

## ***Erzählsituationen und narrative Unzuverlässigkeit***

***Thomas Manns Buddenbrooks aus narratologischer Sicht***

Kandidatuppsats i tysk litteraturvetenskap

---

---

Författare: Jonas Hård af Segerstad

Handledare: FD Maren Eckart

Examinator: Annelie Fjordevik

Ämne/huvudområde: Tyska

Kurskod: TY 2007

Poäng: 15

Ventilerings-/examinationsdatum: 2019-01-12

Vid Högskolan Dalarna har du möjlighet att publicera ditt examensarbete i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Du ökar därmed spridningen och synligheten av ditt examensarbete.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

Högskolan Dalarna – SE-791 88 Falun – Tel 023-77 80 00

## Innehåll

Einleitung .....	1
Geschichte und Erzählung .....	1
Ziel der Arbeit .....	1
Gliederung .....	2
Methode .....	2
Material.....	3
Abgrenzungen.....	3
<b>Theorie</b> .....	3
Frans K Stanzels Erzähltheorie.....	3
Stanzels Erzählsituationen .....	5
Stanzels weiterentwickelter Typenkreis .....	9
<b>Analyseraster der Erzählsituation</b> .....	10
Das unzuverlässige Erzählen .....	12
Arten des unzuverlässigen Erzählens .....	14
Thomas Mann - Buddenbrooks – Verfall einer Familie (1901).....	16
Der Autor Thomas Mann und <i>Buddenbrooks</i> .....	16
Buddenbrooks Teil 1 .....	16
Buddenbrooks Teil 2 .....	20
Buddenbrooks 3. Teil .....	23
Erzählsituationen im 4. Teil.....	25
Erzählsituationen im 5.-6. Teil .....	27
Erzählsituation in der zweiten Hälfte des Romans .....	29
Zusammenfassung.....	32
Die auktoriale Erzählsituation dominiert.....	32
Abweichungen in die personale oder die Ich-Erzählsituation .....	32
Unzuverlässiges Erzählen.....	33
Literaturverzeichnis.....	35
Primärliteratur.....	35
Sekundärliteratur .....	35

## Einleitung

Thomas Manns Roman *Buddenbrooks – Verfall einer Familie* gilt als Klassiker in der deutschen Literaturgeschichte und führte dazu, dass er den Nobelpreis verliehen bekam. Der Roman kann und ist aus mehreren und verschiedenen Perspektiven analysiert werden; manchmal als Beschreibung der historischen Zeit, in der er spielt, anhand der Parallelen zwischen dem Autors Hintergrund und der Handlung, oder als Familiendrama. Dies ist jedoch nicht der Zweck dieser Arbeit.

## Geschichte und Erzählung

Ein Roman, wie *Buddenbrooks*, ist eine Geschichte, die *erzählt* wird. Was ist eine *Erzählung*? Man kann sich daher fragen, wie eine Erzählung sich von der Geschichte unterscheidet, von den realen oder fiktiven Ereignissen, die sie beschreibt. Weiter stellt sich die Fragen, ob es überhaupt möglich wäre, ein Ereignis exakt wiederzugeben – oder falls die Erzählung davon immer nur eine Darstellung aus der Perspektive des Erzählers ist. Martinez und Scheffel führen Beispiele an, dass es sogar unzählige Weisen gäbe, um eine jene Geschichte zu erzählen.<sup>1</sup>

Fragen wie diese liegen der Narratologie oder der Erzähltheorie, wie sie auch benannt wird, zugrunde. Die Narratologie untersucht *wie* eine Geschichte erzählt wird. Sie beschäftigt sich mit der Erzählung eines Werkes und fragt nicht *was* die Botschaft oder Bedeutung eines Romans zu ist, sondern *wie* das Inhalt einer Erzählung vom Erzähler sprachlich an den Rezipienten (den Lesern) vermittelt wird.

## Ziel der Arbeit

In dieser Abschlussarbeit wird Thomas Manns Roman *Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, aus einer erzähltheoretischen Perspektive analysiert, um feststellen zu können *wie* die Geschichte erzählt wird.

Hierzu wird die *Erzählsituationen* anhand Frans K Stanzels Erzähltheorie als Untersuchungsmethode benutzt.

---

<sup>1</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2007), S. 27. Ihre Beispiele sind 99 Weisen aus *Stilübungen* von Queneau sowie die Aussage Henry James, dass fünf Millionen Weisen möglich sei.

Darüber hinaus wird narrative Unzuverlässigkeit im Roman untersucht um das Vorkommen und die Art unzuverlässigen Erzählens in *Buddenbrooks* zu bestimmen.

Ich habe als Verfasser dieser Arbeit auffallend wenig Forschung gefunden, die sich narratologisch mit *Buddenbrooks* auseinandersetzt und finde darüber hinaus die Methode sowohl neu als ihre Sichtweise auch interessant.<sup>2</sup>

## **Gliederung**

Diese Arbeit fängt mit einer Einleitung an, gefolgt von ein paar Worten zu Abgrenzungen, der Gliederung und einer Präsentation der wichtigsten Quellen.

Der Hauptteil ist zweigeteilt: Im Abschnitt „Theorie“ wird die Narratologie zunächst vorgestellt und die grundlegenden narratologischen Begriffe *Erzählsituation* und *Unzuverlässiges Erzählen* beschrieben, die später im Abschnitt Analyse auf den Roman appliziert werden. Hier wird eine Art Operationalisierung von den narratologischen Begriffen gemacht, damit es deutlich und nachvollziehbar wird, mit welcher Bedeutung sie in dieser Arbeit benutzt werden; und wie es mit jenen Begriffen in der Analyse verfahren wird.

Nach der Analyse wird die Arbeit mit einer Zusammenfassung mit den wichtigsten Ergebnissen abgeschlossen.

## **Methode**

In dieser Arbeit soll eine narratologische Untersuchung eines literarischen Textes zum Ziel führen. Die methodische Arbeitsweise ist deswegen eine Textanalyse mit der Narratologie als Analyseraster. Um die Analyse durchführen und die Ergebnisse wissenschaftlich systematisieren zu können, wird in der vorliegenden Arbeit für die Untersuchung relevanten Theorien und Begriffe zunächst eingehend erklärt und anschließend benutzt, um die Erkenntnisse in einem bekannten und nachprüfbar System einzuordnen und darzustellen. Dieser Theorieabschnitt ist der Nachprüfbarkeit halber bewusst ausführlich herausgearbeitet, zum Teil wegen der

---

<sup>2</sup> Knapp eine halbe Seite Text, der sich übersichtlich mit der Narratologie der *Buddenbrooks* konnte ich auf [Lektürehilfe.de](http://Lektürehilfe.de) finden. Larsson (2011) beschäftigt sich zwar eingehend mit Thomas Mann, aber nicht mit *Buddenbrooks*.

eingeschätzten Unbekanntheit der Narratologie und der spärlichen Forschungslage bezüglich *Buddenbrooks*.

## Material

In der vorliegenden Arbeit wird als Primärliteratur die 27. Auflage des Romans *Buddenbrooks* benutzt, die 2017 veröffentlicht wurde. Sie wird mit Sekundärliteratur aus der Forschung ergänzt, die über Thomas Mann, den Roman oder die Theorie berichtet.

Für die Theorie liegt vor allem Martinez und Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie*, Franz K Stanzels *Typische Formen des Romans* bzw. *Theorie des Erzählens* und Kristian Larssons Dissertation *Masken des Erzählens* zugrunde. Diese werden mit Artikeln und Werken von Dorrit Cohn und Monika Fludernik ergänzt. Dazu als Referenz Gerhard Genettes *Die Erzählung*, sowie einige Artikeln und Nachschlagewerke. Jochen Vogts *Einladung zur Literaturwissenschaft* inklusive ihrer zugehörigen Internetseiten hat sich stets hilfreich bewiesen.

## Abgrenzungen

Wie eingangs erwähnt begrenzt sich diese Arbeit auf die Narrativ der *Buddenbrooks*. Infolge werden inhaltliche Analyse – hier Analyse der Bedeutung des Textes – vermieden und werden nur vorkommen, wenn sie notwendige Grundlagen für die narratologische Analyse oder für die allgemeine Verständlichkeit der Arbeit sind.

Ich habe Quellen auf Deutsch, Englisch und Schwedisch benutzt. Die deutschen Quellen werden natürlich auf Originalsprache zitiert, die englischen ebenso.

## Theorie

### Frans K Stanzels Erzähltheorie

Der österreichische Literaturwissenschaftler Frans Karl Stanzel entwickelte Ende der fünfziger Jahre eine s.g. Typologie, die typische Formen von Vermittlung eines Erzählens bestimmt.<sup>3</sup> Eine Typologie ist die Einteilung eines zu untersuchenden Materials in bestimmte Typen und bezieht sich auf den von Max Weber entworfenen *Idealtyp*-Begriff.<sup>4</sup> Stanzel war, wie später auch Martinez und Scheffel, der Meinung, dass Theorien zu den Formen der Romangattung fehlten

---

<sup>3</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 89f. Eine Typologie ist die Einteilung eines zu untersuchenden Materials in bestimmte Typen und bezieht sich auf den von Max Weber entworfenen *Idealtyp*-Begriff.

<sup>4</sup> Stanzel (1981), S. 8.

oder am mindestens unzureichend entwickelt worden waren.<sup>5</sup> Stanzel wollte die Romangattung und ihre Fülle von Formen „ein ordnendes Prinzip gegenüberstellen, so daß diese Fülle überschaubar und beschreibbar wird“. <sup>6</sup> Er ging von der schon erwähnten erzähltheoretischen Hauptidee aus, dass jede Geschichte in mehreren Erzählweisen wiedergegeben werden können und Stanzel fing in seinem ersten Werk *Typische Formen des Romans*<sup>7</sup> zuerst mit einer ersten Zweiteilung in Grundformen an.<sup>8</sup>

### ***Die berichtende Erzählung und die szenische Darstellung***

Stanzel meint, dass in der *berichtenden Erzählung*, „der Leser das Ereignis aus der zeitlichen und räumlichen Ferne“ nimmt. <sup>9</sup> Es gibt ein Erzähler, der berichtet, und das Geschehen wird sachlich an den Leser vermittelt. Der Erzähler hält eine Distanz zum Erzählten, was auch die Einbindung des Lesers mit den Ereignissen ausschließt oder wenigstens vermindert. Das Tempus Vergangenheit ist für die berichtende Erzählung typisch.<sup>10</sup>

In der *szenischen Darstellung* wird der Leser in die Erzählung eingezogen, weil er eher zum „Augenzeugen des Geschehens“ bildlich an der Stelle die erzählten Ereignisse beobachten kann.<sup>11</sup> Anhand gegenwärtigen Tempus und vielen Orts- und Zeitangaben wird den Eindruck verstärkt, dass der Leser die Szene in Echtzeit und vor Ort erlebt.

Schematisch könnten die Merkmale der beiden Grundformen wie folgt und idealtypisch zusammengefasst werden:

	<b>Berichtende Erzählung</b>	<b>Szenische Darstellung</b>
<b>Erzähler</b>	Präsent, aber Außenperspektive.	Nicht präsent
<b>Lesererlebnis</b>	Vermittlung	Miterleben
<b>Tempus</b>	Vergangenheit	Echtzeit
<b>Distanz</b>	Entfernt vom Erzählten	Klein. Nahgefühl.
<b>Sachlichkeit</b>	Größer	Kleiner

<sup>5</sup> Vgl. Stanzel (1981), S. 4f.

<sup>6</sup> Stanzel (1981), S. 7.

<sup>7</sup> Stanzel (1981). *Typische Formen des Romans* erschien 1964 in erster Auflage.

<sup>8</sup> Vgl. Stanzel (1981), S. 11.

<sup>9</sup> Stanzel (1981) S. 13.

<sup>10</sup> Vgl. Stanzel (1981) S. 13. Stanzel macht ausführliche Textbeispiele, die den Unterschied zwischen den beiden darstellt.

<sup>11</sup> Stanzel (1981), S. 13.

Stanzel fasst nach dem Vergleich zusammen, dass „der Gehalt einer Erzählung [...] in einem wesentlichen Teil eine Funktion der Erzählweise und der Erzählform“ ist.<sup>12</sup> Er meint jedoch weiter, dass die beiden angeführten Grundformen „nicht als Basis für die Konstituierung von Typen“ sich eignen.<sup>13</sup> Es fehle der Mittelbarkeit, um eine verwendbare Typologie konstituieren zu können. Die unterschiedlichen Rollen, die der Erzähler übernehmen kann, müssen „von einer Typologie, der die Erzählformen zugrunde liegen, unbedingt berücksichtigt werden.“<sup>14</sup> Darüber hinaus, wozu mehr in dieser Arbeit gesagt wird, möge die Sachlichkeit sich nicht so einfachen einstufen lassen. Der sachliche Ton einer berichtenden Erzählung kann täuschend sein.

Mit den zwei Grundformen als Einstiegspunkt hat Stanzel die zwei Erzählformen in drei Erzählsituationen entwickelt.

### Stanzels Erzählsituationen

Laut Stanzel gibt es drei Erzählsituationen: *die auktoriale Erzählsituation*, *die Ich-Erzählsituation* und *die personale Erzählsituation*. Stanzel unterteilt zwischen den Situationen anhand der Rolle und dem Verhalten des Erzählers als Vermittler der erzählten Geschichte.<sup>15</sup> „Die Mittelbarkeit des Erzählens bildet also die Grundlage der Unterscheidung der drei typischen [Erzählsituationen]“, meint Stanzel.<sup>16</sup>

Stanzel entwickelte aus seiner Theorie einen Typenkreis, der die drei Erzählsituationen graphisch darstellt. Das Kreisformat ist kein Zufall. Es weist darauf hin, dass die „Konstruktionen nicht kategorial voneinander geschieden“<sup>17</sup> sind, sondern dass jede Erzählsituation zu den beiden anderen angrenzt und zum Teil überlappt und es gibt „breite Zonen des Übergangs“.<sup>18</sup> Wie sie sich zu einander verhalten und wie die Schnittstellen oder Übergangsbereiche aussehen erklärt Stanzel zuerst in *Typische Formen des Romans* aus 1964. Er differenzierte in dem 1979 veröffentlichte *Theorie des Erzählens* seine Theorie und weiterentwickelte damit den Typenkreis.

---

<sup>12</sup> Stanzel (1981), S. 15.

<sup>13</sup> Stanzel (1981), S. 15.

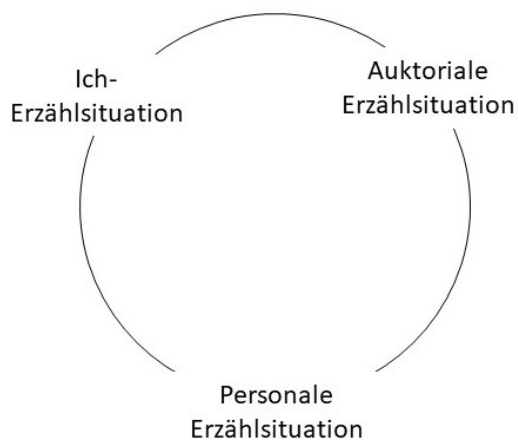
<sup>14</sup> Stanzel (1981), S. 15.

<sup>15</sup> [http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=258:5-3-erzaehlsituationen&catid=40:kapitel-5](http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/index.php?option=com_content&view=article&id=258:5-3-erzaehlsituationen&catid=40:kapitel-5) Aufgerufen 2018-10-01

<sup>16</sup> Stanzel (2008), S. 16.

<sup>17</sup> Stanzel (1981), S. 52

<sup>18</sup> Stanzel (1981), S. 53



*Stanzels Typenkreis (1964)*

### ***Auktoriale Erzählsituation***

In der auktorialen Erzählsituation hat der Erzähler eine Außenperspektive und ist deutlich distanziert von der dargestellten Welt.<sup>19</sup> Stanzel meint, er steht „an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers“.<sup>20</sup> Stanzel behauptet, dass der auktoriale Erzähler zuerst mit dem Autor verwechselt werden könnte.

Dies stimmt „bei genauerer Betrachtung“ nicht.<sup>21</sup> Er nimmt nicht Teil der Handlung und ist von jeder der Charaktere des Romans getrennt.<sup>22</sup> Der auktoriale Erzähler ist vom Autor verfremdet; er weiß weniger oder mehr als der Autor und kann Meinungen, die nicht die des Autors ist, vertreten.<sup>23</sup> Der Erzähler der auktorialen Erzählsituation *vermittelt* die Geschichte und kann vom Autor dramatisiert benutzt werden und sogar absichtlich ein „irreführende Zwischenträger“<sup>24</sup> sein. Diese mögliche *Unzuverlässigkeit* der Erzähler wird später vertieft untersucht.

Mit Blick auf Tempus, werden die Ereignisse in der auktorialen Erzählsituation, wie in der berichtenden Erzählung, „durchgehend als in der Vergangenheit liegend aufgefaßt.“<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Stanzel (1981), S. 21

<sup>20</sup> Stanzel (1981), S. 16.

<sup>21</sup> Stanzel (1981), S. 16.

<sup>22</sup> Stanzel (2008), S. 15f.

<sup>23</sup> Stanzel (1981), S. 16.

<sup>24</sup> Stanzel (1981), S. 18

<sup>25</sup> Stanzel (1981), S. 16. ‚Aufgefaßt‘ wie im Originaltext.

### *Ich-Erzählsituation*

Eine zweite Erzählsituation ist die *Ich-Erzählsituation*, in der der Erzähler „eindeutig zur Welt der Figuren gehört“.<sup>26</sup> Der Ich-Erzähler ist immer eine Handlungsfigur der Geschichte. Das Geschehen, das er schildert, hat er auch als jener Handlungsfigur miterlebt oder beobachtet. Der Erzähler und die Figur gehören zum selben *Seinsbereich*. Ein entscheidender Unterschied von der auktorialen Erzählsituation ist genau die Innenperspektive des Ich-Erzählers, die nie in der auktorialen Erzählsituation vorhanden sein kann – auch wenn der auktoriale Erzähler eine „Ich-Person“ ist.<sup>27</sup>

In der Ich-Erzählsituation kann zwei ‚Ich‘ erkannt werden. Das eine Ich hat die mehr idealtypische Innenperspektive und erzählt was es in Echtzeit erlebt, während das zweite Ich zwar in der ersten Person erzählt, aber auch was es sich rückblickend erinnern kann. In dieser Dualität des *erlebendes Ich* bzw. *erzählendes Ich* liegt mit Stanzels Worten „eine einzigartige Gestaltungsmöglichkeit des Ich-Romans“.<sup>28</sup>

### *Trennungslinie zwischen auktorialer und Ich-Erzählsituation*

Stanzel erkennt zwar die Problematik mit der Trennungslinie zwischen auktorialer und Ich-Erzählsituation; aber weist freilich auf ihr Status als Idealtypen hin.<sup>29</sup> In der Wirklichkeit der Literatur halten sich die Erzähler selten strikt zu den Idealtypen (was auch die Grundidee der Idealtypen sind, so Weber),<sup>30</sup> sondern bewegen sich zwischen der klaren Außenperspektive der auktorialen Erzählsituation und der Innenperspektive des Ich-Erzählers.

---

<sup>26</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 90.

<sup>27</sup> Stanzel (1981), S. 26.

<sup>28</sup> Stanzel (1981), S. 31f.

<sup>29</sup> Vgl. Stanzel (1981), S. 27f. Z.B. „Da also in einer größeren Zahl von Romanen die Erzählsituationen so eingerichtet ist, daß sie typologisch gleichsam zwischen den beiden Typenbereichen anzusiedeln sind, da die Grenze zwischen auktorialem und Ich-Roman also offensteht [...]“ (S. 27) oder „die Gemeinsamkeiten, die sich für auktorialen Roman und Ich-Roman aus der Anwesenheit eines persönlichen Erzählers ablesen lassen, wichtiger als die Unterschiede zwischen den beiden Erzählsituationen.“ (S. 27) bzw. „Überlegungen, die sich um die Erkenntnis des dichtungsllogischen Ortes der epischen Gattung überhaupt und der Formen des Romans im besonderen bemühen, der Grenzstrich mit Nachdruck zwischen dem Er-Roman und dem Ich-Roman gezogen wird.“ (S. 28)

<sup>30</sup> Vgl. Stanzel (1981), S. 8.

Stanzel differenziert seine Sicht auf die Schwierigkeiten mit der Trennung auktorial/Ich in seinem späteren Werk *Theorie des Erzählens*.<sup>31</sup> Die Vergangenheitsperspektive wird auch als typische Differenz betont,

[...] nämlich daß ein auktorialer Erzähler als Person in der Regel nicht zum Ablauf der Zeit teilhat, sondern von einem fixierten Punkt der Zeit aus mit einer fixierten Persönlichkeit, d.h. oft auch ohne persönliche Erinnerungen an eine eigene Vergangenheit, die Geschichte seiner Figuren erzählt.<sup>32</sup>

Auch in der Ich-Erzählsituation dominiert die berichtende Erzählung. Im Gegensatz zur auktorialen Erzählsituation ist hier die *epische Distanz* hinsichtlich des Präsenz der Erzähler als Handlungsfigur aufgehoben, andererseits kann eine gewisse Distanz zu den Ereignissen existieren, von denen er berichtet.<sup>33</sup>

### **Personale Erzählsituation**

Die dritte Erzählsituation ist die *Personale Erzählsituation*. Diese Situation ist Stanzel zufolge die neueste und ist von der Abwesenheit eines wahrnehmbaren Erzählers geprägt. Er beschreibt den personalen Roman als:

...ein erzählerloser Roman in dem Sinn, daß der Leser hier nirgends persönliche Züge eines Erzählers ausmachen kann und daher auch gar nicht den Eindruck bekommt, als werde erzählt. Im personalen Roman wird gezeigt, vorgeführt, dargestellt.<sup>34</sup>

Anstatt eines Erzählers, egal ob er *auktorial* oder *Ich* gewesen wäre, wird die dargestellte Welt betrachtet „...mit den Augen einer Romanfigur, [...] in deren Bewußtsein sich das Geschehene gleichsam spiegelt.“<sup>35</sup>

Mit Blick auf die zwei ursprünglichen Formen, ist in der personalen Erzählsituation die szenische Darstellung vorherrschend.<sup>36</sup> Dazu gehörend sind die ‚nicht-berichtende‘ Gestaltungsformen *erlebte Rede*, *Dialog* bzw. *Bewusstseinspiegelung* (wie z.B. *innere Monolog*), die alle Merkmale dieser Erzählsituation sind, indem sie die berichtende oder erklärende Narration eines Erzählers ausschließt.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Stanzel (2008) *Theorie des Erzählens*.

<sup>32</sup> Stanzel (2008), S. 262.

<sup>33</sup> *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Artikel „Ich-Erzählsituation“. [www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de](http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de)

<sup>34</sup> Stanzel (1981) S. 40.

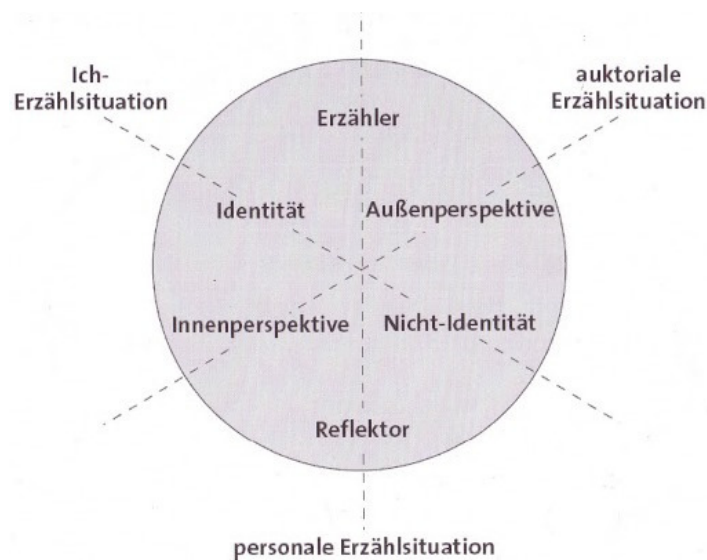
<sup>35</sup> Stanzel (1981), S. 17.

<sup>36</sup> Vgl. Stanzel (1981), S. 43.

<sup>37</sup> Vgl. Stanzel (1981), S. 43.

## Stanzels weiterentwickelter Typenkreis

Im Jahr 1979 ergänzte Stanzel den Typenkreis, um „die Orientierung auf dem Kreis [zu] erleichtern.“<sup>38</sup> Er führte drei s.g. *Konstituenten* ein, die ein binäres Oppositionssystem aufmachen. Im Bild unten sind die Konstituenten als Achsen markiert.<sup>39</sup>



Erstens die Konstituente *Person*, für die entweder *Identität* oder *Nichtidentität* mit der Seinsbereiche der Erzählung besteht.<sup>40</sup> Wenn der Erzähler im selben Seinsbereich als die Figuren der Erzählung vorkommt, ist er *identisch*, was idealtypisch für die Ich-Erzählsituation ist. Die *Nicht-Identität* ist am stärksten in der Übergangszone zwischen der auktorialen und der personalen Erzählsituationen.

Zweitens die Konstituente *Modus*, die als Gegensätze *Erzähler vs. Reflektor* nutzt. Ein Reflektor ist eine in der Erzählung existierende Figur, durch deren Gedanken und Wahrnehmungen das Geschehen unmittelbar an den Leser vermittelt wird.<sup>41</sup> Die personale Erzählsituation ist die typische wo ein Reflektor anstatt eines Erzählers vorhanden ist. Mit dem Modus *Erzähler* ginge es eher um die Ich- oder auktoriale Erzählsituation.

<sup>38</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 91.

<sup>39</sup> Dieser Kreis ist hier eine eigene Zusammenstellung des kleinen Typenkreises in Stanzel (2008), S. 81 und des ergänzten am Ende des Buches.

<sup>40</sup> Bei anderen Narratologen wird vom Homodiegetischen bzw. Heterodiegetischen Erzähler gesprochen. Vgl. Martinez und Scheffel, S. 91.

<sup>41</sup> Stanzel (2008), S. 16.

Die dritte Konstituente ist die *Perspektive*. Hier werden die für die auktoriale Erzählsituation dominierende *Außenperspektive* und die *Innenperspektive* gegenübergestellt.

### Analyseraster der Erzählsituation

Zusammen mit Stanzels frühen Theorien bedeutet die Entwicklung des Typenkreises, dass die Erzählsituationen mit höherer Präzision bestimmt werden können. Die *auktoriale Erzählsituation* wird primär anhand einer allwissenden Außenperspektive definiert und sekundär durch die Existenz eines Erzählers sowie dessen Nichtidentität mit dem Seinsbereich der Personen in der Erzählung.<sup>42</sup> Eine gleiche Darstellung ist für die beiden anderen idealtypischen Erzählsituationen möglich, womit jede ein ‚Primärpol‘ und zwei sekundäre als Bestimmung bekommt.

Erzählsituationen können verändert werden. Stanzel nennt dies *Dynamisierung*. Dass Erzählungen zwischen Erzählsituationen wechseln, sind normal;<sup>43</sup> „das System selbst kennt keine kategorialen Grenzen“.<sup>44</sup> Mit Hilfe des Typenkreises, seiner Merkmale und der Konstituenten ist es möglich festzustellen *wie* die Erzählsituation wechselt. Wenn zum Beispiel sich ein *erlebendes Ich* in den Hintergrund dreht und von einem *erzählenden Ich* ersetzt wird, hat sich die Erzählsituation in die Richtung *auktorial* wandert. Verschwände das *Ich* komplett und wäre von einem außenstehenden Erzähler ausgetauscht, wäre die Erzählsituation vollständig zur auktorialen übergegangen usw. Eine Analyse eines Romans, wie *Buddenbrooks*, muss diese Indikatoren finden und feststellen.

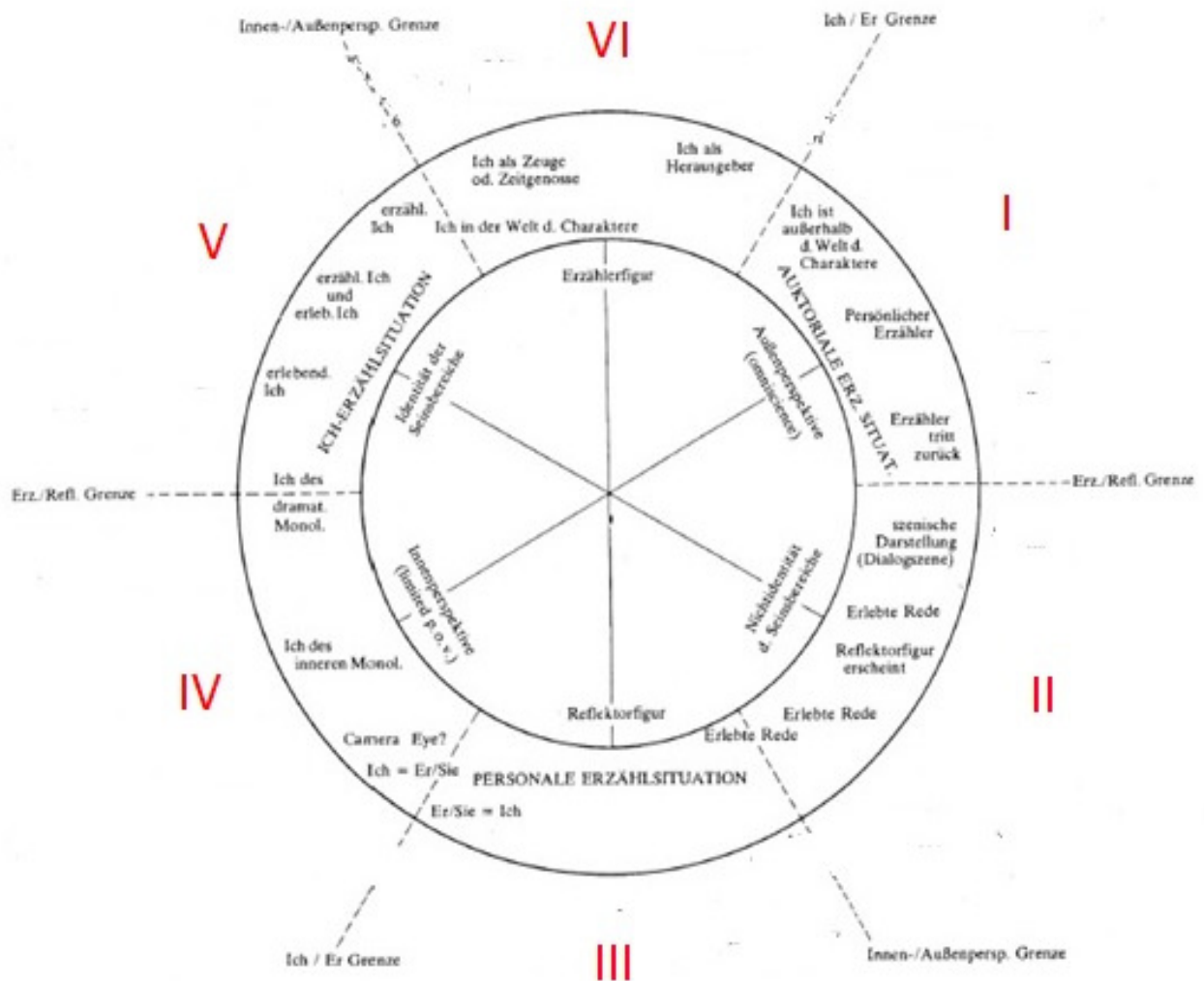
Anhand des entwickelten Typenkreises gibt es mehrere Indikatoren, die zeigen in welche Richtung die Erzählsituation sich dreht.

---

<sup>42</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2008), S. 92f.

<sup>43</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2008), S. 93. Stanzel (2008), S. 89f. & 240

<sup>44</sup> Stanzel (2008), S. 240



Die Erzählsituationen der früheren Theorie sind hier erkennbar, sowie die binären Oppositionen. Zwischen den beiden Kreisen zusätzliche Indikatoren, z.B. Redetyp, erzählendes bzw. erlebendes Ich, die alle zusammen die Dynamik der Erzählsituationen feststellbar macht.<sup>45</sup>

Dorrit Cohn hat – zusätzlich zu ihrer Auseinandersetzung mit den Unterschieden und Kontroversen zwischen Stanzel und Genette – ein Analysemodell entworfen, das den Kreis als deduktive Untersuchungsmittel mehr benutzbar macht.<sup>46</sup> Sie beziffert zu diesem Zweck die in Stanzels Kreis entstandenen sechs ‚Sektoren‘ von I bis VI, wo I den Sektor vom Ich/Er-Grenze

<sup>45</sup> Figur aus Stanzel (2008), Anhang am Ende des Buches. Außerhalb des Kreises äußersten Rings gibt es im Original viele Beispiele aus der Literatur. Der Deutlichkeit halber sind sie hier gelöscht. Die roten Ziffern, wie erwähnt, von Cohn (1981).

<sup>46</sup> Cohn (1981), S. 162.

bis Erzähler/Reflektor-Grenze bezeichnet, II im Uhrzeigesinn weiter bis die Innen-/Außenperspektive-Grenze usw. Cohn Bezifferung ist in Stanzels Kreis mit roten, römischen Ziffern markiert.

Sektor	Person	Modus	Perspektive	Erzählsituation
I	Er	Erzähler	<i>Extern / Aussen-</i>	Auktorial
II	<i>Er</i>	Reflektor	Extern / Aussen-	Szenische Darstellung bzw. erlebte Rede.
III	Er	<i>Reflektor</i>	Intern / Innere	Personal
IV	Ich	Reflektor	<i>Intern / Innere</i>	Innere Monologe
V	<i>Ich</i>	Erzähler	Intern / Innere	Ich
VI	Ich	<i>Erzähler</i>	Extern / Aussen-	„Peripheral Narration“

Die *kursiven* und **roten** Merkmale sind die für den Sektor dominierenden.

### Das unzuverlässige Erzählen

Martinez und Scheffel meinen, dass es „auch in fiktionaler Rede sinnvoll ist, zwischen wahren und falschen Aussagen zu unterscheiden.“<sup>47</sup> Die Frage von absoluten Wahrheit möge philosophisch in der realen Welt schon schwierig sein, aber in der Fiktion ist es sozusagen die Grundidee, dass eine fiktionale Geschichte erdichtet ist. Martinez und Scheffel behaupten nichtdestoweniger, dass auch Fiktion eine logische Struktur folgen muss. Erstens muss Fiktion korrekt auf der realen Welt referieren.<sup>48</sup> Fiktion, die behauptet Oslo ist die Hauptstadt in Finnland, macht eine falsche Referenz auf der realen Welt. Zweitens muss sich Fiktion logisch gegenüber der vom Autor konstruierten erzählten Welt. Ohne diese s.g. *Konsistenz*, die „eine konstitutive logische Norm des fiktionalen Erzählens“ ist, könnte Widersprüche entstehen, die den Text unbegreiflich macht und das Leseerlebnis zerstört.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 95.

<sup>48</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2008), S. 95.

<sup>49</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 103. M & S nutzen sogar Kafkas *Die Verwandlung* als Beispiel. Dass Gregor Samsa in ein Ungeziefer verwandelt wird, wäre in der realen Welt komplett unrealistisch. Kafka (oder eher Kafkas implizierter Autor) ist jedoch konsistent und die irre Situation es ist dem Leser sofort akzeptiert als Wahrheit der fiktionalen Erzählung.

Der Autor kann jedoch bewusst Widersprüche oder logische Diskrepanzen erzählen lassen. Er kann durch den Erzähler den Leser täuschen oder ihm Ereignisse verschweigen. Martinez und Scheffel fassen es zusammen:

Es gibt auch Erzähler, deren Behauptungen, zumindest teilweise, als falsch gelten müssen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist. In solchen Fällen liegt ein *unzuverlässiger Erzähler* vor.<sup>50</sup>

### ***Implizierter Autor***

Für das unzuverlässige Erzählen wird der Begriff *implizierter Autor* verwendet. Zwar ist jeder fiktionaler Text von einem jenen Menschen verfasst, aber der amerikanische Professor Wayne C Booth ist der Meinung, dass es zwischen dem Autor und der narrativen Instanz (egal in welcher Erzählsituation) ein implizierter Autor gäbe; eine abstrakte Konstruktion die nicht derselbe als der wahre Autor sei.<sup>51</sup> Mit dem implizierten Autor erstellt der Autor die „norms of the work“.<sup>52</sup> Der implizierte Autor ist also für jede Erzählung einmalig und schöpft für jede Erzählung die für sie und ihre fiktive Welt geltende Wahrheit.

Booth hat eine Definition des unzuverlässigen Erzählens anhand der Idee eines implizierten Autors festgestellt: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not.“<sup>53</sup>

Das unzuverlässige Erzählen entsteht infolge als etwas, was in der Geschichte passiert, aber vom Erzähler nicht, irreführend oder sogar falsch erzählt wird. Martinez und Scheffel erklären es mit dem Beispiel *Ironie*. Eines wird gesagt, etwas anders wird gemeint – und auch verstanden.<sup>54</sup> Der Leser versteht die Ironie, weil er begreift welche die, vom implizierten Autor festgelegten, Normen des Werks sind.<sup>55</sup> Unzuverlässiges Erzählen ist jedoch in der Literatur ein Teil des Kunsts und stellt, mit Martinez und Scheffels Worten, „eine genuin literarische und wegen der

---

<sup>50</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 100.

<sup>51</sup> Vgl. Booth (1983), S. 70ff. Um Kafkas *Verwandlung* nochmals als Beispiel zu nutzen: die fiktive Welt jenes implizierten Autors enthält, dass eine Person in ein Tier verwandelt wird. Dies ist in der *Verwandlung* konsistent, aber in anderen Werken von Kafka gibt es andere implizierte Autoren, die keine Menschen in Ungeziefer umwandelt.

<sup>52</sup> Booth (1983), S. 158f.

<sup>53</sup> Booth (1983), S. 158f.

<sup>54</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 100.

<sup>55</sup> Mehrere bekannte Beispiele aus der Welt der Filme möge *Forrest Gump* bieten. Er ist ein naiver unzuverlässiger Erzähler, aber die Zuschauer verstehen was die eigentlichen Botschaften sind als er Apple als ‚Fruit Company‘ oder den Vater, der seine Kinder missbraucht, als ‚Liebevoll‘ beschreibt usw.

Möglichkeit subtilster Nuancierung besonders reizvolle Aufgabe für Autoren dar.“<sup>56</sup> Anhand unzuverlässigen Erzählens kann der Autor dem Leser die wahren Ereignisse verbergen und erst später in der Auflösung offenbaren.

### **Arten des unzuverlässigen Erzählens**

Martinez und Scheffel unterteilen das unzuverlässige Erzählen in vier Gruppen.

#### ***Theoretisch unzuverlässiges Erzählen***

Mit theoretisch sind hier gemeint, was der Erzähler, im Normalfall ein *Ich-Erzähler* oder *Reflektor*, der das Kriterium *Identität mit dem Seinsbereich der erzählten Welt* füllt. Seine Behauptungen hat kein größerer Wert als die der anderen Figuren, weil er als Figur des Erzählten nicht wie ein auktorialer Erzähler irgendwie privilegiert ist.<sup>57</sup>

#### ***Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen***

Mimetisch unzuverlässig sind falsche, irreführende oder ausgelassene Behauptungen, die sich auf die fiktive Welt beziehen, wo der implizierte Autor mehr, anders oder besser weiß als das was der Erzähler an die Leser wiedergibt.<sup>58</sup>

#### ***Mimetisch unentscheidbares Erzählen***

Es könnte auch vorkommen, dass „eine stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt“ hinter der Rede des Erzählers nicht erkennbar ist.<sup>59</sup> Die Unzuverlässigkeit besteht dann in die Unfähigkeit die Wahrheit zu bestimmen. Der Leser kann, mit Booths Worten, die Normen des Werks oder den implizierten Autor nicht bestimmen.<sup>60</sup> In Werke mit mehreren möglichen Handlungen, besonders im Postmodernismus, gibt es sogar multiple ‚Normen‘ und welche von den Varianten als die ‚eigentliche‘ zu gelten hat, bleibt unentscheidbar.<sup>61</sup> Das gleiche gilt für die

---

<sup>56</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 101.

<sup>57</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2008), S. 101.

<sup>58</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2008), S. 102f. Die Aussagen der Mutter in Grass *Im Krebsgang* könnten dies schön illustrieren. Als Leser bekommt man den Eindruck, sie spricht nicht die Wahrheit über ihre Herkunft, was während des und nach dem Krieg passiert ist. Aber jene Unzuverlässigkeit bezieht sich nur auf die Fiktion; auf die Mimesis.

<sup>59</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 103.

<sup>60</sup> Booth (1983), S. 158.

<sup>61</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 103.

äußerste personale Erzählsituationen wie innere Monologe, wo eine eventuelle Wahrheit unerkennbar bleibt.<sup>62</sup>

Stanzel ist der Meinung, dass trotz eines allwissenden Erzählers, der

„über eine uneingeschränkte Einsicht in die Gedanken und Gefühle der Charaktere [verfügt], [...] gibt es aber fast keine Romane, in denen diese olympische Allwissenheit durchgehend und für alle Charaktere, Zusammenhänge, Ursachen etc. in Anspruch genommen wird.“<sup>63</sup>

Stanzel hebt auch die Dynamik eines auktorialen Erzählers vor und meint, dass er während des Erzählens selten in derselben auktorialen Position bleibt.

### *Inkonsistenz*

Wie oben erwähnt, ist Konsistenz völlig notwendig in fiktionalen Texten. Die vierte Unzuverlässigkeit ist, laut Martinez und Scheffel, wenn der Autor – der wirkliche – inkonsistent erzählt, ohne dass es eine literarische Funktion hat.

Zur Inkonsistenz gehört auch der „Bruch der Erzählperspektive“, wenn z.B. der Autor in die Erzählung einbricht und als sich selbst wahrgenommen wird.

Larsson benennt diese Unzuverlässigkeit *Pseudo-Auktorialität* und illustriert sie mit dem Spiel mit dem Verhältnis zwischen Autor, impliziertem Autor und Leser, wo zum Beispiel Pronomina wie ‚wir‘, ‚uns‘ etc. vom auktorialen Erzähler benutzt wird, besonders wenn Kommentare gefällt werden.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 103.

<sup>63</sup> Stanzel (2008), S. 170

<sup>64</sup> Larsson (2011), S. 102f.

## Thomas Mann - Buddenbrooks – Verfall einer Familie (1901)

### Der Autor Thomas Mann und *Buddenbrooks*

Thomas Mann wurde 1875 in Lübeck geboren und ist einer der bekanntesten deutschen Autoren aller Zeiten. Er war zweiter Sohn einer Kaufmannsfamilie und es gibt vieles in Thomas Manns Familienhintergrund, das mit dem großbürgerlichen Milieu der *Buddenbrooks* verknüpft ist.

*Buddenbrooks* spielt in Lübeck – auch wenn ein Stadtname nie erwähnt wird – von c. 1835 bis 1875 und beschreibt den Aufstieg und Fall eines norddeutschen Kaufmannshauses und die Schicksale der Familienmitglieder.

### Buddenbrooks Teil 1

#### *Erzählsituationen im 1. Teil*

Der Anfang einer Erzählung ist von großer Bedeutung, um die Erzählsituation bestimmen zu können. Mit Stanzels Worten:

Der Vermittlungsmodus einer Geschichte muß am Erzählanfang am stärksten in Erscheinung treten, denn schon mit dem ersten Wort der Erzählung beginnt der Vorgang, durch den die Vorstellung des Lesers auf den jeweiligen Modus des Erzählens eingestellt wird.<sup>65</sup>

Auch Fludernik ist der Meinung, der Anfang einer Erzählung sei von großer Bedeutung bzgl. der Bestimmung von Erzählsituation:

The early stages of the narrative will include a detailed exposition, tailored to the needs of the narratee, so that important basic information (setting in time and space; social status and background of the protagonists) is conveyed.<sup>66</sup>

Der Roman fängt zwar mit einer Dialogszene und zwei Sätzen *erlebter Rede*<sup>67</sup> an, ein „charakteristische[r] Übergangsform [...] zwischen auktorialer und personaler ES.“<sup>68</sup>

„Was ist das. – Was – ist das...“

„Je, den Düwel ook, c'est la question, ma très chère demoiselle!“<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Stanzel (2008), S. 207.

<sup>66</sup> Fludernik (2009), S. 94

<sup>67</sup> Theoretisch zentrale Begriffe, die im Theoreabschnitt erklärt geworden sind, werden in der Analyse *kursiv* geschrieben, um unterzustrichen dass sie sich auf die Theorie beziehen.

<sup>68</sup> Stanzel (2008), S. 242. „Verdrängung des Gedankenberichts durch erlebte Rede...“.

<sup>69</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 7.

Das Auslassen der *verba dicendi*<sup>70</sup> und die Unsichtbarkeit der Erzählperson verstärkt die szenische Darstellung und überlässt dem Leser zu interpretieren wer eigentlich gesprochen hat.

Kurz danach tritt jedoch ein *auktorialer Erzähler* ein, der aus einer Außenperspektive die Personen, den Raum und dessen Möbel sowie die inneren Gedanken der Tochter Antoine sorgfältig und detailliert beschreibt. Hier kommen *verba dicendi* [„die Konsulin sagte“] mehr im Einsatz und häufig von *indirekter Rede* gefolgt wird „[Der Konsul] erkundigte sich [...] er fragte [...] erbot sich“.<sup>71</sup>

Der auktoriale Erzähler ist mit der Wiedererscheinung von Autorität insofern stärker geworden, aber es bleibt Aufweichungen zu *Reflektorfiguren*, z.B. die Wahrnehmungen der kleinen Antoine im 1. Kapitel<sup>72</sup> und die Personenbeschreibungen von den Brüdern Thomas und Christian im 2. Kapitel, die *personal* mit Herrn Hoffstedes Dialog mit dem Konsul gezeichnet werden.<sup>73</sup> Anstatt eines außenstehenden Erzählers wird diese erste Charakterisierung der Brüder mit einer personalen Innenperspektive – von einer Figur innerhalb der Erzählung – übermittelt.

Im 7. Kapitel taucht wieder ein Aufweichen in die personale Erzählung auf, nachdem Christian Buddenbrook sich ‚verdammte übel‘ fühlt und der Doktor Grabow ein innerer, vorwärtsblickender Monolog führt.

Nun, Gott befohlen! Er, Friedrich Grabow, war nicht derjenige, welcher die Lebensgewohnheiten aller dieser braven, wohlhabenden und behaglichen Kaufmannsfamilien umstürzen würde. Er würde kommen, wenn er gerufen würde, und für einen oder zwei Tage strenge Diät empfehlen, -- ein wenig Taube, ein Scheibchen Franzbrot ... ja, ja -- und mit gutem Gewissen versichern, daß es für diesmal nichts zu bedeuten habe.<sup>74</sup>

Die Dynamik im ersten Teil wird auch anhand der graduell unterschiedlichen Positionen der auktorialen Erzählerfigur dargestellt. Der auktoriale Erzähler wechselt im 1. Teil zwischen begrenzter Allwissenheit und beinahe voller Omniszienz. Er ‚erklärt‘ einerseits, dass der Konsul „wahrscheinlich nur zu diesem Zwecke das kleine Examen vorgenommen [hatte]“.<sup>75</sup> Ein allwissender omniszienter Erzähler hätte es wissen müssen. Andererseits tritt ein fast idealtypischer auktorialer Erzähler ein und macht erklärende Zwischenreden, zum Beispiel dass

---

<sup>70</sup> Verba dicendi ist Latein für „Verben des Sagens“. Im Satz: ‚Tony sagte‘, ist ‚sagte‘ ein Verbum dicendi.

<sup>71</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 8

<sup>72</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 7f

<sup>73</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 14f

<sup>74</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 35.

<sup>75</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 8

der Konsul sich mit „einer etwas nervösen Bewegung“<sup>76</sup> setzt, aber vor allem der Abschnitt, wo aus einer klaren Außenperspektive das Verhältnis und die Geschichte zwischen dem Konsul und der Frau Jungmann erklärt wird: „Die Sache war die, daß...“, worauf ein Rückblick 20 Jahre zurück folgt.<sup>77</sup> Schon diese einleitenden Worte machen dies zu typischen „Kommentare[n] zum erzählten Geschehen.“<sup>78</sup> Es wird mit einer klaren „Distanzierung des Erzählers von der dargestellten Welt“ erzählt; ein „markantes Merkmal der auktorialen Erzählsituation“.<sup>79</sup>

Noch ein Merkmal eines auktorialen Erzählers sind die vielen Personenbeschreibungen des 1. Teils, in welchen der Erzähler weiter geht als nur das äußere vorzustellen. Er stellt auch mit der Allwissenheit des auktorialen Erzählers die Eigenschaften der Protagonisten fest:

Sie war, wie alle Krögers, eine äußerst elegante Erscheinung und war sie auch keine Schönheit zu nennen, so gab sie doch mit ihrer hellen und besonnenen Stimme, ihren ruhigen, sicheren und sanften Bewegungen aller Welt ein Gefühl von Klarheit und Vertrauen.<sup>80</sup>

Außerdem tauchen in den Dialogen mit zitierter Figurenrede sehr selten Personalpronomina auf, sondern werden stets Namen oder formalen Titeln benutzt: „sagte Madame Buddenbrook“, „rief der Konsul“, „wiederholte Jean Jacques Hoffstede“. „Eine Substitution des Personalpronomens für den Namen wäre sonst ein entscheidender Schritt vom auktorialen zum personalen Bereich“<sup>81</sup> hebt Stanzel vor. So ein Schritt ist also nicht vorhanden. Insofern neigt der 1. Teil auch in diesem Sinn zur auktorialen Erzählsituation. Die Momente, die sich in Richtung szenische Darstellung drehen, d.h. die Übergangszone die Cohn mit II beziffert (siehe oben), sind zwar präsent, besonders während der Dialoge mit erlebter Rede in 5. 6. & 7. Kapitel.

Im 1. Teil erscheint der erste Brief, der in ‚Ich-Format‘ von Gotthold Buddenbrook an seinen Vater geschrieben ist.<sup>82</sup> Das Ich eines Briefes könnte in Stanzels Typologie entweder in der personalen oder der Ich-Erzählsituation eingestuft werden, denn sowohl *Innenperspektive* als auch *Identität der Seinsbereiche* sind für den Brieffall zutreffend. Der Brief hat jedoch keine beachtliche *erzählende* Bedeutung, wie zum Beispiel die Briefe in einem Briefroman (wie bei *Die Leiden des jungen Werthers*, wo die Erzählung hauptsächlich durch die Briefe

---

<sup>76</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 9

<sup>77</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 12

<sup>78</sup> Stanzel (1981), S. 19.

<sup>79</sup> Stanzel (1981), S. 21. Beide Zitate im Satz.

<sup>80</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 8, 9, 13. Beispiel der Seite 9

<sup>81</sup> Stanzel (2008), S. 245.

<sup>82</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 44f.

wiedergegeben wird). Im 10. Kapitel erfährt der Leser einen Brief von Johann Buddenbrooks Sohn Gotthold, wo er sich beschwert:

...die Kluft, welche, dem Herrn sei's geklagt, zwischen uns besteht, durch Ihre Hartnäckigkeit vertiefen, eine *Sünde* ist, welche Sie einstmals vor Gottes Richterstuhl aufs *schwerste* werden verantworten müssen. [...] Jetzt jedoch sehe ich klarer, und da ich mich nicht als prinzipiell enterbt zu betrachten brauche, so *beanspruche* ich in diesem besonderen Falle eine Entschädigungssumme von 33335 Kurantmark.<sup>83</sup>

Gotthold ist als Briefschreiber hier eher eine Reflektorfigur, durch die wir seine Sicht auf die Situation zwischen Vater und Sohn bekommen.

### *Unzuverlässiges Erzählen im 1. Teil*

In der Erzähltheorie ist der auktoriale Erzähler und seine Unzuverlässigkeit umstritten. Larsson meint, dass in einer heterodiegetischen Erzählung, mit Stanzels Termini Er-Erzähler mit Außenperspektive, laut der „gängigen narratologischen Typologien“ seien „die Möglichkeiten für narrative Unzuverlässigkeit gering“.<sup>84</sup> Larsson behauptet dagegen, dass das „auch eine auktoriale Erzählfigur ideologische Unzuverlässigkeit aufweisen“ kann.<sup>85</sup> Cohn erkennt ihrerseits die Möglichkeit, aber argumentiert dafür, dass der Begriff *Unzuverlässigkeit* in Fällen eines heterodiegetischen oder auktorialen Erzählers nicht zutreffen kann und plädiert stattdessen für die *diskordante Narration*. Die Diskordanz entsteht als eine andere Bedeutung, als die des Erzählers, „a meaning that, though not explicitly spelled out, is silently signalled to the reader behind the narrator's back.“<sup>86</sup>

Das erste Beispiel unzuverlässigen Erzählens, eine Leerstelle, möge für alle *Buddenbrooks*-Leser bekannt sein. Niemals im Buch wird die Stadtname *Lübeck* erwähnt. Egal welche Erzählsituation oder Erzählfigur vorhanden ist, gibt es eine Vielzahl von deutlichen Zeichen, dass es sich um keine andere Stadt handeln könnte. Das ‚Haus in der Mengstrasse‘ mittlerweile zum Mann-Museum geworden wovon man die Marienkirche sehen kann, die Holsteintor, die Trave, die mit Namen versehenden Nachbarstädte und so weiter. Es ist den Lesern offenbar, dass es um Lübeck geht, aber die Erzählung vermeidet es.<sup>87</sup> Das Auslassen des Stadtnames ist ein Beispiel von

---

<sup>83</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 44f

<sup>84</sup> Larsson (2011), S. 38. ‚Heterodiegetisch‘ ist ein narratologischer Begriff, den Stanzel nicht nutzt. Es bedeutet, dass die Erzähler nicht zu den Figuren der Geschichte gehört.

<sup>85</sup> Larsson (2011), S. 38.

<sup>86</sup> Cohn (2000), S. 307.

<sup>87</sup> Es ist mir nicht bekannt *warum* Mann die Stadtname ausgelassen hat. M.E muss es bewusst sein.

*Discordant Narration* als „der Autor [...] dem Erzähler Wissen entziehen, oder falsches Wissen unterstellen kann“.<sup>88</sup> Dass es um Lübeck geht ist nicht besonders ‘silently’ signalisiert, sondern offenbar entzogen. Ein Gefühl von Unzuverlässigkeit entsteht, als der Leser nie wissen kann, ob er informiert wird oder nicht; welches anderes Wissen auch ausgelassen ist.

Eine zweite Unzuverlässigkeit im 1. Teil zählt zu dem *mimetisch teilweise unzuverlässigen Erzählen* und besteht aus der variablen Omniszienz des auktorialen Erzählers. Die Leser kann nicht sicher sein, wieviel der auktorialen Erzähler weiß oder erzählt. Wie schon erwähnt, erzählt ein auktorialer Erzähler, dass der Konsul Buddenbrook „wahrscheinlich“ einen gewissen Schulabschluss abgelegt habe.<sup>89</sup> Der Erzähler weiß entweder dies nicht oder lässt es aus. Aber der ‚implizierter Autor‘ scheint genau zu wissen wer Johann Buddenbrook ist. Nur ein paar Seiten später erzählt zwar der externe, auktoriale Erzähler von vielen Details von Ereignissen in des Konsuls Leben, die Jahrzehnte vor der Basiserzählung spielen.<sup>90</sup> Die Unzuverlässigkeit, die davon entsteht, ist dass der Leser nicht sicher bestimmen kann, wieviel der Erzähler eigentlich sagt von dem er weiß.

Ein Ich-Erzähler oder personaler Erzähler ist laut Larsson und Cohn immer potentiell unzuverlässig.<sup>91</sup> Die Aussagen in Gotthold Buddenbrooks Brief an seinen Vater und die darauffolgende heftige Diskussion zwischen den beiden Johann Buddenbrook sind insofern als *theoretisch unzuverlässiges Erzählen* einzustufen, weil die Aussagen des Briefes und die der beiden ‚Johanns‘ zum Teil widersprechend sind. Es ist dem Leser nicht möglich zu erkennen, was in der erzählten Welt die fiktive richtige Wahrheit ist, weil keiner von den Figuren wie ein auktorialer Erzähler „privilegiert ist“ und mehr wissen möge.<sup>92</sup> Der auktoriale Erzähler bleibt hier zurückhalten und beurteilt nicht.

## **Buddenbrooks Teil 2**

### ***Erzählsituationen im 2. Teil***

Der 2. Teil beginnt zwei und ein halbes Jahr nach dem ersten und fängt mit einer fast idealtypischen Erzählsituation an, nämlich einer außenperspektivistischen Einführung ins

---

<sup>88</sup> Cohn (2000), S. 310.

<sup>89</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 8

<sup>90</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 12

<sup>91</sup> Vgl. Larsson (2007), S. 40f

<sup>92</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 101

Geschehen nach dem Zeitsprung vom 1. Teil. Ein allwissender Erzähler erklärt sogar, dass der Frühling zeitig ist.<sup>93</sup>

Aber wie im 1. Teil tauchen die Dynamik auf. Die Milieubeschreibung tendiert *personal* dargestellt zu werden, durch die Augen des Konsuls als *Reflektor*:

Beide Flügel zum Schlafzimmer waren geöffnet, und von dorthier *vernahm man* die Stimme Johann Buddenbrooks [...].<sup>94</sup>

Hier geht es um eine Wahrnehmung einer Figur, eines personalen *Reflektors*.

Kurz später ist die erste ‚Ich-Erzählsituation‘ zu finden, als den Leser vom Geburt der Tochter Clara anhand des Chroniktextes, den der Konsul als *Ich-Erzähler* schreibt, zum Kenntnis bekommt.<sup>95</sup> Diese Ich-Erzählsituation schwenkt allerdings demnächst wieder zur *personalen* Erzählsituation, wo zuerst das weitere Chronikschreiben mit dem Konsul (und seiner Schreibfeder) als *Reflektor* und teilweise in einer Form wiedergegeben wird, die typisch für die Modifikation in Richtung von der auktorialen zu der personalen Erzählsituation: wo „der Bericht des auktorialen Erzählers von figuraler Rede ‚angesteckt‘ wird.“<sup>96</sup>

Wie aber! Würde er es bald so müde, sich mit seinem Schöpfer und Erhalter zu bereden? Welch ein Raub an ihm, dem Herrn, schon jetzt einzuhalten mit Schreiben...  
Nein, nein, als Züchtigung gerade für sein unfrommes Gelüste citierte er noch längere Abschnitte [...].<sup>97</sup>

Noch ein Übergang oder ein Wechselspiel zwischen der personalen und der Ich-Erzählsituation entsteht als der Konsul blättert in der Chronik und sich Ergebnisse aus seinem Leben erinnert. Hier geht die Erzählung zur typischen Ich-Erzählsituation mit einem *erzählenden Ich*, der wiedergibt was er selbst erlebt hat.<sup>98</sup> Die Ich-Passagen sind als *zitierte autonome Rede* erzählt als der Reflektor in der Chronik liest, was er früher geschrieben hat.

«...und ich falle über Kopf ins Wasser. Ich komme zum erstenmal auf, aber niemand ist so nahe, daß er mich fassen kann; ich komme zum zweitenmal auf, allein die Schute geht mir über den Kopf.»<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 50

<sup>94</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 50. *Meine Kursivschreibung*

<sup>95</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 51f.

<sup>96</sup> Stanzel (2008). S. 248f.

<sup>97</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 52 citierte mit c im Originaltext.

<sup>98</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 53.

<sup>99</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 53

Ein Zeichen darauf, dass die Erzählsituation sich in Richtung personal bewegt ist als jene zitierte Rede, die in der Ich-Erzählsituation nicht vorkommende indirekte Rede übergeht. Anstatt die Berichte zu zitieren, wird erzählt wovon der Konsul liest.

Der Konsul blätterte hin und her im Hefte. Er las, ganz hinten, die kleinen Geschichten seiner eigenen Kinder, wann Tom die Masern und Antoine die Gelbsucht gehabt [...] er las von den verschiedenen Reisen nach Paris, der Schweiz und Marienbad[...].<sup>100</sup>

Er bleibt präsent als *Reflektor*, aber eher an die Grenze an *auktorial* als die Außenperspektive zuwächst, hier exemplifiziert mit Titel (der Konsul) aber gefolgt von Pronomen (,er‘).

Die Dynamik mit abwechselnden *personalen* und *auktorialen* Erzählsituation prägt den 2. Teil. Am stärksten ist die auktoriale Erzählsituation als Figuren oder Milieus detailliert und häufig auch mit Bewertung beschrieben werden. Zum Beispiel die Charakterisierung der jungen Tony:

Sie war höchst niedlich, die kleine Tony Buddenbrook. [...] die ein wenig hervorstehende Oberlippe gab dem frischen Gesichtchen mit den graublauen, munteren Augen einen Ausdruck von Keckheit, der sich auch in ihrer graziösen kleinen Gestalt wiederfand; sie setzte ihre schmalen Beinchen in den schneeweißen Strümpfen mit einer wiegenden und elastischen Zuversichtlichkeit.<sup>101</sup>

Der auktoriale Erzähler beurteilt oder bewertet mehr, als das was vom Äußeren an Tony sichtbar ist.

### ***Unzuverlässigkeit im 2. Teil***

Die Unzuverlässigkeit im 2. Teil hat noch Zeichen von der Unzuverlässigkeit oder der Dynamik des auktorialen Erzählers und wieviel er verbirgt. Im 2. Kapitel äußert er sich wage über die Motive Tonys, die „sicherlich nicht aus Schüchternheit dem jungen Hagenström den Kuß verweigert.“<sup>102</sup> Genau der Ausdruck ‚sicherlich‘ kommt schon im 3. Kapitel wieder, als Bewertung vom Hoffstedes Urteil über die Zukunft Thomas und Christians. Es entsteht dadurch eine Unentscheidbarkeit, indem der auktoriale Erzähler sich so wage äußert.

Eine Art *Pseudo-Auktorialität* ist im 3. Kapitel zu erkennen, als der auktoriale Erzähler flüchtig sich den Ich-Erzähler nähert und bewertende Bemerkungen macht: „Toms und Christians Jugendzeit... es ist nichts Bedeutendes davon zu melden.“<sup>103</sup> Die Passage wäre laut Martinez und

---

<sup>100</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 55

<sup>101</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 60

<sup>102</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 63

<sup>103</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 66

Scheffel als *Bruch der Erzählerperspektive* bezeichnet.<sup>104</sup> Dieser Bruch kommt schon im 7. Kapitel wieder, als das Wort ‚albern‘ vertieft erklärt wird. Jene Bemerkung ist sogar mit der Phrase „wobei zu bemerken ist“ versehen.<sup>105</sup> Der 3. Teil endet mit noch eine solche Phrase – „Hier ist zu erwähnen, [...]“<sup>106</sup> und dazu eine Ellipse; „So wanderten die Jahre vorbei, [...]“<sup>107</sup> Hier macht der auktoriale Erzähler einen Schluss und zeigt, dass er die Erzählung steuert.

## Buddenbrooks 3. Teil

### *Erzählsituationen im 3. Teil*

Der 3. Teil weist unterschiedliche Erzählsituationen auf. Die Dynamik der 1. und 2. Teile, zwischen auktorialen und personalen Erzählsituation bleibt präsent, mit von erlebter Rede geprägten szenischen Darstellungen innerhalb eines Rahmens eines noch nicht immer allwissenden auktorialen Erzählers. Diese von Dialog geprägten Szenen nehmen im 3. Teil mehr Platz, als in den beiden ersten. Die Charakterisierung Grünlichs während seinem Heiratsantragsbesuches ist auch *personal* erzählt. Er wird durch die Augen Tonys beschrieben – und mit ihrer Abneigung beurteilt: „Tony starrte in sein rosiges Gesicht, auf die Warze an seiner Nase, und in seine Augen, die so blau waren wie diejenigen einer Gans.“<sup>108</sup>

Mit Tonys Reise nach Travemünde wird die Tendenz zu personaler Erzählsituation immer stärker. Sie wird zur Reflektorfigur; der auktoriale Erzähler zieht sich zurück, und die Szenen mit ihr und Morten Schwarzkopf haben zwei deutliche Merkmale der personalen Erzählsituation: Lange Dialoge oder Monologe und vor allem in den 6. bis 8. Kapiteln einen Zuwachs der Benutzung von Personalpronomen statt Namen oder Titeln. In den zwei ersten Teilen sind Namen und Titel fast immer die Regel; Pronomen kommen fast nicht vor.

Am Ende des 3. Teil spielt eine Szene, die dramatisiert und *personal* ist, als der Leser mit Tony als Reflektorfigur und durch ihre Wahrnehmungen und Gedanken folgen kann wie sie sich

---

<sup>104</sup> Martinez und Scheffel (2007), S. 105.

<sup>105</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 87

<sup>106</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 90

<sup>107</sup> *Ibidem*

<sup>108</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 108.

letztendlich für den Druck der Familie aufgibt und, bezeichnet mit der Inschrift in die Familienchronik, für die Verlobung mit Grünlich entscheidet:

Tony blickte lange Zeit auf ihren Namen und auf den freien Raum dahinter [...] stieß sie in das Tintenfaß und schrieb mit gekrümmtem Zeigefinger und tief auf die Schulter geneigtem, hitzigem Kopf, in ihrer ungelenten und schräg von links nach rechts emporfliegenden Schrift: »... Verlobte sich am 22. September 1845 mit Herrn Bendix Grünlich, Kaufmann zu Hamburg.«

109

Erzählsituationen in der Übergangszone zwischen *personaler* und *Ich-Erzählsituation* kommen auch mittels Briefe vor, aber im 3. Teil mit drei auf einander folgenden Briefen; erstens Grünlichs Brief an Tony, den sie augenscheinlich nicht beantwortet. Zweitens Tonys Brief an ihren Vater und, drittens, des Vaters Antwort.<sup>110</sup> Tonys Brief und die Antwort ihres Vaters sind, aus Stanzels Sicht, der Art *erlebendes Ich*; sie erzählen nicht von Ereignissen in der Vergangenheit, sondern von Gefühlen und Ansichten der Gegenwart. Die Stellungnahme des Konsuls gegenüber Tonys Appell wird entscheidenden Einfluss auf Tonys Leben und die ganze kommende Familiengeschichte haben, aber sind vom auktorialen Erzähler völlig unkommentiert und machen den 10. Kapitel allein aus. Die Interpretation von der Brisanz – wenn man so will – des Briefwechsels überlässt insofern der Autor komplett dem Leser.

### ***Unzuverlässiges Erzählen im 3. Teil***

Der 3. Teil ist, anders als 1. und 2. Teil, einer Person gewidmet. Er ist „meiner Schwester Julia“ zugeeignet.<sup>111</sup> Nochmals tritt der Autor nach vorne und bricht in die Erzählung ein. Es sollte außer Zweifel stehen, dass es um Thomas Manns Schwester Julia geht.

Im 1. Kapitel tritt Bendix Grünlich, Tonys zukünftiger, erster Ehemann, in die Erzählung ein. Seine Person wird mit starker *Ironie* beschrieben; seine Manieren und sein Aussehen werden auf eine Art und Weise übertrieben erklärt, sodass der Leser einsehen kann, dass etwas hinter dem

---

<sup>109</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 156ff.

<sup>110</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 144ff.

<sup>111</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 92

Erzählten steckt. Der Autor ‚signals behind the narrator’s back‘ um Cohns Worte zu nutzen<sup>112</sup>, dass etwas mit dem Grünlich verdächtig ist.

Die Beschreibung von Morten Schwarzkopf ein paar Kapitel später weist keine Ironie auf.<sup>113</sup>

Dass Grünlich schmeichelt, lässt uns der Erzähler zwar wissen, nachdem Grünlich etwas über seiner Unterkunft anmerkt:

«Ein paar Zimmer«, dachte die Konsulin, und dies war es auch, was sie nach Herrn Grünlichs Absicht denken sollte.<sup>114</sup>

Hier agiert der Erzähler mit deutlicher, auktorialer Allwissenheit; er sieht in die Köpfe der Figuren; er weiß und erklärt was die Konsulin denkt und was die Absicht Grünlichs ist. Dieser Unbestimmbarkeit des auktorialen Erzählers und sein Allwissen macht ihn unzuverlässig. Es könnte diskutiert werden, ob dies *Unzuverlässigkeit* ist. Mit Genettschen Termini handelt es sich vielleicht um *variable Fokalisierung*, die Martinez und Scheffel als Normalfall sehen. Andererseits bedeutet genau *variable Fokalisierung* eine offenbare Möglichkeit auf Unzuverlässigkeit, wenn der Leser nicht wissen kann, wie und wann die Fokalisierung wechselt. Die Unzuverlässigkeit besteht also darin, dass der auktoriale Erzähler veränderlich ist. Es ist schwierig zu wissen, ob und wann er alles sagt.

#### Erzählsituationen im 4. Teil

Der 4. Teil fängt mit drei langen Briefen an. Sie, besonders Tonys Brief, nähern sich die *Ich-Erzählsituation* mehr als die Briefe der vorigen Teile, weil sie in größeren Maßen erzählende Information tragen. Die Rolle der Verfasser als ein *erlebendes Ich*, und der Präsenz in der Sprache, „der Akzent liegt auf dem Geschehen ‚in actu‘, auf dem Erlebnis im momentanen Hier und Jetzt.“<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Vgl Cohn (2000), S. 307

<sup>113</sup> Vgl. Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 120.

<sup>114</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 97

<sup>115</sup> Stanzel (2008), S. 269.

Der 4. Teil ist sehr szenisch dramatisiert und besteht aus viel Dialoge; und ist also überwiegend *personal*. Der auktoriale Erzähler vertieft sich allerdings detailliert in Bankir Kesselmeyers *Ahah* und lässt zwar sagen „sofort zu bemerken“, dass er dies als Erzähler erläutern wird.<sup>116</sup>

Eine fast idealtypische personale Situation macht die Dialoge zwischen Grünlich und Kesselmeier aus, die Tony zuhört und wodurch das Geschehen völlig mit ihr als Reflektorfigur übermittelt wird.<sup>117</sup>

Im 4. Teil wachsen die Chronikähnlichen Erzählweisen sich stärker. Das letzte Kapitel fängt mit „Was folgt, geschah im Spätsommer des Jahres fünfundfünfzig, an einem Sonntag-Nachmittage.“<sup>118</sup> an, wonach der Kapitel mit Johann Buddenbrooks Tod erzählt wird. Der auktoriale Erzähler nimmt größer Platz als außenstehenden, aber wahrnehmbaren Erzähler ein.

### ***Unzuverlässigkeit***

Tony wird mehrmals von ihrem Vater gefragt, ob sie glücklich ist und ob sie Grünlich liebt. „Gewiß“, antwortet sie drei Mal, bevor sie zugibt, dass sie niemals glücklich gewesen war.<sup>119</sup> Diese Art *Theoretischer Unzuverlässigkeit* lässt sich hier ziemlich leicht erkannt werden, weil der Leser ahnt, dass sie keinesfalls glücklich ist.

Später bei der Szene im Grünlich Haus widerspricht Kesselmeier den früheren Behauptungen von Kaufleuten, dass Grünlich solvent sei. „Aha? Erkundigungen? Bei wem? Bei Bock? Bei Goudstikker? Bei Petersen? Bei Maßmann & Timm? Die waren ja alle engagiert! Die waren ja alle ganz ungeheuer engagiert!“<sup>120</sup>

Es bleibt unsicher, welche Aussagen richtig sind. Die früheren Referenzen zu Kaufhäusern waren also irreführend und *mimetisch unzuverlässig*, indem sie der „Leser zunächst für unbezweifelbar wahr halten muß [aber] bei einer zweiten Lektüre des Romans werden freilich schon früher Signale der Unzuverlässigkeit erkennbar.“<sup>121</sup> Die ganze Geschichte mit Grünlich erfüllt dieses Kriterium. Die fast verhöhnenden Bewertungen des auktorialen Erzählers haben Uneigentlichkeiten angedeutet, aber die sind, wie Martinez und Scheffel diese Art mimetischer

---

<sup>116</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 201.

<sup>117</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 204ff.

<sup>118</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 243.

<sup>119</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 212ff.

<sup>120</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 228.

<sup>121</sup> Martinez und Scheffel (2008), S. 102.

Unzuverlässigkeit beschreiben, nicht beim ersten Lesen offenbar; auch wenn die Zeichen formell immer da gewesen sind.

### Erzählsituationen im 5.-6. Teil

Der Erzähler als Chronist bleibt und fängt z.B. das 2. Kapitel des 5. Teils mit einer sehr auktorialen rückblickenden Einführung in Präteritum an, die gleich in *szenische Darstellung* mit Dialogen und Diskussionen übergeht. Die Szenen, wo Thomas, Tony, manchmal Christian und ihre Mutter heftige Diskussionen führen, nehmen immer mehr Platz ein. Der auktoriale Erzähler, seinerseits, erklärt inzwischen *wie* die Protagonisten denken und was hinter ihren Standpunkten stehen, wie Thomas und Christian Buddenbrook im 3. Kapitel:

So klagte er [Tom] manchmal, und darum waren es im Grunde seine liebsten Geschäfte, wenn er, ganz gelegentlich, auf eine Familien-Spaziergänge vielleicht, in einer Mühle eintrat, mit dem Besitzer [...] plauderte [...]. Was Christian betraf, ...<sup>122</sup>

Ein ganzes Kapitel (der 7. im 5. Teil) ist ein Brief, in dem ein *erzählendes Ich* vorhanden ist, als Thomas Buddenbrook seiner Mutter schreibt und von Ereignissen im Amsterdam berichtet.

Der auktoriale Erzähler macht ab und zu Leserhinweise. Er erinnert den Lesern an den früheren Begriff ‚albern‘, den der Erzähler schon sorgfältig definiert hat:

Und unter den Damen befanden sich manche, die Gerda Arnoldsen ganz einfach «albern» fanden; wobei zu bemerken ist, daß «albern» einen sehr harten Ausdruck der Verurteilung bedeutet.<sup>123</sup>

Es kommen immer häufiger ‚Eingriffe‘ vor, wo der auktoriale Erzähler in die Handlung auftaucht und Andeutungen macht, wie beispielsweise: „...und Unannehmlichkeiten standen zu befürchten.“<sup>124</sup> kurz vor noch einem von Christian Misserfolgen, sowie „Und Tony? – Arme Tony!“<sup>125</sup> als Abschluss des 7. Kapitel im 6. Teil. Dieser erste Hinweis auf den kommenden Unglück Tonys wird von weiteren gefolgt.

...arme Tony! Der Tod ihres zweiten Kindes war weder der letzte noch der härteste Schlag, der sie treffen sollte... Als das Jahr 1859 sich zu Ende neigte, geschah etwas Fürchterliches...<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 268f.

<sup>123</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 294. Erste Definition S. 87. Kursivierung im Originaltext

<sup>124</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 363

<sup>125</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 364

<sup>126</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 369

Der 6. Teil schließt sogar mit einer zeitlich unbestimmten Prolepse ab, wo der Erzähler den Lesern wissen lässt, wie Herr Permaneder Tony beschimpft hatte.

Später, auf irgend niemals aufgeklärte Weise, ist einzelnen Familienmitgliedern das «Wort» bekannt geworden, dieses desperate Wort, das in jener Herr Permaneder sich hatte entschlüpfen lassen.<sup>127</sup>

Ganz im Gegensatz zu der Grünlich-Ehe werden vom auktorialen Erzähler die kommenden Ereignisse vorgehoben, anstatt wie früher entweder verborgen oder nur subtil angedeutet zu werden. Der auktoriale Erzähler nutzt jetzt seine Allwissenheit auch um die Zukunft zu erzählen. In den ersten Teilen des Romans kommt dies sehr selten vor.

Die Dynamik zwischen der berichtenden auktorialen Erzählsituation und der szenischen Darstellung bleibt typisch. Eine etwa ungewöhnliche Ordnung diesbezüglich ist zu bemerken, als Tony, nach Permaneders Beiseitebenehmen, zur Heimatstadt zurückkehrt. Dieser Abschnitt fängt szenisch an, aber die Wiedergabe von den Ereignissen in München werden von einem sehr sachlichen auktorialen Erzähler berichtet. Der Bericht fängt zum Beispiel fast formell an: „Um die Mitternacht zwischen dem 24. und 25. des laufenden Monats war Madame Permaneder, die während des Tages an Störungen der magennerven gelitten [...].“<sup>128</sup> Die offenbar mit starken Gefühlen geladenen Situation wird eher als Zeitungsartikel erzählt. Kurz nachdem wechselt die Situation zur personalen, mit Tony als *Reflektorfigur*.

### ***Unzuverlässigkeit***

Die Unzuverlässigkeit nimmt im 4. -6 Teil ab. Der Erzähler agiert mit größerer Allwissenheit und verbirgt weniger von den Lesern, als in den früheren Teilen. Die wahre Natur von Thomas Buddenbrook tendiert der auktoriale Erzähler allerdings zu maskieren. Nach (einem von mehreren) Streit mit seinem Bruder Christian bekommen den Lesern keine klare Bild davon, was er denkt.

Es schien ihn zu befriedigen, ihm geradezu wohlzutun, seinen Bruder in Zorn gebracht... ihn endlich zu einer energischen Erwiderung, einem Protest vermocht zu haben.<sup>129</sup>

Das Schlüsselwort ist hier ‚schien‘. Als Leser können wir von Thomas Buddenbrooks wahren Gefühlen nichts sicher wissen. Der auktoriale Erzähler hält es zurück, obgleich er auf anderen

---

<sup>127</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 394.

<sup>128</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 374

<sup>129</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 321

Stellen freilich in den Köpfen den Protagonisten sehen kann und von ihren Gedanken und Gefühlen manchmal erzählt, aber hier nicht.

Eine mimetische Unzuverlässigkeit ist im ganzen Roman präsent: die Gesundheit Christians Buddenbrooks. Der auktoriale Erzähler gibt meistens Christians eigene Aussagen wieder, die hypochondrisch bewertet sein könnten. Eine Figur, die privilegiertes Wissen hätten besitzen *können*, ist der Familiendoktor Grabow. Er wird jedoch vom Erzähler als närrisch und untauglich dargestellt; der Erzähler ironisiert über des Doktors Standardvorschreibung. „Strenge Diät. Ein wenig Taube, ein wenig Franzbrot...“<sup>130</sup> Christians wahre Zustand bleibt enthüllt. Seinen eigenen Worten nach, ist er krank und er kommt mehrmals in Krankenhäuser. Aber sind auch die Ärzte von seinen Beschwerden irreführt? Ist Christian Buddenbrook nur ein Hypochondriker? Diese Unzuverlässigkeit wird bis zum Ende des Romans beibehalten worden.

### Erzählsituation in der zweiten Hälfte des Romans

Bei der bisherigen Analyse beginnt sich ein Muster aufzuzeichnen. Im Folgenden wird deshalb vorrangig auf neue oder abweichende Erzählsituationen bzw. Unzuverlässigkeit fokussiert.

Auktoriale Einführungen setzen fort. „James Möllendorpf, der älteste kaufmännische Senator, starb auf groteske und schauerliche Weise.“<sup>131</sup> leitet das 3. Kapitel im 7. Teil ein, worauf die Erzählung über den Tod des Senators folgt.

Chronikähnliche Abschnitte, wie schon im 4. Kapitel, kommen weiter vor. Das 8. und letzte Kapitel des 7. Teil fasst mit einer strikt außenstehenden Perspektive und ohne anwesende Personen oder Dialoge die Folgen der beiden preußischen Kriege gegen Dänemark und Österreich zusammen. Pseudoauktorialität zeigt sich, als der Erzähler sowohl sich als ‚wir‘ und ‚uns‘ in seinem Erzählen nutzt, als auch als *Sympathie lenkung* in der Darstellung spielt.<sup>132</sup> „...wo die Ungeduld derer, die wir doch lieben möchten, uns noch nicht nach Anzeichen und ersten Beweisen quält, daß wir diese Dienste mit Tüchtigkeit werden leisten können... Ach, nicht lange mehr [...]“.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 35f, 69. Der Dr Grabow hat stets und schon im ersten Teil ‚ein wenig Taube, ein bisschen Franzbrot‘ verschrieben.

<sup>131</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 407.

<sup>132</sup> Vgl. Larsson (2011), S. 104.

<sup>133</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 437

Der auktoriale Erzähler steigt nochmals als ‚Bewerter‘ ein, als er Christians Brief aus London für „aberwitzig“ einstuft,<sup>134</sup> sowie das Klarlegen: „Tony Buddenbrook, war die eigentliche Braut. [...] Und es begann Tony Buddenbrooks dritte Ehe.“<sup>135</sup>

So hilft der auktoriale Erzähler dem Leser die doppelte Bedeutung von Erikas Ehe mit dem viel älteren Direktor Weinschenk zu verstehen.

#### *Zuwachs längerer Szenen*

Umfassende Dialoge, die in der Stanzel’schen Übergangszone zwischen *auktorial* und *personal* spielen, nehmen in den späteren Teilen immer mehr Platz ein und strecken sich nicht selten über mehrere Seiten oder ganze Kapitel. Sie sind eher mehr *personal* als die der ersten Teile des Romans, weil der externe Erzähler fast komplett abwesend ist.

Parallel gibt es auch lange *personale* Szenen ohne Dialoge, wie Thomas Buddenbrooks Grübelei über die Firma und die unsichere Zukunft, die sich den autonomen inneren Monolog nähert.<sup>136</sup>

Der auktoriale Erzähler bestätigt später, dass er diese Sorge macht: „Oftmals [...] fragte sich Thomas Buddenbrook, was er eigentlich noch sei [...].“<sup>137</sup> Er grübelt auch in langen inneren Monologen über den Tod.<sup>138</sup>

Am Ende des Romans tritt der Erzähler komplett zurück und erzählt vom Tod Hannos an Typhus anhand eines Artikels aus einem Nachschlagewerk; völlig unkommentiert und ohne Bemerkungen oder Sympathieäußerungen.

#### *Unzuverlässigkeit*

Eine mimetische Unzuverlässigkeit liegt beim Weg zur Senatswahl vor: ‚eine Dame‘ zuhört als zwei Arbeitsleuten über die Wahl und die Buddenbrook’sche Familie spricht. Der Erzähler deutet an, wer die Dame sein möge: „«Hei het je woll ‚ne Schwester, die von twee Männern wedder aff kamen is? « ...Die Dame im Abendmantel erbebt.“<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 421

<sup>135</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 445, 447.

<sup>136</sup> Vgl. Martinez und Scheffel (2008), S. 61f.

<sup>137</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 610

<sup>138</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 653ff.

<sup>139</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 415.

Erst mehrere Seiten später wird völlig klar, dass die Dame Tony Buddenbrook ist. „Da nimmt die Dame ihren Abendmantel zusammen und läuft davon. [...] sie nimmt die Treppe, stürmt droben ins Wohnzimmer, woselbst ihr Bruder [...]. «Sie kommen, Tom, sie kommen! Du bist es! «<sup>140</sup>

Ähnlich taucht zufällig eine Frau Iwerkopf auf, die Gattin eines Blumenhändlers, die ihren äußeren Kennzeichen nach offenbar Thomas Buddenbrooks frühere Geliebte ist. Es wird jedoch nie festgestellt, dass es sie ist. Sie erscheint wieder an Thomas Sarg, nach seinem Tod, Der Erzähler gibt freilich Hinweise – Signale hinter dem Rücken der Narration - darauf, indem er identische Formulierungen nutzt wie „malaiische“ Gesichtstypus, was mehrmals wie eine interne intertextuelle Referenz, erwähnt wird.<sup>141</sup>

Der Zustand Thomas Buddenbrooks wird unterschiedlich dargestellt. Der auktoriale Erzähler berichtet: „Niemand ahnte, was in Thomas Buddenbrook vorging, niemand durfte es ahnen.“<sup>142</sup> Gleichwohl hat sein Sohn – Hanno – es beobachten können:

...Es sah mehr, mehr als er sehen sollte [...] wie sein Vater nach jeder Visite wortkarger und bleicher, mit geschlossen Augen, deren Lider sich errötet hatten, sich in der Wagenecke lehnte.<sup>143</sup>

Der auktoriale Erzähler erklärt weiter:

Denn es war an dem, daß Thomas Buddenbrook, achtundvierzig Jahre alt, seine Tage mehr und mehr als gezählt betrachtete und mit seinem nahen Tode zu rechnen begann.<sup>144</sup>

Hier agiert ein allwissender, auktorialer Erzähler und beschreibt die inneren Gefühle eines Protagonisten.

---

<sup>140</sup> Vgl. Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 417.

<sup>141</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), erstens S. 166, zweitens S. 234, drittens S. 689.

<sup>142</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 645

<sup>143</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 627

<sup>144</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 650

## Zusammenfassung

### Die auktoriale Erzählsituation dominiert

Wie im Theorieabschnitt erklärt, meint Stanzel, dass Dynamik zwischen Erzählsituationen im Roman der Normalfall ist.<sup>145</sup> *Buddenbrooks* ist laut der Analyse dieser Arbeit ein Beispiel von unterschiedlichen Erzählsituationen und deren natürlichen Wechsel. Jedoch dominiert die *auktoriale* Erzählsituation mit einem Erzähler, der eine Außenperspektive hat und der normalerweise non-präsent im Seinsbereich der Erzählung ist. In jenen Abschnitten, wo die auktoriale Erzählsituation dominiert, berichtet der Erzähler was in der fiktionalen Welt der Erzählung passiert. Er bewertet gewissermaßen sogar. Der auktoriale Erzähler agiert sowohl allwissend und erklärt wie Figuren denken und ihre Hintergründe; aber auch begrenzte oder wagen Information wird dem Leser übermittelt.

Zitierte Figurenrede, die mit *verba dicendi* sowie Namen oder Titel des Redners versehen sind, leiten in diesen Passagen die Dialoge ein und dies verstärkt die Formalität der auktorialen Erzählsituation. Die Dialoge wird darüber hinaus als *indirekte Rede* wiedergegeben, die auch als Merkmal der auktorialen Erzählsituation gilt.

Viele Kapitel fangen auktorial mit sachlichen Berichten über Plätzen, Daten und Zeiten an und entwickeln sich dynamisch. Diese auktorialen Einführungen könnten als Ausgangspunkte gesehen werden, wonach der auktoriale Erzähler sich zurückziehen kann. Nicht wenige Kapitel *enden* auch kurz und auktorial mit einem zusammenfassenden Satz, wie der auktoriale Erzählers Schlussstrich. „Damit ging sie.“; „So schloss Tony Buddenbrooks zweite Ehe“<sup>146</sup>

### Abweichungen in die personale oder die Ich-Erzählsituation

Gelegentlich bewegt sich, wie eingangs erwähnt, die Erzählsituation dynamisch in Richtung anderer Situationen der Stanzel'schen Typologie. Im ganzen Roman wechselt, und zwar frequent, die Erzählsituation von der auktorialen zu der personalen; dies ist ein Übergang, der auch laut Stanzel nicht vollständig möglich trennscharf zu bestimmen sei.

Es gibt jedoch mehrere Indikationen, für wann die Erzählsituation sich so bewegt. Die wichtigste ist die Veränderung des auktorialen Erzählers – denn er *verschwindet* nicht – in einen Reflektor.

---

<sup>145</sup> Vgl. S. 10 dieser Arbeit sowie Martinez und Scheffel (2008), S. 93. Stanzel (2008), S. 89f. & 240

<sup>146</sup> Mann, *Buddenbrooks* (2008), S. 459, 395,

Damit übergeht auch die für die auktoriale Erzählsituation typische zitierte Rede in die *erlebte Rede* und das Auslassen von Namen oder deren Ersatz durch Personalpronomen nimmt zu.

Mit jenen Übergängen wächst die szenische Darstellung und der Leser sieht, wie sich die Handlung vor ihm abspielt, anstatt die Handlung berichtet zu bekommen.

In *Buddenbrooks* ist jener Wechsel, wo eine berichtende, auktoriale Erzählsituation als Rahmen, mit Einschlägen von personaler Erzählsituationen typisch für den ganzen Roman.

An einigen Stellen macht der auktoriale Erzähler Kommentare, und verlässt damit seine Außenposition. Der Autor erscheint ein paar mal. z.B. mit Kapitelüberschriften mit Widmungen. In der Stanzel'schen Typologie ist dies ein Schritt in die Richtung *Ich-Erzählsituation*, aber kommt sehr selten vor und hat keine prägende Einwirkung auf die Bestimmung der Erzählsituationen.

Besonders in der zweiten Hälfte des Romans werden längere innere Monologe gewöhnlich. Es ist vor allem der grübelnde Thomas Buddenbrook, dessen innere Gedanken den Lesern anhand personalen, inneren Monologe Einsicht bekommen.

### **Unzuverlässiges Erzählen**

Es kommen unterschiedliche Arten von unzuverlässigem Erzählen vor. Das *theoretisch unzuverlässige Erzählen* kommt vor, als der Ich-Erzähler oder der personale Erzähler seines eigenen, Wissen erzählt. Gottholds Brief im 1. Teil ist ein Beispiel davon, weil Gotthold Interesse daran hat, sein Bild als Wahrheit darzustellen. Johann Buddenbrook ist einer anderen Meinung und es bleibt dem Leser übrig zu entscheiden, was die Wahrheit ist und wer sie – falls jemand – spricht.

Eine wohl bekannte Unzuverlässigkeit ist in der Verbindung mit Grünlich zu finden, der, als wie auch sein Kumpel Kesselmeier, falsche Aussagen macht. Auch wenn Tony Buddenbrook ihn wegen seines eindringenden Verhaltens verdächtig findet, wird das ökonomische Falschspiel erst später entdeckt und den Lesern bekannt.

Die Ironie, mit der Grünlich beschrieben wird, entspricht der Idee, dass Sachen „*signaled behind the narrator's back*“ sein können.

Pseudo-Auktorialität kommt sehr häufig vor. Der Erzähler ist wie erwähnt sehr dynamisch und macht nicht selten Bemerkungen oder Kommentare; er bewertet und zeigt Sympathie mit den Protagonisten oder Unruhe, bevor irgendwelches Unglück passieren soll. In diesen Passagen sind Personalpronomina wie ‚wir‘ und ‚uns‘ seitens des sonst außenstehenden Erzählers nicht ungewöhnlich.

Ein auktorialer Erzähler dominiert. Die Dynamik dieses Erzählers ist allerdings sehr wichtig. Eine übergreifende Unzuverlässigkeit ist, dass jener Erzähler wechselt zwischen detaillierter Allwissenheit, ergänzenden Erklärungen, inklusive von inneren Gedanken der Figuren zum bewussten Zurückhalten oder Zweideutigkeiten. Aber der Leser kann nicht wissen, wo oder wann der Erzähler zwischen seinen Rollen wechselt.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Mann, Thomas. (2008). *Buddenbrooks – Verfall einer Familie*. 27. Auflage, Fischer, Frankfurt am Main.

### Sekundärliteratur

Abbott, H. P. (2008). *Cambridge Introduction to Narrative*. 2. red. Cambridge: Cambridge University Press.

Booth, Wayne C. (1983) *The Rhetoric of Fiction*. Second edition. Chicago: Chicago University Press.

Brand, Thomas (2012). *Textanalyse und Interpretation zu Thomas Mann Buddenbrooks*. Bange Verlag, Hollfeld.

Cohn, Dorrit, (1981). *The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens*.

Poetics Today, Vol. 2, No. 2, Narratology III: *Narration and Perspective in Fiction* (Winter, 1981), pp. 157-182. Duke University Press.

Ernst, P. (2011). *Germanistische Sprachwissenschaft*. 2. red. Wien: Facultas.

Fludernik, Monica (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge.

Genette, G. (2010). *Die Erzählung*. Paderborn: W. Fink.

Martinez, Matias & Michael Scheffel. (2008). *Einführung in die Erzähltheorie*. C H Beck, München.

Larsson, Kristian. (2011). *Maskens des Erzählens*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Stanzel, Franz K. (1981). *Typische Formen des Romans* 10. Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Stanzel, Franz K. (2008). *Theorie des Erzählens*. 8. Auflage. Vandenhoeck & Ruprecht UTB, Göttingen.

[www.lektuerehilfe.de/thomas-mann/buddenbrooks/analyse/erzaehltechnik](http://www.lektuerehilfe.de/thomas-mann/buddenbrooks/analyse/erzaehltechnik) Aufgerufen 2018-11-01.