufig“²⁶⁵. Was *Einer* den von Rezensenten und Literaturwissenschaftlern beobachteten „Anflug des Kriminalistischen“²⁶⁶ verleiht, sind mit Alewyn eigentlich Momente der Detektivgeschichte: Die Erzählung ist durch Fragen strukturiert sowie „invertiert“, das heißt analytisch aufgebaut.

Zum ersten Moment der Detektivgeschichte: Der Text ist durchzogen von Fragen, die zum Teil – in detektivischer Manier – dem Inspektor als Verhörinstanz im direkten Zitat zugeordnet werden: „Warum haben Sie nicht früher angerufen?“ (E: 26). Oftmals lässt sich hingegen lediglich erahnen, dass der Inspektor die Fragen stellt, sie stehen ohne direkte Zuordnung zu einer narrativen Instanz und ohne eindeutigen Kontext: „Er war doch im richtigen Alter, fünfzehn, als er aus der Stadt zurückkam, mit dem festen Entschluß, das Dorf nicht mehr zu verlassen. Und sie? Und wir? Aber darüber hatte nie jemand gesprochen [...]“ (E: 33). Die Fragen des Inspektors verwischen – wie alle Figurenrede – im Erzählen der unscharfen extradiegetischen Instanz. Im ersten Kapitel sind der Inspektor und sein Gehilfe noch nicht eingetroffen, das Verhör hat aber bereits begonnen: „Ob er sich nie ausgesprochen habe?“ (E: 19) fragt das anonyme „wir“, weiter: „Und der letzte Brief?“ (E: 20). Jakob selbst, der ewig Abwesende, wird zum Befragten: „Dachtest du damals schon daran, oder wann war es, als ihm zum ersten Mal der Gedanke kam?“ (E: 23) Die ‚Untersuchung‘ in *Einer* steht im Kontrast zur klassischen Verhörsituation: Weder ist klar, wer die Fragen stellt, noch, an

²⁶⁴ Richard Alewyn: *Anatomie des Detektivromans*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Band 2. München: Fink 1971, S. 375.

²⁶⁵ Ebd., S. 374.

²⁶⁶ Kramatschek 2000, S. 1.

wen sie gerichtet sind. Erfragt werden nicht die Informationen, die für die Aufklärung des Verbrechens entscheidend wären: Wann? wo? weshalb?

Berücksichtigt man die linguistische Tätigkeit Gstreins zur Zeit der Entstehung von *Einer*, ergibt sich die Möglichkeit einer philosophischen Deutung der Fragen. In seiner der Situationssemantik verpflichteten Dissertation mit dem bezeichnenden Titel *Zur Logik der Fragen*²⁶⁷ heißt es:

Die in einer Frage enthaltene Hauptinformation ist, daß der Fragende nach einer bestimmten Information sucht. [...] Daneben enthält eine Frage Information über den Sprecher, seine Interessen, die ihn veranlassen, die Frage zu stellen, sein Wissen, das ihn die Frage differenziert stellen läßt. (ZF: 1)

Wenn Fragesätze, mehr noch als Aussagesätze, durch die Situation determiniert sind, in der sie gestellt werden, so sind die Fragen in der Erzählung inhaltsleer. Denn die Situation ist hier meist unklar: Wer stellt die Frage? An wen ist sie gerichtet? Mit welchem Vorwissen sucht der Fragende nach welcher Information? Die in *Einer* gestellten Fragen stehen ohne Kontext, weshalb es auf sie keine Antwort geben kann. „Ohne richtige Voraussetzungen“, schreibt Gstrein in seiner Dissertation, „hat es sozusagen keinen Sinn, nach etwas zu fragen, oder man kann alles fragen, aber die Antworten sind keine Antworten mehr“ (LF: 106). Die Sinnlosigkeit der Fragen verweist auf die Unmöglichkeit, Jakobs Geschichte zu erfragen, gültige und gesicherte Informationen über ihn zu erhalten.²⁶⁸ Die Frage als Moment der Detektivgeschichte erfährt somit eine Verschiebung in eine erkenntnistheoretische Richtung: Sie dient nicht mehr dazu, den Prozess der Rätselauflösung in Gang zu setzen, sondern bezeichnet umgekehrt die Unmöglichkeit dieser Lösung. Die unbeantworteten Fragen umkreisen die Leerstelle Jakob, von dem es entsprechend heißt: „Er stellte nie Fragen.“ (E: 20).

²⁶⁷ Norbert Gstrein: *Zur Logik der Fragen*. Innsbruck: Universität Innsbruck 1988. Im Folgenden zitiert als LF.

²⁶⁸ Siehe Tvrdík 2006, S. 223.

Zum zweiten Moment der Detektivgeschichte, dem von Alewyn als „invertiert“²⁶⁹ bezeichneten analytischen Aufbau der Erzählung: Wie im analytischen Drama wird der Leser mit einer rätselhaften Ausgangssituation – dem vermeintlichen Verbrechen und der Verhaftung Jakobs – konfrontiert, die im Verlauf der Erzählung analeptisch rekonstruiert wird. Ulrich Weinzierl schreibt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung: „Die Hauptperson Jakob tritt [...] nicht auf, wir lernen ihre Geschichte nur aus zweiter und dritter Hand kennen, gleichsam in rückwärtsgerandter Mauerschau.“²⁷⁰ Die „Mauerschau“ der Familie und Bekannten Jakobs ruft die Erwartung hervor, dass das Rätsel um sein Vergehen am Ende aufgelöst würde. Die so evozierte Spannung beschreibt Dietrich Weber als Strukturmerkmal der analytischen Erzählung:

Spannung ist [...] eine Grundeigenschaft der analytischen Form [...]. Während die Spannung der synthetischen Erzählung grundsätzlich vom erzählten Stoff abhängt, ist sie bei der analytischen Erzählung bereits mit der Form gegeben, mit ihrer Form nämlich als Rätsel-Lösungs-Konstruktion.²⁷¹

Diese spannungserzeugende Konstruktion der Detektivgeschichte wird in *Einer*, entgegen der Dramaturgie des Genres, nicht aufgelöst: Das Rätsel ‚Jakob‘ verweigert sich der Lösung.

Dietrich Weber nennt in seiner *Theorie der analytischen Erzählung* typische Handlungsmerkmale, die mit dem analytischen Aufbau einer Erzählung verbunden sind: Die Erzählung beginnt mit einem Rätsel, vor das eine „Betrachterfigur“ gestellt wird. Das Rätsel wiederum ist gebunden an eine Gegenfigur als „Erfahrungs- und Erforschungsobjekt“. Der Betrachter avanciert zur Figur des Forschenden – in der Detektivgeschichte eben der Detektiv –, der das Rätsel rückblickend aufrollt und schließlich in einem „Klärungsmoment“ löst.²⁷² *Einer* variiert diese Handlungsmuster auf spezifische Weise. Innerhalb der erzählten Welt

²⁶⁹ Alewyn 1971, S. 374.

²⁷⁰ Ulrich Weinzierl: Mutmaßungen über Jakob. Norbert Gstreins Erzählung *Einer*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 17.12.1988, S. BuZ5.

²⁷¹ Dietrich Weber: *Theorie der analytischen Erzählung*. München: Beck 1975, S. 96.

²⁷² Siehe ebd., S. 18ff.

gibt es kein Rätsel, kein ‚Whodunit‘: Wer das Verbrechen begangen hat, ist eindeutig; worin dieses Verbrechen bestand, wissen die Figuren, der Leser jedoch erfährt es nicht. Die eigentliche Forscherfigur ist deshalb nicht der Inspektor – der, im Gegensatz zu psychologisch ausdifferenzierten Detektiv- und Kommissarfiguren, als Person kaum in Erscheinung tritt –, sondern der Leser selbst. Der erste Satz der Erzählung, „Jetzt kommen sie und holen Jakob“ (E: 9), bezeichnet mit Weber jenen „Unbestimmtheitsmoment“²⁷³ der analytischen Erzählung, der den Rezipienten vor ein Rätsel stellt: Weshalb holen sie Jakob? Das Rätsel ist, da es sich dem Leser direkt und nicht vermittelt durch eine Betrachterfigur stellt, ein rhetorisches: „Der Sprecher des Textes stellt es,“, schreibt Weber, „gibt es dem Hörer implizit durch den Kontext oder durch eigens gesetzte Rätselsignale als Rätsel zu erkennen und gibt dabei zugleich zu verstehen, daß er es früher oder später durch weiteren Text lösen wird“²⁷⁴.

Das geschieht jedoch nicht. Indem *Einer* sich einer analytischen Erzählkonstruktion und der damit verbundenen Spannung aufbauenden Handlungsmomente bedient, evoziert die Erzählung die Erwartung, das Geheimnis um Jakobs Verbrechen würde am Ende aufgelöst. Die Berichte nähern sich dem Moment der letzten Nacht, in dem das Verbrechen stattgefunden haben muss: Die Gritschin berichtet, wie Hanna und Jakob auf der Bank vor ihrem Geschäft saßen, stritten und dann nach Hause gingen, „ein Meter, zwei Meter zwischen ihnen“ (E: 90); Mutter und Bruder beschreiben die Ankunft Jakobs im Gasthof. Was dazwischen geschah – vielleicht mit Hanna geschah – wird ausgespart. Jakob ist die „Gegenfigur“, die, wie es bei Weber heißt, „mitsamt ihrer Geschichte für die Betrachterfigur ein Rätsel ist, die deren Erfahrungs- und Erforschungsobjekt bildet oder die das zentrale Geheimnis, um dessen Aufdeckung es geht, verwahrt“²⁷⁵. Das Geheimnis wird jedoch nicht gelüftet, die Erwartung bleibt unerfüllt. Die spezifische Distanz, die die analytische Erzählung zu ihrer geheimnisvollen Figur aufbaut,

²⁷³ Ebd., S. 18.

²⁷⁴ Ebd., S. 43.

²⁷⁵ Ebd., S. 25.

indem sie bloß indirekt und rekonstruierend von ihr erzählt,²⁷⁶ vergrößert sich auf diese Weise zur uneinholbaren. Mit seiner unidentifizierbaren Erzählstimme sowie einem analytischen Handlungsaufbau, der das charakteristische „Klärungsmoment“²⁷⁷ auslöst, treibt *Einer* ein irritierendes Spiel mit Lesegewohnheiten. Gleichmaßen auf der narrativen wie auf der Inhaltsebene verweigert sich die Erzählung der Konvention.

4.2.2. Welcher Verbrecher? Die uneinholbare Person

Ebenso wie sein Verbrechen bleibt auch die Figur Jakobs im Dunklen. Er selbst kommt zwischen den Erzählungen seiner Verwandten und Bekannten nicht zu Wort. Auch die Passagen, die in scheinbar auktorialer Allwissenheit von seinen höchst persönlichen Erfahrungen erzählen, sind unklarer Provenienz, wird doch nicht deutlich, wer hier genau spricht und woher diese Stimme ihr Wissen bezieht. Das Außenseitertum Jakobs wird so narrativ abgebildet.²⁷⁸ Melzer schreibt in der *Neuen Zürcher Zeitung*:

Tatsächlich bekommt Jakob gar nie die Chance, sich zum Subjekt seines Lebensentwurfes zu machen. Seine ‚Geschichte‘ wird von anderen erzählt, und das heißt: die Entmündigung, die den Gegenstand der Erzählung bildet, wird durch den Akt des Erzählens gesteigert und besiegelt.²⁷⁹

Es handelt sich um eine zweifache Entmündigung: Jakob ist symbolischer Stellvertreter eines naturverbundenen dörflichen Lebens, das von den aus Deutschland einfallenden Touristen, die „wie selbstverständlich über ihn verfügten“ (E: 50), zu Grunde gerichtet wird.²⁸⁰ In der Dorfge-

²⁷⁶ Siehe ebd., S. 137.

²⁷⁷ Ebd., S. 22.

²⁷⁸ Siehe Sathe 2010, S. 65.

²⁷⁹ Melzer in: Neue Zürcher Zeitung v. 06.01.1989, S. 31.

²⁸⁰ Siehe Uwe Schütte: Von Knechten und Leibeigenen – Mitteilungen aus der österreichischen Provinz. In: German Life and Letters 47 (1994), H. 1, S. 75f.

meinschaft ist Jakob wiederum ein Außenseiter, der bestenfalls als skurrile Attraktion zur Touristenanimatio ‚verwertet‘ werden kann. (E: 84) Indem er nur in den Erzählungen anderer, im fremden Blick auf ihn vorkommt, wird die Übergriffigkeit der Touristen auf das Tiroler Leben sowie die Entmündigung Jakobs durch die Dorfgemeinschaft in der Erzählkonstruktion abgebildet. Die Erzählungen der Verwandten und Bekannten sind Interpretationen: Sie müssen sich auf „Vermutungen“ (E: 12) und „Gerücht[e]“ (E: 80) stützen, da Jakob „nie etwas erzählt hatte“ (E: 21, auch 23, 29, 43, 45, 94). Der Bedienstete Nowak ist derjenige, der von Jakob „am meisten weiß“ (E: 101), weil er sich in den letzten Wochen um ihn kümmerte. Doch er schweigt.

In einem Interview eröffnet Gstrein wiederum die Möglichkeit einer philosophischen Lesart von *Einer*. Dort heißt es:

Hilary Putnams auf dem Wiener Kreis aufbauende pragmatische Wahrheitskonzeption des sogenannten Internen Realismus geht davon aus, daß die Wirklichkeit nur theorien-immanent besteht. Provinzialisiert man diesen Ansatz auf die interne Tiroler Lebenswirklichkeit, ergibt sich möglicherweise eine Lesehilfe für die Erzählung *Einer*.²⁸¹

Der amerikanische Philosoph Hilary Putnam entwickelte sein erkenntnistheoretisches Konzept des Internen Realismus‘ in Abgrenzung zum Metaphysischen Realismus. Letzterer geht davon aus, dass eine geistes- und theorienunabhängige äußere Welt gibt, die adäquat beschrieben werden kann. Wahrheit besteht somit in der Korrespondenz einer Aussage mit der Wirklichkeit.²⁸² Nach Putnam bewegen wir uns jedoch, wenn wir über die Realität reden, stets in Theoriesystemen: Es existieren nicht ‚Dinge da draußen‘ einerseits und ‚Vorstellungen im Geist‘ auf der anderen Seite, sondern beide – Zeichen wie Bezeichnetes – sind Bestandteile eines begrifflichen Denkschemas: „Unabhängig von Begriffsschemata existieren keine Gegenstände. Wir teilen die Welt in Gegenstände auf, indem wir dieses oder jenes Beschreibungsschema einfüh-

²⁸¹ Helbig; Gstrein 2006, S. 13.

²⁸² Siehe Putnam, Hilary: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt a. M. 1982, S. 75.

ren.²⁸³ Aussagen über die tatsächliche Beschaffenheit der Welt, wie sie lediglich unter einem außen stehenden „Gottesgesichtspunkt“²⁸⁴ getroffen werden könnten, sind daher unmöglich. Es existieren lediglich „die verschiedenen Gesichtspunkte tatsächlicher Personen, die verschiedene Interessen und Zwecke erkennen lassen, denen ihre Beschreibungen und Theorien dienlich sind“²⁸⁵. Wahrheit wird dem entsprechend nicht als Korrespondenz zwischen Aussage und Wirklichkeit, sondern als „rationale Akzeptierbarkeit“²⁸⁶ definiert. Überspitzt formuliert: Wahr ist, was mit unseren Überzeugungen übereinstimmt.

Folgt man nun Gstreins ‚Lesehilfe‘ und überträgt das philosophische Konzept auf die Erzählung, ergeben sich zwei Konsequenzen. Gstrein verzichtet auf eine metaphysische „Gottesperspektive“ zunächst in narrativer Hinsicht, das heißt, es gibt keinen klaren auktorialen Erzähler, der Begebenheiten der erzählten Welt als gesicherte Wahrheiten vermittelt. Stattdessen ist der Leser mit den gebrochenen Perspektiven eines Dorfkollektivs konfrontiert, die im Erzählen von Jakob das eigene System, die eigenen (zweifelhaften) Beurteilungsstrategien offenbaren.²⁸⁷ So heißt es über den von Jakob als Kind erlittenen Missbrauch durch seine Mutter:

In den Nächten, wenn sie [Jakobs Mutter, M. G.] aufstand und sich über das Gitterbett beugte, habe sie auf das Häufchen eingeredet und manchmal selbst geschrien, daß es erschrak, oder ihm die Windeln heruntergezogen und den Hintern anständig versohlt. [...] Ob es ihm geschadet habe? [...] Was soll die Frage? Geschadet hätte es keinem, und solange niemand umkam, war das Gegenteil nicht bewiesen. (E: 99)

Der Erzähler distanziert sich zwar durch den Konjunktiv von der Rede der Mutter, setzt ihr jedoch keine glaubwürdigere Aussage entgegen. Das kollektive ‚Man‘ des Dorfes legt sich seine Theorien über Jakob zu recht: Jakob als begabtes Kind (E: 15), Jakob als verrückter Spinner (E:

²⁸³ Ebd., S. 78, Hervorhebung im Original.

²⁸⁴ Ebd., S. 76.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Ebd., S. 75.

²⁸⁷ Siehe Fuchs 2004, S. 139.

31, 65) und unbrauchbarer Außenseiter (E: 67), Jakob als kranker Alkoholiker (E: 77). Putnams Diktum „Unabhängig von den Begriffen existieren keine Gegenstände“ lässt sich in die Erzählung übersetzen: Unabhängig von den Erzählungen existiert kein Jakob. Liest man *Einer* mit der erkenntnistheoretischen Brille des Internen Realismus²⁸⁸, bedeutet das: Jakob gibt es nicht als von den Beschreibungen unabhängiges Objekt, sondern nur innerhalb des Begriffssystems. Folglich landet man, wie Gstrein rekapituliert, „bei dem Begriff ‚Biographie als Fiktion‘“²⁸⁸.

Dieses Zitat fiel bereits im Zusammenhang mit dem Roman *Das Handwerk des Tötens*:²⁸⁹ Auch dort konstruieren die Erzähler – in diesem Fall Schriftsteller – Biographien, legen sich Theorien über die von ihnen erzählten Figuren zurecht. Allmayer ist für seinen Biographen Paul ein von Abenteuerlust getriebener „Schöngest“ (HT: 52); Paul in der Perspektive des Erzählers ein „Hochstapler“ (HT: 24) und „Schwätzer“ (HT: 11). Beide existieren im Schreiben derer, die sie überleben: Paul überlebt Allmayer, der Erzähler wiederum Paul. „Die Geschichte schreiben“, so Kämmerlings, „wie immer die Sieger“²⁹⁰. Der erzählende und überlebende Sieger hat die Macht über die Biographien seiner Figuren, über deren Leben und Tod. Paul will Helena in seinem Roman umkommen lassen, Paul wiederum überlebt den Roman des Erzählers nicht – das Handwerk des Schreibens ist ein gefährliches Handwerk des Tötens. Die Erzähler in *Einer* sind keine Schriftsteller, doch unterwerfen auch sie Jakob einer ihn auslöschenden Erzählprozedur. Nachdem er von allen ‚besprochen‘ wurde, erscheint er im Moment seiner Verhaftung, schweigend und „kaum sichtbar zwischen den Uniformen“ (E: 103). Im Erzählen über Jakob bemächtigen sich die Erzähler seiner Geschichte und damit seiner Identität. Denn wer, so schreibt Marquard, „auf das Erzählen verzichtet, verzichtet auf seine Geschichte. Wer auf seine Geschichte verzichtet, verzichtet auf sich selber“²⁹¹.

²⁸⁸ Helbig; Gstrein 2006, S. 13.

²⁸⁹ Siehe Kapitel 3.2., Fußnote 221.

²⁹⁰ Kämmerlings in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 02.08.2003, S. 42.

²⁹¹ Odo Marquard: Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens. In: ders.: Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam 2007, S. 64.

Jakob verzichtet jedoch nicht gänzlich auf seine Geschichte. Wie im *Handwerk des Tötens* sind in *Einer* die unerzählten Geschichten latent und hintergründig vorhanden. Im *Handwerk des Tötens* scheint, indem die konstruierenden Erzählprozesse der beiden Erzähler ins Blickfeld gerückt und teilweise ironisiert werden, die Möglichkeit einer anderen Geschichte durch das Erzählte hindurch: Wie hätte Allmayer seine Geschichte erzählt? Welchen Roman hätte Paul geschrieben? Auch *Einer* widersetzt sich der von Gstrein vorgeschlagenen ‚intern-realistischen‘ Lesart insofern, als Jakob im Erzählen der anderen nicht völlig aufgeht. Vielmehr wird er selbst als begeisterter Geschichtenerzähler geschildert, der dem Erzählen der anderen etwas entgegenzusetzen hat:

In all der Zeit lud sie [Hanna, M. G.] ihn ein einziges Mal in ihr Zimmer ein, wo sie auf dem schmalen Bett saßen und begeistert die alten Geschichten erzählten und roten Wein aus der Flasche tranken, Hand in Hand. (E: 55)

Die alten Geschichten, die Hanna und Jakob verbinden, erzählten sie einander bereits als Kinder. Für Jakob sind sie „wirklicher als das Leben drunten im Dorf“ (E: 14), ihm gehen sie nie verloren: „Er, der Jüngste, hatte die Erinnerung [...] sorgsam gehütet, war [...] ihnen nie gefolgt in dieses Alter, wo man vergißt oder nur verständnislos zurückdenkt.“ (E: 53) In seinen Erinnerungen übt Jakob als ewiges Kind Widerstand gegen das Vergessen der anderen. Der wiederholte Verweis auf seine Geschichten (E: 31, 97, 98) läuft den Aussagen der Verhörten, Jakob habe nie etwas erzählt (E: 21, 23, 29, 43, 45, 94) zuwider. Vielmehr wird deutlich: Er erzählte nicht, was man hören wollte, seine Geschichten waren für das Dorf lediglich „Spinnereien“ (E: 68f.). Was Jakob berichten würde, spart der Text zwar aus, dennoch bleibt ihm – ebenso wie dem *Handwerk des Tötens* – die nicht erzählte Geschichte als Möglichkeit des radikal Anderen eingeschrieben. „Jakobs Geschichte“, schreibt Melzer, „beginnt recht eigentlich erst, wo die ‚Geschichtchen‘ der verschiedenen Erzähler enden“²⁹². Im Verweis auf seine unterdrückten und verschwie-

²⁹² Melzer in: Neue Zürcher Zeitung v. 06.01.1989, S 31.

genen Geschichten liegt ein Widerhaken gegen die sich seiner bemächtigen Berichte der Verwandten und Bekannten.

Auf der Ebene der Geschichte äußert sich die skeptische Position des Textes als Weigerung, seinen Gegenstand preiszugeben. Fragestruktur und analytischer Aufbau als Anklänge an die Detektivgeschichte evozieren die Erwartung, das Rätsel um Jakobs Vergehen würde letztlich aufgelöst – eine Erwartung, die enttäuscht wird. Die Vergangenheit Jakobs wird in den Berichten seines Umfelds nicht linear nachvollziehbar, vielmehr entsteht der Eindruck, der Text spare das Wesentliche aus, nämlich Jakobs Geschichte, wie er sie selbst erzählen würde. Wie Allmayer im *Handwerk des Tötens* ist auch diese Figur ein Rätsel, das sich der Lösung durch die erzählenden Rechercheure entzieht. Bereits hier findet sich die spezifische poetologische Distanz der späteren Romane, die Biographie immer als erzähltes und interpretiertes Leben zeigt. Allerdings bedeutet diese Distanz nicht den gänzlichen Verzicht auf Nähe: Gerade in jenen Passagen, in denen bis zur absoluten Identifizierung mit Jakob von seiner Vergangenheit berichtet wird, erzeugt der Text durchaus empathisches Mitleid mit seiner Figur. Diese Nähe wird jedoch stets durch die Unsicherheit der Erzählkonstruktion, den vermutenden Konjunktiv und die oder-Satzketten relativiert: Die Geschichte könnte auch eine andere sein.

4.3. „Wie hätte er je sprechen sollen?“ Sprache als Grund des Scheiterns

Das Handwerk des Tötens thematisiert an seinen Schriftsteller-Figuren die Schwierigkeit, wenn nicht gar die Unmöglichkeit, Wirklichkeit in literarischen Texten abzubilden. Auf einer Metaebene stellt der Roman, so wurde gezeigt, die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion. Auch *Einer* verfügt über eine solche Metaebene: Reflektiert wird hier weniger das problematische Handwerk des Schriftstellers als die Grenzen von Sprache. Der Text enthält zwei Stoßrichtungen sprachphilosophischer Zweifel: Erstens wird die fehlende Kommunikation im Dorf als Auslöser für Jakobs Krise gezeigt. „Thema der Erzählung“, schreibt Scheichl, „ist [...] die Unfähigkeit und wohl noch mehr die Unmöglich-

keit, einen Anderen wirklich zu verstehen²⁹³. Zum Zweiten wird Jakob, wie Kuhn schreibt, als ein „Leidensmann der Sprache“²⁹⁴ beschrieben, dem es nicht gelingt, Wort und Welt in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Er scheitert am Zeichencharakter der Sprache, an ihrem Wesen selbst.

Zwischen Jakob und den Dorfbewohnern kann es keine gelingende Kommunikation geben, weil beide buchstäblich verschiedene Sprachen sprechen. Die Sprache innerhalb des Dorfes zeichnet sich vor allem durch Sprachlosigkeit aus. Im Verhör berichtet Jakobs Bruder, „er habe nicht mit ihm [Jakob, M. G.] gesprochen, kein Wort, schon lange keines mehr, und im Grunde noch nie eines, mit keinem, oder wer führe Gespräche im Dorf, wer gebrauche die Sprache anders als allein für die alltäglichen Notwendigkeiten?“ (E: 43) Das Schweigen der Dorfbewohner stammt aus einer Zeit, in der die Gastwirte noch Bauern waren und, wie Joana Drynda schreibt, „man [...], von der körperlichen Arbeit geschunden, sparsame Kommunikationsformen verwendete, um Kraft für Nötigeres zu sparen“²⁹⁵. In der Gegenwart ist das beklemmende Schweigen Indiz für einen kollektiven pathologischen Komplex: Die Hoteliers verachten die deutschen Touristen und sind zugleich abhängig von ihnen. Diese Zerrissenheit und Frustration wird jedoch nicht artikuliert, sondern verdrängt: „Sie fielen nicht aus der zugeordneten Rolle, keiner, waren den Gästen zu gefallen und animierten, animierten oft an drei Tischen gleichzeitig, animierten um ihr Leben und animierten sich zu Tode. Aber darüber wurde nicht gesprochen [...].“ (E: 52) Jakob ist der Einzige, dem dieses merkwürdige ‚double-bind‘ auffällt, der sich daran stößt, dass seine Eltern „für Fremde tun [...], was sie nie füreinander getan hätten oder für sich selbst“ (E: 51). Als er den Vater mit seinen Vorwürfen konfrontiert, wird er unter Androhung von körperlicher Gewalt zum Schweigen gebracht. Die Sprachlosigkeit ist als

²⁹³ Sigurd Paul Scheichl: Laudatio auf Norbert Gstrein zur Überreichung des Tiroler Landespreises für Kunst 2000. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 2000, H. 19, S. 9.

²⁹⁴ Kuhn 2005, S. 123f.

²⁹⁵ Joana Drynda: Fremd unter den Seinen – das Motiv der Selbst-Ausgrenzung in den frühen Texten Norbert Gstreins. In: Ewa Pytel-Bartnik und Maria Wojtczak (Hg.): *Habitus und Fremdbild in der deutschen Prosaliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006 (= Posener Beiträge zur Germanistik 11), S. 239.

konstitutives Element der dörflichen Sozietät von Kindheit anerzogen (E: 31, 61); auf der narrativen Ebene manifestiert sie sich im Fehlen jegerlicher Dialoge.²⁹⁶

Erst unter Alkoholeinfluss finden die Dorfbewohner zum Sprechen. Ihre hitzigen Reden in den Bars dienen jedoch nicht dem Austausch, sondern der „aggressiven Bekundung des kollektiven Selbstgefühls“²⁹⁷: „Mir sein mir“ (E: 63) heißt es am Stammtisch im verzweifelten Versuch der Abgrenzung von den Touristen. Wiederum ist es Jakob, der die Brüchigkeit der allzu lauten Selbstvergewisserungen durchschaut:

In vielen Runden hatte er sie einmütig den Standpunkt festlegen gehört und betonen, es gäbe nur einen Weg, es gibt nur ihren, und von draußen, taleinwärts sei noch nie etwas Gutes gekommen. [...]. Jakob zweifelte manchmal, ob sie tatsächlich meinten, was sie sagten, oder nur grundsätzlich alles Neue abwiesen [...] und doch widersprach er ihnen nie – sie hätten ihn ohnehin nicht ernst genommen, wie jeden, der nicht ihre Meinung teilt – und habe gewöhnlich sogar zugestimmt, am Anfang, weil er es nicht besser wußte, und später, er wußte nicht warum, und nur zuweilen etwas ganz anderes entgegnet oder eine Dummheit, über der sie eine Sekunde innehielten und dann lachten oder sagten, man solle ihn reden lassen oder tun, was immer dem Narren in den Kopf käme, und sich nicht scheren darum. (E: 63f.)

Jakob erscheint als Figur des „weisen Narren“²⁹⁸: Obwohl ewiges Kind (E: 67) und schrulliges Kuriosum, das dem Publikum zum Amusement vorgeführt wird (E: 84), verfügt er über eine Klarsicht, die seine Mitmenschen entbehren. Als jener kluge Sonderling, der die anderen „vergebens warnt und von ihrem Weg abzubringen versucht“²⁹⁹, ist er mit dem Fluch geschlagen, die Verhältnisse klar zu durchschauen, seine Zweifel aber nicht artikulieren zu können. Sein Widerspruch gegen die falschen Plattitüden der Kneipengänger äußert sich in Form absurder Einwürfe. Diese „Dummheit[en]“ werden jedoch nicht als Rebellion er-

²⁹⁶ Siehe ebd.

²⁹⁷ Kuhn 2005, S. 129.

²⁹⁸ Siehe Frenzel 2005, S. 550ff.

²⁹⁹ Ebd., S. 557.

kannt, sondern stempeln ihn in den Augen seiner Mitmenschen ein weiteres Mal zum Verrückten.

Hinter den Phrasen der Dorfbewohner gibt es keine urtümliche Tiroler Authentizität, die leeren Sprüche sind Ausdruck derselben „beklemmende[n] Sprachlosigkeit, die ihnen von Kind an beigebracht wird“ (E: 35). Das Idiom der Touristen, die ihrerseits versuchen, „die Leute im Dorf nachzuahmen“ (E: 50), korrumpiert die Sprache der Einheimischen: „Der Alkohol gab Sätze ein, die nicht ihre waren, fremde Worte, gekünsteltes Hochdeutsch, gebrochenes Englisch [...]“ (E: 35). Der pathologische Komplex des Hin- und Hergerissenseins zwischen Verachtung und Abhängigkeit manifestiert sich in der Sprache: Einerseits verfallen die Menschen im Dorf zunehmend in den Duktus der ausländischen Besucher, andererseits beharren sie auf ihrer sprachlichen Identität, die jedoch nur in inhaltslosen Allgemeinplätzen und Redensarten ihren Ausdruck findet: „[M]an müsse das Heu eintun, wenn es dürr ist, und die Kuh melken, solange sie Milch gibt.“ (E: 61) Oder: „[D]as Heu von den Steinen, ein Mädchen aus den Bergen und Fleisch von den Knochen, im Dialekt ein gelungener Reim [...]“ (E: 62) Im Dorf hat die Sprache ihre Mitteilungsfunktion verloren: Die Menschen sagen nichts, selbst wenn sie reden. Ihr Gerede übertüncht Jakobs Artikulationsversuche, ist sprachlicher Ausdruck sozialer Gewalt.

Jakobs Geschichte ist die einer misslingenden Kommunikation. In den erstarrten Formeln des Tourismus-Gewerbes und den „Mir sein Mir“-Selbstbeglaubigungen am Tresen geht Jakobs Stimme unter, seine Geschichten finden kein Publikum: „Er war einsam, wenn ihm niemand zuhörte“ (E: 78), erinnert sich sein Bruder. Von Kindheit an stoßen seine Zweifel, die Vorwürfe an den Vater auf taube Ohren; er wird zum Schweigen verurteilt in einer vom Schweigen beherrschten Umgebung. Die Sprache, speziell die deformierte Sprache im Dorf, eignet sich, so zeigt der Text, nicht als Medium gelingender Kommunikation.³⁰⁰ Selbst die Gespräche mit Hanna, in denen beide das gemeinsame Kindheitsglück heraufbeschwören, weichen schließlich einer „dumpfen Sprachlosigkeit“: Sie ist „das einzig Gemeinsame, und auch nur als Wort, weil sein Schweigen nicht ihres wäre“ (E: 82f.). Indem er das

³⁰⁰ Siehe Tvrdík 2006, S. 221.

Misslingen der Sprache als Kommunikations- und Ausdrucksmedium beschreibt, artikuliert der Text, was Dirk Göttsche als „gebrauchssemantische Sprachskepsis“³⁰¹ bezeichnet: Da nicht nur „begriffliches Denken, sondern menschliches Bewusstsein insgesamt sprachgeprägt“³⁰² ist, bedeutet Sprachlosigkeit zugleich Identitäts- und Beziehungslosigkeit.

Zum Zweiten problematisiert der Text die Repräsentationsfunktion von Sprache. Jakob wird als Erbe des Lord Chandos charakterisiert, der literarischen Figur Hugo von Hofmannsthal, die zum Sinnbild der Sprachkrise des beginnenden 20. Jahrhunderts avancierte. In seinem fiktionalen Brief an Francis Bacon berichtet Chandos von seinen misslingenden Versuchen, sich der Bedeutung abstrakter Begriffe zu bemächtigen: „[D]ie abstrakten Worte, derer sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Mund wie modrige Pilze.“³⁰³ Jakob wiederum versucht dem Wort ‚Liebe‘ seine Bedeutung zu entreißen:

Weil es das Wort im Dialekt nicht gab, stand es geschrieben wie losgelöst von den anderen und nicht dazugehörig; er bestaunte es von allen Seiten und hätte am liebsten die flache Hand unter die Tintenstriche geschoben, die Druckerschwärze, es loszulösen vom fesselnden Papier und so zu drehen, daß kein Geheimnis mehr bliebe. Dabei sei es ein Wort wie alle anderen. Durch Augen und Ohren drang es in seinen Kopf und nistete sich lange und unausgesprochen im Mund ein, manchmal mit der Zungenspitze vom Gaumen abgerollt oder sanft gegen die Schneidezähne gedrückt, den Geschmack zu prüfen, der süß sei, und nur ganz selten geriet es zwischen die tastenden Lippen oder entwischte ihrer Umklammerung und stand plötzlich ohne Bedeutung im Raum, nackt wie ein Skelett. (E: 37f.)

Jakob geht das begehrte Wort nicht über die Lippen, seine Verzweiflung ist wie bei Chandos geradezu körperlicher Natur. Beiden ist die Alltäglichkeit der Sprache ein Ärgernis, die „familiären und hausbackenen

³⁰¹ Dirk Göttsche: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 25.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Hugo von Hofmannsthal: Ein Brief. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Rudolf Hirsch. Band 31: Erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 48f.

Gespräche“ erfüllen Chandos mit einem „unerklärlichen Zorn“³⁰⁴. Ebenso zürnt Jakob dem alltäglichen Gebrauch des Wortes Liebe, „das sich hergab, die leeren Liebeleien der anderen zu dokumentieren“ (E: 39). Jakob wie Chandos sehnen sich nach einer neuen Sprache, einem unmittelbaren und authentischem Ausdruck von Welt. Hofmannsthal lässt Chandos schreiben:

[D]ie Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre [...] [ist] eine Sprache, von deren Worten mir nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in der die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.³⁰⁵

Ebenso träumt Jakob von einer nie dagewesenen „neuen Buchstabenkombination, einer, die nicht zu finden war in den Tausenden von Dundenseiten, die weich über die Lippen fließt ins Ohr oder unter sich das Papier leise zittern macht“ (E: 38). Seine Suche nach dem wahren Ausdruck korrespondiert mit seiner Sehnsucht nach dem unbeschwertem Locus amoenus der Kindheit: Die unerreichbare Sprache ist Heimat und Paradies.³⁰⁶ Im Gegensatz zu Chandos verfügt Jakob jedoch nicht über die metasprachlichen Möglichkeiten, seine Krise zu beschreiben. Die Suche nach einer Heimat in der Sprache führt ihn zurück in die seit Kindheit vertrauten Redensarten. Doch auch dieser letzte Versuch der Integration als Teilhabe am Bar-Gerede scheitert und führt zum gänzlichen Verstummen:

Sie hatten ihm eine Zeitlang nicht zugehört, als er plötzlich wie wahnsinnig zu schreien begann: wer zahlt, schafft an, immer wieder diesen Satz [...]. Erst unter den Drohungen des Wirts verstummte er, betreten lachend, und sagte ein letztes Mal, fast unhörbar: wer zahlt, schafft an. Und sagte nur für sich selbst: Geld will Geld, den überlieferten Spruch [...]. (E: 59)

³⁰⁴ Ebd., S. 49.

³⁰⁵ Ebd., S. 54.

³⁰⁶ Siehe Kuhn, S. 126.

Indem der Text Jakobs Sprachkrise in Analogie zur berühmten Chandos-Krise setzt, begibt er sich in die Tradition nominalistischer Sprachkritik, die, wie Göttsche schreibt, „die unaufhebbare Differenz von Sprache und Wirklichkeit zum Ausgangspunkt nimmt und Sprache damit [...] als prinzipiell inadäquat begreift“³⁰⁷. Jakobs Leiden an der Sprache ist somit nicht nur sozial bedingt, sondern grundsätzlicher Natur: Sprache ‚an sich‘ kann Wirklichkeit nicht abbilden. Seine Bemühungen, das Bezeichnete im Zeichen aufzuspüren, sind per se zum Scheitern verurteilt. Entsprechend folgert Kuhn: „Nicht das problematische Verhältnis zu Hanna scheint Jakob letztlich an der Liebe zu hindern, sondern die misslingende Beschwörung und Aneignung des entsprechenden Wortes.“³⁰⁸ In der Erzählung finden sich somit zwei Stoßrichtungen von Sprachskepsis: Als gebrauchssemantische Skepsis ist sie Kommunikations- und Ausdruckskritik, als repräsentationssemantische Skepsis problematisiert sie die Abbildungsfunktion von Sprache.³⁰⁹

Der Roman *Das Handwerk des Tötens* erzählt in einer paradoxen Bewegung von den Schwierigkeiten, wenn nicht gar der Unmöglichkeit des Erzählens. Eine ähnlich widersprüchliche Struktur findet sich auch in *Einer*. Der Text spricht höchst virtuos von der Unmöglichkeit gelingenden Sprechens. „Die Lebendigkeit der [sprachskeptischen, M. G.] Tradition“, schreibt Göttsche, „ist nicht allein in ihrer thematischen Rezeption und Fortführung begründet [...], sondern sie zeitigt ihre Konstruktivität [...] gerade in der Innovation der Gestaltungsmittel des Erzählens“³¹⁰ – im Fall von *Einer* in jener „verwackelten Erzähllinie“³¹¹. Dem Gerede des Dorfes, das auf der Ebene der Erzählung über Jakobs Sprachsensibilität siegt und ihn zum Verstummen bringt, steht auf der Ebene des Erzählens eine unkonventionelle Sprache entgegen. In der Narration wiederholt sich Jakobs Suche nach einer neuen Sprache und transzendiert die Geschichte: Die Sprachhellhörigkeit, das Prinzip Jakob siegt.

³⁰⁷ Göttsche 1987, S. 25.

³⁰⁸ Kuhn 2005, S. 125.

³⁰⁹ Siehe Göttsche 1987, S. 24f.

³¹⁰ Ebd., S. 3.

³¹¹ Gstrein; Helbig 2006, S. 12.

5. Fazit: Die Kontinuität des Zweifels?

Bereits in Gstreins erster Erzählung finden sich, so hat das letzte Kapitel gezeigt, charakteristische Momente seiner späteren Poetik. Sowohl in der Erzählkonstruktion als auch auf der Handlungsebene lässt sich eine Spur des Zweifels verfolgen, die *Einer* mit den späteren Romanen verbindet. In den unkonventionellen Erzählkonstruktionen liegt eine erste Verbindungslinie zwischen Gstreins frühen Dorfgeschichten und den späteren großen Romanen: Die Erzählungen sowie der Roman *Das Register* aus den Jahren 1988 bis 1995 ließen sich unter das Motto ‚ein erzählerisches Spiel mit der Wahrheit‘ stellen: Sie changieren alle – hier kann *Einer* als exemplarisch gelten – zwischen verschiedenen Erzählsituationen, die Sprecher sind nicht eindeutig zu identifizieren, relativieren sich selbst, sprechen im Konjunktiv: Erzählen erscheint als Balanceakt.³¹² Das Augenmerk des Lesers wird durch die ungewöhnlichen narrativen Konstruktionen auf das Erzählen selbst gelenkt: Wer spricht? Woher bezieht der Sprecher seine Informationen? Die nebulöse Unbestimmtheit der Erzählsituation färbt wiederum auf die erzählten Geschichten ab: Was ist tatsächlich geschehen? In keinem dieser Texte existiert jedoch eine Figur, die diese Zweifel explizit artikulieren würde. Das Spiel mit der Wahrheit ist auch ein Spiel mit Lesegewohnheiten: Dem realistischen linearen Erzählen aus einer Perspektive wird eine Absage erteilt; die Unsicherheiten des Erzählens finden in der Verunsicherung des Lesers ihre rezeptionsästhetische Entsprechung.

Die Romane *Die englischen Jahre* und *Das Handwerk des Tötens* bedeuten nicht nur eine Wende im behandelten Sujet, da sie weltgeschichtliche Ereignisse zum Thema haben, sondern markieren auch einen Wechsel der Erzählsituation: In beiden Texten existiert eine extradiegetisch-homodiegetischer Erzählinstanz, die als Figur identifiziert werden kann. Dennoch sind auch diese Romane nicht konventionell erzählt, sondern verfügen – insbesondere *Das Handwerk des Tötens* – über vielfach ineinander verschachtelte intradiegetische Erzähler. Diese Hierarchisierung des Erzählens führt zu einem ähnlichen Effekt wie die unidentifizierbaren Erzählerstimmen der frühen Texte: Die vermeintlichen

³¹² Siehe Müller-Vahl 1992, S. 105.

Fakten am Ende der Mitteilungsketten rücken in ungreifbare Ferne. Der Fokus wird erneut auf die Bericht- und Beurteilungsstrategien der Erzähler gelenkt – welcher der vielen Erzähler spricht, was wurde an jeder Erzählstation der ursprünglichen Nachricht hinzugefügt, welchen Erzählern ist zu glauben?

Ein entscheidender Unterschied liegt jedoch in der Thematisierung des Zweifels. Sowohl die recherchierende Ärztin in *Die englischen Jahre* als auch der erzählende Journalist im *Handwerk des Tötens* sind ausgesprochene Skeptiker. Ihr Misstrauen gilt allen Stereotypen, Schablonen und Klischees, die sie in den Romanprojekten ihrer Mitmenschen auszumachen glauben. Die Frage danach, wie journalistische und belletristische Texte mit Fakten umgehen dürfen, wird von den Erzählerfiguren explizit gestellt. Erzählkepsis wird in diesen Romanen daher – im Unterschied zu den älteren Erzählungen – nicht nur in der Verschachtelung der Berichte abgebildet, sondern auch explizit zum Thema gemacht. Zweifel entstehen nicht erst in der Rezeption, sondern sind Teil der Diegese.

Eine zweite Verbindung lässt sich auf der Handlungsebene ziehen. Sowohl Jakob als auch Hirschfelder und Allmayer sind Gegenstand einer detektivischen Recherche. Im *Handwerk des Tötens* gelingt es Paul und dem Erzähler nicht, das Rätsel um Allmayers Verbrechen aufzulösen: Machte er von Slavkos Waffe Gebrauch? *Die englischen Jahre* beantworten zwar die Frage nach der wirklichen Identität Hirschfelders, jedoch um den Preis einer radikalen Umkehr. Hirschfelder ist nicht Hirschfelder, von der Schriftsteller-Figur, der das Interesse der Erzählerin galt, erfahren sie und der Leser nur seinen wahren Namen und eine grobe Skizze seiner Biographie. Das Rätsel um Jakob, der Grund für seine Verhaftung, wird in *Einer* nicht aufgelöst, allerdings mit dem entscheidenden Unterschied, dass das Rätsel innerhalb der erzählten Welt keines ist. Die Unsicherheit ist – entsprechend der narrativen Konstruktion – wiederum die des Lesers, in ihm entsteht die Vermutung, Jakob könne Hanna etwas angetan haben. Die Figuren hingegen wissen, ob das der Fall ist.

Mit dem Rätsel um die Figuren ist die Frage nach ihrer Identität verbunden. Ein geschlossenes Bild der recherchierten Figuren ergibt sich in keinem der Texte: Das ‚wahre Gesicht‘ des Schriftstellers in *Die engli-*

schen Jahre (der eigentlich Harrasser heißt), seine Beweggründe für den Identitätstausch, seine Persönlichkeit jenseits der Klischees und der Geschichten, die man von ihm erzählt, kommen nicht ans Licht. Von Allmayer ergibt sich ebenfalls kein klares Bild. War er ein zynischer Schürzenjäger, ein vom Krieg gebrochener Idealist, ein verträumter Schriftsteller? Die Aneignung des fremden Lebens, wie sie Paul unternimmt, scheitert. Und auch Jakob ist eine Leerstelle, um die die Erzählungen seiner Verwandten und Bekannten nur kreisen können. Er ist der Dorfnarr, ein kranker Alkoholiker, ein albernes Kind und ein veränderter Poet auf der Suche nach einer neuen Sprache – oder nichts von alledem. Er erscheint als bruchstückhaftes Mosaik, dem ein entscheidendes Teil, nämlich sein eigene Geschichte, fehlt. Gstreins Poetik der Distanz, die er der „aufgezwungene[n] Nähe“ (G: 35) der Holocaust- und Kriegs-„Geschichtchen“ (D: 7) entgegen setzen möchte, findet somit, Jahre bevor er sie in Reden, Essays und Interviews ausformulieren sollte, in seiner ersten Erzählung ihren Niederschlag. *Einer* zeigt, dass ein fremdes Leben nur als erzähltes und interpretiertes zugänglich ist, und kreierte Nähe zu seiner Figur, gerade indem er ihre Geschichten ausspart und der Vorstellung des Lesers überlässt.

Eine dritte Kontinuität liegt im theoretischen Gehalt der Texte. Sowohl *Das Handwerk des Tötens* als auch *Einer* lassen sich auf einer Metaebene als Abhandlungen über die Möglichkeiten gelingenden Sprechens und Schreibens lesen. Im Roman kreisen die kritischen Reflexionen des Erzählers sowie seine Gespräche mit Paul um die Frage, wie literarische Texte mit der Realität umgehen dürfen, der Roman verfügt daher über eine literaturtheoretische Metaebene. *Einer* entbehrt dieser metanarrativen Komponente und stellt basaler die erkenntnistheoretische Frage nach der „Möglichkeit sprachlicher Darstellung von Wahrheit oder Nichtwahrheit überhaupt“³¹³. Die sprachphilosophische Metaebene wird jedoch wiederum – entsprechend der narrativen Konstruktion und dem Rätsel um Jakobs Verbrechen – nicht von den Figuren innerhalb der Geschichte thematisiert, sondern bleibt in der Schwebel. Der Text schildert

³¹³ Valerius 2005, S. 58.

Jakob als einen „Leidensmann an der Sprache“³¹⁴, jedoch stellt keine der Figuren philosophische Überlegungen zur Sprache an.

Einer lässt sich daher als Anfangspunkt einer fortan ausgearbeiteten skeptischen Poetik verstehen. So konstatiert Kramatschek, die erste Erzählung weise „in der Behandlung von Stoff und Sprache bereits die für Gstreins Werk charakteristischen Aspekte“ auf und nennt als solche „die betont kunstfertige Behandlung von Sprache“ sowie „eine ausgefeilte Erzähltechnik, die [...] immer auch Gstreins Skepsis mitformuliert, was von einem Leben eigentlich wie erzählbar beziehungsweise darstellbar ist“³¹⁵. Allerdings besteht zwischen dem Zweifel an der Erzählbarkeit und der Darstellbarkeit einer Biographie ein entscheidender Unterschied. *Einer* lässt sich als literarische Verhandlung sprachphilosophisch-epistemologischer Positionen wie dem Internen Realismus und der Situationssemantik lesen, da die Erzählung Sprache als Instrument von Erkenntnis und Kommunikation in Frage stellt. Die Erzählung problematisiert somit die Fähigkeit mündlichen Erzählens, seinen Gegenstand einzuholen. *Das Handwerk des Tötens* zielt hingegen auf die literarische Darstellbarkeit von Wirklichkeit, auf das Schreiben: Der Text bezieht den Zweifel somit als letzte Konsequenz auf sich selbst und fragt in einem engeren Blickwinkel nach den Grenzen von Literatur.

Eine Radikalisierung liegt auch in der zunehmenden Thematisierung der skeptischen Position: Der in der ersten Erzählung inszenierte Zweifel wird im *Handwerk des Tötens* explizit von den Figuren verhandelt, um schließlich in *Wem gehört eine Geschichte?* sowie in Reden und Interviews als poetologisches ‚Programm‘ vom Autor argumentativ vertreten zu werden. Zusätzliche Brisanz erhält die Skepsis mit ihrem Gegenstand, der ethischen Frage nach dem richtigen oder falschen Umgang der Literatur mit der Realität, die Gstrein auf durchaus polemische Art und Weise sich und seinen Kollegen stellt.

Das Problem der Skepsis ist, dass sie nicht argumentativ vertreten werden kann, ohne einem Selbstwiderspruch zu erliegen. Im philosophischen Diskurs kann der Satz ‚Es gibt keine Wahrheit‘ nicht sinnvoll geäußert werden, da er selbst Anspruch darauf erhebt, wahr zu sein. In

³¹⁴ Kuhn 2005, S. 124.

³¹⁵ Kramatschek 2000, S. 1.

Kapitel 3.2. wurde gezeigt, dass Gstreins Texte diesen Widerspruch performativ umsetzen: Im *Handwerk des Tötens* äußert sich die Kritik am realistischen Erzählen, wie Scheichl festhält, „im Gewande des Realismus“³¹⁶. *Wem gehört eine Geschichte?* beinhaltet die Forderung nach einem geklärten Verhältnis von Fakten und Fiktion und unterläuft diese Forderung zugleich, indem der Text die Grenzen zwischen Autor und Erzähler, realen und fiktiven Figuren verwischt. Und auch *Einer* spricht durchaus gelingend von der Unmöglichkeit des Sprechens. Der Literatur gelingt, woran die Philosophie scheitern muss: Sie kann den performativen Widerspruch der Skepsis aushalten, indem sie ihn ausstellt.

Nach dem Erscheinen von *Das Handwerk des Tötens* kündigte Gstrein an, er wolle in seinem nächsten Projekt auf jede skeptische Metaebene verzichten und „Erzählen wie ein Dummkopf“³¹⁷. Der 2008 erschienene Roman *Die Winter im Süden*³¹⁸ markiert so auch das Ende seiner bis dato kontinuierlichen poetologischen Position: Weder immanent noch explizit wird in diesem Text literaturtheoretische oder sprachphilosophische Skepsis verhandelt. In Gstreins Worten: „[K]eine Zweifel, keine Reflexionen, alles geradeaus, als hätte es nie die sogenannte Moderne gegeben“³¹⁹.

Ob diese Aussagen in der Tat eine Abkehr von seiner bisherigen Poetik bedeuten, wird sich mit den nächsten Romanen zeigen. Wenn Gstrein jedoch in Interviews seine Position als ein „aggressives Nein“³²⁰ gegenüber den literarischen Konzepten anderer Autoren charakterisierte und zugleich angab, welche Zweifel seine Texte beim Leser hervorrufen sollen und welchen Lesertypus er „nicht will“³²¹, so bedeutet dies die Zementierung einer philosophischen Position, die sich in ihrem Kern gerade gegen eine solche Eindeutigkeit wendet. Odo Marquard beschreibt Skepsis als Spiel mit dem Zweifel, als ein Changieren zwischen verschiedenen Wahrheiten, die, indem der Skeptiker sie aufeinander

³¹⁶ Scheichl 2000, S. 9.

³¹⁷ Viertelhaus; Gstrein 2005, S. 66

³¹⁸ Norbert Gstrein: *Die Winter im Süden*. München: Hanser 2008.

³¹⁹ Viertelhaus; Gstrein 2005, S. 66.

³²⁰ Encke; Mangold; Gstrein in: *Süddeutsche Zeitung* v. 28.04.2004, S. 14.

³²¹ Ebd.

prallen lässt, sich wechselseitig relativieren.³²² *Einer, Das Handwerk des Tötens* und *Wem gehört eine Geschichte?* vollziehen diese „Gewaltenteilung“³²³ zwischen Erzählen und Erzähltem und verhindern so jede interpretatorische Vereinnahmung, die sie auf eine definitive Aussage festlegen würde. Daher lässt sich – zumindest vorläufig – festhalten: Gstreins Texte transzendieren die Argumentation des Autors und erweisen sich als die wahren Skeptiker.

³²² Marquard 2001, S. 7.

³²³ Ebd.

BIBLIOGRAPHIE

Siglen

- D = Gstrein, Norbert: Die Differenz. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. In: Büchner. Literatur, Kunst, Kultur 2000, H. 1, S. 6-17.
- E = Gstrein, Norbert: Einer. Mit einem Kommentar von Heribert Kuhn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. (= Suhrkamp Basisbibliothek 61)
- G = Gstrein, Norbert: Wem gehört eine Geschichte? Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- HT = Gstrein, Norbert: Das Handwerk des Tötens. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- LF = Gstrein, Norbert: Zur Logik der Fragen. Innsbruck: Universität Innsbruck 1988.
- S = Gstrein, Norbert: Das Sheerness des Erzählens. In: Manuskripte 43 (2003), H. 162, S. 102-106.

Primärliteratur

- Barwise, John; Perry, John: Situationen und Einstellungen. Grundlagen der Situationssemantik. Berlin, New York: de Gruyter 1987.
- Born, Nicolas: Die Fälschung. Reinbek: Rowohlt 1979.
- Conrad, Joseph: Herz der Finsternis. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Conrad, Joseph: Almayers Wahn. Frankfurt a. M.: Fischer 1972.
- Gerstberger, Beatrix: Keine Zeit zum Abschiednehmen. Berlin: Ullstein 2004.
- Gruber, Sabine: Die Zumutung. München: Beck 2003.
- Gstrein, Norbert: Anderntags. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Gstrein, Norbert: Das Register. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Gstrein, Norbert: Der Kommerzialrat. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Gstrein, Norbert: Die englischen Jahre. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Gstrein, Norbert: Die Winter im Süden. München: Hanser 2008.
- Gstrein, Norbert: O2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

- Gstrein, Norbert: Selbstporträt mit einer Toten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Handke, Peter: Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Kertész, Imre: Wem gehört Auschwitz? Zu Roberto Benignis Film *Das Leben ist schön*. In: ders.: Die exilierte Sprache. Essays und Reden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 147-155.
- Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Rudolf Hirsch. Band 31: Erfundene Gespräche und Briefe. Frankfurt a. M.: Fischer 1991, S. 45-55.
- Lévy, Bernhard-Henri: Wer hat Daniel Pearl ermordet? Der Tod eines Journalisten und die Verstrickungen des pakistanischen Geheimdienstes mit al-Quaida. Düsseldorf: Econ 2003.
- Marquard, Odo: Die Philosophie der Geschichten und die Zukunft des Erzählens. In: ders.: Skepsis in der Moderne. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam 2007, S. 55-71.
- Marquard, Odo: Skeptiker. In: ders.: Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien. Stuttgart: Reclam 2001, S. 6-10.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Düsseldorf, Wien: Econ 1968.
- Pavese, Cesare: Das Handwerk des Lebens. Tagebuch 1935-1950. Düsseldorf: Claassen 1988.
- Putnam, Hilary: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Frankfurt a. M. 1982.
- Sontag, Susan: In Platons Höhle. In: dies.: Über Fotografie. 2. Auflage. München: Hanser 1978, S. 9-28.
- Zeh, Juli: Die Stille ist ein Geräusch. Eine Fahrt durch Bosnien. München: btb 2003.

Interviews und Zeitungsartikel

- Doerry, Martin; Hage, Volker; Sebald, W. G.: „Ich fürchte das Melodramatische“. In: Der Spiegel v. 12.03.2001, S. 228-234.
- Encke, Julia; Mangold, Ijoma; Gstrein, Norbert: Ich werde bei jeder Berührung mit der Wirklichkeit beklommen. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Norbert Gstrein über Jugoslawien, Peter Handke und den Schreibtisch als gefährlichen Ort. In: Süddeutsche Zeitung v. 28.04.2004, S. 14.
- Grüner, Gabriel: Die lange Suche nach Gerechtigkeit. In: Stern 1996, H. 20, S. 154-157.
- Grüner, Gabriel; Handke, Peter: Vielleicht bin ich ein Gerechtigkeitsidiot. Peter Handke im Gespräch mit dem Kriegsreporter Gabriel Grüner. In: Thomas Deichmann (Hg.): Noch einmal für Jugoslawien. Peter Handke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 107-113.
- Gstrein, Norbert: Eine Hölle für sich allein. In der Literatur versagen die Maßstäbe. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16.06.1994, S. 33.
- Helbig, Axel; Gstrein, Norbert: Der obszöne Blick. Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz, Wien: Droschl 2006 (= Dossier 26), S. 9-29.
- Holz, Wolfgang; Gstrein, Norbert: Eine Art Natürlichkeit. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Norbert Gstrein. In: Neue Zürcher Zeitung v. 30.01.1995, S. 19.
- Nickel Gunther; Gstrein, Norbert: Die richtige Sprache finden. Ein Gespräch mit dem österreichischen Schriftsteller über den Holocaust in der Literatur. In: Die literarische Welt v. 26.08.2000, S. 11.
- Nüchtern, Klaus; Gstrein, Norbert: Versuch, ein Mann zu sein. In: Der Falter v. 29.07.1999, S. 48.
- Viertelhaus, Benedikt; Gstrein, Norbert: „Die Grenze des Sagbaren verschieben“. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kritische Ausgabe 9 (2005), H. 1, S. 61-67.
- Wüllenweber, Walter: „Warum hat man auf uns geschossen?“ Der Tod am Dulje-Pass. In: Stern 1999, H. 25, S. 18-20.

Rezensionen, Porträts, Laudationen

- Bartels, Gerrit: Die Dauerfälscher. Die Literatur, der Krieg und die Wirklichkeit: Norbert Gstrein hat sich mit seinem neuen Roman *Das Handwerk des Tötens* an den Jugoslawienkrieg gewagt und einen gelungenen Roman über das Nichtzustandekommen eines Romans geschrieben. In: Die Tageszeitung v. 09./10.08.2003, S. 13.
- Böttiger, Helmut: Das Handwerk des Romans. Norbert Gstrein über den Krieg und die Grenzen des Erzählens. In: Stuttgarter Zeitung v. 01.08.2003, S. 32.
- Breitenstein, Andreas: Zur Verteidigung der Poesie. Norbert Gstrein verfasst eine Streitschrift in eigener Sache. In: Neue Zürcher Zeitung v. 14.09.2004, S. 47.
- Drews, Jörg: Zehntausendmal Einer. In: Süddeutsche Zeitung v. 22./23.07.1989, S. 148.
- Encke, Julia: Das unerfreuliche Milieu. Gebt mir mein Buch zurück: Norbert Gstrein beschimpft die Parkwächter der Literatur. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz: Droschl (= Dossier 26), S. 202-205.
- Fetscher, Caroline: Krieg im Konjunktiv. Norbert Gstreins Balkan-Roman *Das Handwerk des Tötens*. Versuch über Leben und Sterben eines Reporters. In: Der Tagesspiegel v. 01.08.2003, S. 25.
- Fuchs, Gerhard: Vom Handwerk des Beginns. Laudatio für Norbert Gstrein anlässlich der Verleihung des Franz-Nabl-Preises. In: Manuskripte 165 (2004), S. 139-144.
- Kämmerlings, Richard: Jede Schrift bleibt immer nur ein Manöver. Die Wirklichkeit, das Aas: Norbert Gstreins großer Roman über die Unmöglichkeit, sich ein wahres Bild vom Krieg zu machen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 02.08.03, S. 42
- Krättli, Anton: Sie holen Jakob. Zu Norbert Gstreins *Einer*. In: Schweizer Monatshefte 69 (1989), H. 5, S. 424-426.
- Krause, Tilman: Haltloses Staunen über ein anderes Leben. Mit Stifter gegen das „Sportreportergehabe“: Norbert Gstrein schreibt in friedlicher Sprache über den Jugoslawien-Krieg. In: Die Welt v. 02.08.2003, S. 3.

- Kuhn, Heribert: Plot ist Mord. Norbert Gstrein widmet sich erneut einem todernten Thema. In: Frankfurter Rundschau v. 08.10.2003, S. 11.
- Melzer, Gerhard: Die versäumte Sekunde. Norbert Gstreins Erzählung Einer. In: Neue Zürcher Zeitung v. 06.01.1989, S. 31.
- Mischke, Roland: Tod eines Kriegsberichterstatters. In: Rheinischer Merkur v. 08.08.2003, S. 20.
- Müller, Lothar: Zwischen Krieg und Plot. Woran starb der Reporter? Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Süddeutsche Zeitung v. 26./27.07.2003, S. 11.
- Müller-Vahl, Barbara: „Waren wir glücklich?“ Der Schriftsteller Norbert Gstrein. In: Die Horen 37 (1992), H. 4, S. 101-105.
- Neubert, Sabine: Chronik fortwährenden Mordens. Norbert Gstrein schrieb einen Roman vor dem Hintergrund der Balkankriege. In: Neues Deutschland v. 08.12.2003, S. 12.
- Radisch, Iris: Tonlos und banal. Wie Norbert Gstrein in seinem Roman *Das Handwerk des Tötens* nichts über einen ermordeten Journalisten erzählen will. In: Die Zeit v. 22.12.2003, S. 46.
- Scheichl, Sigurd Paul: Laudatio auf Norbert Gstrein zur Überreichung des Tiroler Landespreises für Kunst 2000. In: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv 2000, H. 19, S. 7-11.
- Schertenleib, Hansjörg: Jedes Wort zuerst auf die Goldwaage. Kann man über den Krieg realistisch berichten? Norbert Gstrein versucht es mit einem „Antiroman“ über das Schicksal eines getöteten Stern-Reporters. In: Die Weltwoche v. 21.08.2003, S. 76-77.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Schluss mit dem Erzählen. Mit *Das Handwerk des Tötens* führt Norbert Gstrein in die Höhere Schule der Zimmerlichkeit. In: Literaturen 2003, H. 11, S. 55-57.
- Stapf, Detlef: Von Österreich zum Balkan voran erzählt. Über Norbert Gstrein. In: Carsten Gansel und Nicolai Riedel (Hg.): Internationales Uwe-Johnson-Forum. Beiträge zum Werkverständnis und zur Rezeptionsgeschichte. Band 10. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006, S. 169-171.

- Strigl, Daniela: Ein Buch und seine Rezeption. Über Norbert Gstreins „Schule des Tötens“. In: *Literatur und Kritik* 39 (2004), H. 1, S. 79-82.
- Supp, Barbara: Kampf um die Unschuld. Der österreichische Schriftsteller Norbert Gstrein erzählt in seinem neuen, bereits preisgekrönten Roman vom Tod eines Reporters. In: *Der Spiegel*, v. 28.07.2003, S. 124.
- Thuswalder, Anton: Biographie ist immer Interpretation. Resümee eines Gesprächs mit Norbert Gstrein. In: *Salz. Zeitschrift für Literatur* 25 (2000), H. 99, S. 43-44.
- Valerius, Anna: Zwischen Fakten und Fiktion. Norbert Gstrein auf der Suche nach der Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens. In: *Kritische Ausgabe* 13 (2005), H.1, S. 58-60.
- Weigel, Sigrid: Norbert Gstreins hohe Kunst der Perspektive: Fiktion auf dem Schauplatz von Recherchen. Nordbrandenburg 27.9.2003: Laudatio zur Verleihung des Johnson-Preises an Norbert Gstrein. In: *Manuskripte* 43 (2003), H. 162, S. 107-110.
- Weinzierl, Ulrich: Mutmaßungen über Jakob. Norbert Gstreins Erzählung *Einer*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17.12.1988, S. BuZ5.
- Weiss, Christina: Verstummen vor der fremden Sprache. Norbert Gstreins erzählerisches Debüt. In: *Die Zeit* v. 04.11.1988, S. 79.
- Zeyringer, Klaus: Das Handwerk des Dichtens. Norbert Gstreins exemplarische Literaturlektion. In: *Der Standard* v. 18.09.2004, S. A6

Forschungsliteratur zu Gstrein

- Braun, Peter: Norbert Gstreins Meditationen über die Darstellbarkeit des Krieges. In: Davor Beganović und Peter Braun (Hg.): *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. München: Fink 2007, S. 247-269.
- Dronske, Ulrich: Kroaten in der deutschen Literatur. In: *Neohelicon* 32 (2005), H. 2, S. 425-441.

- Drynda, Joana: Der Krieg aus der geschichtlichen Ferne betrachtet. Norbert Gstreins Suche nach der richtigen Sprache. In: Carsten Gansel und Paweł Zimniak (Hg.): Reden und Schweigen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Fallstudien. Wrocław, Dresden: Neisse 2006, S. 234-245.
- Drynda, Joana: Fremd unter den Seinen – das Motiv der Selbst-Ausgrenzung in den frühen Texten Norbert Gstreins. In: Ewa Pytel-Bartnik und Maria Wojtczak (Hg.): Habitus und Fremdbild in der deutschen Prosaliteratur des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2006 (= Posener Beiträge zur Germanistik 11), S. 233-242.
- Düwell, Susanne: Ein Toter macht noch keinen Roman. Repräsentationen des Jugoslawienkrieges in Literatur, Film und den Medien. In: Stephan Jaeger (Hg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 2: Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel: Ludwig 2006, S. 92-117.
- Holzner, Johann: Attacken gegen die Ästhetik der Erfahrungsprosa. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz: Droschl 2006 (= Dossier, 26), S. 47-56.
- Kramatschek, Claudia: Norbert Gstrein. In: Heinz-Ludwig-Arnold (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. München: Edition Text und Kritik 2000, S. 1-10.
- Kruzel, Daniel: Die Notwendigkeit des Faktischen. Über die Spuren Gabriel Grüners in Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.): Norbert Gstrein. Graz: Droschl 2006 (= Dossier 26), S. 134-152.
- Kuhn, Heribert: Wer das Sagen hat. Norbert Gstreins Anverwandlung des Heimatromans in sprachkritischer Absicht. In: Norbert Gstrein: Einer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 111-145.
- Liessmann, Konrad Paul: Konstruktion und Erfahrung. Anmerkungen zur Prosa von Robert Menasse, Norbert Gstrein und Alois Hotschnig. In: Walter Delabar, Werner Jung und Ingrid Pergande (Hg.): Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosaliteratur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 195-206.

- Lützeler, Paul Michael: Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman. München: Fink 2009.
- Müller-Funk, Wolfgang: Die Dummheiten des Erzählens. Anmerkungen zu Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens* und zum Kommentar zum Roman *Wem gehört eine Geschichte?* In: Claudia Öhlschläger (Hg.): *Narration und Ethik*. München: Fink 2009 (= *Ethik – Text – Kultur 1*), S. 241-261.
- Müller-Funk, Wolfgang: Narrative Modellierungen von symbolischen Räumen. Einige grundsätzliche Überlegungen mit Anwendungsbeispiel: Norbert Gstreins *Das Handwerk des Tötens*. In: Marijan Bobinac und Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Gedächtnis – Identität – Differenz. Zur Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext*. Tübingen, Basel: Francke 2008 (= *Kultur – Herrschaft – Differenz 12*), S. 3-12.
- Nickel, Gunther: Norbert Gstrein. In: Wilhelm Kühlmann (Hg.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. Band 4. Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 493-494.
- Rösch, Gertrud Maria: *Wem gehört eine Geschichte? Über die Möglichkeiten und Grenzen der Fiktionalisierung von Realität*. In: Claude Conter (Hg.): *Justitiabilität und Rechtmäßigkeit. Verrechtlichungsprozesse von Literatur und Film in der Moderne*. Amsterdam, New York: Rodopi 2010 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 73*), S.217-224.
- Rosellini, Jay Julian: *Das Handwerk des Berichtens. Die Medienkritiker Handke und Gstrein als Balkan-Kundschafter*. In: *Glossen 21* (2005).
<http://www2.dickinson.edu/glossen/heft21/rosellini.html>, aufgerufen am 22.10.2011.
- Sathe, Nikhil: „Darüber wurde nicht gesprochen“: Staging, Hiding and the Critique of Tourism in Norbert Gstreins *Einer*. In: *Modern Austrian Literature* 43 (2010), H. 1, S. 65-84.
- Scheichl, Sigurd Paul: Ein Echo der *Letzten Tage der Menschheit* in Norbert Gstreins *Handwerk des Tötens*. In: Claudia Glunz (Hg.): *Information Warfare. Die Rolle der Medien (Literatur, Kunst, Fotografie, Film, Fernsehen, Theater, Presse, Korrespondenz) bei*

- der Kriegsdarstellung und -deutung. Göttingen: V&R-Unipress 2007, S. 467-476.
- Scheitler, Irmgard: Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. München: Francke 2001.
- Schütte, Uwe: Von Knechten und Leibeigenen – Mitteilungen aus der österreichischen Provinz. In: *German Life and Letters* 47 (1994), H. 1, S. 67-76.
- Tvrđik, Milan: Die Kälte herrscht vor. Bruch und Kontinuität im Werk von Nobert Gstrein. In: Renata Cornejo und Ekkehard Haring (Hg.): *Wende, Bruch, Kontinuum. Die moderne österreichische Literatur und ihre Paradigmen des Wandels*. Wien: Praesens-Verlag 2006, S. 211-226.
- Wende, Waltraud: Zuerst stirbt immer die Wahrheit: Fakten, Fiktionen und Kitsch im intermedialen Diskurs – Norbert Gstreins Roman *Das Handwerk des Tötens*. In: Lars Koch und Marianne Vogel (Hg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, S. 169-184.
- Zeyringer, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2008.

Weitere Forschungsliteratur

- Adorno, Theodor W.: Der Standpunkt des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Band 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 61-72.
- Alewyn, Richard: *Anatomie des Detektivromans*. In: Jochen Vogt (Hg.): *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. Band 2. München: Fink 1971, S. 372-403.
- Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis un-*

- glaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 59-80.
- Appelt, Hedwig: Die leibhaftige Literatur. Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift. Weinheim, Berlin: Quadriga 1989.
- Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 1985.
- Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185-193.
- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows. In: ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band 2/2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 438-465.
- Bode, Christoph: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen, Basel: Francke 2005.
- Broch, Hermann: Der Kitsch. In: ders.: Gesammelte Werke. Hg. von Hannah Arendt. Band 6: Dichten und Erkennen. Essays Band 1. Zürich: Rhein-Verlag 1955, S. 342-348.
- Broch, Hermann: Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützel. Band 9/2: Schriften zur Literatur. Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 158-176.
- Busch, Dagmar: Unreliable Narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 41-58.
- Rehfus, Wulff D. (Hg.): Handwörterbuch Philosophie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2003.
- Fludernik, Monika: Unreliability vs. Discordance: Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Modell der erzählerischen Unzuverlässigkeit. In: Fabienne Liptay und Yvonne Wolf (Hg.): Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film. München: Text und Kritik 2005, S. 39-59.
- Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 10. Auflage. Stuttgart: Kröner 2005.

- Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987.
- Heimlich, Rüdiger: Skepsis als Erzähl- und Argumentationsstrategie in der modernen Literatur. Kingston, Ontario/Canada: Queen's University 1989.
- Jaeger, Stephan; Willer, Stefan: Einleitung. Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. In: Stephan Jaeger und Stefan Willer (Hg.): Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000, S. 7-30.
- Lützeler, Paul Michael: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: ders. (Hg.): Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 7-23.
- Martinez, Matias; Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 7. Auflage. München: Beck 2007.
- Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg 2001 (= Anglistische Forschungen 294), S.1-3.
- Nünning, Ansgar: Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unzuverlässigen Erzählens. In: ders. (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 3-40.
- Piechotta, Hans Joachim: Skepsis, Wissenschaft, Literatur. Notwendige Beziehungen. In: Carola Hilmes, Dietrich Mathy und Hans Joachim Piechotta (Hg.): Skepsis oder das Spiel mit dem Zweifel. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994, S. 25-33.
- Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Max Niemeyer 1997.
- Schwarz, Monika; Chur, Annette: Semantik. 4. Auflage. Tübingen: Günter Narr 2004.

- Setzkorn, Sylvia: Vom Erzählen erzählen. Metafiktion im französischen und italienischen Roman der Gegenwart. Tübingen: Stauffenberg 2003 (= Schnittpunkte 6).
- Sprenger, Miriam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999.
- Surkamp, Carola: Die Auflösung historischen Geschehens in eine Vielfalt heterogener Versionen. Perspektivenstruktur und unreliable narration in Paul Scotts multiperspektivischer Tetralogie *Raj Quartet*. In: Ansgar Nünning (Hg.): Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 165-183.
- Weber, Dietrich: Theorie der analytischen Erzählung. München: Beck 1975, S. 96.
- Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: ders. (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 9-60.
- Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘. In: Jörg Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag Heidelberg 2001 (= Anglistische Forschungen 294), S. 4-7.
- Zimmermann, Christian von: Einleitung. In: ders. (Hg.): Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970. Tübingen: Günter Narr 2000, S. 1-14.138



Der 2001 erschienene Roman *Die englischen Jahre* markiert eine Wende im literarischen Schaffen Norbert Gstreins: Während seine früheren Erzählungen das enge Leben in Tiroler Dörfern zum Thema haben, verhandeln die jüngeren Romane mit dem Holocaust und den Kriegen im ehemaligen Jugoslawien zentrale Ereignisse der europäischen Geschichte. Der Schritt von österreichischen ‚Antiheimatmotiven‘ zu heiklen historischen Themen prägt die Wahrnehmung Norbert Gstreins in weiten Teilen der Literaturkritik. Die feuilletonistische Rede von den ‚zwei Phasen‘ seines Werkes unterschlägt allerdings die skeptische Erzählhaltung, die sich durch alle Texte Gstreins zieht. Sowohl die frühen Erzählungen als auch die späteren Romane stellen die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen von Literatur: Können Texte Wirklichkeit ‚abbilden‘? Lässt sich die Geschichte eines Lebens stringent nacherzählen? Gibt es ein ethisches Schreiben über den Krieg? Die vorliegende Studie untersucht erstmals das erkenntnis-, sprach- und literaturkritische Potenzial von Gstreins Texten an dem Roman *Das Handwerk des Tötens* (2003), der Erzählung *Einer* (1988) sowie an poetologischen Essays wie *Wem gehört eine Geschichte?* (2004). Jenseits der unterschiedlichen Sujets von Gstreins Texten lässt sich eine Kontinuität des Zweifels ausmachen.

ISBN 978-3-86309-054-8

ISSN 2192-7901

15,50 Euro