

Matias Martinez
Michael Scheffel

Einführung in die
Erzähltheorie

SBD-FFLCH-USP



297485



Verlag C. H. Beck München

404.44
H337e
7.c.d.

1694057

Für F. M. B.

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900034590

ISBN 978 3 406 47130 8

7. Auflage. 2007

Umschlagentwurf: Bruno Schachtner, Dachau

© Verlag C. H. Beck oHG, München 1999

Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

www.beck.de

Inhalt

Vorwort	7
I. Merkmale fiktionalen Erzählens	9
1. Faktuales und fiktionales Erzählen	9
2. Das Erzählen und das Erzählte	20
II. Das <Wie>: Darstellung	27
1. Zeit	30
a) <i>Ordnung</i> (In welcher Reihenfolge?)	32
b) <i>Dauer</i> (Wie lange?)	39
c) <i>Frequenz</i> (Wie oft?)	45
2. Modus	47
a) <i>Distanz</i> (Wie mittelbar wird das Erzählte präsentiert?)	47
<i>Erzählung von Ereignissen</i>	49
<i>Erzählung von Worten</i>	51
b) <i>Fokalisierung</i> (Aus welcher Sicht wird erzählt?)	63
3. Stimme	67
a) <i>Zeitpunkt des Erzählens</i> (Wann wird erzählt?)	69
b) <i>Ort des Erzählens</i> (Auf welcher Ebene wird erzählt?)	75
c) <i>Stellung des Erzählers zum Geschehen</i> (In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?)	80
d) <i>Subjekt und Adressat des Erzählens</i> (Wer erzählt wem?)	84
4. Franz K. Stanzels Typologie von <Erzählsituationen>	89
5. Unzuverlässiges Erzählen	95
III. Das <Was>: Handlung und erzählte Welt	108
1. Elemente der Handlung	108
a) <i>Ereignis – Geschehen – Geschichte</i>	108
b) <i>Motivierung</i>	111
c) <i>Die doppelte Zeitperspektive des Erzählens</i>	119
2. Erzählte Welten	123
3. Die Bedeutung von Erzählungen: Handlungs- und Tiefenstrukturen	134
a) <i>Handlungsschema</i>	135
b) <i>Vladimir Propps Morphologie</i>	137
c) <i>Jurij M. Lotmans Raumsemantik</i>	140

4. Ausblick: Erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft	145
a) <i>Soziolinguistik</i> (Erzählen im Alltag)	145
b) <i>Kognitionspsychologie</i> (scripts und Affektlenkung)	149
c) <i>Anthropologie</i> (Das Handlungsmodell der Suche)	153
d) <i>Geschichtswissenschaft</i> (Erklärung durch «emplotment»)	155
 Hinweise zur Forschungsliteratur	 160
Literaturverzeichnis	169
Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe	186
Personen- und Werkregister	193

Vorwort

Die Erzähltheorie gehört seit den frühen sechziger Jahren zu den zentralen Anliegen der internationalen Literaturwissenschaft. Damals entstanden die maßgeblichen Entwürfe im Rahmen des Strukturalismus und der Semiotik. Zur selben Zeit wurden wichtige ältere Arbeiten (von Michail Bachtin, Vladimir Propp, den Russischen Formalisten) durch erste Übersetzungen in die westliche Diskussion eingeführt. In den folgenden Jahren kamen zahlreiche Termini und Systeme für die Analyse erzählender Texte auf, die eine schwer überschaubare Konkurrenz alternativer Methoden, Begriffe und Nomenklaturen entstehen ließen – auch wenn sich die zugrundeliegenden Einsichten der Sache nach häufig ähnelten. Viele Beiträge stützten sich zudem auf Modelle und Paradigmen, die inzwischen in den Hintergrund der literaturwissenschaftlichen Diskussion gerückt sind. Diese Entwicklung führte zu der unbefriedigenden Situation, daß sich die Erzähltheorie zwar im Bewußtsein des Faches und in den Lehrplänen der philologischen Studiengänge und der gymnasialen Oberstufe als eine der wenigen Grundlagendisziplinen der Literaturwissenschaft – neben der Metrik, Rhetorik und Stilistik – etablieren konnte, sie aber bis heute weder eine einheitliche Begrifflichkeit noch eine überzeugende Systematik hervorgebracht hat. In den letzten Jahren ist nun zu beobachten, daß sich die Forschungsdiskussion im Zuge der allgemeinen Hinwendung der Philologien zu kulturgeschichtlichen Fragestellungen verlangsamt hat. Das scheint uns ein geeigneter Moment zu sein, um die vorgelegten Ansätze für eine möglichst umfassende und relevante Theorie des literarischen Erzählens kritisch auszuwerten und dabei auf Einsichten aufmerksam zu machen, die bislang nicht zum narratologischen *mainstream* gehören. Auch die Öffnung der Literaturwissenschaften gegenüber anderen Disziplinen soll in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden. Denn einige der interessantesten Beiträge der letzten Jahre zum Phänomen des Erzählens sind in der Soziolinguistik, der Kognitionspsychologie, der Anthropologie und der Geschichtswissenschaft zu finden.

Der Aufbau des Buches ist systematisch. Im Gegensatz zu anderen Überblicksdarstellungen der Erzähltheorie leitet es zentrale Kompo-

zenten literarischen Erzählens aus dem Grundphänomen der Fiktionalität ab und umfaßt sowohl das <Wie> als auch das <Was> von Erzählungen. Unter Verwendung zahlreicher Beispiele aus verschiedenen Literaturen und Epochen führt es in Begriffe und Beschreibungsformen ein, die eine differenzierte Analyse von Erzähltexten ermöglichen. Dabei finden auch solche Aspekte Berücksichtigung, die in anderen Einführungen vernachlässigt werden (u. a. <Selbstreflexion>, <unzuverlässiges Erzählen>, <Handlung>, <Motivation des Geschehens>, <erzählte Welt>, <Erzählschema>). Im letzten Kapitel werden Ergebnisse der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung mit entsprechenden Untersuchungen aus anderen Disziplinen in Verbindung gebracht.

Unsere Darstellung ist in manchen Teilen eklektisch, aber nicht kompilatorisch. Daß sie nicht einem einzigen wissenschaftlichen Paradigma folgt, sondern Einsichten aus unterschiedlichen Traditionen zusammenfaßt, um ein möglichst nützliches Analysemodell fiktionalen Erzählens zu entwickeln, werden unsere Leserinnen und Leser hoffentlich als Vorteil empfinden.

Ein letztes Wort zur Benutzung des Buches: Um den Haupttext weitgehend von Fußnoten und bibliographischen Angaben zu entlasten, weisen wir Titel und Zitate dort nur in Kurzform nach. Die kommentierten *Hinweise zur Forschungsliteratur* geben, ebenfalls in Kurzform, weiterführende Literatur an. Ausführliche bibliographische Angaben enthält das *Literaturverzeichnis*. Das *Register* ist mit Definitionen der wichtigsten Termini versehen und dient so auch als *Lexikon* erzähltheoretischer Begriffe.

München und Göttingen,
im Januar 1999

Matias Martinez
Michael Scheffel

Zur zweiten Auflage

Die zweite Auflage ist gegenüber der ersten bis auf kleinere Korrekturen unverändert.

München und Göttingen,
im Juli 2000

Matias Martinez
Michael Scheffel

I. Merkmale fiktionalen Erzählens

1. Faktuales und fiktionales Erzählen

Wie läßt sich der Gegenstand einer Erzähltheorie aus literaturwissenschaftlicher Sicht bestimmen? Der Blick in ein neueres Wörterbuch der deutschen Sprache zeigt, in wievielen unterschiedlichen Bedeutungen und Zusammenhängen wir das Wort <Erzählen> in der alltäglichen Sprache benutzen:

1 ein Geschehnis, etwas Erfundenes erzählen *ausführlich, auf unterhaltsame Weise in Worten weitergeben*; ein Erlebnis, Geschichten, Märchen, einen Traum erzählen; den Hergang, Verlauf von etwas erzählen; (...) 1.0.1. davon kann ich etwas erzählen (fig.; umg.) *darüber weiß ich Bescheid, die Sache kenne ich* 1.0.2. er kann von seiner Reise etwas erzählen *er hat viel dabei erlebt* 1.0.3. man erzählt sich, daß... *es geht das Gerücht, daß...* 1.1. j m d m. e t w a s erzählen *im Vertrauen mitteilen, sagen*; ihm kann man wirklich alles erzählen; sie erzählte ihrer Freundin alles, was sie bedrückte; sie erzählten sich ihre Sorgen, Kümernisse 2 j m d m. e t w a s erzählen (umg.) *weismachen, vortäuschen*; das kannst du anderen erzählen!; das kannst du deiner Großmutter erzählen!; erzähl mir doch keine Märchen!; mir kannst du nichts, viel erzählen! 3 (Lit) 3.1. Erzählende Dichtung, *Dichtung, die in Versen oder Prosa eine abgeschlossene Begebenheit schildert, z. B. Roman, Novelle, Fabel, Märchen*; Sy *epische Dichtung* 3.2. erzählte Zeit *Zeitraum, über den sich die erzählte Handlung erstreckt*; Ggs *Erzählzeit* [*< mhd. erzeln, erzellen <der Zahl nach darlegen, aufzählen>; → Zahl*] (*Brockhaus Wabrig, Bd. 2, S. 593*)

Versucht man, die Bedeutung des Wortes <Erzählen> im Sinne eines größten gemeinsamen Nenners seiner im Wörterbuch dokumentierten Verwendungsweisen zu ermitteln, so läßt sich aus dem zitierten Artikel etwa folgendes Vorverständnis gewinnen: Als <Erzählen> bezeichnet man eine Art von mündlicher oder schriftlicher Rede, in der jemand jemandem etwas Besonderes mitteilt; sieht man von einer Bedeutung im weiteren Sinne von «im Vertrauen mitteilen, sagen» (1.1.) und einigen Wendungen im übertragenen und umgangssprachlichen Sinne ab (1.0.1. und 2), so heißt eine Rede offenbar eine <Erzählung>, wenn diese Rede einen ihr zeitlich vorausliegenden Vorgang vergegenwärtigt, der als <Geschehnis> oder <Begebenheit> bestimmt werden kann.

Neben einer allgemein gültigen Definition des <Erzählens> ermög-

licht es der Wörterbucheintrag aber auch, Unterschiede in der Verwendung des Wortes zu benennen, die für eine Theorie des literarischen Erzählens offenbar von Bedeutung sind. Diese Unterschiede betreffen einerseits den Realitätscharakter dessen, was erzählt wird, und andererseits die Redesituation, in der eine Erzählung erfolgt. Hier wie dort weist das Wörterbuch zwei grundsätzlich verschiedene Möglichkeiten der Verwendung nach:

1. Erzählt werden kann von realen oder erfundenen Vorgängen.
2. Erzählt werden kann im Rahmen von alltäglicher Rede oder aber im Rahmen von dichterischer Rede.

Erzählungen lassen sich demnach mit Hilfe der Merkmalspaare <real vs. fiktiv> und <dichterisch vs. nichtdichterisch> spezifizieren, so daß vier verschiedene Kombinationen denkbar sind.

Für den Fall der nichtdichterischen Erzählung sind beide Möglichkeiten leicht nachvollziehbar und scheinen keiner weiteren Erläuterung zu bedürfen. Da ist zum einen der Normalfall der nichtdichterischen Erzählung, die den Anspruch erhebt, von realen Vorgängen zu berichten, also z. B. die im Wörterbuch genannte Erzählung von einer Reise, der Zeitungsbericht über einen Verkehrsunfall oder die Biographie einer historischen Person. Diese Form der authentischen Erzählung von historischen Ereignissen und Personen sei hier als *faktuale Erzählung* bezeichnet (Genette, *Fiktion*, S. 66). Und da ist zum anderen die nichtdichterische Erzählung erfundener Vorgänge, also die Lüge oder Täuschung, die hier als ein Sonderfall der faktualen Erzählung verstanden sei.

Von dem Normalfall der faktualen Erzählung deutlich zu unterscheiden ist z. B. die Erzählung im Rahmen eines Märchens oder einer Fabel, in denen in dichterischer Rede von eindeutig erfundenen Vorgängen berichtet wird. Wie aber ist die Erzählung in einem Roman wie etwa der *Blechtrommel* (1959) von Günter Grass zu werten, in dem eine offensichtlich erfundene Figur namens Oskar Matzerath die Geschichte ihres Lebens erzählt, die an historischen Orten, u. a. in Danzig, spielt und eng verflochten ist mit zahlreichen historischen Ereignissen wie z. B. der <Reichskristallnacht> oder der Belagerung und Eroberung der Danziger Polnischen Post im September 1939? Daß der Roman *Die Blechtrommel* ein Werk der <erzählenden Dichtung> darstellt, ist wohl unumstritten. Was aber bedeutet das im Hinblick auf unsere zwei Merkmalspaare? Stellt der Lebensbericht, den Oskar der Trommler in einer Heil- und Pflegeanstalt auf <unschuldigem Papier>

(*Blechtrommel*, S. 11) niederschreibt, einen Fall von dichterischer oder nichtdichterischer Erzählung dar, und handelt etwa Oskars Geschichte vom Kampf um die Polnische Post, bei dem Oskars mutmaßlicher Erzeuger Jan Bronski getötet wird, von realen oder erfundenen Vorgängen? Berücksichtigt man, daß das zitierte Wörterbuch als Spezifikum des Erzählens in der Dichtung allein das <Schildern> einer <abgeschlossenen Begebenheit> verzeichnet, so steht hier zumindest eines fest: Mit solchen Fragen überfordern wir die Kompetenz des alltags-sprachlichen Wissens und sind demnach auf Hilfe aus fachsprachlicher Sicht angewiesen.

Um die besonderen Eigenschaften und Möglichkeiten des Erzählens in der Dichtung in einem theoretischen Modell angemessen erfassen und von denen des faktualen Erzählens unterscheiden zu können, sei zunächst ermittelt, was wir gemeinhin als die Voraussetzung aller Formen von <Dichtung> betrachten. Werfen wir zu diesem Zweck einen kurzen Blick auf die Geschichte der Dichtungstheorie und rekapitulieren wir, mit welchen Überlegungen das abendländische Verständnis von Dichtung begründet wurde.

In seiner *Poetik* (4. Jh. v. Chr.) reflektiert Aristoteles die besonderen Aufgaben der Dichtung erstmals auf der Basis einer folgenreichen Unterscheidung. Nicht ihre sprachliche Form, sondern das, wovon sie spricht, zeichnet die Dichtung nach Aristoteles aus. So heißt es im berühmten 9. Kapitel der *Poetik*:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt (...); sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. (*Poetik*, 1451b)

Aristoteles' systematische Differenzierung zwischen Autoren, die <das wirklich Geschehene> erzählen, und solchen, die erzählen, <was geschehen könnte>, ist das Ergebnis eines über mehrere Jahrhunderte reichenden kulturhistorischen Prozesses, in dessen Folge man eine Welt des Glaubens und der Dichtung von einer Welt der Wirklichkeit unterschied und für fiktiv erklärte. Diesem Prozeß entsprechen zwei gegensätzliche Beurteilungen des Geschäftes der Dichter. Innerhalb der abendländischen Kultur läßt sich ihr Einfluß bis in die Gegenwart hinein beobachten. Auf der einen Seite steht der auf Platon zurückgehende Vorwurf, daß Dichtung nichts als Täuschung und insofern überflüssig, wenn nicht gar schädlich sei – konsequenterweise wollte

Platon die Dichtung aus dem in seiner Schrift *Der Staat* (*Politeia*, um 370 v. Chr.) entworfenen Idealstaat ausschließen (s. 2., 3. u. 10. Buch, bes. 398a u. 595a-607b). Auf der anderen Seite gibt es die erstmals von Aristoteles vertretene These, daß die Dichtung nützlich und notwendig sei: Sie kultiviere den Trieb zur Nachahmung – den Aristoteles als einen Urtrieb des Menschen ansieht (*Poetik*, 1448b) –, und sie sei «etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung», weil sie nicht, wie der Geschichtsschreiber, «das Besondere» (also diesen oder jenen kontingenten historischen Einzelfall), sondern «mehr das Allgemeine» mitteile, indem ihre Geschichten «nach der Wahrscheinlichkeit» und «nach der Notwendigkeit» gebaut seien und damit allgemeine Prinzipien menschlichen Handelns zu erkennen erlaubten (*Poetik*, 1451b).

Die Frage nach dem Wert der Dichtung, die, wie man wiederholt behauptet hat, zwar nichts Wirkliches darstelle, wohl aber eine besondere «Wahrheit» kundtue, wollen wir hier nicht weiter untersuchen. Für unsere Zwecke sei allein das Verhältnis von «Dichten» und «Lügen» näher betrachtet und verfolgt, mit welchen Argumenten sich die Dichter gegen den Vorwurf der Lüge verteidigt haben. Schon die griechischen Dichter haben diesem Vorwurf den Boden zu entziehen versucht, indem sie den Fiktionscharakter ihrer Werke in diesen selbst offen eingestanden. So beginnt z. B. Lukian das erste Buch seiner *Wahren Geschichten* (um 180 n. Chr.) mit einer Vorrede, in der er sich wie folgt von den Erzählungen seiner Kollegen abzugrenzen versucht:

Da ich nun der Eitelkeit nicht widerstehen kann, der Nachwelt auch ein Werkchen von meiner Fassung zu hinterlassen, und wiewohl ich nichts wahres zu erzählen habe, (denn mir ist in meinem Leben nichts denkwürdiges begegnet) nicht sehe warum ich nicht eben so viel Recht zum Fabeln haben sollte als ein anderer: so habe ich mich wenigstens zu einer ehrenfestern Art zu lügen entschlossen als *die* meiner Herrn Mitbrüder ist; denn ich sage doch wenigstens *Eine* Wahrheit, indem ich sage daß ich lüge; und hoffe also um so getroster, wegen alles übrigen unangefochten zu bleiben, da mein eignes freywilliges Geständniß ein hinlänglicher Beweis ist, daß ich niemanden zu hintergehen verlange. Ich urkunde also hiemit, daß ich mich hinsetze um Dinge zu erzählen, die mir nicht begegnet sind; Dinge, die ich weder selbst gesehen noch von andern gehört habe, ja, was noch mehr ist, die nicht nur nicht *sind*, sondern auch *nie seyn werden*, weil sie – mit Einem Worte – gar nicht möglich sind, und denen also meine Leser (wenn ich anders welche bekommen sollte) nicht den geringsten Glauben bezumessen haben. (S. 88 f.)

Aristoteles' Bestimmung der Tätigkeit des Dichters ist hier deutlich radikalisiert. Nach Lukian lügen alle Dichter, denn sie erzählen von

etwas, das nicht ist und nie sein wird. Mit dem Geständnis, die folgende «wahre Geschichte» frei erfunden zu haben, spricht Lukian sich selbst jedoch davon frei, seine Leser täuschen zu wollen.

Daß das Geschäft der Dichter mit dem Begriff der Lüge grundsätzlich nicht zu erfassen sei, diese – im Vergleich zu Lukian – zugespitzte und vom Einzelfall ins Allgemeine gewendete These wird dann viele Jahrhunderte später von dem englischen Dichter Sir Philip Sidney vertreten. Scharfsinnig schlägt dieser in seiner *Defence of Poesie* (1595) den Vertretern des Täuschungsvorwurfs die Argumente aus der Hand, indem er sich, anders als Aristoteles, weniger auf den Inhalt als auf den besonderen Status der Rede des Dichters beruft:

(...) I think truly, that of all writers under the sun the Poet is the least liar, and though he would, as a poet can scarcely be a liar. (...) the Poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie, is to affirme that to be true, which is false. So as the other artists, and especially the historian, affirming many things, can, in the cloudy knowledge of mankind, hardly escape from many lies. But the Poet (as I said before) never affirmeth, the Poet never maketh any circles about your imagination, to conjure you to believe for true what he writes: he citeth not authorities of other histories, but even for his entry, calleth the sweete Muses to inspire into him a good invention; In truth, not labouring to tell you what is or is not, but what should or should not be. And therefore, though he recount things not true, yet because he telleth them not for true, he lieth not (...). (*Defence*, S. 52 f.)

Unter allen möglichen Verfassern von Texten, so Sidneys vielzitierte These, lügen die Dichter am allerwenigsten, weil sie – im Gegensatz zu den Geschichtsschreibern – in ihren Werken erklärtermaßen nichts behaupten, sondern von mehr oder minder frei erfundenen Gegenständen handeln. Der Dichter erzählt von etwas, das nicht ist (aber sein oder nicht sein sollte); sein Geschäft ist das Erfinden, nicht aber das Lügen oder Täuschen. Mit modernen Worten: Die Werke der Dichter sind fiktional in dem Sinne, daß sie grundsätzlich keinen Anspruch auf unmittelbare Referenzialisierbarkeit, d. h. Verwurzelung in einem empirisch-wirklichen Geschehen erheben; wovon sie handeln, das ist – mehr oder minder – fiktiv, aber nicht fingiert. (Wir unterscheiden die verwandten Begriffe «fingiert», «fiktional» und «fiktiv» folgendermaßen: *Fingieren* verwenden wir im Sinne von «[vor]täuschen». *Fiktional* steht im Gegensatz zu «faktual» bzw. «authentisch» und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. *Fiktiv* steht im Gegensatz zu «real» und bezeichnet den ontologischen Status des in dieser Rede Ausgesagten).

Sidneys These, daß Dichtung die Rede eines Dichters und die Rede des Dichters in der Dichtung eine besondere, nämlich nicht-behaupt-

tende Rede ohne unmittelbare Referenz in der Wirklichkeit sei, haben neuzeitliche Theoretiker in verschiedenen Kontexten aufgegriffen und ihre Implikationen auf der Grundlage aussagentheoretischer, semantischer und pragmatischer Ansätze begrifflich differenzierter zu formulieren versucht. In diesem Zusammenhang hat man auch den alten aristotelischen Gedanken, daß das in der Dichtung Dargestellte «fiktiv» und die Dichtung selbst «Nachahmung» von Handlungen sei, neu interpretiert. So hat z. B. die amerikanische Literaturtheoretikerin Barbara Herrnstein Smith die vielbeachtete These aufgestellt, daß Dichtung in erster Linie nicht Nachahmung (d. h. Mimesis) von Welt, sondern von Rede darstelle. «The essential fictiveness of novels», schreibt Smith,

is not to be discovered in the unreality of the characters, objects, and events alluded to, but in the unreality of the *alludings* themselves. In other words, in a novel or tale, it is the *act* of reporting events, the *act* of describing persons and referring to places, that is fictive. The novel *represents* the verbal action of a man reporting, describing, and referring. (Smith, *Margins*, S. 29)

Dichtung wäre demnach als die Fiktion einer sprachlichen Äußerung anzusehen, d. h. als Repräsentation einer Rede ohne empirischen Objektbezug und ohne Verankerung in einem realen Situationskontext. Am Beispiel der *Blechtrommel* verdeutlicht, hieße das zweierlei: zum einen, daß der reale Autor Günter Grass in seinem Roman nicht spricht (und hier schon deshalb weder der Lüge noch irgendwelcher falscher Behauptungen bezichtigt werden kann); zum anderen, daß Oskars mit dem Satz «Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt (...)» (S. 9) beginnende Erzählung als eine Rede zu verstehen ist, die niemand je geäußert hat und die sich auf keine außersprachliche Wirklichkeit bezieht. Eine solche Sichtweise scheint einleuchtend, erfaßt jedoch nur die halbe Wahrheit. Denn sie unterschlägt, was ganz offensichtlich zur adäquaten Rezeption nicht nur dieses Romans, sondern von Dichtung überhaupt gehört: Soll sie ihre Wirkung entfalten können, müssen wir ihre Rede als die authentische (wenn auch fiktive) Rede eines bestimmten (wenn auch fiktiven) Sprechers verstehen, die nicht auf nichts, sondern auf bestimmte (wenn auch z. T. fiktive) Dinge referiert. In diesem Sinne bedeutet etwa die klassische Eingangsformel «Es war einmal» am Beginn eines Märchens wie «Es war einmal ein Müller, der war arm, aber er hatte eine schöne Tochter» für uns als Rezipienten eben nicht nur «Glauben Sie nichts von dem, was Sie im folgenden hören bzw. lesen», sondern immer auch soviel wie die Aufforderung: «Stellen Sie sich bitte vor, daß

einmal ein Müller war, etc.» Wer die Sätze der *Blechtrommel* als die Erinnerungen einer realen Person versteht, nach Oskars Geburtshaus in einer Straße mit dem historischen Namen Labesweg in Danzig sucht und Oskars Erzählung als Ganzes oder auch nur in Teilen (wie z. B. die Geschichte von der vergeblichen Verteidigung der Polnischen Post) auf ihre historische Wahrhaftigkeit hin überprüft, verwechselt die Geschäftsgrundlage und liest einen Roman nach den pragmatischen Regeln einer realen Autobiographie. Wer sich aber in keinerlei Hinsicht die Existenz eines Trommlers namens Oskar und die Echtheit seiner Erzählung vorstellt, kommt nicht ins Spiel und bringt sich selbst um sein Lesevergnügen.

Bevor wir nun darauf zu sprechen kommen, welche Konsequenzen die dargelegten Spezifika fiktionaler Rede für eine literaturwissenschaftliche Theorie des Erzählens haben, sei noch eine letzte wichtige Frage geklärt: Wie erkennt man, daß eine Rede in dem oben skizzierten Sinne rezipiert werden soll?

Sidneys These, daß die Rede des Dichters in der Dichtung eine besondere Form von Rede sei, hat unterdessen auch insofern eine Spezifizierung erfahren, als der Begriff der literarischen Fiktion (samt seiner Ableitungen) heute gemeinhin als ein relativer oder auch relationaler verstanden wird (z. B. Gabriel, *Fiktion*, bes. S. 30). Fiktional ist ein Text demnach nicht an und für sich, sondern in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext, d. h. er ist fiktional für ein Individuum, eine Gruppe, eine Gesellschaft, in einer bestimmten Situation, in einer bestimmten Epoche. Erst als einem pragmatisch als fiktional bestimmten und rezipierten Text kommen ihm die Eigenschaften zu, die bereits Sidney im Ansatz ermittelte und deren Implikationen unterdessen präziser formuliert worden sind. Damit eine Rede als fiktional aufgefaßt wird, bedarf sie der Kontextmarkierung. Mögen die Fiktionssignale im Einzelfall auch unterschiedlich sein, so ist die Existenz metakommunikativer, für den Rezipienten erkennbarer Signale, «welche das normale Wirken der Regeln, die illokutionäre Akte und die Welt zueinander in Beziehung setzen, aufheben» (Searle, *Status*, S. 88), für das Spiel der Fiktion doch unerlässlich. Ihre Existenz allein begründet, warum im Fall der fiktionalen Rede anders als im Fall der Lüge von einem Sprachspiel nach besonderen Regeln (statt von einem bloßen Regelverstoß) gesprochen werden kann.¹

¹ Mit gutem Grund grenzt Searle die fiktionale Verwendung von Wörtern von der Lüge ab. Denn die Lüge – und mit dieser Argumentation widerspricht Searle erklärtermaßen Ludwig Wittgensteins Behauptung, Lügen sei ein Sprachspiel, das

Eine radikal relativistische Position in dem Sinne, daß «es keine Eigenschaft des Textes» gibt, «die einen Diskurs als fiktionales Werk ausweist» (Searle, *Status*, S. 90), erscheint uns jedoch übertrieben. Über eine jeweils situationspezifische Kontextmarkierung hinaus (z. B. ganz schlicht durch bestimmte konventionelle Signale paratextueller und kontextueller Art, wie z. B. das Wort «Roman», «Drama» oder «Novelle» im Untertitel oder die Publikation eines Textes in einer bestimmten Verlagsreihe) gibt es durchaus – in einem vielleicht nicht absolut gültigen, aber doch viele Epochen und Nationalliteraturen übergreifenden Zusammenhang – Textsignale, die die Rezeption eines Textes als fiktional wenn nicht erzwingen, so doch jedenfalls nahelegen. An erster Stelle anzuführen sind hier bestimmte Eingangsformeln («Es war einmal» u. ä.) oder auch Textschlüsse («Und wenn sie nicht gestorben sind. . .»; das Wort «Ende» am Schluß u. ä.), die es, jedenfalls innerhalb der abendländischen Kulturtradition, nahelegen, einen bestimmten Text als fiktional zu rezipieren. Zu nennen wären außerdem textinterne Merkmale, die in systematischer Form erstmals Käte Hamburger in ihrer *Logik der Dichtung* (S. 65 ff.) vorgestellt hat. Anders als der reale Sprecher einer faktualen Rede ist das fiktive Aussagesubjekt der fiktionalen Rede als eine nicht-empirische Person nicht an «natürliche» Beschränkungen menschlicher Rede gebunden. So gehören zu den *textinternen Fiktionssignalen* die Anwendung von Verben innerer Vorgänge auf dritte Personen («sie fühlte, daß er kommen würde») sowie eine Erweiterung des Tempussystems der Sprache, zu der z. B. die Kombination von Zeitadverbien, die auf die Zukunft verweisen, mit Verben in der Zeitform des Präteritums gehört («morgen war Weihnachten, und sie hatte immer noch kein Geschenk»).

Schließlich kann die fiktionale Rede – und das wird in den entsprechenden Auflistungen von Fiktionssignalen zumeist übersehen – noch auf eine weitere Weise auf ihre Besonderheit aufmerksam machen: Indem sie nämlich durch verschiedene Formen der Selbstreflexion ihren besonderen Status in Form und Inhalt reflektiert und sowohl die Grundlagen ihrer Produktion explizit macht als auch Anweisungen für ihre Rezeption enthält. Für die Literatur im (post)modernen

gelernt sein wolle wie jedes andere – besteht in dem bloßen Verstoß gegen eine der Regeln für den Vollzug von Sprechakten (und für einen solchen Verstoß bedarf es keiner eigenen Konventionen, denn jede Regel enthält bereits die Möglichkeit eines Verstoßes). Die Fiktion hingegen, so argumentiert Searle, ist insofern raffinierter, als das hier praktizierte Vorgeben illokutionärer Akte eigenen, nichtsemantischen Konventionen folgt.

«Zeitalter der Simulation» (Baudrillard, *Agonie*, z. B. S. 15), in dem Realität und Fiktion angeblich nur noch als «Legierung» vorkommen (Marquard, *Kunst*, S. 82), hat diese von Autoren fast aller Epochen in jeweils zeitspezifischer Form genutzte Technik der Metafiktion besondere Bedeutung gewonnen (s. Scheffel, *Formen*).

Eine Erzählung stellt eine Form der Rede dar, dank derer jemand jemandem ein Geschehen vergegenwärtigt – dieses Vorverständnis vom Gegenstand einer Theorie des Erzählens hatten wir mit Hilfe eines Wörterbuchs der deutschen Sprache formuliert. Wir wollen nun dieses Vorverständnis mit Bezug auf die Besonderheit des fiktionalen Erzählens präzisieren.

Faktuale Texte sind Teil einer realen Kommunikation, in der das reale Schreiben eines realen Autors einen Text produziert, der aus Sätzen besteht, die von einem realen Leser gelesen und als tatsächliche Behauptungen des Autors verstanden werden. Fiktionale Texte sind ebenfalls Teil einer realen Kommunikationssituation, in der ein realer Autor Sätze produziert, die von einem realen Leser gelesen werden. Fiktionale Texte sind jedoch komplexer als faktuale, weil sie außer der realen auch noch einer zweiten, imaginären Kommunikationssituation angehören. Die fiktionale Erzählung richtet sich sowohl im imaginären als auch im realen Kontext an einen Leser und stellt daher eine «kommunizierte Kommunikation» dar (Janik, *Kommunikationsstruktur*, S. 12). Wie wir oben gesehen haben, traf bereits vor vier Jahrhunderten Sir Philip Sidney die Feststellung, daß der Autor eines fiktionalen Textes nicht für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Behauptungen verantwortlich gemacht werden kann, weil er diese zwar produziert, aber nicht behauptet – vielmehr ist es der fiktive Erzähler, der diese Sätze mit Wahrheitsanspruch behauptet. Die reale Kommunikation zwischen Autor und Leser ist hier nur indirekt und ähnelt dem Zitieren der Rede eines anderen. Denn auch beim Zitieren übermittelt man dem Leser Sätze, die jemand anders behauptet hat, die aber nun, im Akt des Zitierens, ohne behauptende Kraft weitergegeben werden. Der Autor produziert also Sätze, die zwar *real*, aber *inauthentisch* sind – denn sie sind nicht als Behauptungen des Autors zu verstehen. Dem fiktiven Erzähler hingegen sind dieselben Sätze als *authentische* Sätze zuzuschreiben, die aber *imaginär* sind – denn sie werden vom Erzähler behauptet, jedoch nur im Rahmen einer imaginären Kommunikationssituation. Durch das reale Schreiben eines realen Autors entsteht so ein Text, dessen imaginär authentische Sätze

eine imaginäre Objektivität schaffen, die eine fiktive Kommunikationssituation, ein fiktives Erzählen und eine fiktive erzählte Geschichte umfaßt. Die fiktionale Erzählung ist zugleich Teil einer realen wie einer imaginären Kommunikation und besteht deshalb je nach Sichtweise aus *real-inauthentischen* oder aus *imaginär-authentischen* Sätzen.

Aus der doppelten Kommunikationssituation der fiktionalen Rede ergeben sich zwei Konsequenzen.

1. In einer (wahren) faktualen Erzählung läßt sich das Verhältnis zwischen dem Erzählen und dem Geschehen, von dem erzählt wird, im Sinne einer zeitlichen Folge verstehen: Einer Reihe von Ereignissen (z. B. Caesars Feldzug in Gallien) folgt das *Erzählen* dieser Ereignisse (Caesars Niederschrift der *Commentarii de bello Gallico*) und, als Produkt des Erzählens, die *Erzählung*, die als Text, Tonbandaufzeichnung o.ä. den Vorgang des Erzählens überdauern und in das kulturelle Gedächtnis eingehen kann (die – ohne die Fortsetzung von Hirtius – sieben Bücher von *De Bello Gallico*). Wie wir gesehen haben, gehört zur adäquaten Rezeption von fiktionaler Dichtung, daß wir sie als die reale (wenn auch fiktive) Rede eines bestimmten (wenn auch fiktiven) Sprechers verstehen, die nicht auf nichts, sondern auf bestimmte (wenn auch in der Regel fiktive) Dinge und Sachverhalte referiert. Erzähltes und Erzählen erscheint hier nur von einem fiktionsexternen Standpunkt aus als Funktion der Erzählung, während die zeitliche Folge von erzählten Ereignissen, Erzählen und Erzählung, an die das faktuale Erzählen gebunden ist, fiktionsextern Gültigkeit besitzt. Wie für das faktuale Erzählen gilt im Idealfall auch im Rahmen der durch die imaginär-authentischen Sätze entworfenen imaginären Kommunikationssituation, daß hier von einem Erzähler in einer Erzählrede einem Hörer/Leser von Ereignissen erzählt wird, die der aktuellen Erzählsituation normalerweise zeitlich vorausliegen und die von dem Erzähler, der sie hervorbringt, logisch zu unterscheiden sind.² Die Fiktion, daß die erzählte Geschichte dem Erzählen zeitlich vorausliegt, gilt

² Daß B.H. Smith die Möglichkeit einer Unterscheidung von Erzählen und Erzähltem für den Fall des fiktionalen Erzählens leugnet, ist eine sachlich unbefriedigende Konsequenz aus der Tatsache, daß ihr oben vorgestellter Ansatz den im realen Rezeptionskontext präsenten imaginären Kontext der fiktionalen Rede ignoriert (s. dies., *Versions*; kritisch dazu Goodman, *Telling*, und Chatman, *Reply*). Auch Hamburgers vielzitierte Bestimmung des Verhältnisses von Erzähltem und Erzählen im Sinne eines «Funktionszusammenhangs» (*Logik*, bes. S. 121 ff.) berücksichtigt allein einen fiktionsexternen Standpunkt und unterschlägt die erzähl-

bezeichnenderweise auch für Geschichten, die – von einem fiktionsexternen Standpunkt aus gesehen – in der Zukunft spielen (Geschichten in der Form zukunftsgeisser Vorausdeutungen ausgenommen, s. u. S. 37). Auch erzählte Utopien sind im Präteritum verfaßt.

2. Mit dem Entwurf einer imaginären Kommunikationssituation entsteht – im Unterschied zur faktualen Erzählung, deren Sätze unmittelbar an einen realen Sprecher und eine reale Sprechsituation gebunden sind – durch den Wegfall jeder unmittelbaren Einbindung in einen realen raum-zeitlichen Zusammenhang ein Freiraum, dessen Ausgestaltung im wesentlichen der Imagination des Autors überlassen bleibt. Dieser Freiraum betrifft grundsätzlich alle Teile der Erzählung. Sowohl die für die «Vertextung» der Geschichte grundlegenden Aspekte der Erzählung (die Sprache, in der erzählt wird, der Standpunkt und die Perspektive des Erzählens, die Gestaltung des Verhältnisses von Erzähler und Leser usw.) als auch das Erzählte (das Realitätssystem der erzählten Welt, die Handlung, die Figuren usw.) lassen sich nach Regeln formen, die nur bedingt vorgegeben sind.³ Zu diesem Freiraum gehört, daß die Sätze der fiktionalen Erzählrede die Illusion einer faktualen Erzählung fördern (z. B. im realistischen Roman), mehr oder minder konsequent verletzen (z. B. in bestimmten Erzähltexten der Romantik) oder aber nahezu vollkommen aufheben (z. B. im französischen *nouveau roman* und in Texten der sogenannten Postmoderne) können. Schon deshalb erfordert ein Beschreibungsmodell des fiktionalen Erzählens neben einer Theorie des Erzählens immer auch eine Theorie der Fiktionalität.

logische Konsequenz aus ihrer andernorts vorgenommenen Bestimmung der Fiktion als «Schein von Wirklichkeit» (ebd., S. 5) im Sinne einer imaginären Objektivität.

³ Bedingt insofern, als auch der freien Imagination Grenzen gesetzt sind, um noch verstehbar zu bleiben. Zum Problem der «Lesbarkeit eines Kunstwerkes», die sich für ein bestimmtes Individuum in einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit nach der Distanz zwischen dem «Emissionsniveau» des Werks, verstanden als «Grad der immanenten Komplexität und Verfeinerung des vom Werk erforderten Codes», und dem eigenen «Rezeptionsniveau» bemißt, s. Bourdieu, *Elemente*, hier zit. S. 177. Zur Bindung des Kunstwerks an jeweils geltende ästhetischen Konventionen s. auch Eco, *Botschaft*.

2. Das Erzählen und das Erzählte

Wir wenden uns nun dem fundamentalen Gegensatz zwischen dem «Wie» und dem «Was» von Erzählungen zu und unterscheiden zwischen dem erzählerischen Medium mitsamt den jeweils verwendeten Verfahren der Präsentation einerseits und dem Erzählten (die Geschichte, die erzählte Welt) andererseits. Beim Lesen eines narrativen Textes können wir eine bestimmte Einstellung gegenüber dem Text einnehmen, in der wir von den Worten, dem Stil oder den Erzählverfahren absehen, mit denen uns die Geschichte vermittelt wird. Die Umstände der Vermittlung treten dann in der Wahrnehmung zurück zugunsten der erzählten Welt, die der Text beschreibt. In dieser Einstellung identifizieren wir uns mit bestimmten Figuren und nehmen Anteil an ihrem Schicksal, wir erklären und beurteilen ihr Verhalten nach Maßstäben unserer lebensweltlichen Praxis. Wenn und solange wir eine solche Lesehaltung einnehmen, konzentrieren wir uns auf das, *was* uns erzählt wird, und blenden die Art und Weise, *wie* die Geschichte vermittelt wird, aus dem Bereich unserer Aufmerksamkeit aus.

Aber ist denn im Falle *fiktionaler* Texte eine solche Unterscheidung zwischen dem Inhalt und seiner Darstellung sinnvoll? Verwechseln wir sie dann nicht mit faktualen Texten, die auf reale Ereignisse referieren? In welchem Sinne läßt sich in fiktionalen Texten das dargestellte «Was» – das außerhalb der Erzählung per definitionem keinen Bestand hat – vom «Wie» seiner Darstellung abtrennen? Anders als bei faktualen Berichten haben wir ja bei fiktionalen Werken nur über den Text selbst Zugang zur erzählten Welt. Wenn wir etwas über Goethes Protagonisten Werther wissen wollen, können wir uns nur an das halten, was in den *Leiden des jungen Werthers* (1774) geschrieben steht. Über den Braunschweiger Legationssekretär Carl Wilhelm Jerusalem hingegen, dessen Suizid Goethe in seinem Briefroman verarbeitete, können wir uns auf ganz verschiedenen Wegen (etwa durch Aufzeichnungen, Zeugenberichte, Geburts- und Todesurkunden) informieren. Der Inhalt eines fiktionalen Textes ist uns eben nur in der Form seiner abgeschlossenen, andere Zugänge ausschließenden literarischen Vermittlung gegeben. Zudem wird ja auch unsere Leseerfahrung entscheidend von der Präsentationsweise beeinflusst. Goethes Entscheidung, Werthers Schicksal nicht im distanzierten Bericht eines ironischen allwissenden Erzählers, sondern in der identifikationsfördernden Ich-Perspektive der Briefform zu gestalten, dürfte großen

Anteil am «Werther-Fieber» der zeitgenössischen Leser gehabt haben, von denen manche bekanntlich ihren Helden bis in den Suizid hinein nachahmten.

Dennoch: Daß wir die erzählte Welt fiktionaler Werke nur aufgrund von Informationen, die in den Sätzen des Textes gegeben werden, konstruieren können, und daß die ästhetisch-emotionale Wirkung des Werkes von Eigenschaften der Vermittlung beeinflusst wird, ändert nichts daran, daß die erzählte Geschichte und ihre Welt von der Art und Weise ihrer Darstellung zu unterscheiden sind. Die Geschichte von Werthers Leiden könnte auch in Form eines inneren Monologes, durch die Rede eines auktorialen Erzählers usw. dargestellt werden. Franz Kafkas Roman *Das Schloß* (1922) beginnt in der ersten Fassung mit dem Satz: «Es war spät abend als ich ankam»; in der zweiten Fassung ersetzte Kafka die Ich-Erzählform durch die Er-Erzählform, so daß der Anfangssatz nun heißt: «Es war spät abend als K. ankam» (s. Kafka, *Schloß/Apparatband*, S. 120). Die erzähllogischen Implikationen und ästhetischen Wirkungen dieser Erzählformen sind sehr verschieden. Doch in beiden Sätzen erhalten wir dieselbe Information über eine Tatsache der erzählten Welt: Es wird uns mitgeteilt, daß es spät abends war, als der Protagonist ankam. Eine Geschichte, die wir als *dieselbe* Geschichte wiedererkennen, kann auf unzählige verschiedene Weisen präsentiert werden.

Wenn wir zwischen der Darstellung und dem dargestellten Inhalt narrativer Texte unterscheiden, wollen wir damit nicht auch behaupten, daß der Leser fiktionaler Texte vom Fiktionscharakter des jeweiligen Textes absieht und für die Dauer der Lektüre der Täuschung unterliegt, das Erzählte sei tatsächlich geschehen. Das Problem der ästhetischen Illusionsbildung, das damit berührt ist, hat im Laufe der Jahrhunderte viele Theorien hervorgerufen, die sich nicht erst in der Erklärung, sondern bereits in der Beschreibung des Phänomens sehr voneinander unterscheiden. So wurde die Meinung vertreten, der Leser müsse sich in die erzählte Welt imaginativ hineinversetzen und das Erzählte vorübergehend für real annehmen, um den Text überhaupt verstehen zu können. In diesem Sinne erklärt der französische Kritiker Nicolas Boileau in seinem einflußreichen *L'Art Poétique* (1674): «Den Verstand beschäftigt nichts, was er nicht glaubt» (III, V. 50). Andere Autoren hingegen halten die Annahme, der Fiktionscharakter werde im Akt der Lektüre zeitweise ausgeblendet, für eine falsche, fiktionale mit faktualen Texten verwechselnde Beschreibung; die ästhetische Erfahrung fiktionaler Literatur beruhe vielmehr

gerade darauf, daß der Leser sich des fiktiven Status der erzählten Welt stets bewußt sei. Diese Auffassung findet sich implizit etwa bei Aristoteles, wenn er das Vergnügen an der Dichtkunst darin begründet sieht, daß wir dort Nachahmungen von Dingen, keineswegs aber diesen Dingen selbst begegnen: «Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen» (*Poetik*, 1448b). Wieder andere versuchen, beide Einstellungen zu verbinden, indem sie, wie Roman Ingarden, von einem «Schillern des in die Welt Versetztseins und doch nur *irgendwo* im Schweben Bleibens und in der Realität nicht wirklich Fußfassenkönnens» (*Kunstwerk*, S. 178) oder, wie Wolfgang Iser, von einer «Dialektik von Illusionsbildung und Illusionsdurchbrechung» (*Akt*, S. 208) sprechen.

Eine befriedigende Antwort auf die Frage nach der psychischen Distanz des Lesers zu fiktiven Welten hat die Literaturwissenschaft bislang nicht gegeben. Vielleicht ist sie auch mit Bezug auf bestimmte Textsorten, Epochen und Rezipientengruppen unterschiedlich zu beantworten. Wie dem auch sei: Fiktionale Behauptungssätze enthalten eine Referenz auf Tatsachen der durch sie erzählten Welt, unabhängig davon, ob der Leser diese zeitweise für Gegebenheiten seiner objektiven Wirklichkeit nimmt oder nicht. Wenn wir zwischen der Art und Weise der Vermittlung und dem vermittelten Inhalt unterscheiden, so meinen wir mit der Rede vom vermittelten Inhalt die «Realität» der erzählten Welt – unabhängig von der Frage, ob der Leser glaubt, daß diesem Inhalt Tatsachen in der Wirklichkeit entsprechen. Die Unterscheidung zwischen Vermittlung und Inhalt ermöglicht und legitimiert die Analyse der dargestellten Handlung und der Welt, in der sie stattfindet, als eigenständiger Bedeutungsschicht von Erzähltexten mit spezifischen Elementen und Strukturen.

Die Unterscheidung zwischen dem «Was» und dem «Wie» eines Erzähltextes wird häufig mit dem im Russischen Formalismus formulierten Gegensatz von «fabula» und «sjužet» in Zusammenhang gebracht. In seiner *Theorie der Literatur* (1925) bestimmte Boris Tomaševskij «fabula» als «die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausalttemporalen Verknüpfung» und «sjužet» als «die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen» (S. 218). In den sechziger Jahren griff der strukturalistische Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov in Frankreich das Begriffs-

paar der Formalisten auf und übersetzte es mit «histoire vs. discours». Durch diese Namengebung verknüpfte Todorov die formalistischen Begriffe mit einer Unterscheidung des französischen Linguisten Émile Benveniste, der damit den im Tempussystem der französischen Sprache aufweisbaren Gegensatz zwischen Formen des Erzählens ohne («histoire») und mit («discours») deutlich hervortretender Sprecherinstanz beschrieben hatte (Benveniste, *Relations*, bes. S. 238-242). In Todorovs Definition evoziert die in einem Text erzählte Geschichte («histoire»)

eine bestimmte Realität, Ereignisse, die stattgefunden haben, Personen, die, aus dieser Perspektive betrachtet, sich mit solchen aus dem wirklichen Leben vermischen. Dieselbe Geschichte hätte uns auch auf andere Weise vermittelt werden können, beispielsweise durch einen Film; man hätte sie durch den mündlichen Bericht eines Zeugen erfahren können, ohne daß sie in einem Buch fixiert sein müßte. (Todorov, *Catégories*, S. 132)

Die Ebene des «discours» wird von Todorov folgendermaßen bestimmt:

Es gibt einen Erzähler («narrateur»), der die Geschichte erzählt; und es gibt ihm gegenüber einen Leser, der sie aufnimmt. Auf dieser Ebene zählen nicht die erzählten Ereignisse, sondern die Weise, wie der Erzähler dafür gesorgt hat, daß wir sie kennenlernen. (ebd.)

Die genannten Begriffspaare von Tomaševskij, Benveniste und Todorov ähneln einander, sind aber nicht bedeutungsgleich. Wir weisen auf zwei Differenzen hin. Erstens: Während Tomaševskijs «sjužet» nur die Reihenfolge der Ereignisse in ihrer literarischen Darstellung betrifft, umfaßt Todorovs «discours» statt dessen den gesamten Bereich der literarischen Vermittlung eines Geschehens (d. h. außer der Anordnung der Ereignisse auch Perspektive, Stil, Modus usw.); Benvenistes Unterscheidung zielt andererseits auf einen linguistisch erfaßbaren Unterschied *innerhalb* des Bereichs von Todorovs «discours». Zweitens: Todorovs «histoire» umfaßt nicht nur das Geschehen, sondern das umfassende Kontinuum der erzählten Welt, innerhalb dessen das Geschehen stattfindet. Damit geht er über Tomaševskijs «fabula» hinaus, die nur die handlungsrelevanten Teile der erzählten Welt umfaßt.

Wir wollen, ohne sie zu vermischen, sowohl Tomaševskijs «fabula» als auch Todorovs «histoire» berücksichtigen und unterscheiden deshalb die *erzählte Welt* (oder Diegese)⁴ von dem engeren Begriff der

⁴ Der Terminus *Diegese* («diégèse») wurde 1951 von Etienne Souriau in die Filmtheorie eingeführt zur Bezeichnung der im Film dargestellten Welt. Gérard Genette übernahm ihn 1972 in die literaturwissenschaftliche Erzähltheorie als «das raumzeitliche Universum der Erzählung» (Genette, *Erzählung*, S. 313). Souriaus

Handlung, der sich nur auf die Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente der dargestellten Welt bezieht. Die andere Seite der Opposition, also die Art und Weise der Vermittlung der erzählten Welt, bezeichnen wir als *Darstellung*.

Anstelle der Opposition von *fabula/histoire* vs. *sjuzet/discours* hat der französische Erzähltheoretiker Gérard Genette eine Dreiteilung vorgeschlagen (*Erzählung*, S. 15 ff. u. S. 199 ff.). Er hält an Todorovs Begriff der *Geschichte* (*histoire*) fest, die Genette als «das Signifikat oder den narrativen Inhalt» (Genette, *Erzählung*, S. 16) bestimmt. Auf der anderen Seite der Opposition ersetzt Genette aber den von ihm als heterogen kritisierten *discours*-Begriff durch die beiden Termini *Erzählung* (*récit*) und *Narration* (*narration*). Mit *Erzählung* meint Genette «den Signifikanten, die Aussage [*énoncé*], den narrativen Text oder Diskurs», während der Begriff der *Narration* dem «produzierenden narrativen Akt sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation vorbehalten sein soll, in der er erfolgt» (Genette, *Erzählung*, S. 16).⁵ Für den besonderen Fall des fiktionalen Erzählens ist Genettes Dreiteilung in Form eines gleichberechtigten Nebeneinanders von *Geschichte*, *Erzählung* und *Narration* jedoch nicht befriedigend. Berücksichtigt man, daß die *Narration* in fiktionaler Rede nicht mehr als die text- und fiktionsinterne pragmatische Dimension der *Erzählung* umfaßt (die Dimension der *Stimme* [*voix*]), d. h. die zeitliche und räumliche Position des fiktiven Erzählers gegenüber seiner Geschichte und seines fiktiven Adressaten), erscheint es naheliegender, Genettes Dreiteilung als Anregung für eine Binnendifferenzierung zu nehmen, welche die Seite der Darstellung betrifft. Im Rahmen der grundsätzlichen Opposition von Welt oder Handlung vs. Darstellung unterscheiden wir deshalb, innerhalb des Feldes der Darstellung, zwischen *Erzählung* und *Erzählen*.

und Genettes *Diegese* darf nicht mit dem Begriff der *Diegesis* verwechselt werden, mit dem Platon in seinem Dialog *Der Staat* (III, 393 f.) generell die dichterische Rede bezeichnet. Als *einfache Diegesis* bezeichnet Platon dort eine Redeform, in welcher der Dichter, etwa im Dithyrambus, als er selbst spricht – im Unterschied zur Redeform der *Mimesis*, in welcher der Dichter, etwa im Drama, in direkter Rede die Äußerungen von Figuren wiedergibt. Der episch-erzählende Dichter verwendet eine Mischform von *einfacher Diegesis* (wie in lyrischer Dichtung) und *Mimesis* (wie in dramatischer Dichtung), indem er teils selber spricht (*Erzählerrede*), teils die Rede anderer Sprecher zitiert (*Figurenrede*).

⁵ Genettes Trias *histoire-récit-narration* kehrt mit anderen Bezeichnungen, aber der Sache nach weitgehend unverändert, bei Rimmon-Kenan, *Fiction* (*story-text-narration*) und Bal, *Narratology* (*fabula-story-text*) wieder.

Wie unsere theoriegeschichtlichen Hinweise bereits zeigen, ist die literaturwissenschaftliche Terminologie in diesem Zusammenhang nicht einheitlich. Um einen Überblick zu ermöglichen, fassen wir die einflußreichsten Terminologien in einer Tafel zusammen, wobei wir im Bereich der *Handlung* (verstanden als die Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente des Erzählten) vier Elemente unterscheiden:

(1) *Ereignis (Motiv)*: Die elementare Einheit eines narrativen Textes im Bereich der Handlung ist das Ereignis oder Motiv.

(2) *Geschehen*: Auf einer ersten Integrationsstufe erscheinen Ereignisse zu einem Geschehen aneinandergereiht, indem sie chronologisch aufeinander folgen.

(3) *Geschichte*: Das Geschehen als eine Reihe von Einzelereignissen wird zur Einheit einer Geschichte integriert, wenn die Ereignisfolge zusätzlich zum chronologischen auch einen kausalen Zusammenhang aufweist, so daß die Ereignisse nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander folgen.

(4) *Handlungsschema*: Das Handlungsschema ist ein aus der Gesamtheit der erzählten Ereignisse abstrahiertes globales Schema der Geschichte, das nicht nur für den einzelnen Text, sondern für ganze Textgruppen (wie z. B. Gattungen) charakteristisch sein kann. Durch die Integration in ein Handlungsschema erhält die Geschichte eine abgeschlossene (Anfang, Mitte, Ende) und sinnhafte (z. B. archetypische) Struktur.

Auf der Seite der *Darstellung* unterscheiden wir, wie bereits eingeführt, zwei Aspekte:

(5) *Erzählung*: Die erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text. Die Erzählung unterscheidet sich von der chronologisch rekonstruierten Handlung vor allem durch die Gestaltung und zeitliche Umgruppierung der Ereignisse im Text (*Erzähltempo*, *Rückwendung*, *Vorausdeutung*).

(6) *Erzählen*: Die Präsentation der Geschichte und die Art und Weise dieser Präsentation in bestimmten Sprachen, Medien (z. B. rein sprachliche oder audio-visuelle) und Darstellungsverfahren (z. B. *Erzählsituation* oder *Sprachstil*).

	1. Ereignis (Motiv)	2. Geschehen	3. Geschichte	4. Handlungsschema	5. Erzählung	6. Erzählen
Propp	Funktion	Handlungskreis	Komposition	Struktur		
Tomaševskij	Motiv	Chronik	fabula		sjužet	
Lotman				Sujet (Ereignis)		
Benveniste						histoire + discours
Todorov, <i>Catégories</i>	événement		histoire		discours	discours
Barthes, <i>Einführung</i>			fonctions + actions		narration	narration
Genette, <i>Erzählung</i>			Geschichte (histoire)		Erzählung (récit)	Narration (narration)
Segre	motivo		fabula	modello narrativo	intreccio	discorso
Forster	event	story	plot			
White, <i>Metahistory</i>	event	chronicle	story	plot		
Chatman, <i>Story</i>	event		story	(plot)		discourse
Prince, <i>Narratology</i>	event		narrated			narrating
Sternberg, <i>Modes</i>	event	story	fabula		plot	sujet
Bal, <i>Narratology</i>	event		fabula		story	text
Rimmon-Kenan	event		story		text	narration
Lämmert	Geschehen	Geschichte	Fabel			
Stierle, <i>Geschehen</i>		Geschehen	Geschichte		Text der Geschichte ₁ (Tiefendiskurs)	Text der Geschichte ₂ (Oberflächendiskurs)
Pfister		Geschehen	Geschichte		Fabel	
Schmid		Geschehen	Geschichte		Erzählung	Präsentation der Erzählung

II. Das <Wie>: Darstellung

Jede Geschichte läßt sich auf verschiedene Weise erzählen. Henry James hat behauptet, daß man es auf fünf Millionen Arten tun könne, Raymond Queneau hat es in einem kleinen Büchlein ausprobiert und ein und dieselbe Geschichte in immerhin 99 Varianten präsentiert. In seinen *Stilübungen (Exercices de style, 1947)* führt der Franzose die Gestaltungsmöglichkeiten einer Erzählung so anschaulich vor, daß wir einige seiner Beispiele als Einführung in die Analyse des <Wie> von Erzähltexten nutzen wollen. Gegenstand von Queneaus *Stilübungen* ist ein alltägliches Geschehen: In einem gut gefüllten Pariser Autobus der Linie <S> fährt ein junger Mann mit Hut; er beschimpft einen älteren Herrn und setzt sich anschließend auf einen frei gewordenen Platz; zwei Stunden später befindet er sich an der Gare Saint-Lazare, wo ihm ein Mann sagt, an seinem Überzieher fehle ein Knopf. Queneau präsentiert dieses Geschehen u. a. in Gestalt der folgenden Erzählungen:

(1) *Vergangenheit*

Es war Mittag. Die Fahrgäste stiegen in den Autobus. Wir standen gedrängt. Ein junger Herr trug auf seinem Kopfe einen mit einer Kordel und nicht mit einem Bande umschlungenen Hut. Er hatte einen langen Hals. Er beklagte sich bei seinem Nachbarn wegen der Stöße, die dieser ihm verabreichte. Sobald er einen freien Platz erblickte, stürzte er sich darauf und setzte sich. Ich erblickte ihn später vor der Gare Saint-Lazare. Er trug einen Überzieher, und ein Kamerad, der sich dort befand, machte diese Bemerkung: man müßte noch einen Knopf hinzufügen. (S. 49)

(2) *Rückwärts*

Du solltest noch einen Knopf an deinen Überzieher nähen, sagte sein Freund zu ihm. Ich traf ihn mitten auf der Cour de Rome, nachdem ich ihn, sich gierig auf einen Sitzplatz stürzend, zurückgelassen hatte. Er hatte gerade gegen die Knüffe eines anderen Fahrgastes protestiert, der, sagte er, ihn jedes Mal anstieß, wenn jemand ausstieg. Dieser abgezehrte junge Mann war Träger eines lächerlichen Hutes. Dies geschah heute Mittag auf der Plattform eines vollbesetzten S. (S. 12)

(3) *Vorhersage*

Wenn Mittag kommen wird, wirst du dich auf der hinteren Plattform eines Autobusses befinden, auf der viele Fahrgäste zusammengepfercht sein werden, unter denen du einen lächerlichen Jüngling bemerken wirst: knochiger Hals und kein Band am weichen Filz. Er wird sich nicht wohlfühlen, der Kleine. Er wird denken, daß ein Herr ihn absichtlich anrempelt, sooft Leute vorbeikommen, die ein- oder aussteigen. Er wird es ihm sagen, aber der andere, voller Verachtung, wird nicht antworten. Und der lächerliche Jüngling, von Panik ergriffen, wird ihm vor der Nase davonlaufen, einem freien Platz zu.

Du wirst ihn etwas später an der Cour de Rome, vor der Gare Saint-Lazare, wiedersehen. Ein Freund wird ihn begleiten, und du wirst diese Worte hören: <Dein Überzieher schlägt nicht gut übereinander, Du mußt noch einen Knopf daran anbringen lassen.> (S. 15)

(4) *Amtlicher Brief*

Ich habe die Ehre, Ihnen folgende Begebenheit mitzuteilen, deren ebenso unparteiischer wie entsetzter Zeuge ich sein durfte.

Um die Mittagszeit des heutigen Tages stand ich auf der Plattform eines Autobusses, der die Rue de Courcelles in Richtung Place Champeret hinauffuhr. Besagter Autobus war besetzt, ich wage sogar zu sagen, er war überbesetzt; der Schaffner hatte ohne triftigen Grund und befeuert von übertriebener Herzengüte, die ihn sich über die Dienstvorschrift hinwegsetzen ließ und folglich an Nachsicht grenzte, den Wagen mit mehreren Antragstellern überfüllt. Das Kommen und Gehen der ein- und aussteigenden Fahrgäste an den einzelnen Haltestellen führte zu einem gewissen Gedränge, das einen der Fahrgäste dazu veranlaßte, nicht ohne Schüchternheit allerdings, Einspruch zu erheben. Ich muß sagen, daß er sich hinsetzte, sobald die Sache möglich war. Ich werde meinem kurzen Bericht noch diesen Nachtrag hinzufügen: Ich hatte Gelegenheit, diesen Fahrgast einige Zeit später in Begleitung einer Person zu erblicken, die ich nicht zu identifizieren vermochte. Die sehr lebhaftere Unterhaltung, die sie führten, schien sich auf Fragen ästhetischer Natur zu beziehen. In Anbetracht dieser Lage bitte ich Sie, sehr geehrter Herr, mir mitteilen zu wollen, welche Konsequenzen ich aus diesen Tatsachen zu ziehen habe und welche Haltung ich nach Ihrer Ansicht in der Führung meines zukünftigen Lebens einnehmen soll. In Erwartung ihrer geschätzten Antwort versichere ich Sie meiner zumindest diensteifrigen Hochachtung. (S. 36)

(5) *Vulgär*

'S war was über Mittag, als ich in'n Ess steigen konnte. Ch steig also ein, ch zahl meinen Platz wie sichs gehört, und schon bemerk ich da so'n bekloppten Stenz mit nem Hals wie'n Teleskop und ner Art Schnur umn Deckel. Ch glotznn an, weil ich n doof finde, als er so Knall und Fall anfängt, seinen Nachbarn anzuquatschen. Sagn Se mal, fauchtern an, können Se nich aufpassen, setzer hinzu, man könnte meinen, greinter, daß Se's absichtlich tun, blubberter, mir die ganze Zeit auf die Quanten ze trettn, sagter. Drauf gehter stolz wie'n Spanier weg und knallt sich hin. Wie'n Sack.

Später komm ich wieder an der Cour de Rome vorbei, und bemerkn, wie'r mit nem andern Stenz von seiner Sorte rumdebattiert. Sag mal, hat der Andre gemacht, du solltest, hater gesagt, nen andern Knopf anmachen, hater hinzugefügt, an deinen Überzieherdingsbums, hater gemeint. (S. 64)

Bereits die wenigen hier zitierten Beispiele geben einen Einblick, wie grundsätzlich verschieden ein Geschehen vermittelt werden kann und welche Bedeutung damit dem <Wie> einer Erzählung zukommt. Die Beispiele unterscheiden sich nach dem Umfang der Erzählung (viel Erzählzeit in Beispiel 4 vs. wenig Erzählzeit in den Beispielen 1 und 2), dem Erzähltempus (Futur in Beispiel 3 vs. Präteritum in den anderen Fällen), der Reihenfolge der erzählten Ereignisse in der erzählerischen Darstellung (Umkehr der chronologischen Ereignisfolge in Beispiel 2 vs. Übereinstimmung in den anderen Fällen), der Situation und Perspektive des Erzählens (Erzählung in der zweiten Person in Beispiel 3 vs. Erzählung in der ersten Person in den anderen Fällen; eine am Geschehen nicht beteiligte, schwer faßbare narrative Instanz in Beispiel 3 vs. ein beteiligter, mehr oder minder als leibhaftige Person profilierter Erzähler in den anderen Fällen) und der Gestaltung des Verhältnisses von Erzähler und Leser (Entwurf eines Erzählrahmens und dementsprechend motiviertes Erzählen in Beispiel 4 vs. Fehlen eines Erzählrahmens und dementsprechend nichtmotiviertes Erzählen in den anderen Fällen; Ansprache eines Lesers in Beispiel 3 und 4 vs. Nichtansprache in den anderen Fällen). Auch die Wiedergabe von Figurenrede innerhalb der Erzählung erfolgt auf sehr verschiedene Weise (direkte Rede in Beispiel 3 und 5 vs. unterschiedliche Formen der vermittelten Rede in den übrigen Fällen), und schließlich gibt es deutliche Unterschiede im Sprachstil der Erzählungen (u. a. Umgangssprache in Beispiel 5 vs. Hochsprache in den übrigen Fällen).

Nicht alle der genannten, für das <Wie> einer Erzählung relevanten Merkmale sind nun allerdings Gegenstand einer narratologischen Analyse im engeren Sinn. Fragen, die vorrangig den Sprachstil einer Erzählung betreffen (also das Sprachniveau, das verwendete Vokabular, die syntaktische Struktur der Sätze, Bildlichkeit, Redefiguren u. ä.), sind nicht notwendig an das Phänomen des Erzählens gebunden, sondern betreffen die Gestaltung von Rede überhaupt. Obwohl auch diese Fragen für die Analyse einer Erzählung von Bedeutung sind (so trägt etwa in Beispiel 5 die Verwendung einer bestimmten Art von Umgangssprache wesentlich zur Profilierung einer als leibhaftige Person vorstellbaren Erzählerfigur bei, während die Verwendung einer neutralen Hochsprache in Beispiel 1 eine solche Profilierung gerade

verhindert), gehört ihre Untersuchung in erster Linie zu den Aufgaben von Stilistik und Rhetorik. Alle anderen Unterschiede in der Präsentation des Erzählten, die wir an den fünf Erzählungen beobachten konnten, führen dagegen in das Zentrum all der Probleme, mit denen sich eine Untersuchung der Erzählform, also der Art und Weise der *Darstellung* eines Geschehens, beschäftigt. Im folgenden behandeln wir diese Probleme in einer systematischen Ordnung, wie sie in ähnlicher Form bereits von Gérard Genette entwickelt worden ist (Genette, *Erzählung*, bes. S. 17-20). Wir differenzieren innerhalb der Erzählebene zwischen der *Erzählung* (oder auch dem «Text der Geschichte», verstanden als der schriftliche oder mündliche Diskurs, der von einem Geschehen erzählt) und dem *Erzählen* (verstanden als der Akt, der diesen Diskurs hervorbringt),¹ und ordnen unser Beschreibungsmodell nach drei Kategorien:

- *Zeit*: Das Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens.
- *Modus*: Der Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten.
- *Stimme*: Der Akt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser umfaßt.

1. Zeit

Wie jedes Geschehen ist auch der Akt des Erzählens selbst ein zeitliches Phänomen. Berücksichtigt man, daß Erzählen immer ein «Erzählen von etwas» bedeutet, «das nicht selbst Erzählung ist» (Müller, *Poetik*, S. 250), und daß die «Mittelbarkeit» als das Gattungsmerkmal der Erzählung betrachtet werden kann (Stanzel, *Theorie*, bes. S. 15-38), so sind wir im Fall einer Erzählung *per definitionem* mit zwei grundsätzlich verschiedenen Zeitvorgängen konfrontiert. «Die Erzählung», so läßt Thomas Mann seinen Erzähler in dem Roman *Der Zauberberg* (1924) sagen,

hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung

¹ Wobei auch dieser «Akt» – daran sei noch einmal erinnert – im Fall des fiktionalen Erzählens nur eine Fiktion im Rahmen der text- und fiktionsinternen pragmatischen Dimension des Diskurses darstellt.

fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann. (S. 749)

Aus der systematischen Sicht des Literaturwissenschaftlers hat erstmals Günther Müller die besonderen Zeitverhältnisse der Erzählung reflektiert und für das Phänomen der «zweierlei Zeit» in Analogie zu der Unterscheidung zwischen «Erzähltem» und «Erzählen» das heute noch gebräuchliche Begriffspaar *erzählte Zeit* vs. *Erzählzeit* geprägt (Müller, *Poetik*, S. 247-268). Unter *Erzählzeit* hat man sich die Zeit vorzustellen, die ein Erzähler für das Erzählen seiner Geschichte benötigt und die sich im Fall eines Erzähltextes, der keine konkreten Angaben über die Dauer des Erzählens enthält, einfach nach dem Seitenumfang der Erzählung bemißt. Die *erzählte Zeit* meint demgegenüber die Dauer der erzählten Geschichte. Am Beispiel von Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) verdeutlicht, bedeutet das, daß die *Erzählzeit* hier – in der von Erich Trunz besorgten Hamburger Ausgabe – einem Umfang von rund sechshundert Druckseiten entspricht, während die in diesem Rahmen erzählte Geschichte vom Entwicklungsgang des Kaufmannssohns Wilhelm Meister einen Zeitraum von etwa acht Jahren umfaßt. Auch wenn das Bemessen von *Erzählzeit* in Druckseiten nicht sonderlich überzeugend erscheint, ist doch offensichtlich, daß sich Erzählungen als Ganzes oder auch in ihren Teilen durch ein jeweils spezifisches Verhältnis von *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* und damit ein besonderes «Erzähltempo» auszeichnen. Müllers Unterscheidung stellt eine entscheidende Voraussetzung dafür dar, die «Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst» (Müller, *Poetik*, S. 247-268) differenzierter zu erfassen.

Das von Müller noch vergleichsweise grob bestimmte «Zeitgerüst» des Erzählens wurde von seinem Schüler Eberhard Lämmert in einem heute noch benutzten Werk präziser beschrieben und in eine allgemeine Theorie der *Bauformen des Erzählens* (1955) eingebunden. Ähnlich wie Müller bleibt allerdings auch Lämmert einer deutschen Tradition verhaftet, die sich auf Goethes Morphologiebegriff beruft und die ein besonderes Interesse für formale Fragen der Erzählkunst mit einem, aus heutiger Sicht, problematischen Verständnis von Dichtung als etwas organisch Gewachsenem verbindet (s. Bleckwenn, *Poetik*). Im Anschluß an das von Müller und Lämmert entworfene analytische Vokabular hat schließlich der Strukturalist Gérard Genette seit 1972 ein Modell entwickelt, das auf alle organisatorischen Vorstellungen verzichtet und, wie Jochen Vogt zu Recht erklärt, derzeit das

«differenzierteste System narrativer Zeitanalyse» (Vogt, *Grundlagen*, S. 298) darstellt.

Folgt man Genette, so läßt sich das Verhältnis zwischen der Zeit der erzählten Geschichte und der Zeit der Erzählung im Sinne der drei Fragen *In welcher Reihenfolge?*, *Wie lange?* und *Wie oft?* systematisieren. Etwas ausführlicher formuliert, lauten die Leitfragen für die Analyse der Zeitverhältnisse in einer Erzählung:

- In welcher Reihenfolge oder *Ordnung* wird das Geschehen in einer Erzählung vermittelt?
- Welche *Dauer* beansprucht die Darstellung eines Geschehens oder einzelner Geschehenselemente in einer Erzählung?
- In welchen Wiederholungsbeziehungen stehen das Erzählte und das Erzählen, d. h. mit welcher *Frequenz* wird ein sich wiederholendes oder nichtwiederholendes Geschehen in einer Erzählung präsentiert?

a) *Ordnung* (In welcher Reihenfolge?)

Ungeachtet aller Versuche, die Gleichzeitigkeit von Geschehen abzubilden und etwa in der Tradition von Karl Gutzkow einen «Roman des Nebeneinander» (Gutzkow, *Vorwort*, S. 40f.) zu entwickeln (Bisanz, *Linearität*; Bal, *Narratology*, S. 212f.; Vogt, *Aspekte*, S. 133-142), ist für jeden narrativen Text ein zeitliches Nacheinander konstitutiv. Das gilt sowohl für das Erzählen (wegen der unvermeidlichen Linearität sprachlicher Äußerungen) als auch für das Erzählte (das *per definitionem* einen zeitlichen Verlauf darstellt). Betrachtet man unter dieser Voraussetzung die *Ordnung* von Erzählzeit und erzählter Zeit in verschiedenen Erzählungen (oder auch nur in den unterschiedlichen Teilen einer Erzählung), so wird schnell deutlich, daß die Abfolge eines Geschehens in der Zeit und die Abfolge seiner Darstellung im Rahmen der Erzählung durchaus nicht immer übereinstimmen. Bereits in den Auszügen aus Queneaus *Stilübungen* haben wir ein Beispiel dafür kennengelernt, daß die chronologische Ordnung eines Geschehens in einer Erzählung umgestellt und etwa durchgängig umgekehrt werden kann. Da eine so konsequente Umstellung einen seltenen Ausnahmefall darstellt, wollen wir uns hier zunächst zwei schlichteren Beispielen für die verschiedenen Formen von Dissonanz zwischen der Chronologie der Geschichte und der Chronologie der Erzählung zuwenden:

(1) Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträf-
lingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. (Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S. 13)

(2) «You did well», said Miss Brodie to the class, when Miss Mackay had gone, «not to answer the question put to you. It is well, when in difficulties, to say never a word (...). Speech is silver but silence is golden. Mary, are you listening? What was I saying?»

Mary Macgregor, lumpy, with merely two eyes, a nose and a mouth like a snowman, who was later famous for being stupid and always to blame and who, at the age of twenty-three, lost her life in a hotel fire, ventured, «Golden». (Spark, *Prime*, S. 18)

In beiden Textausschnitten haben wir den Fall einer narrativen *Ana-chronie*, also einer Umstellung der chronologischen Ordnung einer Ereignisfolge. Allerdings in unterschiedlichen Formen. Im Fall der Geschichte von Franz Biberkopf, dem Protagonisten aus Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929), der an einem Tag hinter den Gefängnismauern Kartoffeln harkt und am darauffolgenden Tag als freier Mann vor dem Gefängnis steht, liegt vor, was Lämmert eine *Rückwendung* und Genette eine *Analepse* nennt. Im Fall der Szene mit dem Mädchen Mary Macgregor, das seiner Lehrerin Jean Brodie nicht zugehört hat, begegnen wir dagegen einer *Vorausdeutung* (Lämmert) oder *Prolepse* (Genette), dank derer wir noch vor Marys ebenso gewagter wie mißlungener Antwort in Muriel Sparks Roman *The Prime of Miss Jean Brodie* (1961) erfahren, zu welcher Art Mensch Mary sich entwickeln und wann, wo und bei welcher Gelegenheit sie etliche Jahre später sterben wird.

Eine *Anachronie* tritt also in zwei grundsätzlich verschiedenen Formen auf: In der Form der *Analepse* wird ein Ereignis nachträglich dargestellt, das zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat; in der Form der *Prolepse* wird ein noch in der Zukunft liegendes Ereignis vorwegnehmend erzählt. Unterteilt man die Zeitachse der erzählten Handlung in drei chronologisch aufeinander folgende Ereignisse A, B, C, sieht die Form der beiden Erzählverfahren so aus:

Analepse: B A C

Prolepse: A C B

Läßt man die seltenen Fälle außer acht, in denen so erzählt wird, daß sich aus den einzelnen erzählten Ereignissen keine chronologisch

geordnete Gesamthandlung rekonstruieren läßt und wir insofern von einer *Anachronie* sprechen können (Genette, *Erzählung*, S. 57-59; Bal, *Narratology*, S. 97-99), so bilden *Analepse* und *Prolepse* die beiden möglichen Formen der *Anachronie*. Wir haben diese Formen bislang nur in einer denkbar einfachen Gestalt vorgestellt und wollen unsere Unterscheidung jetzt weiter differenzieren.

Betrachtet man die beiden oben zitierten Beispiele genauer, so fällt zunächst auf, daß die *Analepse* in Beispiel (1) an den Wahrnehmungshorizont des Protagonisten gebunden ist – es ist Franz Biberkopf, der es als erstaunlich empfindet, plötzlich «vor» dem Tor des Gefängnisses zu sein, und nur aus seiner Sicht sind die anderen Sträflinge jetzt auf einmal «hinten» –, während die *Prolepse* in Beispiel (2) nicht aus der Perspektive der handelnden Figur, sondern aus der eines offenbar souverän über seine Geschichte und einen größeren Zeitraum von erzählter Zeit verfügenden Erzählers erfolgt. Solche Unterschiede in der Perspektivierung des Erzählten wollen wir weiter unten im Rahmen der Kategorien *Modus* und *Stimme* im einzelnen behandeln. An dieser Stelle sei nur darauf hingewiesen, daß die *Anachronien* an die Perspektive einer Figur oder an die des Erzählers gebunden sein können und daß der mit ihnen verbundene Einschub wahlweise in der Figurenrede oder aber der Rede des Erzählers erfolgen kann. (Beim gerade zitierten Anfang von *Berlin Alexanderplatz* liegt eine Kombination von Figurenperspektive und Erzählerrede vor, deren Voraussetzungen wir im Rahmen der Kategorien *Modus* und *Stimme* ebenfalls noch genauer erläutern werden.)

Im Fall der beiden oben zitierten Textausschnitte ist mit der verschiedenen Perspektivierung auch ein aufschlußreicher Unterschied in der konkreten Gestalt der beiden Formen von *Anachronie* verbunden. Die *Analepse* in Beispiel (1) führt uns in der Chronologie der Ereignisse nur um wenige Stunden vom gegenwärtigen Augenblick in der erzählten Geschichte zurück und umfaßt überdies nur einen kleinen Zeitraum von erzählter Zeit: In der Gegenwart der erzählten Zeit steht Biberkopf vor dem Tor des Gefängnisses; vierundzwanzig Stunden zuvor – und das gehört fast noch zu seiner Erlebnisgegenwart – hat er mit den anderen Sträflingen Kartoffeln geharkt. Die *Prolepse* aus der Perspektive des Erzählers in Beispiel (2) überspringt dagegen einen weit größeren Abstand in der Chronologie der Ereignisse und umfaßt auch eine breitere Spanne von erzählter Zeit – in der Gegenwart der erzählten Zeit ist Mary ein zehnjähriges Mädchen, das seiner Lehrerin nicht zugehört hat und die falsche Antwort gibt, viele Jahre später ist

sie berüchtigt für ihre Dummheit, und als Dreiundzwanzigjährige kommt sie bei einem Hotelbrand ums Leben.

Aus den beobachteten Differenzen lassen sich zwei weitere Merkmale von *Anachronien* gewinnen, nach denen sowohl *Ana-* als auch *Prolepsen* unterschieden werden können. Zum einen die *Reichweite*, d. h. der zeitliche Abstand zwischen der Zeit, auf die sich der Einschub bezieht, und dem gegenwärtigen Augenblick der Geschichte, sowie zum anderen der *Umfang*, d. h. die im Rahmen des entsprechenden Einschubs erfaßte, mehr oder weniger lange Dauer der Geschichte. Wenn also in einer berühmten Passage im 19. Gesang (V. 393-466) von Homers *Odyssee* (8. Jh. v. Chr.) daran erinnert wird, unter welchen Umständen der junge Odysseus einst die Wunde empfing, an deren Narbe die alte Magd Eurykleia den Heimkehrer jetzt wiedererkennt, so hat diese *Analepse*, die in rund siebzig Versen erzählt wird, eine Reichweite von mehreren Jahrzehnten und einen Umfang von einigen Tagen.

Die Unterscheidung von Reichweite und Umfang ermöglicht eine Reihe weiterer Abgrenzungen. So läßt sich die besondere Gestalt von *Ana-* und *Prolepsen* u. a. auch danach bestimmen, ob das in den jeweiligen Einschüben erzählte Geschehen zu dem von der Hauptgeschichte umfaßten Zeitabschnitt gehört² und ob diese Einschübe lückenlos bis an die Gegenwart der erzählten Geschichte heranführen (oder aber lückenlos von ihr ausgehen).³ Liegt der Fall einer solch lückenlos bis an die Gegenwart heranreichenden Erzählung in Form einer *kompletten Ana-* oder *Prolepse* vor, sind Reichweite und Umfang identisch, in allen anderen Fällen sind sie es nicht.

Berücksichtigt man auch die Stellung, die Funktion und den Status von *Anachronien* im Rahmen der Erzählung, so lassen sich mit Hilfe von Lämmerts älterem Ansatz schließlich noch einige Typen benen-

² Wenn das in einer *Ana-* oder *Prolepse* behandelte Geschehen zu dem in der Hauptgeschichte behandelten Zeitabschnitt gehört, dann ist sie nach Genette *intern*, wenn nicht, *extern* (*Erzählung*, S. 32 ff.). Die oben behandelten Ausschnitte aus *Berlin Alexanderplatz*, der *Odyssee* und *The Prime of Miss Jean Brodie* sind in diesem Sinn Beispiele für externe *Analepsen* bzw. eine externe *Prolepse* (sofern man davon ausgeht, daß zum Zentrum der in Muriel Sparks Roman erzählten Geschichte nur die Schulzeit der sechs Schülerinnen von Miss Brodie gehört).

³ Genette schlägt für diesen Fall das Merkmalspaar *komplett* vs. *partiell* vor (*Erzählung*, S. 41 f.). Die oben zitierten Beispiele wären in diesem Sinne «partiell»; eine «komplette» *Analepse* läge dagegen vor, wenn etwa, während Eurykleia ihren gealterten Herrn an seiner Narbe wiedererkennt, die Geschichte von der Irrfahrt des Odysseus bis zu seiner Rückkehr nach Ithaka eingeschoben würde.

nen, die Genettes analytisches Modell in dieser einfachen Form nicht erfaßt. Eine oft gebrauchte Form der Analepse in Texten, die unmittelbar mit einer Szene und damit – wie im Fall unseres Beispiels *Berlin Alexanderplatz* – nicht *ab ovo*, sondern *in medias res* beginnen (vgl. Horaz, *Ars poetica*, V. 147f.), stellt nach Lämmert die sogenannte *aufbauende Rückwendung* (*Bauformen*, S. 104–108) dar. In Gestalt eines mehr oder minder langen, unmittelbar auf die Eingangsszene folgenden Einschubs wird hier eine Art Exposition nachgereicht, mit deren Hilfe die Hintergründe einer zunächst unvermittelt präsentierten Situation entwickelt werden. Im Fall der Geschichte des soeben entlassenen Sträflings Biberkopf entspräche dieser Erzählform, daß uns in der Erzähler- oder Figurenrede nachträglich mitgeteilt würde, wer die zunächst nur mit dem Personalpronomen «er» eingeführte Person ist, wieso dieser Mann ins Gefängnis gesteckt wurde und warum man ihn jetzt daraus entlassen hat.

Gewissermaßen den Gegensatz zur aufbauenden Rückwendung bildet ein Typ von Analepse, den wir mit Lämmert als *auflösend* bezeichnen (*Bauformen*, S. 108–112). Er findet sich nicht am Anfang, sondern in aller Regel am Ende einer Erzählung, und mit seiner Hilfe wird ein bis dahin lückenhaft erzähltes Geschehen ergänzt, so daß sich aufklärt, was bislang unverständlich war (oder auch mißverstanden wurde). Damit wird zugleich ein neuer Verstehenshorizont eröffnet, vor dessen Hintergrund das bislang Gelesene oder Gehörte plötzlich in einem neuen Licht erscheint. Dieser Form der Rückwendung begegnet man etwa in den Kriminalromanen oder Detektivgeschichten, in denen – nach dem berühmten Muster der Sherlock Holmes-Geschichten von Arthur Conan Doyle – ein Detektiv am Ende der Erzählung einem mehr oder minder erstaunten Publikum die wahren Zusammenhänge eines bis zu diesem Augenblick rätselhaften Geschehens enthüllt. Eine solche Form der Rückwendung kann, muß aber nicht mit dem Aufbau einer besonderen Art von Spannung verbunden sein. Man findet sie auch in Erzählungen eines unspektakuläreren, weniger auf inhaltliche Spannung angelegten Typs. So darf z. B. gegen Ende von Christoph Martin Wielands Bildungsroman *Geschichte des Agathon* (1. Ausg. 1766/67) der zunächst enttäuschte Held Agathon eine «unverhoffte Entdeckung» machen und zu seiner großen Freude erfahren, daß seine Jugendliebe Psyche, die er nach vielen Jahren der Trennung ausgerechnet in Gestalt der Gemahlin seines besten Freundes wiedertrifft, in Wahrheit seine Schwester ist (*Agathon*, S. 840–850).

Anders als die Rückwendung bezieht sich die *Vorausdeutung* de-

initionsgemäß auf ein Geschehen, das im Augenblick des Erzählens noch zur Zukunft der erzählten Geschichte gehört. Ein Fall von *zukunftsweisender Vorausdeutung* (Lämmert, *Bauformen*, S. 143–175) liegt in unserem Beispiel (2) vor, wo ein Erzähler – anders als der unmittelbar mit dem Geschehen mitgehende Erzähler in Beispiel (1) – aus einem größeren zeitlichen Abstand heraus erzählt und uns in diesem Fall zum Mitwisser der Zukunft macht, indem er uns über den gegenwärtigen Augenblick in der erzählten Geschichte erhebt. Solche zukunftsweisenden Vorausdeutungen sind an die Perspektive eines Erzählers gebunden, der sozusagen über dem Geschehen steht und eine zeitliche Position jenseits der in der erzählten Geschichte umfaßten Zeit einnimmt. Zu ihren standardisierten Formen zählt die *einleitende Vorausdeutung*. Sie findet sich in allen Arten von vorausweisenden Inhaltsangaben, wie sie in Vorreden, Kapitelüberschriften oder auch einem Buchtitel, etwa nach dem barocken Muster von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausens *Simplicissimus* (1668/71), erfolgen können: *DER ABENTHEURLICHE SIMPLICISSIMUS TEUTSCH / Das ist: Die Beschreibung deß Lebens eines seltsamen Vaganten / genant Melchior Sternfels von Fuchshaim / wo und welcher gestalt Er nemlich in diese Welt kommen / was er darinn gesehen / gelernet / erfahren und außgestanden / auch warumb er solche wieder freywillig quittirt (...).*

Zukunftsweisende Vorausdeutungen (Lämmert, *Bauformen*, S. 175–192) begegnet man in der Rede des Erzählers nur dann, wenn dieser auf einen übergeordneten Standpunkt verzichtet und sich auf den begrenzten Wahrnehmungshorizont der in das erzählte Geschehen verwickelten Figuren beschränkt. Denn nur aus deren Sicht ist die Zukunft, so Lämmert, «von jener echten Ungewißheit, die der Realität des *Lebens* entspricht» (ebd., S. 176). So gesehen ist der «natürliche» Ort dieser Form von Vorausdeutung die Rede oder das Denken von Figuren, d. h. zu diesem Typ von Anachronie zählen Prophezeiungen, scheinbar zukunftsweisende Träume und alle möglichen Arten von Wünschen oder Ängsten, die sich auf die Zukunft beziehen. Ob solche Vorausdeutungen tatsächlich als zukunftsungewiß zu bewerten sind, hängt im Fall der fiktionalen Erzählung allerdings nicht von der «Realität des Lebens» ab, sondern von der Ontologie der erzählten Welt. Anders als etwa der Roman des Realismus entwerfen so z. B. das mittelalterliche Heldenlied oder das Feenmärchen eine erzählte Welt, in deren Rahmen auch die Prophezeiungen von Figuren in aller Regel zum Typ der zukunftsweisenden Vorausdeutung gehören.

Ein berühmtes Beispiel dafür, wie eine Prolepse in Gestalt der zukunftsungewissen Vorausdeutung eingesetzt werden kann, um im Rahmen der Erzählung auf zunächst verdeckte Weise eine zweite Ebene zu öffnen, ist Ambrose Bierces Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891): Ein Mann steht mit einem Strick um den Hals auf einer Eisenbahnbrücke; er wird von Soldaten von der Brücke gestoßen, der Strick scheint zu reißen, er fällt in den unter der Brücke fließenden Fluß, und es folgt die Geschichte seiner Flucht vor den Soldaten zurück in die Heimat und die Arme seiner Frau – bis es auf einmal dunkel wird und der letzte Satz der Erzählung offenbart, daß wir ab dem Moment, da der Strick zu reißen schien, der Phantasie des Delinquenten in der kurzen Zeitspanne zwischen Sturz und Tod und damit einer Anachronie in Gestalt der zukunftsungewissen Vorausdeutung gefolgt sind (die sich in Genettes Terminologie als eine interne, komplette Prolepse mit einem mittleren Maß an Reichweite und Umfang spezifizieren ließe): «Peyton Farquhar was dead; his body, with a broken neck, swung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek Bridge» (*Occurrence*, S. 18).

Formal gesehen stellt Bierces Kurzgeschichte das Gegenmodell zu Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1952) dar. Diese erzählt in wenigen Sätzen vom Sterben einer jungen Frau und vergegenwärtigt in diesem Rahmen auf einer zweiten Ebene, mit Hilfe einer rückwärts erzählten Analepse von großer Reichweite und Umfang, das gesamte Leben dieser Frau, so daß am Ende der Erzählung Geburt und Tod unmittelbar zusammenfallen. Neben der oben zitierten «Vorhersage» aus Queneaus *Stilübungen* sind die Erzählungen von Aichinger und Bierce also weitere Beispiele dafür, daß Anachronien in einer Erzählung nicht nur in Gestalt von mehr oder minder langen Episoden auftreten, sondern auch die gesamte oder fast die gesamte Erzählzeit beanspruchen können. Für einen bestimmten Typ von Erzählung ist eine besondere Form von Anachronie sogar konstitutiv. So sind viele Kriminalromane, aber auch etwa die *Chronik eines angekündigten Todes* (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981) von Gabriel García Márquez oder Uwe Johnsons *Mutmassungen über Jakob* (1959) nach einem Modell gestaltet, dessen Grundform uns schon im Aufbau von Sophokles' antikem Drama *König Ödipus* (*Oidipus Tyrannos*, um 420 v. Chr.) begegnet. Analog zum Fall des «analytischen» oder «Entdeckungsdramas» (Asmuth, *Einführung*, S. 146 f.) gehört zum Modell der *analytischen Erzählung* (Weber, *Theorie*), daß sie mit einem rätselhaften Ereignis beginnt und dann Schritt für Schritt das Geschehen vor

diesem Ereignis rekonstruiert (oder zumindest zu rekonstruieren versucht). Den Gegentyp zu dieser Art von Erzählung bildet die grundsätzlich an keine Form von Anachronie gebundene *synthetische Erzählung* nach dem Muster von Theodor Fontanes *Effi Briest* (1895).⁴ Statt mit dem Tod einer letztlich aus Kummer gestorbenen jungen Frau namens Effi Briest einzusetzen und anschließend die Vorgeschichte ihres Todes im Rückblick zu entwickeln, beginnt die Erzählung *in medias res* mit den Vorbereitungen für das Ereignis, das – rückblickend betrachtet – die entscheidende Voraussetzung für Effis frühen Tod darstellt, nämlich ihre Verheiratung mit dem ehemaligen Verehrer ihrer Mutter, dem um viele Jahre älteren Baron von Innstetten. Die folgende Geschichte einer im Unglück endenden Ehe wird in der Erzählung dann ohne größere Zeitumstellungen Szene um Szene in ihrem chronologischen Zusammenhang vergegenwärtigt.

b) *Dauer* (Wie lange?)

In aller Regel halten sich Erzählungen ebensowenig durchgängig an die chronologische Ordnung eines Geschehens wie an seine zeitliche Dauer. Eine annähernde Übereinstimmung von Erzählzeit und erzählter Zeit liegt wohl nur dann vor, wenn im eigentlichen Sinne nicht mehr erzählt, sondern szenisch dargestellt wird, das heißt wenn z. B. in einer Dialogszene die Figurenrede ohne Auslassungen oder Erzählereinschübe wörtlich wiedergegeben wird. Berücksichtigt man allerdings die unterschiedlichen Sprechgeschwindigkeiten einzelner Sprecher sowie Gesprächspausen und mögliche Überschneidungen zwischen den einzelnen Äußerungen, so stellt der von Lämmert für solche Fälle eingeführte Begriff des *zeitdeckenden* Erzählens (*Bauformen*, S. 83 f.) gewiß eine Vereinfachung dar. Daß es keine absolute *Isochronie* von Erzählung und Geschichte geben kann, bleibt für die Praxis der Analyse allerdings ohne Bedeutung. Fruchtbarer ist hier die Beobachtung, daß eine Erzählung durchaus ohne Anachronien auskommen kann (mit Ausnahme des zweiten Textes sind alle der aus Queneaus

⁴ Fontane ist übrigens dem Schema der synthetischen Erzählung so stark verhaftet, daß er sogar seine Kriminalerzählung *Unterm Birnbaum* (1885) an ihm orientiert. Dabei wird das Schema der analytischen Erzählung zitiert und kunstvoll dekomponiert: Der Fund einer halbverwesten Leiche, den ein Mann hier am Anfang der Erzählung macht, wird nicht zum Anlaß, die Vorgeschichte des Toten zu erforschen, sondern ermöglicht es dem Finder, seinerseits einen für lange Zeit unaufgeklärten Mord zu begehen.

Stilübungen zitierten Erzählungen ein Beispiel dafür), nicht aber ohne eine Veränderung der Erzählgeschwindigkeit. Selbst bei kurzen Erzählungen kommt es höchst selten vor, daß das Verhältnis der Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit an keiner Stelle variiert. Setzt man die Form eines – relativ gesehen – zeitdeckenden Erzählens als Nullpunkt an, dann lassen sich im Verhältnis dazu verschiedene Typen von Variationen unterscheiden. Im einzelnen sind fünf Grundformen der Erzählgeschwindigkeit denkbar, die wir in Anlehnung an Lämmert und Genette als *zeitdeckendes* Erzählen (*Szene*), *zeitdehnendes* Erzählen (*Dehnung*), *zeitraffendes* bzw. *summarisches* Erzählen (*Raffung*), *Zeitsprung* (*Ellipse*) und *Pause* bezeichnen wollen.

Ein geradezu idealtypisches Beispiel für die *zeitdeckende* Darstellung in Form einer Szene stellen mehrere Passagen aus dem ersten Kapitel von Fontanes *Grete Minde* (1879) dar, das wie folgt beginnt:

«Weißt du, Grete, wir haben ein Nest in unserm Garten, und ganz niedrig, und zwei Junge drin.»

«Das wäre! Wo denn? Ist es ein Fink oder eine Nachtigall?»

«Ich sag' es nicht. Du mußt es raten.»

Diese Worte waren an einem überwachsenen Zaun, der zwei Nachbargärten voneinander trennte, gesprochen worden. Die Sprechenden, ein Mädchen und ein Knabe, ließen sich nur halb erkennen, denn so hoch sie standen, so waren die Himbeerbüsche hüben und drüben doch noch höher und wuchsen ihnen bis über die Brust.

«Bitte, Valtin», fuhr das Mädchen fort, «sag es mir.»

«Rate.»

«Ich kann nicht. Und ich *will* auch nicht.»

«Du *könntest* schon, wenn du wolltest. Sieh nur (...). (S. 7)»

Die Erzählung setzt *in medias res* mit dem zunächst kommentarlosen Zitat von Figurendialog ein, der in dieser Form auch einer Dramenszene entstammen könnte. Es folgen – und damit wird der Dialog in den Rahmen einer Erzählung gestellt – eine sehr kurze *Raffung* in Gestalt einer internen, kompletten Analepse mit einem minimalen Maß an Reichweite und Umfang («Diese Worte waren [...] gesprochen worden») und ein Erzählerkommentar, der sich auf eine Situationsbeschreibung in der Art einer Bühnenanweisung beschränkt; anschließend wird die Darstellung des Figurendialogs fortgesetzt, und noch auf den folgenden Seiten des ersten Kapitels hält sich der Erzähler so weit zurück, daß man bis zum Ende des Gesprächs zwischen Grete und dem Nachbarsjungen Valtin durchgängig den Eindruck einer relativ engen Übereinstimmung der Zeit von Erzählung und Geschichte bekommt. Dieser Eindruck ändert sich auch dann nicht

wesentlich, als zu Beginn des zweiten Kapitels eine komplette Rückwendung mit einem etwas größeren Maß an Reichweite und Umfang erfolgt und die Erzählform in diejenige der *summarischen* Erzählung wechselt:

In den Gärten war alles still, und doch waren sie belauscht worden. Eine schöne, junge Frau, Frau Trud Minde, modisch gekleidet, aber mit strengen Zügen, war, während die beiden noch plauderten, über den Hof gekommen und hatte sich hinter einem Weinspalier versteckt, das den geräumigen, mit Gebäuden umstandenen Mindeschen Hof von dem etwas niedriger gelegenen Garten trennte. (...) Nichts war ihr hier entgangen, und die widerstreitendsten Gefühle, nur keine freundlichen, hatten sich in ihrer Brust gekreuzt. (...) Sie wartete, bis Grete wieder diesseits war, und ging dann raschen Schrittes über den Hof auf Flur und Straße zu, um nebenan ihre Muhme Zernitz (...) aufzusuchen. (S. 11 f.)

Die summarische Erzählung vom heimlichen Belauschen des Gesprächs von Grete und Valtin durch Gretes Stiefmutter Trud ermöglicht hier die Überleitung zu einer zweiten Szene im Rahmen der Erzählung, nämlich die sich an die zitierte Passage nahezu unmittelbar anschließende Darstellung des Gesprächs, das nun Frau Trud Minde mit ihrer Nachbarin, der Muhme Zernitz, über das Spiel der beiden Kinder im Garten führt. Nur wenige Erzählungen sind so eng am Vorbild des Dramas orientiert wie Fontanes *Grete Minde*. Gleichwohl prägt der durchgängige, jeweils mehr oder minder schnelle Wechsel von *summarischem* und *szenischem* Erzählen einen narrativen Grundrhythmus, der sich in nahezu jeder Erzählung findet.

Ein Beispiel dafür, wie die Form des *zeitdeckenden* Erzählens im Rahmen einer Szene auch auf engstem Raum mit anderen narrativen Tempi verbunden werden kann, ist der folgende Ausschnitt aus Adalbert Stifters *Der Hochwald* (1841). Die zitierte Textpassage stammt aus dem letzten Kapitel der Erzählung. Die beiden Töchter des Freiherrn von Wittinghausen sind aus der Sicherheit ihres Verstecks in einem unzugänglichen Waldhaus in die von schwedischen Soldaten zerstörte heimatliche Burg zurückgekehrt. Die folgende Passage zeigt die Schwestern am Ende eines Gesprächs mit Bruno, einem Freund des Vaters, der den Überfall auf die Burg miterlebt und ihnen soeben vom Tod des Vaters und vielen anderen Greueln berichtet hat:

Sachte wollte er hinausgehen, um den Schwestern Zeit zu gönnen, aber Clarissa hörte seine Tritte, und sah plötzlich auf, und sagte: «Bruno, geht nicht, es ist hier so dunkel, und wir haben Niemand, als einen alten Mann und seinen Enkel – Bruno, lasset uns ein Fenster machen.»

«Alles, Alles, Clarissa, werden wir machen lassen. Sehet, ich werde noch heute

um Arbeiter fortreiten, wir werden für den Winter ein Nothdach auf einige Gemächer setzen, Fenster, Thüren, Stiegen, alles anfertigen – eure Harfe werde ich aus dem Waldhause holen lassen – eure Bücher, daß ihr dem Winter getrost entgegensehen könnet.»

«Wir sehen jetzt *Allem* getrost entgegen», sagte sie, indem sie wieder ihr Antlitz auf Johannens Schulter legte.

Der Ritter ging stille hinaus. Er sprach mit Gregor, Raimund und den Mägden, und nach einiger Zeit sah man ihn wieder über den grauen gefrorenen Boden davonreiten.

Ein Nothdach war gesetzt, Thore, Stiegen, Gemächer wieder eingerichtet, aber immer sah die Burg wie eine Ruine aus. Jahre kamen und vergingen, und immer sah die Burg wie eine Ruine aus. Alle Zeichen Ronald's trogen, und der Krieg, statt ein Ende zu nehmen, dauerte noch in die Jahre und Jahre, aber nie mehr erschien ein Feind vor Wittinghausen. (S. 316 f.)

Nach dem stillen Abgang des Ritters Bruno wird die Form des zeitdeckenden, szenischen Erzählens auch hier in die des *zeitraffenden* bzw. *summarischen* Erzählens überführt. In einem gleitenden Übergang umfaßt die Raffung in diesem Fall jedoch einen zunehmend größeren Zeitraum, so daß am Ende nicht mehr Minuten oder Stunden, sondern viele Jahre in einem einzigen Satz zusammengefaßt werden («Er sprach mit (...), und nach einiger Zeit (...) Jahre kamen und vergingen, (...) Jahre und Jahre, aber nie mehr erschien (...)»). Der Wechsel von *Szene* und *Raffung* ermöglicht hier eine markante Beschleunigung des Erzähltempos, verbunden mit dem Eindruck einer zunehmenden Distanz zum erzählten Geschehen (von diesem Phänomen soll weiter unten im Zusammenhang mit dem *Modus* noch ausführlicher die Rede sein). Vor dem Hintergrund einer entsprechend starken Raffung der erzählten Zeit gewinnt schließlich nicht nur die Szene der Heimkehr unmittelbar zuvor, sondern die gesamte bis dahin erzählte Geschichte, die mit dem Bau eines Waldhauses als Versteck für die beiden Mädchen begann, ihr Profil als eine besondere, aus dem gleichmäßigen Strom der Zeit herausragende Begebenheit.

Im Rahmen der starken Raffung in der zitierten Passage aus Stifters *Hochwald* begegnen wir einer weiteren Grundform des narrativen Tempos, die wir als die Extremform des *zeitraffenden* Erzählens betrachten können. Es handelt sich um den *Zeitsprung* (auch *Ellipse* oder *Aussparung* genannt; Genette, *Erzählung*, S. 76-78; Lämmert, *Bauformen*, S. 23), der hier in zwei verschiedenen typischen Formen auftritt. In dem Satz «Und er sprach mit (...) und nach einiger Zeit sah man ihn wieder (...) davonreiten» wird die Spanne der ausgesparten Zeit (also die Zeit, in der Bruno sein Gespräch mit Gregor, Raimund

und den Mägden beendet, sein Pferd aus dem Stall holt, es sattelt, besteigt etc.) in etwa benannt. Damit liegt ein Fall von Zeitsprung vor, den wir mit Genette als *bestimmte* und *explizite* Ellipse bezeichnen können.⁵ Er unterscheidet sich von dem in der Erzählung unmittelbar folgenden Fall einer *unbestimmten* und *impliziten* Ellipse: Welcher Zeitraum zwischen dem Wegreiten des Ritters und der notdürftigen Wiederinstandsetzung von Dach, Toren, Stiegen und Gemächern der Burg verstrichen ist, wird in der Erzählrede auch nicht ansatzweise benannt, und daß überhaupt eine Aussparung vorliegt, müssen wir aus einer nur graphisch durch einen Absatz markierten Lücke im Erzählzusammenhang erschließen.

Wie in der oben zitierten Passage aus dem *Hochwald* betreffen Aussparungen in aller Regel ein Geschehen, das für die eigentliche Geschichte nicht von Bedeutung ist. Das muß aber durchaus nicht immer so sein. So wird die Technik der ex- oder impliziten Ellipse z. B. in Heinrich von Kleists *Die Marquise von O...* (1810) nach dem Muster des Kriminalromans zur Spannungssteigerung eingesetzt, und in Fontanes *Schach von Wuthenow* (1882) bleibt das für die erzählte Geschichte zentrale erotische Ereignis wohl in erster Linie im Hinblick auf die Delikatesse des zeitgenössischen Lesepublikums ausgespart: Hier läßt sich die folgenreiche körperliche Vereinigung des schönen Schach mit der von Pockennarben entstellten Victoire zunächst nur aus einer Leerzeile zwischen zwei Absätzen erraten (*Schach*, S. 617), dort wird die Vergewaltigung der ohnmächtigen Marquise von O... durch einen russischen Offizier in Gestalt einer – jedenfalls auf den ersten Blick – *impliziten* Ellipse in den wohl berühmtesten Gedankenstrich der deutschen Literatur verbannt («Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen», *Marquise*, S. 11).

Während wohl kaum eine Erzählung ohne den Wechsel von *zeitdeckendem* und *zeitraffendem* Erzählen sowie verschiedene *Zeitsprünge* auskommt, stellen das *zeitdehnende* Erzählen und die *Pause* eher eine Ausnahme dar. Von *zeitdehnendem* Erzählen (Lämmert, *Bauformen*, S. 84, Vogt, *Aspekte*, S. 102 f.) sprechen wir, wenn die für die Darstellung eines Ereignisses verwendete Erzählzeit – wie in einer Art Zeitlupe – deutlich länger ist, als die Zeit, die das Ereignis

⁵ Derselbe Typ findet sich übrigens auch in allen fünf oben auf S. 27 ff. zitierten Erzählungen aus Queneaus *Stilübungen*, wo jeweils die Zeit zwischen Autobusfahrt und Wiedertreffen an der Gare Saint-Lazare ausgespart bleibt und der Zeitsprung mit «später» bzw. «nachdem» markiert wird.

selbst beansprucht. Ein schlichtes Beispiel aus dem Bereich des faktualen Erzählens finden wir in der Fußballreportage, in der das Zustandekommen eines Fouls oder eines Tores in aller Ausführlichkeit geschildert wird. In fiktionalen Erzählungen wird eine signifikante Dehnung der Dauer von Vorgängen in der äußeren Welt in der Regel durch Einschübe erreicht, die in erster Linie Vorgänge im Innern der erlebenden Figuren präsentieren (und die, für sich genommen und aus der Sicht der erlebenden Figur betrachtet, wiederum zeitdeckend erzählt sein können). Ein weniger spektakuläres Beispiel als Bieres oben erwähnte Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* stellt hier etwa ein berühmter Abschnitt aus Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927) dar. In diesem Fall ist die Wiedergabe von Bewegungen im Bewußtsein von Figuren verantwortlich dafür, daß sich die Darstellung des an und für sich kurzen und alltäglichen Vorgangs der Anprobe eines selbstgestrickten, noch nicht ganz fertigen Wollstrumpfes über mehrere Seiten des Romans erstreckt (*Lighthouse*, S. 45-51).

Bis zu einem Extremwert wird das Erzähltempo im Fall der *Pause* verringert. Diese kann insofern als der Gegensatz zur *Ellipse* verstanden werden, wo das Aussparen von erzählter Zeit das Erzähltempo maximal beschleunigt. Hierher gehören z. B. längere eingeschobene Beschreibungen, Kommentare oder Reflexionen eines Erzählers, die nicht aus der Perspektive einer handelnden Figur erfolgen und die insofern nicht in die Zeit der erzählten Geschichte eingebunden sind. Nicht die Erzählzeit – wie im Fall der *Ellipse* –, sondern die Geschichte und damit die erzählte Zeit steht in diesem Fall still.

Wir fassen die fünf Grundformen der Erzählgeschwindigkeit in dem folgenden Schema zusammen:

	Erzählzeit		Erzählte Zeit
<i>Szene</i>	Erzählung	≈ (gleich)	Geschehen
<i>Dehnung</i>	Erzählung	> (länger als)	Geschehen
<i>Raffung</i>	Erzählung	< (kürzer als)	Geschehen
<i>Ellipse</i>	Erzählung steht still	0 < n	Geschehen geht weiter
<i>Pause</i>	Erzählung geht weiter	n > 0	Geschehen steht still

c) *Frequenz* (Wie oft?)

Von einem gewissen Abstraktionsgrad aus gesehen, ist ein bestimmtes Ereignis in Raum und Zeit nicht einzigartig, sondern wiederholt sich mehr oder minder oft. So geht z. B. die Sonne nicht einmal, sondern jeden Tag auf und unter (auch wenn das, konkret betrachtet, nicht wirklich dasselbe Ereignis darstellt, weil kein einzelner Sonnenaufgang oder -untergang dem anderen vollkommen gleicht). Wie oft werden sich wiederholende oder nicht wiederholende Ereignisse in einer Erzählung dargestellt? Diese letzte für die Untersuchung der besonderen Zeitverhältnisse in einer Erzählung wichtige Frage erfaßt Genette unter der von ihm in die Erzählforschung eingeführten Kategorie der *Frequenz* (*Erzählung*, S. 81-114 u. S. 217 f.). Betrachtet man das Verhältnis zwischen der Zahl der Wiederholungen eines Ereignisses im Rahmen des erzählten Geschehens und der Zahl der Wiederholungen seiner Darstellung im Rahmen der Erzählung, so sind für die beiden verschiedenen Arten von Ereignissen jeweils zwei Möglichkeiten denkbar: Ein einmaliges Ereignis wird einmal oder wiederholt erzählt, ein wiederholtes Ereignis wird wiederholt oder einmal erzählt. Aus diesen insgesamt vier Möglichkeiten lassen sich wiederum drei Typen von Wiederholungsbeziehungen ableiten.

(1) Im Rahmen der *singulativen* Erzählung besteht zwischen der Wiederholungszahl des Ereignisses und der seiner Erzählung ein Abbildungsverhältnis von eins zu eins. In der Form «einmal erzählen, was sich einmal ereignet hat», ist dieser Typ in Erzählungen der Regelfall. Ein Beispiel dafür finden wir etwa am Anfang von Georg Büchners Erzählung *Lenz* (1839), die mit dem Satz beginnt: «Den 20. Januar ging Lenz durch's Gebirg.» Ungewöhnlich ist dieser Typ demgegenüber in der Form «wiederholt erzählen, was sich wiederholt ereignet hat» (wobei jeder Wiederholung des Ereignisses eine Wiederholung seiner Erzählung entspricht, d. h. es wird *n*-mal erzählt, was sich *n*-mal ereignet hat). Wäre Lenz etwa mehrfach durchs Gebirge gegangen, also z. B. am 18., 19. und 20. Januar, dann würde die Erzählung des singulativen Typs lauten: Am 18. Januar ging Lenz durch das Gebirge, am 19. Januar ging Lenz durch das Gebirge, am 20. Januar ging Lenz durch das Gebirge. Die Problematik dieser Art von buchstäblicher Reproduktion im Rahmen des singulativen Erzählens ist offensichtlich, und schon in Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (*El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605/1615) wird diese Erzählweise auf amüsante Weise karikiert. Sancho Pansa erzählt hier die Geschichte eines Hirten, der mit

einer Herde von dreihundert Ziegen einen über die Ufer getretenen Fluß überqueren will und der dafür nur ein winziges Fährboot mit Platz für jeweils eine Ziege zur Verfügung hat. Sancho schickt sich an, jede Überfahrt einzeln zu erzählen, als ihn Don Quijote unterbricht:

«Nimm an, er habe sie alle übergesetzt, (...) und fahre nicht ewig so hinüber und wieder herüber, sonst wirst du in einem ganzen Jahr nicht fertig mit dem Übersetzen deiner Ziegen». (S. 171)

(2) Der Fall der *repetitiven* Erzählung wird durch die Formel «wiederholt erzählen, was sich einmal ereignet hat» bestimmt. Betrachtet man Queneaus *Stilübungen* als einen zusammenhängenden Text, dessen neunundneunzig Erzählungen sich auf die jeweils gleiche Begebenheit beziehen, dann haben wir hier einen Extremfall der repetitiven Erzählung. Ein berühmtes Beispiel dafür, wie diese Form des Erzählens in einen fiktionalen Handlungsrahmen eingebettet werden kann, findet sich in William Faulkners Roman *Absalom, Absalom!* (1936), in dem das zentrale Ereignis, die Ermordung von Charles Bon durch Henry Sutpen, neununddreißigmal teils mit, teils ohne Erzähler- und Perspektivenwechsel erzählt wird. Weitere Beispiele dafür, daß die Form der repetitiven Erzählung den Aufbau eines gesamten Romans bestimmen kann, sind die Romane *Mutmassungen über Jakob* (1959) von Uwe Johnson und *Horns Ende* (1985) von Christoph Hein, in denen sich jeweils verschiedene Figuren auf unterschiedliche Weise an die Vorgeschichte eines nicht eindeutig geklärten Todesfalls erinnern.

(3) Die *iterative* Erzählung schließlich folgt der Formel «einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat». Ein typisches Beispiel findet sich etwa in dem folgenden Auszug aus Honoré de Balzacs Roman *Eugénie Grandet* (1834). Er stammt aus dem ersten Kapitel, in dem uns ein scheinbar allwissender Erzähler die Vorgeschichte der Familie Grandet und die Lebensgewohnheiten in ihrem Haus erläutert. Im Zusammenhang mit der Beschreibung einer Fensternische in dem großen Raum, der den Mittelpunkt des häuslichen Lebens bildet, heißt es hier u. a.:

An diesem Platz waren für Mutter und Tochter seit fünfzehn Jahren alle Tage von April bis November bei beständiger Arbeit friedlich dahingegangen. Am ersten November durften sie dann ihren Winterplatz am Kamin beziehen. Erst an diesem Tag erlaubte Grandet, daß im Saal Feuer gemacht wurde, und am einunddreißigsten März ließ er es löschen, ohne dabei auf die ersten Fröste des Herbstes oder die letzten des Frühlings Rücksicht zu nehmen. (...) Mitte November 1819, bei Einbruch des Abends, machte die Große Nanon zum erstenmal Feuer. Der Herbst war sehr schön gewesen. (S. 24 ff.)

Bevor der Erzähler in Balzacs Roman in der Form der singulativen Erzählung von den besonderen Ereignissen seiner «Mitte November 1819» einsetzenden Geschichte berichtet, schafft er für diese Geschichte also eine Art Rahmen, indem er in der Form der iterativen Erzählung von den Ereignissen erzählt, die sich seit fünfzehn Jahren regelmäßig wiederholen. Dabei nimmt die Erzählung von der täglichen Handarbeit von Mutter und Tochter, dem alljährlichen Umzug von der Fensternische an den Kamin sowie den entsprechenden Befehlen des ungemein geizigen Grandet hier die Form der *Raffung* an – eine Form, die meist zur iterativen Erzählung (mit Ausnahme des Typs «Ich erzähle diese Szene jetzt stellvertretend für alle anderen, die nach demselben Muster verliefen. . .») gehört, während umgekehrt die Form der *Raffung* durchaus nicht an diejenige der iterativen Erzählung gebunden ist.

2. Modus

Unter der Kategorie des *Modus* behandeln wir diejenigen Momente des Erzählens, die den Grad an Mittelbarkeit und die Perspektivierung des Erzählten betreffen. Es bietet sich an, nach zwei Leitfragen zu differenzieren und die unterschiedlichen Präsentationsformen des Erzählten nach den beiden Parametern *Distanz* und *Fokalisierung* zu erfassen.

a) *Distanz* (Wie mittelbar wird das Erzählte präsentiert?)

Mit dem zitierten Ausschnitt aus Fontanes *Grete Minde* haben wir bereits ein Beispiel dafür kennengelernt, daß eine Erzählung im Rahmen der szenischen Erzählform die Technik der dramatischen Darstellung nutzen und die Präsenz eines Erzählers in einzelnen Passagen scheinbar bis auf Null reduzieren kann. Während in solchen Fällen die Illusion einer unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen entsteht, sind die unterschiedlichen Formen des summarischen Erzählens in den zitierten Passagen aus Stifters *Hochwald* und Balzacs *Eugénie Grandet* Beispiele dafür, wie die Mittelbarkeit der Erzählung in den Vordergrund rücken und den Eindruck eines gewissen Abstands zum erzählten Geschehen hervorrufen kann.

Den unterschiedlichen Grad an Mittelbarkeit im Rahmen dieser zwei Möglichkeiten der Präsentation des Erzählten hat man schon in der Antike bemerkt und benannt. So differenziert Platon im 3. Buch

seines Dialoges *Der Staat* (*Politeia*, um 380 v. Chr., s.o. S. 24) zwischen einer Form der Erzählung, bei der der Dichter «selbst redet und auch gar nicht darauf ausgeht, unser Gemüt anderwärts hin zu wenden, als ob ein anderer der Redende wäre», und einer Form der Erzählung, bei der der Dichter «sich selbst verbirgt», seine Figuren reden läßt und insofern «irgend eine Rede vorträgt, als wäre er ein anderer» (393a f.). Im ersten Fall spricht Platon von einer «einfachen» bzw. «reinen Erzählung» (*haple diegesis*), im zweiten von «Nachahmung» oder «Darstellung» (*mimesis*). (Der epische Dichter verwendet nach Platon eine dritte, die ersten beiden kombinierende Redeform, in der sowohl der Dichter selber [= «einfache Erzählung»] als auch die Figuren [= «Nachahmung»] zu Wort kommen.) Moderne Autoren haben diese Unterscheidung aufgegriffen. Otto Ludwig, der Begründer des Begriffs «poetischer Realismus», spricht gegen Mitte des 19. Jahrhunderts in einem ähnlichen Zusammenhang von *eigentlicher* und *szenischer Erzählung* (Ludwig, *Formen*), und im 20. Jahrhundert hat der Anglist Franz K. Stanzel das Begriffspaar *berichtende Erzählung* vs. *szenische Darstellung* (*Erzählsituationen*, S. 22 f.; *Theorie*, bes. S. 191-194) in die deutschsprachige Diskussion eingeführt, während in der englischsprachigen Erzähltheorie im Anschluß an Henry James sowie die Arbeiten von Percy Lubbock und Norman Friedman von *showing* vs. *telling* oder auch von *simple narration* vs. *scenic presentation* die Rede ist (Friedman, *Point*, S. 1161-1165; ders., *Form*, u. a. S. 137; Lubbock, *Craft*, S. 62 ff.)

Mit den zitierten Begriffsbildungen verbinden sich theoretische Konzepte, die im einzelnen durchaus verschieden und auch mit unterschiedlichen Bewertungen verbunden sind. Während Platons Ausführungen eine gewisse Abwertung der nachahmend-zitierenden gegenüber der (einfachen und gemischten) erzählenden Redeform nahelegen, bevorzugt etwa Friedrich Spielhagen in Deutschland für den Roman des Realismus das Ideal der zum Dialog tendierenden «objektiven Darstellungsweise» eines scheinbar abwesenden Erzählers (*Beiträge*, z. B. S. 134), und auch im englischsprachigen Raum fordert Percy Lubbock in Anlehnung an Henry James, daß eine moderne Erzählung ihre Geschichte in erster Linie nicht «erzählen», sondern «zeigen» solle (Lubbock, *Craft*, S. 62).

Die Frage der Bewertung von Erzählformen und die Differenzen zwischen den einzelnen theoretischen Ansätzen wollen wir hier nicht weiter verfolgen. Für unseren Entwurf eines analytischen Beschreibungsmodells der Erzählung ist entscheidend, daß die unterschiedlichen Begriffspaare sich im Ansatz jeweils auf das gleiche Phänomen

beziehen, nämlich einen verschiedenen Grad an Mittelbarkeit oder – anders gewendet – an mimetischer Illusion im Rahmen der Erzählung. Die entsprechenden, grundsätzlich zu unterscheidenden zwei Möglichkeiten der Erzählung wollen wir hier mit Genette unter der Kategorie der *Distanz* erfassen und im Sinne der Opposition *narrativer Modus* (= mit Distanz) vs. *dramatischer Modus* (= ohne Distanz) genauer betrachten. Dabei berücksichtigen wir, daß Erzählungen, anders als Dramen, durchaus nicht nur Dialog- oder Monologszenen zum Gegenstand haben, und differenzieren deshalb zwischen der Erzählung von Worten und der Erzählung von Ereignissen.

Erzählung von Ereignissen

Anders als im Fall der *Erzählung von Worten*, also der mehr oder minder wörtlichen Präsentation von Figurenrede, ist die *Erzählung von Ereignissen* jenseits der Sprache mit dem Problem der Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches verbunden. Von einem «dramatischen Modus» und dementsprechend von «Unmittelbarkeit» oder «mimetischer Illusion» kann in diesem Fall also immer nur mit Einschränkungen die Rede sein. Gleichwohl lassen sich auch hier Unterschiede in der Distanz zum Erzählten beobachten.

Beispiele für einen gewissen Abstand zu dem Geschehen in der erzählten Geschichte haben wir im vorigen Kapitel mit den beiden unterschiedlichen Formen der Raffung bei Balzac (s.o. S. 46 f.) und Stifter (s.o. S. 41 f.) bereits kennengelernt. In der zitierten Passage aus Stifters *Hochwald*, so können wir jetzt ergänzen, ermöglicht der fließende Übergang vom *dramatischen* zum *narrativen Modus*, verbunden mit einer markanten Steigerung des Erzähltempos, überdies den Eindruck einer rasch zunehmenden Distanz zum erzählten Geschehen. Am Ende der Erzählung entsteht damit im Medium der Sprache ein Effekt, der mit der filmischen Technik einer gezoomten Ausblendung aus einer Filmszene vergleichbar ist.

Ein Beispiel dafür, wie auch im Rahmen der Erzählung von nichtsprachlichen Ereignissen der Eindruck einer unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen entstehen kann, ist dagegen die folgende Passage aus Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* (1857). Sie ist dem Anfang des 5. Kapitels entnommen und zeigt, wie die junge Emma, unmittelbar nach ihrer Hochzeit mit dem verwitweten Landarzt Charles Bovary, erstmals das Haus des Mannes besichtigt, mit dem sie fortan zusammenleben wird:

Hinter der Tür hingen ein Mantel mit schmalen Kragen, ein Zügel und eine schwarze Ledermütze, und in einer Ecke lagen ein Paar hohe Gamaschen, noch ganz mit eingetrocknetem Schmutz überzogen, auf dem Boden. Rechts war die große Stube, das heißt der Raum, in dem man aß und sich gewöhnlich aufhielt. Eine kanarienvogelgelbe Tapete, oben durch eine Girlande aus blassen Blumen abgeschlossen, wellte sich von oben bis unten auf der liederlich gespannten Leinwand. Weiße, rote geränderte Kattunvorhänge kreuzten sich an den Fenstern, und auf dem schmalen Kaminsims glänzte eine Stutzuhr mit einem Hippokrateskopf zwischen zwei versilberten Leuchtern unter ovalen Glasglocken. Auf der anderen Seite des Hausflurs befand sich Charles' Sprechzimmer, ein kleines Gelaß, ungefähr sechs Schritte breit, mit einem Tisch, drei Stühlen und einem Bürosessel. Auf den sechs Regalen eines Büchergestells aus Tannenholz standen fast allein die Bände des *Wörterbuchs der medizinischen Wissenschaften*. Sie waren broschiert und noch unaufgeschnitten (...).

Emma stieg in die oberen Zimmer hinauf. Das erste war überhaupt nicht möbliert; aber im zweiten, dem ehelichen Schlafzimmer, stand ein Mahagonibett in einem Alkoven mit roten Vorhängen. Eine mit Muschel verzierte Schachtel prangte auf der Kommode, und auf dem Schreibtischchen beim Fenster stand in einer Karaffe ein Orangenblütenstrauß, mit weißen Seidenbändern umwunden. Es war ein Brautbukett, der Hochzeitsstrauß der anderen! (S. 44)

Der Eindruck einer unmittelbaren Präsenz, wie er dem *dramatischen Modus* entspricht, wird hier durch das Zusammenspiel verschiedener Verfahren erzielt. Dazu gehört wesentlich eine Art Selbstvergessenheit des Erzählers, d. h. das Fehlen jeglicher Kommentare und Reflexionen auf der Ebene des Erzählens und damit die scheinbare Abwesenheit einer das Erzählte vermittelnden narrativen Instanz. Im Vordergrund steht nicht die Perspektive eines Erzählers, der aus einem zeitlichen Abstand heraus erzählt, ordnet und bewertet, sondern die Wahrnehmungsperspektive einer am erzählten Geschehen unmittelbar beteiligten Figur, in diesem Fall die Perspektive Emma Bovarys, mit deren Augen wir hier das Haus von Charles zu besichtigen scheinen (die Frage der Perspektivierung des Erzählten, die ebenfalls zum *Modus* der Darstellung gehört, wird im Rahmen der Kategorie *Fokalisierung* noch genauer behandelt). Der Detailreichtum der Erzählung in Kombination mit einem langsamen, scheinbar nahezu zeitdeckenden Erzähltempo trägt ebenfalls zum Eindruck der Gegenwart des Erzählten bei. Schließlich wird die Illusion einer unmittelbar greifbaren <Wirklichkeit> auch dadurch unterstützt, daß hier zahlreiche Gegenstände genannt und detailreich beschrieben werden, die für die eigentliche Handlung im Rahmen der erzählten Geschichte offenbar funktionslos sind und die in einer Welt jenseits der Erzählung einfach <da> zu sein scheinen. Auf diese Weise entsteht im Rahmen des <dramatischen

Modus> der Erzählung, was Roland Barthes in einer berühmten Formulierung einen *Realitätseffekt* (<effet de réel>) genannt hat (Barthes, *L'Effet*) (s. u. S. 117).

Erzählung von Worten

Wenn wir von der Erzählung oder auch Präsentation von <Worten> in einer Erzählung sprechen, so meinen wir damit all das, was eine Figur im Rahmen der erzählten Geschichte spricht oder denkt. Im Fall der *Erzählung von gesprochenen Worten* ist der Extremfall einer Erzählung im *dramatischen Modus* leicht zu erfassen. Wir begegnen ihm z. B. in dem oben zitierten Anfang von Fontanes *Grete Minde* (s. o. S. 40); dieser Extremfall liegt genau dann vor, wenn Figurenrede wörtlich, ohne Kommentare eines Erzählers, ohne *verba dicendi* (also Verben wie <sagte er>, <seufzte er>, <antworteten sie> etc.) und womöglich sogar ohne distanzierende Anführungszeichen präsentiert wird. In diesem Fall ist tatsächlich nur die Rede der erlebenden Figuren im Rahmen der Erzählung gegenwärtig, die Distanz zum erzählten Geschehen scheint vollkommen reduziert und jede Vermittlungsinstanz ausgeschaltet zu sein. Im Anschluß an Genette und Brian McHale sprechen wir hier von *autonomer direkter Figurenrede* (Genette, *Erzählung*, bes. S. 228 f.; McHale, *Discourse*, S. 259), während wir die weniger extremen Fälle nach dem Muster <Valtin sagte: <Weißt du, Grete, wir haben ein Nest in unserm Garten, und ganz niedrig und zwei Junge drin>> als *direkte Figurenrede* bezeichnen. Aber auch in diesen Fällen kommen die Figuren scheinbar ungefiltert zu Wort, und so haben wir letztlich zwei Möglichkeiten der Erzählung von Worten in der Unmittelbarkeit des *dramatischen Modus*. Beide Varianten der Darstellung von Figurenrede können wir unter den Begriff *zitierte Figurenrede* subsumieren.¹

Im Gegensatz zur zitierten Figurenrede tritt im Fall der *erzählten Figurenrede* die Mittelbarkeit der Erzählung und damit eine mehr oder weniger große Distanz zum Erzählten in den Vordergrund. Der Extremfall der Erzählung von Worten im *narrativen Modus* liegt im Fall einer Raffung vor, die den sprachlichen Akt erwähnt, ohne seinen Inhalt zu spezifizieren. Wir haben diesen Fall schon in der oben zitierten Szene aus Stifters *Hochwald* kennenlernen können. Im unmittelbaren Anschluß an die szenische Erzählung von Worten in Ge-

¹ Genette spricht in diesem Fall von <berichteter Rede> (ders., *Erzählung*, S. 120 ff. u. S. 225 ff.), was uns aber mißverständlich erscheint, da hier ja eben nicht berichtet, sondern zitiert wird.

stalt des ohne Auslassungen zitierten Dialogs von Bruno und Clarissa erfahren wir von Brunos weiteren Gesprächen nicht mehr, als daß sie stattgefunden haben: «Er sprach mit Gregor, Raimund und den Mägden» (*Hochwald*, S. 316). Übertragen auf unser Beispiel aus *Grete Minde* könnte es hier dementsprechend heißen: «Valtin sprach über den Zaun hinweg mit Grete im Garten»; und die Fortsetzung der summarischen Erzählung im narrativen Modus würde möglicherweise lauten: «Trud Minde hatte das Gespräch der Kinder belauscht und lief entrüstet zu ihrer Nachbarin, um ihr von diesem Vorfall zu berichten». Weniger distanziert, aber immer noch ein Fall von erzählter Figurenrede ist dagegen eine, vergleichsweise, weniger reine Form der Raffung. Berücksichtigt man den Fortgang des Dialogs von Valtin und Grete, so entspräche dieser Form etwa folgender Erzählerbericht: «Valtin erzählte Grete von einem Vogelneest in seinem Garten, und im Verlauf des Gesprächs forderte er sie auf, es sich anzusehen».

In einer Mittelzone zwischen dem *narrativen* und dem *dramatischen Modus* bewegt sich schließlich die *transponierte Figurenrede*. Sie stellt neben der zitierten und der erzählten Figurenrede die dritte Möglichkeit der Erzählung von Worten dar und tritt ihrerseits in zwei unterschiedlichen Formen auf.

In der *indirekten Rede* («Valtin fragte Grete, ob sie schon wisse, daß sie ein niedrig hängendes Vogelneest in ihrem Garten hätten, in dem zwei Junge säßen») kann im Prinzip alles Gesagte dargestellt werden, es fehlt jedoch die Wörtlichkeit, d. h. wir wissen in diesem Fall nicht, wie die «wirklich» gesprochenen Worte der Figur lauten. Dadurch, daß eine narrative Instanz hier die Rede eines anderen in die eigene Rede integriert, geht der individuelle Stil der Figurenrede (der im Fall der Rede Valtins z. B. durch syntaktische Eigentümlichkeiten markiert ist) verloren. Etwas größer ist die mimetische Nähe zur Figurenrede im Rahmen der sogenannten *erlebten Rede* (auch *style indirect libre* bzw. *free indirect style* oder *free indirect speech* genannt). Diese zweite Möglichkeit von transponierter Figurenrede stellt eine Zwischenform von indirekter und direkter Rede dar. Anders als im Fall der indirekten Rede steht die Figurenrede hier im Indikativ und ist unabhängig von einem übergeordneten Verb (und damit auch nicht notwendig auf den Raum eines Nebensatzes beschränkt). Und im Unterschied zum Fall der direkten Rede ist die Figurenrede in aller Regel von der ersten Person (Singular oder Plural) Indikativ Präsens in die dritte Person (Singular oder Plural) Indikativ Imperfekt «transponiert»: «Valtin lief zu Grete an den Gartenzaun: sie hatten ein Vogelneest in ihrem Garten,

ganz niedrig und zwei Junge drin». Da die erlebte Rede kein *verbum dicendi* als Einleitung benötigt, kann in diesem Fall – wie unser Beispiel zeigt – der Übergang vom reinen Erzählerbericht («Valtin lief zu Grete an den Gartenzaun») zur Darstellung von Figurenrede nahtlos sein. Und obwohl die Verwendung des Präteritums und der dritten Person eindeutige grammatische Signale für die Rede einer narrativen Instanz darstellen, die von der Rede der Figur zu unterscheiden ist, bleibt der Stil der gesprochenen Sprache in dieser Form der Erzählung von Worten so erhalten, daß der Eindruck einer großen Nähe zur Figurenrede entsteht.

In welchem Ausmaß die besonderen Qualitäten der transponierten Rede als Mischform von dramatischem und narrativem Modus genutzt werden können, zeigt etwa die folgende Passage aus Kleists *Die Marquise von O...* Im Blickpunkt der dargestellten Szene steht ein wichtiger Moment: Der Marquise von O... und ihrer Familie war gemeldet worden, der russische Graf, der die Marquise nach der Eroberung der Zitadelle vor einer Vergewaltigung durch mehrere Soldaten gerettet und sie dann selbst ohne ihr Wissen in andere Umstände versetzt hatte, sei in einem weiteren Gefecht gefallen. Jetzt ist er ganz unerwartet lebend wieder erschienen, hat sich hastig nach dem gesundheitlichen Befinden der Marquise erkundigt und ihr aus heiterem Himmel einen Heiratsantrag gemacht. Eine große Verlegenheit entsteht, und der Graf wird aufgefordert, zunächst einmal Platz zu nehmen und die Geschichte seiner wunderbaren Wiederauferstehung zu erzählen:

Der Graf setzte sich, indem er die Hand der Dame fahrenließ, nieder, und sagte, daß er, durch die Umstände gezwungen, sich sehr kurz fassen müsse; daß er, tödtlich durch die Brust geschossen, nach P... gebracht worden wäre; daß er mehrere Monate daselbst an seinem Leben verzweifelt hätte; daß währenddessen die Frau Marquise sein einziger Gedanke gewesen wäre; daß er die Lust und den Schmerz nicht beschreiben könnte, die sich in dieser Vorstellung umarmt hätten; daß er endlich, nach seiner Wiederherstellung, wieder zur Armee gegangen wäre; daß er daselbst die lebhafteste Unruhe empfunden hätte; daß er mehrere Male die Feder ergriffen, um in einem Briefe, an den Herrn Obristen und die Frau Marquise, seinem Herzen Luft zu machen; daß er plötzlich mit Depeschen nach Neapel geschickt worden wäre; daß er nicht wisse, ob er nicht von dort weiter nach Constantinopel werde abgeordert werden; daß er vielleicht gar nach St. Petersburg werde gehen müssen; daß ihm inzwischen unmöglich wäre, länger zu leben, ohne über eine nothwendige Forderung seiner Seele ins Reine zu seyn; daß er dem Drang bei seiner Durchreise durch M..., einige Schritte zu diesem Zweck zu thun, nicht habe widerstehen können; kurz, daß er den Wunsch hege, mit der Hand der

Frau Marquise beglückt zu werden, und daß er auf das ehrfurchtsvollste, inständigste und dringendste bitte, sich ihm hierüber gütig zu erklären. (S. 23 f.)

Der zitierte Ausschnitt ist ein typisches Beispiel dafür, wie Kleists Erzählung einerseits die Illusion einer gewissen Unmittelbarkeit erweckt, die Figurenrede andererseits aber nahezu durchgängig durch den Filter eines Erzählers präsentiert, der diese Rede ihrer individuellen Form entkleidet und in der Form der indirekten Rede nach einem übergeordneten stilistischen Prinzip präsentiert (vgl. Anderegg, *Leseübungen*, S. 35-54). Die zeitraffende, summarische Erzählung des Grafen wird in der Rede des Erzählers nochmals gerafft und in eine lange Folge von syntaktischen Parallelkonstruktionen mit fünfzehnmal wiederholtem «daß ...» eingebunden. Damit wird ein bis zum entscheidenden vorletzten Nebensatz reichender Spannungsbogen aufgebaut, der über den Umweg der Narration ein mimetisches Abbild der Hast und der Ungeduld des Grafen gibt.

Während Kleist in seiner *Marquise von O...* für die Erzählung von Worten weitgehend nur eine Form verwendet, ist die folgende Szene aus dem berühmten ersten Kapitel von Franz Kafkas Amerikaroman *Der Verschollene* (versch. Fassungen seit 1913) ein Beispiel dafür, wie die verschiedenen Formen der Erzählung von Worten auf engstem Raum verbunden und ihr Zusammenspiel für mimetische Effekte genutzt werden können.

Karl Roßmann, der Held des Romans, hat auf dem Schiff, das ihn von Deutschland nach Amerika bringt, mit einem Heizer Freundschaft geschlossen, dem man offenbar nur infolge der Verleumdung durch seinen Vorgesetzten, eines gewissen Herrn Schubal, gekündigt hat. Zusammen mit dem Heizer dringt er in die Kapitänskajüte des in New York eingelaufenen Schiffes ein und verschafft seinem neuen Freund dort nach einigen Schwierigkeiten das Gehör des Kapitäns und einiger anderer wichtiger Personen. Die nun folgende, alles entscheidende Rede des Heizers wird uns auf bemerkenswerte Weise präsentiert. An den einleitenden Erzählerbericht «Der Heizer begann seine Erklärungen (...）」 knüpft sich nicht etwa ein längeres Zitat der Worte des Heizers, sondern die folgende knappe Darstellung mit einem gleitenden Übergang von direkter in transponierte und schließlich erzählte Figurenrede:

Herr Schubal ist ungerecht. Herr Schubal bevorzugt die Ausländer [=zitierte Figurenrede]. Herr Schubal verwies den Heizer aus dem Maschinenraum und ließ ihn Klosete reinigen, was doch gewiß nicht des Heizers Sache war

[=transponierte Rede, markiert durch die 3. Person und den Wechsel in das Präteritum]. Einmal wurde sogar die Tüchtigkeit des Herrn Schubal angezweifelt, die eher scheinbar, als wirklich vorhanden sein sollte [=erzählte Rede]. (S. 25)

Was leistet solch ein nahtloser Übergang vom dramatischen zum narrativen Modus, von der Unmittelbarkeit zur Mittelbarkeit der Narration? Der auf den zitierten Abschnitt direkt folgende Kommentar «Immerhin erfuhr man aus den vielen Reden nichts eigentliches» unterstreicht, daß hier im Rahmen der szenischen Erzählung mit Hilfe eines wiederholten Wechsels in der Form der Erzählung von Worten eine zunehmende Distanz und damit gleichsam mimetisch die nachlassende Wirkung der Rede des Heizers auf ihre Hörer dargestellt ist. In diesem Sinne heißt es denn auch wenig später: «die Stimme des Heizers regierte bald nicht mehr unumschränkt in dem Raum, was manches befürchten ließ» (S. 26).

Was wir hier für die gesprochene Rede von Figuren entwickelt haben, gilt im wesentlichen auch für die *Darstellung von Gedanken*, d. h. von unausgesprochener, *innerer Rede* von Figuren – also einen Bereich, der, wie Käte Hamburger eindrücklich dargelegt hat (*Logik*, bes. S. 78 ff.), weitgehend der fiktionalen Erzählung vorbehalten ist (in der faktualen Erzählung kann der Erzähler immer nur um seine eigenen Gedanken und Gefühle, nicht aber um diejenigen von anderen Personen sicher wissen und mit entsprechender Gewißheit von ihnen erzählen). Auch in diesem Fall finden wir drei Darstellungsformen, die sich durch einen unterschiedlichen Grad an Mittelbarkeit und damit an Distanz auszeichnen.

Dem Fall der erzählten Rede im Ansatz vergleichbar ist hier eine Form, die Dorrit Cohn in ihrer detaillierten Studie zu den Formen der narrativen Darstellung von Figurenbewußtsein (*Transparent Minds*, 1978) als *Psycho-Narration* bezeichnet (*Minds*, S. 21-57). Im Unterschied zu der im Deutschen oft gebrauchten Wendung *Gedankenbericht* ist dieser Terminus etwas weiter gefaßt und berücksichtigt, daß im Rahmen dieser Erzählform auch all die Vorgänge im Bewußtsein von Figuren sprachlichen Ausdruck finden können, die sich jenseits von klar formulierten Gedanken bewegen. Im Sinne von Schillers berühmtem Epigrammvers «*Spricht die Seele so spricht ach! schon die Seele nicht mehr*» (Schiller, *Epigramme*, S. 145) liegt hier also nur bedingt ein Fall von erzählter «Rede» vor. Im Anschluß an Cohn sprechen wir deshalb von einem *Bewußtseinsbericht*.

Eine traditionelle Form von *Bewußtseinsbericht* enthält der folgende Ausschnitt aus Christoph Martin Wielands Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1. Ausg. 1764). Don Sylvio, dem jugendlichen Helden des Romans, hat die Lektüre unzähliger Feenmärchen den Kopf verdreht, und er ist in die Welt hinausgezogen, um selbst zu erleben, was dort beschrieben wird. Dabei hat er entdecken müssen, daß jedenfalls eine dieser Geschichten durchaus nicht wahr, sondern das reine Phantasieprodukt eines Freundes ist. Kurz bevor er nun endgültig von seinem Wunderglauben geheilt wird, heißt es in der Rede des Erzählers:

Don Sylvio hatte einen guten Teil der Nacht mit Betrachtungen zugebracht, welche den Feen nicht sehr vorteilhaft waren. Die Wahrheit zu sagen, seit dem kleinen Betrug, den ihm Don Gabriel mit dem Märchen vom Prinzen Biribinker gespielt hatte, hatte sein Glaube an diese Damen und ihre Geschichtschreiber keine geringe Erschütterung erlitten. Die Geschichte des Herrn Biribinkers kam ihm jetzt selbst so abgeschmackt vor, daß er nicht begreifen konnte, wie es zugegangen, daß er den Betrug nicht augenblicklich gemerkt habe. Er fand endlich, daß die wahre Ursache davon schwerlich eine andere sein könnte, als die Ähnlichkeit dieses Märchens mit den übrigen, und das Vorurteil, so er einmal für die Wahrheit der letztern gefaßt hatte. Er konnte sich selbst nicht länger verbergen, daß, wenn auch die Ungereimtheiten im Biribinker um etwas weiter getrieben wären als in andern Märchen, dennoch die Analogie zwischen dem ersten und den letztern groß genug sei, um ihm (...) alle Märchen ohne Ausnahme verdächtig zu machen. Unter dergleichen Betrachtungen war er endlich eingeschlafen (...). (S. 352)

Hauptsächlich in der Form der summarischen Erzählung faßt der Erzähler hier die Gedanken Don Sylvios zusammen, wobei er eine immerhin grundlegende Krise im Selbstverständnis der Figur aus einem ironischen Abstand heraus wohlgeordnet und in Gestalt einer Reihe von logischen Schlußfolgerungen präsentiert. Diese Distanz zwischen der Rede des Erzählers und dem tatsächlichen Denken und Fühlen der Figur läßt sich auch auf andere Weise nutzen. So ist die Erzählform des Bewußtseinsberichts auch dafür geeignet, in die tieferen Bewußtseinsschichten einer Figur vorzudringen und zu erzählen, was sich eine Figur in dieser Form selbst noch gar nicht bewußt gemacht hat, oder sogar, was sie sich gar nicht bewußt machen kann. Beispiele für eine Nutzung des Bewußtseinsberichts in diesem Sinne finden sich vor allem in Erzähltexten der Moderne. So heißt es z. B. in Hermann Brochs Roman *Huguenau oder die Sachlichkeit* (dem letzten, 1932 erschienenen Band der Trilogie *Die Schlafwandler*, dessen

fiktive Handlung auf das Jahr 1918 datiert ist) von dem geschäftstüchtigen Kriegsgewinnler Huguenau, als dieser soeben aus der Armee desertiert ist und durch die altertümlichen Straßen eines Städtchens geht:

(...) Huguenau, der auf seinen Geschäftsreisen schon manch schöne alte Stadt besucht, aber noch keine bemerkt hatte, wurde von einem Gefühl erfaßt, einem zwar unbekanntem Gefühl, das er weder benennen, noch von irgendeinem Ursprung hätte ableiten können und das ihn dennoch seltsam anheimelte: wäre es ihm als ästhetisches Gefühl bezeichnet worden oder als ein Gefühl, das seine Quelle in der Freiheit besitzt, er hätte ungläubig gelacht, gelacht wie einer, den noch nie Ahnung von der Schönheit der Welt berührt hat, und er hätte insoweit sogar Recht damit gehabt, als niemand entscheiden kann, ob die Freiheit es ist, in der die Seele sich der Schönheit erschließt, oder ob es die Schönheit ist, die der Seele die Ahnung ihrer Freiheit verleiht (...).

Derartigen Meditationen abgewandt, belegte Huguenau ein Zimmer in dem Gasthof auf dem Marktplatz. (S. 14)

Während diese Passage zeigt, wie der mit einer Erörterung des Erzählers verbundene Bewußtseinsbericht aus einem entsprechend großen Abstand heraus Sachverhalte zur Sprache bringen kann, die weit über den Reflexionsgrad der Figur hinausreichen, ist die folgende Szene aus Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1926) ein Beispiel dafür, daß sich auch in der Form des Bewußtseinsberichts die Distanz zum Denken und Fühlen der Figur relativ klein halten läßt. Der Arzt Fridolin hat ein aufwühlendes Gespräch mit seiner Frau Albertine unterbrechen müssen, da man ihn dringend an das Bett eines todkranken Patienten gerufen hat. Der alte Hofrat ist jedoch schneller gestorben als erwartet, und Fridolin, der noch nicht wieder zurück nach Hause möchte, irrt jetzt durch das nächtliche Wien:

Er fand sich, mit einem Male, schon über sein Ziel hinaus in einer engen Gasse, durch die nur ein paar armselige Dirnen auf nächtlichem Männerfang umherstrichen. Gespenstisch, dachte er. Und auch die Studenten mit den blauen Kappen wurden ihm plötzlich gespenstisch in der Erinnerung, ebenso Marianne, ihr Verlobter, Onkel und Tante, die er sich nun alle, Hand in Hand, um das Totenbett des alten Hofrats gereiht vorstellte; auch Albertine, die ihm nun im Geist als tief Schlafende, die Arme unter dem Nacken verschränkt, vorschwebte – sogar sein Kind, das jetzt zusammengerollt in dem schmalen weißen Messingbettchen lag, und das rotbäckige Fräulein mit dem Muttermal an der linken Schläfe –, sie alle waren ihm völlig ins Gespenstische entrückt. Und in dieser Empfindung, obzwar sie ihn ein wenig schaudern machte, war zugleich etwas Beruhigendes, das ihn von aller Verantwortung zu befreien, ja aus jeder menschlichen Beziehung zu lösen schien. (S. 448 f.)

Sieht man von dem Gedanken zitat «Gespenstisch, dachte er» ab, so

wird hier in der Form des Bewußtseinsberichts nicht von den geordneten «Gedanken», sondern den mehr oder weniger unartikulierten, assoziativen Vorstellungen und Empfindungen eines Ehemannes und Familienvaters erzählt, der sich auch innerlich zunehmend aus einer gewohnten Ordnung entfernt. Dabei erweckt der Gebrauch von Zeitadverbien wie «schon», «nun» und «jetzt», die sich eindeutig auf den Wahrnehmungsort der erlebenden Figur beziehen, die Illusion einer geringen Distanz zu der Figur und ihren Gefühlen. (Im Rahmen der *Fokalisierung* wird von diesem Phänomen noch im einzelnen die Rede sein.)

Mit dem Bewußtseinsbericht einer so wenig distanzierten Art, wie er uns in der zitierten Passage aus Schnitzlers *Traumnovelle* begegnet, kommen wir bereits in die Nähe der zweiten wichtigen Form der Darstellung von Figurenbewußtsein, der *erlebten Rede*. Anders als die schwerfälligere, in erster Linie für die Wiedergabe von gesprochener Rede genutzte *indirekte Rede*, stellt diese Variante der *transponierten Rede*, zumal in Erzähltexten der Moderne, eine oft gebrauchte Technik zur Darstellung von Figurenbewußtsein dar. Den besonderen Status dieser Darstellungsform zwischen direkter und indirekter Rede haben wir oben schon erläutert. Erlebte Rede präsentiert, wie Cohn herausgearbeitet hat, den Bewußtseinsinhalt einer Figur mittelbarer als direkte Rede und direkter als der Bewußtseinsbericht (Cohn, *Minds*, S. 99-140; Chatman, *Story*, S. 198-209).² In ihrem Fall (so Roy Pascal in seiner einschlägigen Studie *The Dual Voice*) wird mit einer «Doppelstimme» gesprochen. Das macht diese Form der Redewiedergabe besonders geeignet, um psychische Zustände und Vorgänge von Figuren wiederzugeben, die sich sozusagen am Rande der Sprachlichkeit bewegen. Innere Vorgänge werden hier einerseits aus der persönlichen Sicht der erlebenden Figur dargestellt und andererseits, durch die Verwendung der dritten Person und des epischen Präteritums, in die tendenziell aus einer gewissen Distanz erfolgende Rede einer ja *per definitionem* sprachmächtigen narrativen Instanz integriert. Die bereits angesprochene Möglichkeit eines nahtlosen Übergangs von Erzählerbericht und erlebter Rede erlaubt überdies besonders schnelle

² Anders als gemeinhin üblich spricht Cohn allerdings grundsätzlich nicht von «erlebter Rede» bzw. «free indirect style», sondern von einem auf die Wiedergabe von Figurenbewußtsein beschränkten «erzählten Monolog» («narrated monologue»). Zur Begründung vgl. dies., *Minds*, S. 109-112. Uns erscheint es dagegen sinnvoll, erst dann von einem «erzählten Monolog» zu sprechen, wenn eine längere Passage von erlebter Rede vorliegt.

Wechsel zwischen Figuren- und Erzählersicht und damit eine große Beweglichkeit des Erzählens (s. Stanzel, *Theorie*, S. 54-57; Vogt, *Aspekte*, S. 166-179).

Ein berühmtes Beispiel dafür, wie unvermittelt der Wechsel von Erzählerbericht und erlebter Rede erfolgen kann, findet sich in der folgenden Passage aus Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* (1901), die Frau Stuth bei einem großen Auftritt zeigt:

Frau Stuth aus der Glockengießstraße hatte wieder einmal Gelegenheit, in den ersten Kreisen zu verkehren, indem sie Mamsell Jungmann und die Schneiderin am Hochzeitstag bei Tony's Toilette unterstützte [=Erzählerbericht]. Sie hatte, strafe sie Gott, niemals eine schönere Braut gesehen [=erlebte Rede], lag, so dick sie war, auf den Knien und befestigte mit bewundernd erhobenen Augen die kleinen Myrtenzweiglein auf der weißen moiré antique... Dies geschah im Frühstückszimmer [=Erzählerbericht]. (S. 164)

Während der Wechsel in die erlebte Rede hier kaum erkennbar ist und letztlich offen bleibt, ob die entsprechenden Worte («*Ich habe, strafe mich Gott, niemals eine schönere Braut gesehen*») gedacht oder gesprochen wurden, führt die folgende Szene vor, wie auch die erlebte Rede durch einen entsprechenden Rahmen ein- und ausgeleitet und wie die auf diese Weise ermöglichte Darstellung von Gedanken über einen längeren Zeitraum hinweg fortgeführt werden kann. Dabei wird die in diesem Fall im Rahmen der szenischen Erzählform deutlich erkennbar gesprochene Rede durch einen Blick in das Bewußtsein der Sprechenden bzw. nicht mehr Sprechenden Figur ergänzt. Die Szene stammt aus einem der unvollendeten Kapitel aus Franz Kafkas Roman *Der Proceß* (entst. 1914/5). Es geht um Josef K., der im Zimmer seines Vorgesetzten soeben um zwei Tage Urlaub gebeten hat, um zu seiner Mutter fahren zu dürfen. Die Frage des Vorgesetzten, ob die Mutter etwa krank sei, irritiert K. so sehr, daß er nur einsilbig antwortet und über die Gründe der geplanten Reise zu grübeln beginnt:

«Nein», sagte K. [=zitierte Figurenrede] ohne weitere Erklärung. Er stand in der Mitte des Zimmers, die Hände hinten verschränkt. Mit zusammengezogener Stirn dachte er nach [=Erzählerbericht]. Hatte er vielleicht die Vorbereitungen zur Abreise übereilt? War es nicht besser hierzubleiben? Was wollte er dort? Wollte er etwa aus Rührseligkeit hinfahren? Und aus Rührseligkeit hier möglicherweise etwas Wichtiges versäumen, eine Gelegenheit zum Eingriff, die sich doch jetzt jeden Tag jede Stunde ergeben konnte, nachdem der Proceß nun schon wochenlang scheinbar geruht hatte und kaum eine bestimmte Nachricht an ihn gedrungen war? Und würde er überdies die alte Frau nicht erschrecken (...). Der Mutter wegen fuhr er also nicht hin, das war klar. Fuhr er aber in irgendeiner Hoffnung seinetwegen hin, dann war er ein vollkommener Narr und würde sich dort in der schließlichen Verzweiflung den Lohn seiner Narr-

heit holen [=erlebte Rede]. Aber als wären alle diese Zweifel nicht seine eigenen, sondern als suchten sie ihm fremde Leute beizubringen, verblieb er, förmlich erwachend, bei seinem Entschluß zu fahren [=Bewußtseinsbericht]. Der Direktor hatte sich indessen zufällig oder was wahrscheinlicher war aus besonderer Rücksichtnahme gegen K. über eine Zeitung gebeugt, jetzt hob auch er die Augen, reichte aufstehend K. die Hand und wünschte ihm, ohne weitere Fragen zu stellen, glückliche Reise [=Erzählerbericht mit erzählter Figurenrede]. (S. 353 f.)

Eine solche zusammenhängende, anscheinend vollständige Präsentation der Gedanken einer Figur im Rahmen einer Szene verleiht der erlebten Rede hier die Form eines *erzählten Inneren Monologs*. Damit nähert sich die erlebte Rede tendenziell der dritten Möglichkeit der Darstellung von Gedanken an. Ein wichtiger Unterschied zu dieser Möglichkeit bleibt allerdings bestehen, denn auch im Fall des erzählten Inneren Monologs wird die Mittelbarkeit und damit ein gewisser Grad an Distanz zur erlebenden Figur noch aufrechterhalten. Erst im *zitierten Inneren Monolog* wird diese Distanz scheinbar auf Null reduziert. Anders als der Bewußtseinsbericht und die erlebte Rede erlaubt es diese Form, die Gedanken einer Figur im Präsens und in der direkten Rede der ersten Person darzustellen und damit – wie im Fall der *zitierten Figurenrede* – die Präsenz einer vermittelnden narrativen Instanz scheinbar vollkommen auszuschalten.

In der Form des *Gedankenzitats* oder, im Fall der Darstellung eines längeren Gedankengangs, des *Selbstgesprächs* wird diese Art der Gedankenwiedergabe durch eine *inquit*-Formel in Gestalt eines *verbum dicendi* oder *credendi* ('er sagte zu sich', 'sie dachte' o.ä.) eingeleitet und findet sich in Erzähltexten ganz unterschiedlicher Epochen. Schon Christoph Martin Wielands *Geschichte des Agathon* (versch. Fassungen seit 1766/67), der erste deutschsprachige Bildungsroman, enthält ein ganzes Kapitel, das unter der bezeichnenden Überschrift «Ein Selbstgespräch» aus einem über mehrere Seiten hinweg reichenden zitierten Inneren Monolog des soeben von seiner Jugendliebe Psyche getrennten Agathon besteht. Das Zitat dieses Monologs wird hier allerdings noch umständlich mit dem Hinweis begründet, der «Verfasser» des «Manuscripts» habe Kenntnis einer «Art von Tagebuch» des Agathon, und ist wie folgt eingeleitet:

Unsre Urkunde meldet also, nachdem die erste Wut des Schmerzens, welche allezeit stumm und Gedankenlos zu sein pflegt, sich geleeget, habe Agathon sich umgesehen; und da er von allen Seiten nichts als Luft und Wasser um sich her erblickt, habe er, seiner Gewohnheit nach, also mit sich selbst zu philosophieren angefangen:

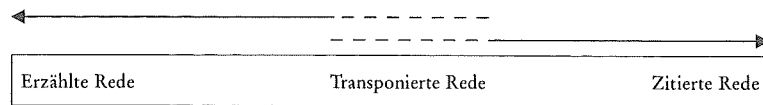
War es ein Traum, was mir begegnet ist, oder sah ich sie wirklich, hört' ich wirklich den rührenden Accent ihrer süßen Stimme, und umfingen meine Arme keinen Schatten? Wenn es mehr als ein Traum war, warum ist mir von einem Gegenstand, der alle andern aus meiner Seele auslöschte nichts als die Erinnerung übrig? (...) (S. 398 f.)

In neueren Erzähltexten werden in der direkten Rede präsentierte Gedanken von Figuren ohne vergleichbare Rechtfertigungsfloskeln oder ausführlichere Einleitungen mitgeteilt. Beispiele dafür, daß längere Monologe allerdings noch im Roman des Realismus mit entsprechenden *inquit*-Formeln als eine Art «Selbstgespräch» eingeführt werden und nach dem Modell des Bühnenmonologs zumeist an Konflikt- und Entscheidungssituationen gebunden sind, finden sich etwa in Fontanes *Schach von Wuthenow* (1882) und *Effi Briest* (1894/5): so z. B. die Gedanken des schönen Offiziers Schach von Wuthenow zu dem Problem, die von ihm schwangere pockennarbige Victoire von Carayon heiraten zu müssen (*Schach*, bes. S. 651), oder Innstetens Reflexionen zur Frage seiner Schuld, unmittelbar nachdem er Effis Verführer Crampas im Duell erschossen hat (*Effi*, S. 242 f.). Édouard Dujardins Erzählung *Der geschnittene Lorbeer* (*Les Lauriers sont coupés*, 1888) markiert in diesem Zusammenhang sowohl in systematischer als auch in historischer Hinsicht insofern einen entscheidenden Einschnitt, als hier jeglicher Erzählrahmen aufgegeben ist und ein Prosatext erstmals vollständig aus der Darstellung der Bewußtseinsvorgänge einer Figur besteht. (Dujardin hat übrigens später auch die erste theoretische Untersuchung zum Inneren Monolog vorgelegt [*Le monologue intérieur*, 1931] und ihn als literaturwissenschaftlichen Begriff etabliert.) Weitere Beispiele eines solchen *autonomen Inneren Monologs* sind etwa Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (1900) und *Fräulein Else* (1924) oder auch Wolfgang Hildesheimers *Tynset* (1965) und Simone de Beauvoirs *Monologue* (1967). Die Darstellungsform des dramatischen Modus ist hier so weit vorangetrieben, daß jegliche Mittelbarkeit nicht nur phasenweise, sondern durchgängig fehlt (wobei das Fehlen eines Erzählrahmens allerdings zur Folge hat, daß die Figuren wider alle psychologische Wahrscheinlichkeit wiederholt ihr eigenes Tun und Handeln kommentieren: «Ich stehe jetzt auf. . .» u. ä.). Strenggenommen kann hier gar nicht mehr von einer Erzählung die Rede sein, und tatsächlich hat man etwa den Inneren Monolog von Schnitzlers *Fräulein Else* denn auch wie ein Drama behandelt und mehrmals auf der Theaterbühne inszeniert.

Als eine Extremform sowohl der Wiedergabe von Figurenbewußtsein als auch des Inneren Monologs kann schließlich der *Bewußtseins-*

NARRATIVER MODUS
(Mittelbar)

DRAMATISCHER MODUS
(Unmittelbar)



Beispiele:

Präsentation von gesprochener Rede

Erzählte Rede		Abnahme an Mittelbarkeit
- Erwähnung des sprachlichen Akts:	Valtin sprach mit Grete.	
- Gesprächsbericht:	Valtin erzählte Grete von einem Nest.	
Transponierte Rede		
- indirekte Rede:	Valtin sagte zu Grete, daß sie ein Nest in ihrem Garten hätten.	
- erlebte Rede:	Ja, sie hatten wirklich ein Nest in ihrem Garten!	
Zitierte Rede		
- direkte Rede:	Valtin sagte zu Grete: «Weißt du, wir haben ein Nest in unserm Garten!»	
- autonome direkte Rede:	Weißt du, wir haben ein Nest in unserm Garten!	

Präsentation von Gedankenrede

Erzählte Rede		Abnahme an Mittelbarkeit
- Bewußtseinsbericht	Valtin hatte darüber nachgedacht, ob er Grete ein Geheimnis verraten sollte, und er war nun entschlossen, es auszulaudern!	
Transponierte Rede		
- indirekte Rede:	Valtin sagte sich, daß er Grete von dem Nest erzählen wolle.	
- erlebte Rede:	Doch, jetzt wollte er Grete unbedingt von dem Nest erzählen!	
Zitierte Rede		
- Gedankenzitat:	«Ich will Grete jetzt unbedingt von unserm Nest erzählen», dachte er.	
- Autonomer Innerer Monolog:	Da kommt Grete in den Garten... sie sieht traurig aus... na, da will ich ihr doch mal von unserm Nest erzählen...	

strom (*stream of consciousness*) betrachtet werden. Radikaler noch als im Fall der oben angeführten sogenannten *«Monologergzählungen»* (Zenke, *Monologergzählung*) ist seine sprachliche Organisation dem

Prinzip der freien Assoziation verpflichtet – rational nicht gesteuerte Bewußtseinsabläufe werden hier möglichst *«authentisch»* in all ihrer Inkohärenz wiedergegeben (Chatman, *Story*, S. 186-194). Exemplarisch und in der konsequenten Auflösung von nahezu jedem äußeren Geschehen in dieser Form wohl einmalig ist diese Art der Bewußtseinswiedergabe im letzten Kapitel von James Joyces Roman *Ulysses* (1922) verwirklicht. Ohne jede Interpunktion ist hier über fünfzig Seiten hinweg der Assoziationsstrom der nachts in ihrem Bett liegenden Molly Bloom dargestellt, der – kurz bevor Molly am frühen Morgen endlich einschläft – mit der Erinnerung an ihre Jugend, an den jungen Leopold Bloom und den vielzitierten Worten endet:

Yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (S. 1727)

Wir haben die Ausführungen zur Erzählung von Worten im Schema auf der gegenüberliegenden Seite 62 zusammengefaßt.

b) *Fokalisierung* (Aus welcher Sicht wird erzählt?)

Die Darstellung eines Geschehens kann nicht nur aus unterschiedlicher Distanz, sondern auch aus verschiedenen Blickwinkeln erfolgen und mehr oder weniger eng an die besondere, mehr oder weniger eingeschränkte Wahrnehmung einer erlebenden Figur (oder Figurengruppe) gekoppelt sein. Im Unterschied zur faktualen Erzählung eines realen Erzählers sind der fiktionalen Erzählung auch in dieser Hinsicht keine *«natürlichen»* Grenzen gesetzt, und so ist die Frage nach dem Standpunkt, von dem aus das Erzählte vermittelt wird, für die Analyse fiktionalen Erzählens von besonderer Bedeutung. Das Problem der Perspektivierung des Erzählten wollen wir hier unter den Begriff der *Fokalisierung* fassen. Dabei folgen wir einer wichtigen, von Gérard Genette systematisch ausgearbeiteten Anregung von Kristin Morrison und differenzieren zwischen zwei Standpunkten, die im Fall der fiktionalen Erzählung durchaus nicht identisch sein müssen, nämlich dem Standpunkt des Wahrnehmenden (*«knower of the narrative story»*) und dem des Sprechers (*«speaker of the narrative words»*) (Morrison, *Points*; Genette, *Erzählung*, S. 132-134; Stanzel, *Theorie*, S. 22 u. S. 151-153). Im Unterschied zu den älteren erzähltheoreti-

schen Arbeiten zur *Erzählperspektive* bzw. zum *point of view* von Percy Lubbock, Jean Pouillon, Cleanth Brooks und Robert Penn Warren, Norman Friedman u. a. ziehen wir also die Konsequenz aus Käte Hamburgers scharfsichtiger Beobachtung, daß «die epische Fiktion (...) der einzige erkenntnistheoretische Ort» ist, wo die «Subjektivität einer dritten Person als einer dritten dargestellt werden kann» (*Logik*, S. 79), und unterscheiden – so die prägnante Formel Genettes – zwischen den Fragen «Wer sieht?» und «Wer spricht?» (wobei «sehen» hier im allgemeineren Sinn von «wahrnehmen» zu verstehen ist). Die Frage «Wer spricht?» und damit die Frage nach dem Erzählakt, der «Stimme», der «Person» und dem «Ort» des Erzählers betrifft die pragmatische Dimension der Erzählung und gehört im Rahmen unseres Beschreibungsmodells nicht unter die Kategorie des *Modus*, sondern unter die der *Stimme*. Warum diese theoretische Unterscheidung auch von praktischer Bedeutung ist und inwiefern die Spezifika bestimmter Erzählformen überhaupt erst auf ihrer Grundlage adäquat erfaßt werden können, wird sich im folgenden Kapitel *Stimme* noch zeigen. Die Probleme von Franz K. Stanzels im deutschen Sprachraum sehr einflußreichem Versuch, Fragen des *Modus* und der *Stimme* zu vermischen, um eine Typologie von sogenannten «Erzählsituationen» zu entwerfen, wollen wir später gesondert behandeln.

Konzentriert man sich zunächst auf die Frage, aus welcher Sicht das in einer fiktionalen Erzählung Erzählte vermittelt wird, so sind drei verschiedene Typen von Fokalisierung denkbar. Mit Genette wollen wir sie hier als *Nullfokalisierung* (= *auktorial*), *interne Fokalisierung* (= *aktorial*) und *externe Fokalisierung* (= *neutral*) bezeichnen und vorerst nur schlagwortartig erläutern:³

1. *Nullfokalisierung*: Erzähler > Figur («Übersicht» – der Erzähler weiß bzw. sagt mehr, als irgendeine der Figuren weiß bzw. wahrnimmt)
2. *Interne Fokalisierung*: Erzähler ≈ Figur («Mitsicht» – der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß)
3. *Externe Fokalisierung*: Erzähler < Figur («Außensicht» – der Erzähler sagt weniger, als die Figur weiß)

Ein Beispiel dafür, wie ein Geschehen nicht aus dem Blickwinkel

³ Die Begriffe «Übersicht», «Mitsicht» und «Außensicht» finden sich in vergleichbarer Form erstmals bei Jean Pouillon, der zwischen «vision par derrière», «vision avec» und «vision du dehors» unterscheidet (Pouillon, *Temps*).

einer handelnden Figur, sondern aus der «Übersicht» einer am Geschehen nicht unmittelbar beteiligten narrativen Instanz vermittelt werden kann, ist etwa der Erzählerbericht am Ende des bereits zitierten Gesprächs zwischen Valtin und Grete in Fontanes *Grete Minde*:

In den Gärten war alles still, und doch waren sie belauscht worden. Eine schöne, junge Frau, Frau Trud Minde, modisch gekleidet, aber mit strengen Zügen, war, während die beiden noch plauderten, über den Hof gekommen und hatte sich hinter einem Weinspalier versteckt (...). Nichts war ihr hier entgangen (...). (S. 11)

Hier wird der Wahrnehmungshorizont der erlebenden Figuren deutlich erkennbar überschritten und im Bericht des Erzählers erklärtermaßen mitgeteilt («und doch waren sie belauscht worden»), was die Figuren selbst nicht wissen können bzw. wahrgenommen haben. Insofern können wir in dieser Passage von einer *nicht fokalisierten* Erzählung oder auch von einem Fall von *Nullfokalisierung* sprechen.

Im Unterschied zur «Übersicht» in einer solchen nicht fest fokalisierten Erzählung ist in Fällen wie dem *autonomen zitierten Inneren Monolog* des Leutnant Gustl in Schnitzlers gleichnamiger Novelle oder dem *Bewußtseinsstrom* der Molly Bloom im letzten Kapitel des *Ulysses* der Blickwinkel, aus dem erzählt wird, eindeutig auf die Wahrnehmung der erlebenden Figur begrenzt. Aber auch wenn eine gewisse Distanz zur erlebenden Figur vorzuliegen scheint, wie z. B. in dem bereits zitierten Anfang aus Döblins *Berlin Alexanderplatz*, kann das Erzählte eng an die Wahrnehmung der Figur gekoppelt sein:

Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. (S. 13)

Das Fehlen jeglichen Hinweises auf das Äußere der Figur, die Verwendung eines Personalpronomens statt eines generischen oder Eigennamens («Er stand...» statt «Franz Biberkopf stand» oder «Ein Mann stand...») sowie die eindeutig auf die Wahrnehmung der in diesem Augenblick vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses stehenden Figur bezogenen Zeit- und Raumadverbien («vor – hinter», «gestern – jetzt») unterstreichen, daß auch hier – trotz des epischen Präteritums und der dritten Person – von einer *aktorialen* bzw. einer *internen Fokalisierung* im Sinne einer «Mitsicht» gesprochen werden kann. Während der Fokalisierungstyp in *Berlin Alexanderplatz* im Verlauf der Erzählung wiederholt wechselt, bleibt die Fokalisierung im Fall

des *autonomen zitierten Inneren Monolog*s nach dem Modell des *Leutnant Gustl* durchgängig auf die Wahrnehmung einer einzelnen Figur beschränkt. Eine solche *fixierte interne Fokalisierung* ist ansatzweise auch in Erzählungen in der dritten Person zu finden, etwa in *The Ambassadors* (1903) und *What Maisie knew* (1897) von Henry James oder in *Der Verschollene*, *Der Proceß* und *Das Schloß* von Franz Kafka. Von diesem Typ können wir die *variable interne Fokalisierung* unterscheiden, bei der die Fokalisierung im Rahmen eines im wesentlichen chronologisch fortlaufend präsentierten Geschehens zwischen verschiedenen Figuren wechselt (wie im Fall von Flauberts *Madame Bovary*, wo nacheinander aus der Sicht von Charles, von Emma und wieder von Charles erzählt wird), sowie die *multiple interne Fokalisierung*, bei der im wesentlichen dasselbe Geschehen aus der Perspektive verschiedener Figuren vermittelt wird (wie im Fall von Christoph Heins Roman *Horns Ende*, wo die Geschichte des in eine Kleinstadt strafversetzten Museumsdirektors Horn aus den sich vielfach überschneidenden Perspektiven von fünf Augenzeugen rekonstruiert wird). Variable und multiple interne Fokalisierung lassen sich unter den von Stanzel gebildeten Oberbegriff *multiperspektivisches Erzählen* subsumieren (Stanzel, *Formen*, S. 38).

Weder von «Übersicht» noch von «Mitsicht» kann schließlich in der folgenden Passage aus Balzacs Roman *Das Chagrinleder* (*La Peau de chagrin*, 1831) die Rede sein. Anders als Döblins *Berlin Alexanderplatz* beginnt dieser Roman mit einer Szene, in der das Erzählte (und damit auch der Held des Romans, Raphaël de Valentin) aus der neutralen «Außensicht» einer *externen Fokalisierung* präsentiert wird:

Ende Oktober 1829 betrat ein junger Mann das Palais-Royal, in dem Augenblick, da die Spielhäuser öffneten (...). Ohne lange zu zögern, stieg er die Treppe zu dem unter der Nummer 36 angezeigten Spielsaal hinauf.

«Monsieur, Ihren Hut bitte!» rief mit trockener, mürrischer Stimme ein kleiner bleicher Greis, der in der Finsternis eines Verschlages gekauert hatte, sich nun aber plötzlich erhob und in seinem Gesicht die Züge eines gemeinen Menschen zu erkennen gab.

(...) Das Erstaunen des jungen Mannes, als er im Austausch für seinen Hut, dessen Ränder zum Glück schon etwas abgegriffen waren, einen nummerierten Zettel bekam, ließ deutlich eine noch unschuldige Seele erkennen. (S. 7 f.)

Konsequent ist diese Form einer scheinbar objektiven Erzählung in Erzähltexten wie etwa *Der fromme Spruch* (1869) von Adalbert Stifter, *The Maltese Falcon* (1930) von Dashiell Hammett oder *The Killers* (1927) und *Hills Like White Elephants* (1927) von Ernest Hemingway

umgesetzt. Hier «sehen» wir die Figuren sprechen und handeln, ohne daß ihr Wahrnehmungshorizont durch entsprechende Mitteilungen eines Erzählers deutlich erkennbar überschritten würde, aber auch ohne daß wir jemals einen direkten Einblick in ihr Denken und Fühlen bekämen.

Daß der Fokalisierungstyp, z. B. in *Berlin Alexanderplatz*, wiederholt wechselt, haben wir bereits festgestellt, und tatsächlich stellt es eher die Ausnahme dar, daß eine Erzählung den gleichen Fokalisierungstyp durchgängig beibehält. Sieht man also von der Betrachtung einzelner Passagen ab und wendet sich einer Erzählung als ganzer zu, so kommt es im Fall einer *variablen Fokalisierung* darauf an, die jeweils vorherrschende Tendenz zu erfassen. In diesem Sinne lassen sich etwa die Romane Balzacs als in aller Regel *dominant unfokalisiert*, die von Fontane dagegen als *dominant extern fokalisiert* beschreiben (was, das sei nochmals betont, nicht ausschließt, daß wir in beiden Fällen zuweilen auch Einblick in das Innenleben der Figuren bekommen). In anderen Fällen wiederum, so z. B. in Bierces *An Occurrence at Owl Creek Bridge*, bestimmt nicht ein spezifischer Fokalisierungstyp, sondern gerade die *Polymodalität*, also das Nebeneinander von verschiedenen Fokalisierungstypen den Modus der Erzählung (so in Bierces Kurzgeschichte das ungewöhnliche Nebeneinander von einer nur scheinbar dominanten Nullfokalisierung und einer fixierten internen Fokalisierung).

3. Stimme

Den 20. «Januar» ging Lenz durch's Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen und Tannen. Es war naßkalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so trüg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte. (...) Alles in sich fassen, er dehnte sich aus und lag über der Erde, er wühlte sich in das All hinein, es war eine Lust, die ihm wehe tat; (...) Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor ihm vorübergezogen, er wußte von nichts mehr. (S. 69 f.)

In der zitierten Passage aus dem Anfang von Georg Büchners *Lenz*

(1839) ist die Darstellung des Geschehens so eindeutig auf die Perspektive der wahrnehmenden Figur Lenz konzentriert, daß wir von einem typischen Fall von interner Fokalisierung sprechen können. Für den durch das Gebirge gehenden Lenz dampft der Nebel «herauf» und ist «Alles so dicht, (...) so trüg, so plump», aus seiner persönlichen Sicht liegt Lenz «über der Erde» und «wühlt» sich «in das All hinein». Auf diese hier nur in Ausschnitten zitierte szenische Darstellung der besonderen Wahrnehmungszustände eines vom Wahnsinn Gezeichneten folgt im Text der Erzählung allerdings ein bemerkenswerter Satz in der Form der summarischen Erzählung: «Aber es waren nur Augenblicke, und dann erhob er sich nüchtern, (...) *er wußte von nichts mehr.*» Von wem und in welcher Situation wird uns hier so eindrücklich vermittelt, was Lenz wahrnimmt, aber schon wenige Augenblicke später selbst nicht mehr weiß? Wer spricht die Sätze einer Erzählung, die einerseits eng an die Perspektive der erlebenden Figur gebunden ist und die andererseits schon durch die Verwendung des epischen Präteritums und der dritten Person deutlich macht, daß hier eine gewisse Distanz zum Wahrnehmungsstandort der erlebenden Figur besteht? Anknüpfend an die bereits im letzten Kapitel vorgestellte Unterscheidung zwischen den Fragen «Wer sieht?» und «Wer spricht?» wollen wir im folgenden unter der Kategorie der *Stimme* all die Probleme behandeln, die den Akt des Erzählens und damit neben der Person des Erzählers auch das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem sowie von Erzähler und Leser/Hörer betreffen. Dabei wollen wir auch in diesem Fall berücksichtigen, daß die fiktionale Erzählung – anders als die faktuale Erzählung – *per definitionem* weder an einen historischen Sprecher noch an einen realen raum-zeitlichen Zusammenhang gebunden ist. Vom realen Kontext einer fiktionalen Erzählung aus betrachtet¹ gilt dementsprechend, daß sowohl der Erzähler als auch sein Erzählen eine Fiktion, d. h. nicht mehr als die text- und fiktionsinterne pragmatische Dimension des Diskurses darstellen. So gesehen ist die historische Person Georg Büchner (1813-1837) der Autor, nicht aber der «Sprecher» der zitierten, zwischen 1835 und 1836 geschriebenen Sätze der Erzählung *Lenz*. «Der Autor», so Jean-Paul Sartres prägnante Begründung für die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen dem historischen Autor und dem fiktiven Erzähler einer fiktionalen Erzählung, «er-

¹ Zur Bedeutung des Unterschiedes zwischen realem und imaginärem Kontext der fiktionalen Erzählung s.o. S. 17 ff.

findet und der Erzähler erzählt, was *geschehen ist* (...). Der Autor erfindet den Erzähler und den Stil der Erzählung, welcher der des Erzählers ist» (Sartre, *Notes*, S. 774).

Im Fall der fiktionalen Erzählung bleibt es der freien Entscheidung ihres historischen Autors überlassen, wie individuell und mit welchen Kompetenzen er eine narrative Instanz im Sinne der fiktiven «Person» eines Erzählers gestaltet, in welches zeitliche und ontologische Verhältnis er seinen «Erzähler» zur erzählten Geschichte setzt und ob er nur implizit oder auch explizit eine fiktive Kommunikation zwischen «Erzähler» auf der einen und «Hörer» bzw. «Leser» auf der anderen Seite entwirft. Diese Möglichkeiten des historischen Autors wollen wir nun nach vier Kriterien untersuchen: 1. *Zeitpunkt des Erzählens*, 2. *Ort des Erzählens*, 3. *Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen*, 4. *Subjekt und Adressat des Erzählens*.

a) *Zeitpunkt des Erzählens* (Wann wird erzählt?)

In einer fiktionalen Erzählung wie *Lenz* werden weder der Ort noch der Zeitpunkt des Erzählens genau bestimmt. Gleichwohl setzt die Verwendung des epischen Präteritums den Akt des Erzählens offenbar auch in diesem Fall in ein zeitliches Verhältnis zur erzählten Geschichte: An einem «20. Januar» ist Lenz durch das Gebirge gegangen, und irgendwann nach diesem Zeitpunkt wird von diesem Ereignis erzählt. Berücksichtigt man, daß sich jede Erzählung einer bestimmten Zeitform bedient, so lassen sich auf dieser Basis grundsätzlich verschiedene Arten des Verhältnisses zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten unterscheiden. Geschichten werden in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft erzählt, und im Blick auf den zeitlichen Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten können wir dementsprechend zwischen einem *späteren*, *gleichzeitigen* oder *früheren* Zeitpunkt des Erzählens differenzieren. In der Form des in die Zeit des Erzählten *ingeschobenen* Erzählens können sich die genannten Typen schließlich mehr oder weniger mischen und die Zeitverhältnisse im Einzelfall so weit komplizieren, daß auch die Zeitabstände zwischen Erzählen und Erzähltem letztlich nicht mehr bestimmbar sind.

Einen typischen Fall des *früheren* Erzählens haben wir bereits mit der *Vorhersage* aus Queneaus *Stilübungen* kennengelernt: «Wenn Mittag kommen wird, wirst du dich auf der hinteren Plattform eines Autobusses befinden, auf der viele Fahrgäste zusammengepfertcht

sein werden. (...)» Sieht man von Erzählungen in der Form von Wunschphantasien ab, wie sie sich z. B. in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* finden,² so ist der Typ der prophezeienden Erzählung in fiktionalen Erzählungen eher selten, und er findet sich hier in aller Regel nur in Gestalt von kürzeren Binnenerzählungen.³ Bemerkenswert und zugleich ein anschaulicher Beleg für die notwendige Differenzierung zwischen einem realen und einem imaginären Kontext der fiktionalen Erzählung ist in diesem Zusammenhang, daß auch Erzählungen, die – vom Standpunkt ihres realen Kontextes aus betrachtet – in der Zukunft spielen, neben der erzählten Geschichte auch das Erzählen so weit in die Zukunft verlagern, daß sie – vom Standpunkt ihres imaginären Kontextes aus gesehen – nach dem verbreiteten Modell der *späteren* Erzählung funktionieren. So ist z. B. die wohl erfolgreichste und wirkungsmächtigste Utopie des 19. Jahrhunderts, Edward Bellamys 1888 erschienener Roman *Looking Backward: 2000-1887*, aus der fiktiven Perspektive eines Mannes geschrieben, der 1857 geboren wurde und der erzählt, was er erlebt und gesehen hat, als er plötzlich aus einem tiefen Schlaf im Jahr 2000 erwacht.⁴

Der Typ des *gleichzeitigen* Erzählens bedeutet in seiner Idealform die nahezu vollständige zeitliche Koinzidenz von Erzähltem und Erzählen. In der faktualen Erzählung entspricht ihm beispielsweise die Erzählung eines Radioreporters, der seinen Hörern *live* in einer Art «Mauerschau» von einem Fußballspiel berichtet. Im Rahmen der fiktionalen Erzählung ist dieser Typ in der Moderne populär geworden (Petersen, *Erzählen*; Cohn, *Deviance*). Wir begegnen ihm etwa in

² Beispielsweise die ausführliche Erzählung des Bruders des Barbiers in *Des Barbiers Erzählung von seinem fünften Bruder*, wie er zu großem Reichtum kommen und die Tochter des Wesirs heiraten wird. (*Erzählungen*, Bd. 1.2, S. 386-389).

³ Ein typisches Beispiel ist etwa die Prophezeiung einer «Zigeunerin» in Horst Langes Roman *Ulanenpatrouille* (1940), dank derer dem Ulanenleutnant Friedrich von G. gegen Anfang der Erzählung vorausgesagt wird, auf welche Weise er am Ende der erzählten Geschichte ums Leben kommt: «Der Vogel!» schrie sie, indem sie die Arme neuerdings kreisen und flattern ließ. «Großer Vogel ... wird das Pferd scheu machen, wird wegfliegen und schreien wie ein böser Geist ... Der Vogel!» (*Ulanenpatrouille*, S. 66).

⁴ Dagegen berücksichtigt Harald Weinrich die Trennung von imaginärem und realem Kontext der fiktionalen Rede nicht, wenn er z. B. das Präteritum in George Orwells Utopie *Nineteen Eighty-Four* (1949) als einen Beleg für seine vieldiskutierte These benutzt, daß dieses Tempus in erster Linie nicht auf eine zeitliche Vergangenheit verweise, sondern «die Erzählsituation schlechthin» signalisiere (Weinrich, *Tempus*, S. 27).

Alain Robbe-Grilletts klassischem *nouveau roman* *Die Jalousie oder die Eifersucht* (*La Jalousie*, 1957), in dem der äußere Ablauf des Geschehens im Rahmen einer externen Fokalisierung Szene für Szene scheinbar unmittelbar im Stil einer phänomenologischen Beschreibung im Präsens protokolliert ist. In der Form der Ich-Erzählung eines mit jeweils unterschiedlichen Akzentuierungen seine besondere Situation notierenden Subjekts finden wir den Typ der gleichzeitigen Erzählung z. B. in Samuel Becketts *Molloy* (1951), in Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) oder auch in Wolfgang Hildesheimers Roman *Tynset* (1965), dessen berühmter, den Zeitraum einer schlaflosen Nacht überbrückender Monolog mit den folgenden Sätzen beginnt:

Ich liege im Bett, in meinem Winterbett.

Es ist Schlafenszeit. Aber wann wäre es das nicht? Es ist still, beinahe still. Nachts weht hier meist ein Wind, und es krähen ein oder zwei Hähne. Aber jetzt weht kein Wind, und es kräht kein Hahn, noch nicht. Dafür knackt es hin und wieder im Holz der Täfelung meiner Wände, irgendwo spaltet sich eine Füllung, wirft sich und löst sich schrumpfend aus dem Rahmen, uralter Leim bröckelt in Perlen ab oder rieselt als Mehl, oder ein Riß huscht entlang einem Balken der Zimmerdecke, von einer Ecke bis tief in die andere, und darüber hinaus, durch die hölzerne Wand, weiter dem Balken entlang, in das nächste Zimmer, das leere Zimmer, wo er versickert und verklingt. (S. 7)

Im Unterschied zum früheren oder gleichzeitigen Erzählen stellt das *spätere* Erzählen den Regelfall dar, und mit gutem Grund erscheint der Erzähler in Thomas Manns *Zauberberg* als der «raunende Beschwörer des Imperfekts» (S. 9). Die Verwendung des epischen Präteritums genügt, um eine Erzählung diesem Typ zuzuschreiben, auch wenn mit der bloßen Verwendung des Präteritums noch nichts über den genauen Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten ausgesagt ist. In historisierenden Erzählungen nach dem Modell von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) wird dieser Abstand in aller Regel nur im Sinne eines allgemeinen Gegensatzes zwischen einer historischen, längst vergangenen Epoche und einer neueren, gegenwärtigen Zeit bestimmt.⁵ Wie im Fall von Büch-

⁵ Wobei es zu den Eigenheiten der Zeitstruktur im *Ofterdingen* gehört, daß der Abstand zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem des Erzählten im Verlauf der Erzählung zu verschwinden scheint. Novalis' Konzept einer Mythisierung der Zeit betrifft nicht allein die offenbar für den unvollendeten zweiten Teil des *Ofterdingen* geplante Aufhebung der herkömmlichen Zeitfolge im Rahmen der erzählten Geschichte, sondern eben auch den gleitenden Übergang von einem deutlich *späteren* zu einem nahezu *gleichzeitigen* Erzählen.

ners Lenz bleibt der zeitliche Abstand zum Erzählten in fiktionalen Erzählungen aber oft auch vollkommen unbestimmt, wobei dies auch für solche Fälle gilt, in denen die Ereignisse der erzählten Geschichte – wie etwa in vielen Erzählungen des Realismus – zeitlich genau datiert sind. Das Präteritum bezeichnet hier nicht mehr als eine Art zeitlose Vergangenheit, und genaugenommen ist in diesem Fall nur die erzählte Geschichte, nicht aber das Erzählen selbst nach dem Modell einer faktualen Erzählung konstruiert. Angesichts dieser scheinbaren Zeitlosigkeit spricht Käte Hamburger denn auch von einer «fiktiven Gegenwärtigkeit» des Erzählten und davon, daß das Präteritum im Rahmen einer fiktionalen Erzählung «seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen», verliert (Hamburger, *Logik*, bes. S. 63-78). Auch wenn eine Tendenz zur Auflösung der Vergangenheitsfunktion in vielen Fällen unbestreitbar ist, scheint uns Hamburgers These in dieser allgemeinen Form allerdings nicht haltbar zu sein. Wie später Harald Weinrich, der Hamburgers These in seiner Studie *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (1964/1971) aufgreift und radikalisiert, vernachlässigt Hamburger die Trennung zwischen dem imaginären und dem realen Kontext der fiktionalen Rede – im Rahmen des imaginären Kontextes gilt nach wie vor, daß der Akt des Erzählens den Ereignissen der erzählten Geschichte zeitlich nachgeordnet ist.

Bestimmte Arten von Ich-Erzählungen sind Beispiele dafür, wie neben der erzählten Geschichte auch das Erzählen dem Vorbild einer faktualen Erzählung folgen kann. So gehört es zur Fiktion von Daniel Defoes Roman *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe, of York, Mariner (...)*. *Written by himself* (1719), daß dessen Protagonist Robinson Crusoe gegen Ende seines Lebens zur Ruhe gekommen ist und nun die Erzählung schreibt, die mit der Geschichte seiner Jugend beginnt und nach vielen Abenteuern schließlich mit den folgenden Sätzen in der Erzählgegenwart endet:

And here, resolving to harrass my self no more, I am preparing for a longer Journey than all these, having liv'd 72 Years, a Life of infinite Variety, and learn'd sufficiently to know the Value of Retirement, and the Blessing of ending our Days in Peace. (Bd. 3, S. 220)

Ironisch zitiert findet sich dieses Modell, das auch die Gattung des Schelmenromans prägt, noch im 20. Jahrhundert in *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass: Der Held und Erzähler Oskar Matzerath ist zu Beginn seiner Erzählung noch keine 30 Jahre alt und nutzt seine Zeit

als Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, um die Geschichte seines Lebens zu erzählen. Dabei wird hier neben der Zeit der erzählten, den Zeitraum von Oktober 1899 bis September 1952 umfassenden Geschichte auch diejenige Zeit datiert und wiederholt angesprochen, die Oskar benötigt, um seine Geschichte zwischen September 1952 und September 1954 in der Form von drei «Büchern» zu Papier zu bringen.

Sowohl im *Robinson Crusoe* als auch in der *Blechtrommel* ist der zeitliche Abstand zwischen dem Erzählen und dem Erzählten zu Beginn des Erzählens zunächst groß und verringert sich kontinuierlich mit dem Fortschreiten des Erzählens, bis die Geschichte am Ende in der Erzählgegenwart angelangt ist. Karikiert wird dieses traditionelle Erzählmodell schon in Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* (1759-67), in dem der Held und Erzähler Tristram Shandy nach der Hälfte seines Versuchs einer Autobiographie resigniert feststellen muß, daß ihm – in Anbetracht seiner nach einem Jahr des Schreibens nur um einen Lebenstag vorangeschrittenen Lebensgeschichte – im Vergleich zum Beginn seines Schreibens jetzt nicht etwa von weniger, sondern von noch mehr Lebenszeit zu berichten bleibt:

I am this month one whole year older than I was this time twelve-month; and having got, as you perceive, almost into the middle of my fourth volume – and no farther than to my first day's life – 'tis demonstrative that I have three hundred and sixty-four days more life to write just now, than when I first set out; so that instead of advancing, as a common writer, in my work with what I have been doing at it – on the contrary, I am just thrown so many volumes back (...) as at this rate I should just live 364 times faster than I should write – It must follow, (...) that the more I write, the more I shall have to write (...). (4. Buch, 13. Kap., S. 286)

Aus der Sicht des über sein Leben schreibenden und zugleich weiterlebenden Tristram Shandy wird hier reflektiert, was eine wesentliche Voraussetzung für den Typ des *eingeschobenen* Erzählens darstellt. In seiner Idealform begegnet man diesem Typ vor allem in Erzählungen, die, wie Irmgard Keuns *Das kunstseidene Mädchen* (1932), die Form des Tagebuchs oder, wie Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), die Form des Briefs verwenden. Mit Beginn des Erzählens ist das erzählte Geschehen hier nicht abgeschlossen, und der Zeitabstand zwischen dem Erzählten und dem Erzählen ist in diesem Fall so weit verringert, daß passagenweise von einem gleichzeitigen Erzählen gesprochen werden kann. Der Erzähler unterbricht wiederholt sein Schreiben und wird zur handelnden Figur, und als Schreibender hat er

eine so geringe Distanz zu seinem Erleben, daß er noch ganz unmittelbar von ihm gezeichnet ist. Anders als im Idealfall des gleichzeitigen Erzählens gibt es hier also einerseits durchaus eine erklärte Zeitdifferenz zwischen Schreiben und Erleben, während andererseits die Grenzen zwischen handelndem Helden und schreibendem Erzähler, zwischen erlebendem und erzählendem Ich verschwimmen. Ein berühmtes Beispiel dafür, wie auf diese Weise eine besondere Art von Spannung erzeugt und der Erzählprozeß selbst unterbrochen und problematisiert werden kann, ist der folgende Brief Werthers an Wilhelm aus Goethes Briefroman. Werther hat erstmals über einen längeren Zeitraum hinweg nicht an seinen Freund geschrieben und will ihm jetzt endlich von seiner Seelenverwandtschaft mit Lotte berichten. Seine Erzählung über die Umstände, unter denen er Lotte vor kurzem auf einem ländlichen Ball kennengelernt hat, leitet Werther mit einem wiederholt neu ansetzenden Bericht über seinen gegenwärtigen Seelenzustand ein; ein zunächst verworfener und dann doch unternommener Besuch Lottes in der Erzählgegenwart verzögert seinen Blick in die Vergangenheit erneut; erst in der Fortsetzung des zitierten Briefausschnitts, unmittelbar nach Werthers Besuch bei Lotte und einer durch Gedankenstriche sichtbar gemachten längeren Unterbrechung des Erzählens, steht bald nur noch das erlebende Ich der Vergangenheit im Vordergrund, und es folgt eine Erzählung, die zeitlich weiter zurückgreift und eindeutig dem Typ des späteren Erzählens entspricht:

Am 16. Junius.

Warum ich dir nicht schreibe? – Fragst du das und bist doch auch der Gelehrten einer. Du solltest raten, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weiß nicht.

Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugegangen ist, daß ich eins der lebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten. Ich bin vergnügt und glücklich, und also kein guter Historienschreiber.

Einen Engel! – Pfui! das sagt jeder von der Seinigen, nicht wahr? Und doch bin ich nicht imstande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist; genug, sie hat all meinen Sinn gefangengenommen.

So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Tätigkeit.–

Das ist alles garstiges Gewäsch, was ich da von ihr sage, leidige Abstraktionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken. Ein andermal – nein, nicht ein andermal, jetzt gleich will ich dir's erzählen. Tu' ich's jetzt nicht, so geschäh' es niemals. Denn, unter uns, seit ich angefangen habe zu schreiben, war ich schon dreimal im Begriffe, die Feder niederzulegen, mein Pferd satteln zu lassen und

hinauszureiten. Und doch schwur ich mir heute früh, nicht hinauszureiten, gehe doch alle Augenblick' ans Fenster, zu sehen, wie hoch die Sonne noch steht. – – –

Ich hab's nicht überwinden können, ich mußte zu ihr hinaus. Da bin ich wieder, Wilhelm, will mein Butterbrot zu Nacht essen und dir schreiben. Welch eine Wonne das für meine Seele ist, sie in dem Kreise der lieben, muntern Kinder, ihrer acht Geschwister, zu sehen! –

Wenn ich so fortfahre, wirst du am Ende so klug sein wie am Anfange. Höre denn, ich will mich zwingen, ins Detail zu gehen.

Ich schrieb dir neulich, wie ich den Amtmann S. habe kennen lernen, und wie er mich gebeten habe, ihn bald in seiner Einsiedelei oder vielmehr seinem kleinen Königreiche zu besuchen. (...) (S. 19 f.)

b) *Ort des Erzählens* (Auf welcher Ebene wird erzählt?)

Wenn in Franz Grillparzers Erzählung *Der arme Spielmann* (1848) der alte Geiger dem neugierigen Ich-Erzähler endlich das Geheimnis seines Lebens in einer längeren Erzählung enthüllt, dann sind wir als Leser ab diesem Augenblick mit einem zweiten Erzähler und einer Erzählung in der Erzählung konfrontiert. Wir lesen zunächst die Erzählung eines Mannes, der sich selbst als einen «dramatischen Dichter» und «Liebhaber der Menschen» vorstellt (*Spielmann*, S. 147 f.) und der von seinem Besuch eines Wiener Volksfestes und seiner Begegnung mit einem seltsamen Spielmann berichtet; dann folgen wir der in wörtlicher Rede wiedergegebenen Erzählung des geheimnisvollen Alten, der als ein zweiter Ich-Erzähler seine Lebensgeschichte erzählt und erläutert, auf welche Weise er, der Sohn eines einflußreichen Staatsbeamten, «unter die Musikleute kam» (ebd., S. 158 ff.). Beide Erzählungen erfolgen nicht nur zu unterschiedlichen Zeitpunkten und an verschiedenen Orten (wobei Ort und Zeitpunkt im Fall der Erzählung des Alten spezifiziert sind, im Fall der Erzählung des «Dichters» unbestimmt bleiben), sondern sie sind auch durch einen Wechsel der Erzählebene voneinander getrennt: hier die Erzählung des «Dichters» als Rahmen, dort die in diesem Rahmen enthaltene Binnenerzählung des alten Spielmanns. Zwischen den Erzählungen der beiden Erzähler und dem, wovon sie erzählen, besteht ein kategorialer Unterschied, den wir hier auf der Grundlage folgender Voraussetzung bestimmen wollen: Im Vergleich zu dem Erzählakt, der eine Erzählung hervorbringt, liegen die in dieser Erzählung erzählten Ereignisse auf einer zweiten Ebene. Die Erzählung des Rahmenerzählers erfolgt auf einer ersten Ebene, die wir mit Genette als *extradie-*

getisch bezeichnen; die Ereignisse, von denen dieser Erzähler erzählt, liegen auf einer zweiten, *intradiegetischen* Ebene; die Binnenerzählung des alten Spielmanns stellt also ein intradiegetisches Ereignis dar, das seinerseits – von der Ausgangsebene der Rahmenerzählung aus betrachtet – eine dritte Ebene eröffnet, die wir *metadiegetisch* nennen; mit einer weiteren Erzählung in dieser Erzählung in einer Erzählung würde eine metametadiegetische Ebene eröffnet, dann eine metametadiegetische etc.:

metametadiegetisch (erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen etc.)
 metadiegetisch (erzähltes erzähltes Erzählen)
 intradiegetisch (erzähltes Erzählen)
 extradiegetisch (Erzählen)

Längere intradiegetische Erzählungen wie in Grillparzers *Der arme Spielmann* finden wir in vielen Erzähltexten. Schon in Homers *Odyssee* können wir verfolgen, wie in den ersten acht Gesängen zunächst ein extradiegetischer Erzähler vom Schicksal des Odysseus berichtet und wie dieser im neunten Gesang dann seinerseits zu einem intradiegetischen Erzähler wird und in einer bis zum zwölften Gesang reichenden Binnenerzählung den Phäaken von seiner Irrfahrt nach dem Ende des trojanischen Krieges erzählt (die Erzählung des Odysseus ist demnach intradiegetisch, die mit dieser Erzählung in der Erzählung entworfene Geschichte von den Abenteuern des Odysseus' bei den Kikonen, Lotophagen, Kyklopen u. a. ist – von der Ebene der Rahmenerzählung aus betrachtet – auf einer metadiegetischen Ebene angesiedelt). Nicht nur einem, sondern vielen intradiegetischen Erzählern begegnet man in Novellenzyklen nach dem Modell von Giovanni Boccaccios *Il Decamerone* (entst. 1349-53) oder Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795). Das Prinzip der intradiegetischen Erzählung ist hier auf einen geselligen Kreis von Personen ausgeweitet, und die Art und Weise des Erzählens von Geschichten erlaubt in diesem Fall zugleich das Porträt einer ganzen Gesellschaft oder einer bestimmten Gesellschaftsgruppe. Eine weitere Möglichkeit, eine Folge von Erzählungen mehrerer intradiegetischer Erzähler zu verbinden, verwirklicht Pierre Carlet de Marivaux in seinem Roman *Die Kutsche im Schlamm* (*La voiture embourbée*, 1713/14). Hier unterhalten sich die Mitglieder einer Reisegesellschaft damit, eine Gruppe von Figuren zu erfinden und deren Geschichte dann reihum so zu erzählen, daß aus einer Folge von Erzählungen ein improvisierter Abenteuerroman entsteht. *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, die Schehrezâd mit

dem König Schehrijâr verbringt, sind das wohl berühmteste Beispiel dafür, daß eine einzelne Person auch als Erzähler einer großen Zahl von intradiegetischen Erzählungen auftreten kann. Außerdem führen Schehrezâds Erzählungen auf unterhaltsame Weise eine Form der Verknüpfung vor, dank derer Binnenerzählungen auf verschiedenen Ebenen ihrerseits zu Rahmenerzählungen werden und so nicht nur chronologisch aufeinander folgen, sondern auch mehrfach ineinander verschachtelt sind. Eines von vielen Beispielen für eine solche Potenzierung des Prinzips des erzählten Erzählens findet sich im Rahmen der *Geschichte des Buckligen* (24.-34. Nacht), wo im Rahmen von *Des Barbiers Erzählung von seinem fünften Bruder* die Erzählung eines metametametadiegetischen Erzählers erfolgt, die eine noch höhere Ebene eröffnet, denn genau betrachtet erzählt hier eine uns unbekannte narrative Instanz, daß Schehrezâd erzählt, daß ihr jemand erzählt hat, daß der Schneider erzählt, daß der Barbier erzählt, daß sein Bruder erzählt, daß ... (*Erzählungen*, Bd. I, 2, S. 386-389).

Neben einer mündlichen Erzählung oder einem Brief können schließlich auch ein vorgelesenes oder zitiertes Buch, ein Manuskript, ein Traum oder sogar ein Bild oder ein Bilderzyklus eine neue Erzählebene eröffnen. Die Geschichte eines gefundenen Buchs oder Manuskripts kann – etwa nach dem Modell der in Johann Gottfried Schnabels Roman *Die Insel Felsenburg* (1731-1743) versammelten Erzählungen – in den Rahmen einer Herausgeberfiktion gekleidet oder aber unmittelbar in die erzählte Geschichte integriert sein. So findet z. B. in Balzacs Roman *Die Muse der Provinz* (*La Muse du département*, 1843) der Journalist Émile Lousteau zufällig das auf mehrere Druckbögen verteilte Fragment eines historisierenden Trivialromans, das Balzacs realistischer Roman in der Form eines auch typographisch unterschiedlich gestalteten Buchs im Buch vollständig zitiert und kritisch ergänzt. In Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) dagegen erscheint die phantastische «andere Welt» der berühmten blauen Blume erstmals in der Gestalt eines Traums, den Heinrich zu Beginn der erzählten Geschichte träumt, und in Vergils *Aeneis* (31-19 v. Chr.) entdeckt der an Nordafrikas Küste gestrandete Held Aeneas einen Tempel, in dessen Innerem er sowohl den Kampf um Troja als auch sein eigenes Schicksal in Bildern geschildert sieht (*Aeneis*, 1. Buch, V. 453 ff.).

Schon in unserem kurzen Überblick deutet sich an, daß mit den auf verschiedenen diegetischen Ebenen angesiedelten Erzählungen in der Erzählung auch unterschiedliche Funktionen verknüpft sein können.

Weitgehend unabhängig vom Inhalt der jeweils erzählten Geschichte kann dem pragmatischen Akt des Erzählens im Rahmen der erzählten Geschichte eine wichtige Bedeutung im Sinne der Zerstreung, der Überbrückung einer Wartezeit und/oder des Hinauszögerns zukommen. Im *Decamerone*, in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in *Die Kutsche im Schlamm* oder auch in Wilhelm Hauffs Märchenalmanach *Das Wirtshaus im Spessart* (1828) wird so jeweils eine unterschiedlich lange, durch äußere Umstände vorgegebene Wartezeit überbrückt, während es Schehrezâd in der Rahmenerzählung zu den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* mit Hilfe des Erzählens nicht nur gelingt, den König Schehrijâr Nacht für Nacht zu zerstreuen, sondern auch Zeit zu gewinnen und dank einer spannenden, noch nicht abgeschlossenen Geschichte jeden Morgen aufs neue ihre Hinrichtung hinauszuschieben.

In Schehrezâds Geschichten findet sich das bereits aus der Rahmengeschichte bekannte Motiv des Erzählens gegen den Tod vielfach wieder, und so haben wir hier zugleich einen Beleg dafür, daß in aller Regel – sieht man von dem seltenen Fall einer bloßen Reihung von Geschichten in Form einer *additiven Verknüpfung* ab – auch ein thematischer Bezug zwischen Rahmen- und Binnengeschichte(n) besteht. Mit Lämmert können wir hier die *konsekutive* und die *korrelative Form der Verknüpfung* unterscheiden (Lämmert, *Bauformen*, S. 43-67). Eine *konsekutive* oder auch *kausale* Form der Verknüpfung liegt in all den Fällen vor, in denen der Binnengeschichte eine explikative Funktion zukommt. Die Binnengeschichte soll hier erklären, welche Art von Ereignissen die Situation herbeigeführt haben, in der die erzählende Figur sich in diesem Augenblick befindet. Ein Beispiel für diesen Typ ist die Erzählung des russischen Grafen in der oben (S. 53 f.) zitierten Szene aus der *Marquise von O...*, der in aller Eile aufzuklären versucht, warum er noch am Leben ist, obwohl man ihn doch längst für tot gehalten hat. Auch die Erzählung des alten Geigers in Grillparzers *Armem Spielmann*, die erläutern soll, «wie es kam», daß er zum Musiker wurde, gehört zu diesem Typ. Diese Lebensgeschichte eines gescheiterten Bürgers und offenbar unfähigen, aber zufriedenen Künstlers, der die vollkommene Kunst gefunden zu haben glaubt, hat allerdings mehr als nur eine explikative Funktion. Sie steht im Gegensatz zur Lebensgeschichte des angesehenen, als Künstler und Bürger erfolgreichen Rahmenerzählers und erfüllt hier neben der Aufklärung eines Geheimnisses die Funktion einer Spiegelung. Insofern liegt auch eine *korrelative* Form der Verknüpfung im Sinne einer

Ähnlichkeits- und/oder Kontrastbeziehung zwischen den beiden Erzählungen vor. Liest man Grillparzers Erzählung in der Tradition der Künstlernovelle und versucht, die in ihr gestaltete poetologische Position zu erfassen, wird man sich also nicht auf die Figur und die Geschichte des armen Spielmanns beschränken können, sondern die besonderen Spannungen und das Zusammenspiel zwischen Binnen- und Rahmengeschichte berücksichtigen müssen. Ähnliches gilt z. B. für Ludwig Tiecks Erzählung *Das Zauberschloß* (1830), in der die Binnen- und Rahmengeschichte ein im Ansatz vergleichbares Geschehen jeweils unterschiedlich nach den poetologischen Mustern der Schauergeschichte und der realistischen Erzählung präsentieren (Lämmert, *Bauformen*, S. 53 f., Scheffel, *Formen*, S. 78-83).

Ungeachtet der im Einzelfall sehr engen Beziehungen zwischen Rahmen- und Binnengeschichte wird die Grenze zwischen dem Erzählen und dem Erzählten in allen bislang vorgestellten Beispielen eingehalten und das Prinzip einer faktualen Erzählung insofern nicht verletzt. Zu den Freiheiten einer fiktionalen Erzählung gehört jedoch, daß auch diese, eigentlich kategoriale Grenze durchaus nicht immer respektiert zu werden braucht. In Flann O'Briens *At Swim-Two-Birds* (1939) findet sich eine Geschichte in der Geschichte, in der die Figuren ihren Autor vor Gericht verklagen (*Swim*, S. 294 ff.), und in E. T. A. Hoffmanns «Capriccio» *Prinzessin Brambilla* (1820) erzählt der Fürst von Pistoja den anderen Figuren der *Prinzessin Brambilla* von einem «Capriccio, Prinzessin Brambilla geheißten, einer Geschichte, in der wir selbst vorkommen und mitspielen» (*Prinzessin*, S. 892). In beiden Fällen wird mit der Trennlinie zwischen Erzählen und Erzähltem auch die Grenze zwischen zwei Welten überschritten: der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird. Diesen in der faktualen Erzählung undenkbareren «narrativen Kurzschluß» (Wolf, *Illusion*, S. 357 f.) bezeichnen wir als *narrative Metalepse* (Genette, *Erzählung*, S. 167-174; Wolf, *Illusion*, S. 355-372). Die mit einer solchen Metalepse verbundene Grenzüberschreitung ist Voraussetzung für die paradoxe Konstruktion der *mise en abyme*, bei der Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten (Dällenbach, *Récit*; Wolf, *Illusion*, S. 295-305). Berühmte Beispiele dafür sind die Romane *Die Falschmünzer* (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925) von André Gide und *Point Counter Point* (1928) von Aldous Huxley. In Form einer Binnenerzählung wird hier jeweils aus den Tagebüchern bzw. Notizen eines Schriftstellers zitiert, der im Verlauf der in der Rahmenerzählung erzählten Geschichte beschließt, eben diese Erzählung, d. h. den Ro-

man *Die Falschmünzer* bzw. *Point Counter Point* zu schreiben. Auch in den Erzähltexten des *nouveau roman*, z. B. in Jean Ricardous Roman *Die Eroberung Konstantinopels* (*La Prise de Constantinople*, 1965), ist diese paradoxe Konstruktion zweier einander wechselseitig enthaltender Erzählungen, bei denen Erzähler und erzählte Figur nicht mehr voneinander zu trennen sind und der Ort des Erzählens letztlich nicht mehr zu bestimmen ist, wiederholt zu finden. In einer Extremform ist die verwickelte Hierarchie dieser Konstruktion nach dem Modell von M. C. Eschers Zeichnung *Zeichnende Hände* – eine kreisförmig angeordnete linke und rechte Hand zeichnen sich hier wechselseitig, die zeichnende Hand wird zur gezeichneten und umgekehrt – in R. C. Phelans Erzählung *Gibt es mich überhaupt?* (1960) verwirklicht und für einen phantastischen Effekt genutzt: Ein Ich-Erzähler erzählt von seinem Jugendfreund und Nachbarn Tom Trimble, der unterdessen ein bekannter Schriftsteller geworden ist. Bei einem Besuch offenbart ihm dieser Freund, daß nicht er selbst, sondern eine in seinem Keller versteckte Rechenmaschine seine Bestseller schreibt. Diese «automatische Schreibmaschine» kombiniert Tag und Nacht Wörter nach dem Zufallsprinzip und entwirft alle möglichen Arten von Texten – darunter auch die erfolgreichen Romane. Als der Erzähler seinen Nachbarn wenige Tage nach dieser Enthüllung erneut besucht, zeigt dieser ihm, was die Maschine als letztes schrieb – und der Erzähler liest erschrocken den Anfang seiner eigenen Erzählung:

Ich las die ersten Zeilen, und (...) Angst durchdrang mich mit spitzer Nadel, wie den aufgespießten Käfer in der Insektensammlung. Ich wußte nicht, ob ich soeben erst erschaffen worden war oder in diesem Augenblick vernichtet werden sollte. Sicher war nur, daß irgendeine schreckliche Macht nach uns gegriffen hatte. Die Anfangszeilen des neuesten Werkes der Maschine lauteten: 'Tom Trimble und ich sind unser ganzes Leben lang Nachbarn gewesen, obwohl zwischen unseren Häusern eine Entfernung von sechs Meilen liegt. Unsere Farmen grenzen aneinander, in jenem Teil von Texas, wo Zedern, Stechpalmen und Präriehunde die Hauptübel sind und in einem trockenen Jahr fünfundzwanzig Morgen Land benötigt werden, um eine einzige Kuh durchzubringen...' (S. 43 u. S. 50)

c) *Stellung des Erzählers zum Geschehen* (In welchem Maße ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?)

Wir haben gesehen, daß eine Erzählung auf verschiedenen Ebenen erfolgen kann und daß die erzähllogische Hierarchie zwischen den einzelnen Erzählebenen im Fall der fiktionalen Erzählung nicht un-

verletzbar ist. Die Frage nach dem Ort des Erzählens sei nun um eine Differenzierung ergänzt, die die Stellung des Erzählers zum erzählten Geschehen betrifft.

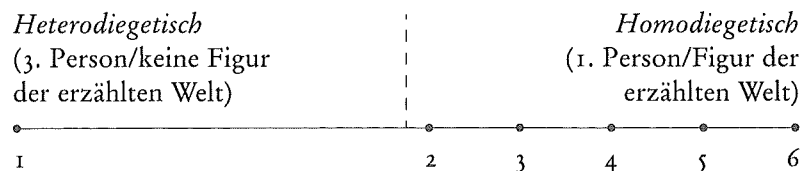
Da jede Erzählung *per definitionem* von jemandem erzählt wird, ist sie, sprechpragmatisch gesehen, immer in der ersten Person abgefaßt (selbst wenn der Erzähler die grammatische erste Person an keiner Stelle seines Textes verwendet). In welchem Maß aber ist der Erzähler am erzählten Geschehen beteiligt? Normalerweise steht im Rahmen des Erzählten wahlweise die erste oder die dritte Person im Vordergrund, und entsprechend lassen sich zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Beziehung von Erzähler und Figuren unterscheiden:

- (1) Erzählungen, in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist und in denen dementsprechend die erste Person dominiert (wobei die erste Person in diesem Fall zwei unterschiedliche Rollen des Ichs umfaßt: ein *erzählendes* und ein *erzähltes* bzw. *erlebendes Ich*).
- (2) Erzählungen, in denen der Erzähler nicht zu den Figuren seiner Geschichte gehört und in denen dementsprechend die dritte Person dominiert (in diesem Fall gibt es kein erlebendes, sondern nur das erzählende, als leibliche Person womöglich gar nicht faßbare Ich des Sprechers der Erzählrede).

Im ersten Fall sprechen wir von einem *homodiegetischen* Erzähler (z. B. der am erzählten Geschehen beteiligte Rahmenerzähler in Grillparzers *Der arme Spielmann*), im zweiten Fall von einem *heterodiegetischen* Erzähler (z. B. der in seiner Geschichte nicht präsente Erzähler in Büchners *Lenz*).

Zieht man die Unterscheidung zwischen einer extra- und intradiegetischen Ebene der Erzählung hinzu, so ergeben sich vier Erzählertypen: (1) *extradiegetisch-heterodiegetisch* (Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt, wie etwa der Erzähler in Büchners *Lenz* oder Fontanes *Grete Minde*); (2) *extradiegetisch-homodiegetisch* (Erzähler erster Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt, wie etwa Robinson Crusoe in Daniel Defoes *Robinson Crusoe*); (3) *intradiegetisch-heterodiegetisch* (Erzähler zweiter Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt, wie etwa Schehrezâd in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*); (4) *intradiegetisch-homodiegetisch* (Erzähler zweiter Stufe, der seine eigene Geschichte erzählt, wie etwa der alte Geiger in Grillparzers *Der arme Spielmann*).

Ein Erzähler kann unterschiedlich stark am erzählten Geschehen beteiligt sein. Mit Susan Sniader Lanser unterscheiden wir folgende Möglichkeiten (Lanser, *Act*, S. 160; Jahn/Nünning, *Survey*, S. 293):



- 1: Unbeteiligter Erzähler
 2: Unbeteiligter Beobachter
 3: Beteiligter Beobachter
 4: Nebenfigur
 5: Eine der Hauptfiguren
 6: Die Hauptfigur (= *autodiegetisch*)

Sieht man davon ab, daß in einer fiktionalen Erzählung auch die Grenze zwischen hetero- und homodiegetischem Erzähler durchlässig sein kann (Flauberts *Madame Bovary* z. B. beginnt mit der Erzählung eines anonymen Klassenkameraden von Charles Bovary in der ersten Person Plural und fährt mit der Stimme eines unbeteiligten Erzählers in der dritten Person fort), so finden wir neben einem eindeutig heterodiegetischen Erzähler (1) wie in Büchners *Lenz* fünf verschiedene Varianten eines homodiegetischen Erzählers:⁶ (2) ein *unbeteiligter Beobachter* wie in William Faulkners Kurzgeschichte *A Rose for Emily* (1930), in der ein anonym Mitbürger die Geschichte der Protagonistin erzählt; (3) ein *beteiligter Beobachter* wie im Fall des Rahmenerzählers in Grillparzers *Der arme Spielmann*; (4) eine an der eigentlichen Handlung nur am Rande beteiligte *Nebenfigur*, deren Durchschnittscharakter etwa dazu beitragen kann, die überdurchschnittlichen Fähigkeiten des von dieser Figur bewunderten Protagonisten schärfer hervortreten zu lassen wie im Fall der Ich-Erzähler Dr. Watson in den Sherlock Holmes-Geschichten von Arthur Conan Doyle, Serenus Zeitblom in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) oder dem Benediktinermönch Adson in Umberto Ecos *Der Name der Rose* (*Il nome della rosa*, 1980); (5) *eine der Hauptfiguren* wie etwa Nick Carraway in Francis Scott Fitzgeralds Roman *The Great Gatsby* (1925), der als Nachbar von Jay Gatsby, Studienkollege von Tom

⁶ Die Varianten (2)-(4) entsprechen Stanzels Typ des 'peripheren Ich-Erzählers', die Varianten (5) und (6) dem 'autobiographischen Ich-Erzähler' (Stanzel, *Theorie*, S. 263-267).

Buchanan und Cousin von Daisy Fay in einer engen Beziehung zu einer Gruppe von Hauptfiguren steht und am erzählten Geschehen unmittelbar beteiligt ist; (6) *die Hauptfigur* wie in Goethes *Werther* oder in Defoes *Robinson Crusoe*, wo der Protagonist als ein jeweils *homo-* und zugleich *autodiegetischer* Erzähler seine persönliche Geschichte erzählt. Berücksichtigt man, daß die Instanzen von erzählendem und erlebendem Ich hier nahezu identisch sein können (wie im Fall des *Werther*) oder aber weit auseinandertreten (wie im Fall des *Robinson Crusoe*), so können wir im besonderen Fall der autodiegetischen Erzählung überdies noch zwischen einer *konsonanten* und einer *dissonanten* Form unterscheiden (Cohn, *Minds*, S. 145-161).

Max Frischs Roman *Stiller* (1954) ist im übrigen ein berühmtes Beispiel dafür, wie eine fiktionale Erzählung mit verschiedenen Entwürfen eines homodiegetischen Ich-Erzählers spielen kann: Der soben verhaftete, aus Amerika kommende Ich-Erzähler tritt in seinen «Aufzeichnungen im Gefängnis» zunächst als bloße *Nebenfigur* neben dem durch die intradiegetisch-heterodiegetischen Erzählungen anderer Figuren allgegenwärtigen Schweizer Bürger Stiller auf («Ich bin nicht Stiller!», S. 9); im Verlauf seiner Aufzeichnungen wird er selbst zu *einer Hauptfigur*, und am Ende erscheint er aus der Perspektive des «Nachworts des Staatsanwalts» (der nun seinerseits als ein Ich-Erzähler in der Rolle einer Nebenfigur auftritt) als eine mit «Stiller» identische Person und insofern als *die Hauptfigur*.

Die Trennung zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählern gilt nicht nur für fiktionale, sondern auch für faktuale Erzählungen: Die Biographie einer historischen Person stellt einen Fall von heterodiegetischer Erzählung dar, während eine Autobiographie den Idealfall einer homo- bzw. autodiegetischen Erzählung verkörpert. Was aber ist der Unterschied zwischen einer fiktionalen Erzählung nach dem Modell der historischen Autobiographie, wie *Robinson Crusoe*, und authentischen Lebenserinnerungen, wie Theodor Fontanes *Meine Kinderjahre* (1893) und *Von Zwanzig bis Dreißig* (1898)? Anders als im Fall der faktualen Erzählung, so hatten wir definiert, liegt im Fall der fiktionalen Erzählung eine Nichtidentität von Autor und Erzähler vor: Der Autor erfindet, und der Erzähler erzählt, was geschehen ist. Folgt man Philippe Lejeunes Bestimmung der idealtypischen Autobiographie als einer Erzählung, bei der eine formale Identität von Autor, Erzähler und Hauptfigur besteht (Lejeune, *Pakt*), dann läßt sich diese Dreiecksbeziehung nutzen, um unsere Unterscheidung homo- vs. heterodiegetisch (Erzähler = Figur vs. Erzähler ≠ Figur)

mit der Unterscheidung faktual vs. fiktional (Autor = Erzähler vs. Autor \neq Erzähler) zu verbinden und auf der Basis eines Dreiecksmodells verschiedene Typen von Erzählungen zu unterscheiden (Genette, *Fiktion*, S. 79-89):

A
 // // Autobiographie (Fontanes *Meine Kinderjahre*) (homo- u. autodiegetisch)
 E = F

A
 // * Historische Biographie (Golo Manns *Wallenstein*) (heterodiegetisch)
 E \neq F

A
 * * Homodiegetische fiktionale Erzählung (Defoes *Robinson Crusoe*)
 E = F

A
 * * Heterodiegetische fiktionale Erzählung (Büchners *Lenz*)
 E \neq F

d) Subjekt und Adressat des Erzählens (Wer erzählt wem?)

Wenn wir im folgenden die Frage «Wer erzählt wem?» behandeln, so müssen wir zunächst zwischen einer intra- und einer extradiegetischen Sprechsituation unterscheiden. Im ersten Fall ist die Sprechsituation Teil der erzählten Geschichte und insofern notwendig konkret gestaltet. Zu einem intradiegetischen Erzähler gehören raumzeitlich bestimmte Umstände, unter denen er erzählt, sowie ein intradiegetischer Hörer oder Leser. Teil der Rahmengeschichte der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* ist, daß Schehrezâd jede Nacht Geschichten erzählt, um ihre Hinrichtung hinauszuzögern, und von einem fiktionsinternen Kontext aus betrachtet, richten sich ihre Erzählungen nicht an den Leser der *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten*, sondern an den von der Untreue der Frauen enttäuschten König Schehriâr. Wer aber erzählt wem, was Schehrezâd dem König Schehriâr erzählt? Zur Freiheit der fiktionalen Erzählung gehört, daß nicht allein phantastische Wesen, Tiere oder Gegenstände als Erzähler auftreten können (in

der Welt des Märchens haben Tiere oder Gegenstände vielfach die Rolle von intradiegetischen Erzählern; in den nach 1920 entstandenen *Forschungen eines Hundes* und anderen späten Erzählungen Franz Kafkas übernehmen Tiere auch die Funktion eines extradiegetischen Erzählers), sondern daß das extradiegetische Aussagesubjekt der Erzählrede auch mehr oder minder körperlos bleiben und scheinbar unabhängig von jeder festen Bindung an Zeit und Raum sprechen kann. Berücksichtigt man, daß die Sätze der fiktionalen Erzählrede jeweils eine imaginäre Kommunikationssituation entwerfen, so gelten diese Gestaltungsmöglichkeiten sowohl für die Position des Sprechers als auch für die des Hörers der Erzählrede. Anders als im Fall der faktualen Erzählung bezeichnen die herkömmlichen Begriffe «Erzähler» bzw. «Leser» im Fall der fiktionalen Erzählung also nicht notwendig eine bestimmte männliche oder weibliche Person, sondern sind grundsätzlich als neutrale Bezeichnungen für eine Rolle zu verstehen, die auf ganz verschiedene Weise ausgefüllt werden kann (insofern sind die schwerfälligen, aber neutralen Formulierungen «narrative Instanz» bzw. «narrativer Adressat» in der Sache treffender als der von uns wie von den meisten Erzählforschern gebrauchte personifizierende Ausdruck «Erzähler» bzw. «Leser»).

Extradiegetische Sprechsituationen können in einer Erzählung sehr differenziert gestaltet werden oder auch ganz unbestimmt bleiben. In der Art, wie in literarischen Texten die Handlungsrollen von Erzähler und Leser entworfen werden, lassen sich sowohl systematische als auch historische Unterschiede beobachten. Ohne im einzelnen auf diese Unterschiede eingehen zu können, weisen wir darauf hin, daß sich die literaturwissenschaftliche Forschung bislang meist entweder auf die Rolle des fiktiven Erzählers oder auf die des Lesers konzentriert und das Zusammenspiel beider Instanzen im Rahmen der in einer fiktionalen Erzählung entworfenen Sprechsituation vernachlässigt hat. Im Hinblick auf neuere Ansätze einer sozialhistorisch orientierten Literaturwissenschaft, welche die kommunikative Funktion von Texten in den Blickpunkt rücken, gewinnt die Frage nach einer Korrespondenz zwischen der fiktiven und der realen Dimension der Sprechsituation, die in der literarischen Kommunikation miteinander verklammert sind, jedoch an besonderem Interesse. Betrachtet man die Frage «Wer erzählt wem?» im Zusammenhang mit historischen Handlungsrollen von Autor und Leser, so läßt sich der primär textimmanent orientierte Zugriff unseres narratologischen Ansatzes auf fruchtbare Weise mit sozial- und kulturgeschichtlichen Fragestellungen verbinden.

Beispielsweise findet man im Zeitalter der Aufklärung in den Romanen von Christoph Martin Wieland – ähnlich wie in Denis Diderots *Jacques le Fataliste* (1773-75) und Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759-57) – einen selbstbewußten Erzähler, der Reflexionen über sich, sein Erzählen und seine Geschichte anstellt und sich in einem steten Gespräch mit seinen Lesern befindet. Auf diese Weise wird sowohl in den Abenteuern des *Don Sylvio von Rosalva* (1. Ausg. 1764) als auch in der *Geschichte des Agathon* (1. Ausg. 1766/67) eine Erzählsituation gestaltet, die einem Gespräch im geselligen Kreis entspricht und den «Normen (...) und der Psychologie der Salonkultur» (Erhart, *Entzweiung*, S. 80f.) verpflichtet ist. Auch in Klopstocks Bibeleos *Der Messias* (1748-1773) wendet sich eine narrative Instanz an eine Gruppe von Lesern. Doch während Wielands Erzähler eine Gesellschaft von ebenso aufgeklärten wie weltgewandten Individuen anspricht, entwirft Klopstocks Epos das Bild einer erlesenen Gemeinschaft empfindsamer Seelen, die als «teure, herzliche Freunde des liebenswürdigen Mittlers» (*Messias*, I, V. 21) Christus dem als «Sänger» modellierten Erzähler bei seiner schwierigen Aufgabe beistehen und in einem kollektiven, geradezu religiösen Akt «den ewigen Sohn durch ein göttliches Leben» singen (ebd., V. 23). Der ungeheure Erfolg des *Messias* im Zeitalter der Empfindsamkeit wurde wohl nicht zuletzt durch diese in der Erzählung selbst angelegte Fiktion einer Gemeinde von Erzähler und Lesern begünstigt, die sich zu einer Art Gottesdienst versammeln, um die Geschichte Christi zur gemeinsamen Gegenwart werden zu lassen. Das Modell eines grundsätzlich solidarischen Verhältnisses von Erzähler und Leser sowie einer identifikatorischen Rezeption der erzählten Geschichte entwirft auch Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Abgesehen davon, daß hier mit religiös gefärbtem Pathos die Geschichte einer weltlichen Liebe vorgestellt wird, gibt es in der Ausgestaltung dieses Modells auch formale Unterschiede, die eine literatur- und kulturgeschichtliche Veränderung belegen: Im Vergleich zu Klopstocks *Messias* arbeitet Goethes Briefroman mit der komplexeren Fiktion eines intradiegetisch-homodiegetischen Erzählers und eines Herausgebers, der schließlich seinerseits – ab dem Augenblick, da er sich auf die Aussagen dritter Personen beruft und von den «letzten merkwürdigen Tagen unseres Freundes» berichtet (*Leiden*, S. 92) – zum extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler wird. Anders als im *Messias* wird überdies im Rahmen der Herausgeberfiktion von Werthers Freund und Briefpartner Wilhelm neben einem mitfühlenden, nunmehr anonymen Publikum auch ein einzel-

ner Leser angesprochen. Eigentlicher Adressat des Herausgebers ist eine vertraulich als «du» angeredete «gute Seele», die in Werthers Briefen ausgesprochen findet, woran sie selbst leidet, und der das «Büchlein» dementsprechend Trost spenden und in einsamen Stunden ein «Freund» sein soll (*Leiden*, S. 7). Das Gespräch mit einem ebenfalls als Individuum betrachteten, aber durchaus nicht als emphatisch vorgestellten Leser eröffnet ein in hohem Maße präsenter Erzähler in vielen Erzählungen der Romantik. In den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns wird so z. B. das Bild eines schmeichelnd als «vielgeliebter», «geliebter», «geneigter Leser» umworbenen skeptischen Adressaten entworfen, der sich wenigstens für die Zeit seiner Lektüre «aus dem engen Kreise gewöhnlicher Alltäglichkeit» (*Prinzessin Brambilla*, S. 791) «willig» locken lassen soll und den ein zuweilen auch als «Autor» auftretender Erzähler in zahlreichen Leseransprachen von seiner Sache zu überzeugen und zum Weiterlesen zu bewegen versucht. Nahezu vollkommen abwesend scheinen Erzähler und Leser dagegen in den Erzählungen des Realisten Fontane zu sein. Im Rahmen einer Erzählweise, die das Geschehen im Sinne einer von Friedrich Spielhagen propagierten «objektiven Darstellungsweise» (Spielhagen, *Beiträge*, S. 134) in seinem chronologischen Zusammenhang szenisch präsentiert, wird der Erzähl- oder Leseprozeß ebensowenig angesprochen wie die Kluft zwischen der Zeit des Erzählten und der des Erzählens. Nicht explizit, wohl aber implizit wird jedoch auch in diesem Fall eines scheinbar selbstvergessenen Erzählens eine bestimmte Sprechsituation entworfen. Die relativ starke Bindung der narrativen Instanz an Raum und Zeit der jeweils erzählten Szene, eine dominant externe Fokalisierung und eine gleichwohl vorhandene offensichtliche Nähe zum Wahrnehmungshorizont der Figuren schwächen sowohl die Distanz zum Erzählten als auch die heterodiegetische Position des Erzählers ab und suggerieren die homodiegetische Position eines am erzählten Geschehen als Beobachter beteiligten Zeitgenossen. Da der Adressat der Erzählrede in diese Position offenbar umstandslos einbezogen wird, schlüpft auch er in die Rolle einer Person, die sozusagen ganz selbstverständlich zur erzählten Welt und ihren Figuren gehört.

Eine besondere Art von Sprechsituation finden wir schließlich im Fall der im 20. Jahrhundert öfter verwendeten Erzählung in der zweiten Person, der wir in unterschiedlichen Formen etwa in Ilse Aichingers *Spiegelgeschichte* (1952), in Michel Butors *Paris – Rom oder Die Modifikation* (*La Modification*, 1957) oder in Italo Calvinos *Wenn ein*

Reisender in einer Winternacht (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979) begegnen.

Calvinos Roman verwendet eine ebenso irritierende wie faszinierende Mischform zwischen einer Erzählung in der dritten und der zweiten Person. Die Erzählung beginnt unmittelbar mit der Anrede eines scheinbar extradiegetischen Lesers durch eine unbestimmte narrative Instanz:

Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen. Entspanne dich. Sammle dich. Schieb jeden anderen Gedanken beiseite. Laß deine Umwelt im Ungewissen verschwimmen. (S. 7)

In der Folge wird jedoch deutlich, daß in diesem Fall nicht etwa ein extradiegetischer Erzähler die von diesem «Du» zu rezipierende Geschichte einer dritten, intradiegetischen Figur erzählt, sondern daß niemand anders als der angesprochene Leser der Protagonist der Handlung ist, der allerlei Abenteuer erlebt und am Ende eine Leserin des Romans *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* liebt und heiratet. Infolge einer narrativen Metalepse wird hier eine Leserfigur konstruiert, bei der die Grenze zwischen extra- und intradiegetischer Position aufgehoben ist. Mit demselben «Du» spricht hier also ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler zwei Gegenüber an, die normalerweise unterschiedlichen Ebenen der Erzählung angehören: einen extradiegetischen Leser außerhalb der erzählten Geschichte und den auf einer intradiegetischen Ebene handelnden Protagonisten.

Anders als Calvinos Roman, nämlich in zwei deutlich zu unterscheidenden Textschichten, verbindet auch Aichingers *Spiegelgeschichte* Erzählungen in der zweiten und dritten Person, wobei sich in diesem Fall sowohl die zweite als auch die dritte Person eindeutig auf eine intradiegetische Figur beziehen: Während anonyme Stimmen aus einer Außensicht den Todeskampf der Protagonistin verfolgen, wird der Sterbenden von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Instanz in einer rückwärts erzählten Analepse ihr gesamtes Leben vergegenwärtigt. Eine reine Form der Erzählung in der zweiten Person finden wir schließlich in Butors Roman *Die Modifikation*, der mit den folgenden Sätzen beginnt:

Du hast den linken Fuß auf die Messingschiene gesetzt und versuchst vergeblich, mit der rechten Schulter die Schiebetür etwas weiter aufzustoßen. Du zwängst dich durch die schmale Öffnung, dann ergreifst du deinen dunklen, flaschengrünen Koffer aus genarbtem Leder, diesen nicht zu großen Koffer eines Mannes, der zu reisen gewohnt ist, ergreifst ihn mit der linken Hand, die

trotz seines geringen Gewichts warm geworden ist, weil du ihn bis hierher getragen hast (...).

Nein, für diese ungewöhnliche Schwäche ist nicht nur die kaum noch morgendliche Stunde verantwortlich, es ist auch das Alter, das dich von seiner Herrschaft über deinen Körper zu überzeugen versucht, und doch hast du gerade erst die Fünfundvierzig erreicht. (S. 7)

Wie auch in Aichingers *Spiegelgeschichte* oder der *Vorhersage* aus Queneaus *Stilübungen* (s.o. S. 28) besteht in diesem Fall eine eindeutige Identität von Adressat und Protagonist. Dabei liegt insofern eine durch eine einfache Ebenenüberschreitung charakterisierte Variante der extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählung vor, als hier eine extradiegetische Instanz nicht ein ebenfalls extradiegetisches Gegenüber, sondern eine intradiegetische Figur anspricht. Auf diese Weise ist die durchgängige Erzählung in der zweiten Person wohl das einzige Beispiel dafür, wie die im Rahmen einer heterodiegetischen Erzählung entworfene Sprechsituation die Rolle eines extradiegetischen Adressaten tatsächlich auf Null reduzieren kann.

4. Franz K. Stanzels Typologie von «Erzählsituationen»

In der berühmten Passage «Naturformen der Dichtung» seiner Noten und Abhandlungen zu «Besserem Verständnis» des *West-östlichen Divans* (1819) bestimmt Goethe «drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos*, *Lyrik* und *Drama*». Die mit diesen «Naturformen» verbundenen «drey Dichtweisen», so Goethe weiter, können

zusammen oder abgesondert wirken. (...) So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis ins Unendliche mannigfaltig; und deßhalb auch so schwer eine Ordnung zu finden, wornach man sie neben oder nach einander aufstellen könnte. Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen daß man die drey Hauptelemente in einem Kreis gegen einander überstellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beispiele die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist. (Teil 1, S. 206 f.)

Goethes Anregung zu einer auf drei «Naturformen» aufbauenden Gliederung aller möglichen Dichtarten – die u. a. von Emil Staiger in seinen *Grundbegriffen der Poetik* (1946) fortgeführt wurde – hat der Erzählforscher Franz K. Stanzel aufgegriffen, um für den begrenzteren Bereich narrativer Texte eine Typologie aller möglichen Arten des «Ver-

mittlungsvorganges» (*Erzählsituationen*, S. 5) zu entwerfen.¹ Stanzels erstmals Ende der fünfziger Jahre entwickelte Typologie ist im deutschen Sprachraum so bekannt geworden, daß wir diesen Ansatz hier in einem gesonderten Kapitel kurz vorstellen und zu dem von uns entwickelten Beschreibungsmodell kritisch ins Verhältnis setzen wollen.

Nach Stanzel gibt es drei typische Formen von sogenannten «Erzählsituationen» (ES), die der Erzählforscher in seiner frühen Studie *Typische Formen des Romans* (1964) wie folgt bestimmt:

(1) Die *auktoriale Erzählsituation*, die sich durch «die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Einmischung und Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers» auszeichnet. «Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, daß er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt. Die der auktorialen Erzählsituation entsprechende Grundform des Erzählens ist die berichtende Erzählweise. Die szenische Darstellung, von der auch in einem Roman mit vorherrschend auktorialer Erzählsituation ausgiebiger Gebrauch gemacht werden kann, ordnet sich (...) der berichtenden Erzählweise unter.» (*Formen*, S. 16)

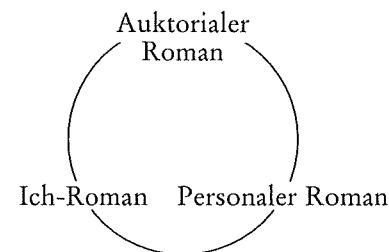
(2) Die *Ich-Erzählsituation*, in der der Erzähler eindeutig zur Welt der Figuren gehört. «Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht. Auch hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, der sich szenische Darstellung unterordnet.» (*Formen*, S. 16)

(3) Die *personale Erzählsituation*, bei der der Erzähler auf Einmischungen und Kommentare verzichtet. Für den Leser entsteht hier «die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewußtsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird diese Romanfigur zur *persona*, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt.» (*Formen*, S. 17)

Im Anschluß an Goethes Idee einer kreisförmigen Anordnung von Dichtweisen betrachtet Stanzel diese drei Erzählsituationen als drei

¹ Stanzel stellte zunächst noch eine vorsichtige Korrelation zwischen den drei «Naturformen» (Goethe) bzw. «Grundbegriffen» (Staiger) der Dichtung und seinen drei «typischen Erzählsituationen» her (*Erzählsituationen*, S. 166 f.), die er später jedoch nicht weitergeführt hat.

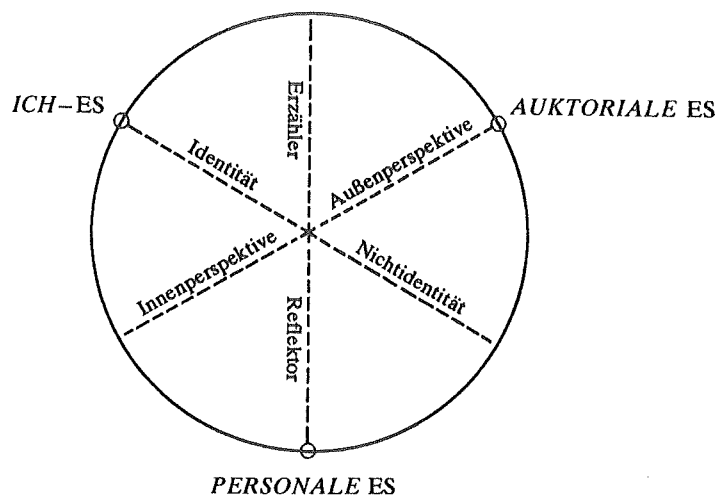
«Typenstellen» auf einem «Typenkreis», zwischen denen «breite Zonen des Übergangs, der Mischformen und der abgewandelten Typenformen anzunehmen» sind (*Formen*, S. 53; Kreisdiagramm nach *Erzählsituationen*, S. 163):



In Stanzels Typenkreis ist etwa der Weg von der auktorialen zur Ich-Erzählsituation dadurch gekennzeichnet, daß sich der Erzähler der erzählten Welt mehr und mehr annähert, um schließlich als Figur in sie einzutreten (womit dann die Ich-Erzählsituation beginnt). Genau die entgegengesetzte Bewegung zeigt sich dagegen, wenn man den Typenkreis in Richtung der personalen Erzählsituation abschreitet: Hier zieht sich der Erzähler mit seinen Kommentaren und Reflexionen mehr und mehr vom Erzählvorgang zurück, bis er schließlich so weit hinter die Figuren zurückgetreten ist, daß die Illusion der Unmittelbarkeit entsteht. Jede Form des Vermittlungsvorgangs in einer Erzählung, so Stanzels These, hat einen bestimmten Platz auf dem Typenkreis, wobei der besondere Vorzug dieser Art von kreisförmiger Ordnung nicht in der bloßen Zuordnung, sondern «im Aufweisen der Relation» des Einzelfalls zu den «typischen Formen» zu sehen sei (*Formen*, S. 54).

In den siebziger Jahren hat Stanzel den Systemcharakter seines Entwurfs zu festigen und zu einer *Theorie des Erzählens* (1978) auszuarbeiten versucht, indem er seinen aus der deutschen Tradition einer morphologisch und phänomenologisch orientierten Literaturwissenschaft geborenen Typenkreis durch das Einbeziehen anderer Ansätze differenzierte. Im Sinne der formalistischen Methode des Strukturalismus sollen nun drei «Konstituenten» und ein System von binären Oppositionen die Orientierung auf dem Kreis erleichtern. Eingeführt werden demnach 1. die Konstituente *Person* (Identität vs. Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren; in unserer Terminologie entspricht dem die Opposition hetero- vs. homodiegetisch im Rahmen der Kategorie *Stimme*), 2. die Konstituente *Modus* (Erzähler vs. Reflektor-

figur; dem entspricht ungefähr die Opposition narrativer vs. dramatischer Modus im Rahmen der Kategorie *Modus*) und 3. die Konstituente *Perspektive* (Außenperspektive vs. Innenperspektive; dem entspricht das Begriffspaar Nullfokalisierung und Interne Fokalisierung im Rahmen der Kategorie *Modus*, wobei die von uns vorgesehene Form der externen Fokalisierung nicht berücksichtigt bzw. der Nullfokalisierung zugeschlagen ist). So werden dem Kreis nun drei Stützen eingezogen und die drei typischen Erzählsituationen dadurch charakterisiert, daß jeweils eine andere Konstituente bzw. ein Pol der ihr zugeordneten binären Opposition dominiert (Kreisdiagramm nach *Theorie*, S. 81):



Stanzels überarbeitete Typologie definiert die *auktoriale Erzählsituation* demnach primär durch die Vorherrschaft einer Allwissenheit suggerierenden Außenperspektive und sekundär durch die Anwesenheit einer Erzählerfigur sowie die Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren (zum Beispiel Fontanes *Effi Briest* oder Goethes *Wilhelm Meister*). In der *Ich-Erzählsituation* dominiert dagegen die Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren, sekundär charakterisiert sie einerseits die Präsenz einer Erzählerfigur, andererseits das Überwiegen der an einen bestimmten Standort gebundenen Innenperspektive (zum Beispiel Defoes *Robinson Crusoe* oder Goethes *Werther*). Die *personale Erzählsituation* schließlich wird primär durch die Dominanz einer Reflektorfigur, sekundär durch das Überwiegen der Innenperspektive sowie die am Er-Bezug auf die Reflektorfigur festzumachende Nicht-Identität der Seinsbereiche von Erzähler und

Figuren bestimmt (zum Beispiel Kafkas *Der Proceß* oder *Das Schloß*). Daß die Erzählsituation im Verlauf einer Erzählung wechseln oder gleichbleiben kann, beschreibt Stanzel im Rahmen seiner *Theorie des Erzählens* als «Dynamisierung» (im Fall der Veränderung) bzw. «Schematisierung» (im seltenen Fall einer durchgängig identischen Vermittlungsform) der Erzählsituation (*Theorie*, S. 89-108).

Verglichen mit dem umfassenden Beschreibungsmodell von Erzählformen, das wir oben vorgestellt haben, hat Stanzels Modell zweifellos den Vorzug der Anschaulichkeit, weil seine «Erzählsituationen» drei bestimmte, literaturgeschichtlich wichtige Merkmalsbündel prägnant zusammenfassen und in ein überschaubares Verhältnis zueinander setzen. In seiner überarbeiteten Form hat der Typenkreis mit seinem System von dominanten und subdominanten Konstituenten und binären Oppositionen diese Anschaulichkeit allerdings weitgehend eingebüßt. Und nicht nur das. Der Typenkreis – der ja ohnehin nur das «Wie» oder die Darstellung, nicht aber das «Was» oder die Handlung narrativer Texte erfaßt – berücksichtigt wichtige Parameter wie *Ordnung*, *Dauer*, *Frequenz*, *Ort* und *Zeitpunkt* des Erzählens gar nicht oder nur am Rande. Zudem liegen systeminterne Nachteile von Stanzels Typologie in der mangelnden Trennung zwischen den Positionen von «Sprecher» und «Wahrnehmendem» sowie in dem von der Kreisform hervorgerufenen Zwang zu einseitigen Determinationen (wie «diese Wahl der Perspektive führt zu jener Position der Person») und Interdependenzen («diese Wahl der Perspektive und diese Wahl der Person bedingen einander wechselseitig»). Auf einem in der beschriebenen Weise segmentierten Kreis lassen sich all die widersprüchlichen, in der Moderne zunehmend populären Mischformen nicht erfassen, die der Tradition eines «illusionsstörenden Erzählens» verpflichtet sind (vgl. Wolf, *Illusion*) und die ebenfalls zum Potential des fiktionalen Erzählens gehören. So bestimmen z. B. das besondere Profil der Erzählform von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) eine als Freund der Figuren auftretende Erzählerfigur (nach Stanzel also die Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren als dominantes Merkmal) und eine Perspektivierung des erzählten Geschehens auf den als «Reflektor» fungierenden Protagonisten Nathanael (was nach Stanzels Typenkreis jedoch notwendig eine Nichtidentität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren voraussetzt). In Albert Camus' *Der Fremde* (*L'Étranger*, 1942) dagegen ist im Rahmen einer durchgängigen Erzählung in der ersten Person (also einer Ich-Erzählsituation nach Stanzel) der Einblick in die Gefühle und Gedanken des im

Vordergrund stehenden erlebenden Ichs so weit reduziert, daß man hier von der «Außensicht» in der Art von Hemingways *The Killers* sprechen kann – die Stanzels Typenkreis jedoch nur in Kombination mit einer Mischform von auktorialer und personaler Erzählsituation zuläßt.

Im Gegensatz zu Stanzels geschlossenem, auf eine imaginäre Totalität abzielenden Typenkreis sieht das von uns vorgestellte Beschreibungsmodell keine beschränkte Zahl typischer Erzählformen, sondern einen grundsätzlich erweiterbaren Katalog von frei miteinander kombinierbaren Merkmalen vor. Im Hinblick auf die Parameter *Ort*, *Stellung* und *Fokalisierung* sprechen wir also im Fall des *Sandmanns* von der Kombination eines extradiegetisch-homodiegetischen Erzählers und einer fixierten internen Fokalisierung und im Fall des *Fremden* von einem extradiegetisch-homodiegetischen Erzähler in Verbindung mit einer Tendenz zur externen Fokalisierung. Gleichwohl können natürlich auch im Rahmen dieses offenen Systems, je nach Anzahl der Parameter, mehr oder minder komplexe Typen gebildet werden. Berücksichtigt man nur die beiden Parameter *Fokalisierung* und *Stellung* des Erzählers zum erzählten Geschehen, so sind nach einem von Genette vorgeschlagenen Schema (*Erzählung*, S. 273) die folgenden sechs Typen einer Erzählsituation denkbar (was die Orientierung erleichtern, nicht aber ausschließen soll, daß auch Grenzfälle und Mischformen möglich sind):

Fokalisierung \ Stellung	Auktorial (Null-Fokal.)	Aktorial (interne Fokal.)	Neutral (externe Fokal.)
Heterodiegetisch	<i>Wilhelm Meister</i>	<i>Der Proceß</i>	<i>The Killers</i>
Homodiegetisch	<i>Tristram Shandy</i>	<i>Werther</i>	<i>L'Étranger</i>

Ähnlich wie bei Stanzels älterer Version des Typenkreises kann die Schlichtheit des Schemas auch hier den Blick auf bestimmte historische Entwicklungen erleichtern. So hat sich z. B. sowohl eine dominante externe Fokalisierung als auch die Kombination eines heterodiegetischen Erzählers mit einer dominant internen Fokalisierung erst in Erzähltexten der Moderne verbreitet, während die Verbindung eines eindeutig heterodiegetischen Erzählers mit einer dominanten Null-Fokalisierung zu den typischen Merkmalen von Erzähltexten des 18. und 19. Jahrhunderts gehört (Stanzel, *Wandlungen*). Je nach Frage-

interesse läßt sich das angegebene Schema nun nach und nach um all die oben vorgestellten Parameter erweitern. Fügt man z. B. den für die Bestimmung einer «Erzählsituation» naheliegenden Parameter *Ort* des Erzählens hinzu, verdoppelt sich die Zahl der möglichen Typen wie folgt. (Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 277. In diesem Schema wählen wir für einen Typus Knut Hamsuns Ich-Roman *Hunger* [Sult, 1890] als Beispiel. Für einige andere, hier mit einem Fragezeichen versehene Typen könnten wir schon bei diesem vergleichsweise geringen Grad an Komplexität nicht mehr ganze Werke, sondern nur noch kürzere Textpassagen nennen.)

Ort → Stellung ↓	Extradiegetisch			Intradiegetisch		
	Auktorial	Aktorial	Neutral	Auktorial	Aktorial	Neutral
Heterodiegetisch	<i>Wilhelm Meister</i>	<i>Der Proceß</i>	<i>The Killers</i>	Scheherzâdes Geschichten in <i>Tausend und eine Nacht</i>	?	?
Homodiegetisch	<i>Tristram Shandy</i>	<i>Hunger</i>	<i>L'Étranger</i>	?	<i>Werther</i>	?

5. Unzuverlässiges Erzählen

In Kapitel I,1 haben wir ausgeführt, daß es nicht nur in faktualer, sondern auch in fiktionaler Rede sinnvoll ist, zwischen wahren und falschen Aussagen zu unterscheiden. Im Gegensatz zu einigen Fiktionalitätstheoretikern, die fiktionale Rede grundsätzlich als nicht wahrheitsfähig ansehen, stellen wir fest, daß die logische Struktur fiktionaler Rede zwei Aspekte hat, die sorgfältig unterschieden werden müssen. Einerseits erheben die in fiktionaler Rede geäußerten Sätze, als Imaginationen eines realen Autors, keinen Anspruch auf Referenz in *unserer Welt*; andererseits erheben sie, als Behauptungen eines fiktiven Erzählers, durchaus einen Wahrheitsanspruch in der *erzählten Welt*. Wir wollen nun genauer auf diesen zweiten Aspekt der logischen Struktur fiktionaler Rede eingehen, nämlich auf den Geltungsanspruch der in fiktionaler Rede geäußerten Behauptungen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist.

Erzählerrede vs. Figurenrede. Beginnen wir mit einem Beispiel aus

Miguel de Cervantes' *Don Quijote* (1605/15). Der Ritter von der traurigen Gestalt reitet auf der Suche nach Abenteuern mit seinem Knecht Sancho Pansa durch die spanische Landschaft.

Indem bekamen sie dreißig oder vierzig Windmühlen zu Gesicht, wie sie in dieser Gegend sich finden; und sobald Don Quijote sie erblickte, sprach er zu seinem Knappen: Jetzt leitet das Glück unsere Angelegenheiten besser, als wir es nur immer zu wünschen vermöchten; denn dort siehst du, Freund Pansa, wie dreißig Riesen oder noch etliche mehr zum Vorschein kommen; mit denen denke ich einen Kampf zu fechten und ihnen allen das Leben zu nehmen. Mit ihrer Beute machen wir den Anfang, uns zu bereichern; denn das ist ein redlicher Krieg, und es geschieht Gott ein großer Dienst damit, so böses Gezücht vom Angesicht der Erde wegzufegen.

<Was für Riesen?> versetzte Sancho Pansa.

<Jene, die du dort siehst>, antwortete sein Herr, <die mit den langen Armen, die bei manchen wohl an die zwei Meilen lang sind.>

<Bedenket doch, Herr Ritter>, entgegnete Sancho, <die dort sich zeigen, sind keine Riesen, sondern Windmühlen, und was Euch bei ihnen wie Arme vorkommt, das sind die Flügel, die, vom Winde umgetrieben, den Mühlstein in Bewegung setzen.>

<Wohl ist's ersichtlich>, versetzte Don Quijote, <daß Du in Sachen der Abenteuer nicht kundig bist; es sind Riesen, und wenn Du Furcht hast, mach dich fort von hier und verrichte dein Gebet, während ich zu einem grimmen und ungleichen Kampf mit ihnen schreite.> (S. 67 f.)

Zwischen Don Quijote und Sancho entsteht ein Streit darüber, was in ihrer Welt der Fall ist: Stehen sie Windmühlen oder Riesen gegenüber? Zweifellos müssen wir annehmen, daß Sancho Recht hat, während Don Quijote wieder einmal, nach der Lektüre allzu vieler Ritterromane, einer Wahnvorstellung zum Opfer gefallen ist. Aber warum verstehen wir diese Szene so – und zwar notwendigerweise, denn sonst würden wir sie völlig mißverstehen? Gewiß nicht deswegen, weil es in unserer eigenen Welt keine Riesen gibt – in vielen Romanen, zum Beispiel eben in Ritterromanen, wird die erzählte Welt ja durchaus auch von Riesen bewohnt. Unser Verständnis der Szene ist vielmehr dadurch eindeutig festgelegt, daß der Erzähler (bereits im ersten Satz der zitierten Passage) erklärt, daß es sich um Windmühlen handelt. Die Selbstverständlichkeit, ja Banalität dieser Feststellung zeigt bereits an, daß die Behauptungen des Erzählers in fiktionalen Texten offenbar einen grundsätzlich anderen, logisch privilegierteren Status besitzen als die Behauptungen der Figuren: Sie sind, im Rahmen der erzählten Welt, nicht nur wahr, sondern notwendig wahr. Dagegen sind die Behauptungen der Figuren wahr (im Fall von Sancho Pansa) bzw. falsch (im Fall von Don Quijote) genau in dem Maße, in dem sie

von der Erzählerrede bestätigt bzw. widerlegt werden. In fiktionalen Texten treffen wir in Form der Erzählerrede auf eine Stimme der absoluten Wahrheit, die durchaus phantastischen Charakter hat – denn in unserer realen Alltagswelt kennen wir nur Reden von solchem beschränkten Geltungsanspruch, wie er in fiktionalen Texten für die Figurenrede reserviert ist.

Die Glaubwürdigkeit der Erzählerrede hängt auch dann nicht von der Glaubwürdigkeit des erzählten Inhalts (relativ zu unseren realweltlichen Überzeugungen) ab, wenn der betreffende Text grundsätzlich unserer eigenen Lebenswelt ähnelt. Das belegt zum Beispiel der Anfang von Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1915):

Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. (...) <Was ist mit mir geschehen?> dachte er. Es war kein Traum. (S. 115)

Kafkas Kunstgriff besteht darin, daß in seiner Erzählung ein gänzlich phantastisches Ereignis, die Verwandlung des Helden in ein Ungeziefer, in einer ansonsten (abgesehen von den Reaktionen der anderen Figuren auf Gregors Verwandlung) realistisch geschilderten Welt stattfindet. Daß die Verwandlung keine Einbildung Gregors, sondern tatsächlich der Fall ist, wird im Zitat durch den Erzählersatz «Es war kein Traum» ausgedrückt.

Logisch privilegierte Figurenrede. Allerdings gibt es auch Texte, in denen das logische Privileg des Erzählers, die unbedingte Gültigkeit seiner Behauptungen, auch auf einige der Figuren ausgedehnt ist – Texte, bei denen es grundsätzlich sinnlos wäre, den Geltungsanspruch einer Figurenrede anzuzweifeln. Eine solche logisch privilegierte Figurenrede finden wir zum Beispiel in der Regel dann vor, wenn die Figur als Medium einer übernatürlichen Instanz autorisiert ist. An einer Stelle in Dantes *Göttlicher Komödie* (*Divina Commedia*, 1307-1321) möchten Dante und sein Führer Vergil auf ihrer Fahrt durch das Inferno über den Unterweltsfluß Acheron übergesetzt werden. Der Fährmann Charon will aber Dante die Überfahrt verweigern:

(...) <Auf anderem Weg, durch andere Häfen
Kommst du zum Strand, nicht hier mit diesem Kahne (...).>
Da sprach zu ihm der Führer: <Ruhig, Charon!
So will man es dort oben, wo das Können
dem Wollen folgt, mehr sollst du jetzt nicht fragen.> (*Inferno* 3,91-96)

Nicht nur für Charon, sondern auch für den Leser hat sich mit diesen

Worten Vergils jeder Zweifel an der Erfüllung von Dantes Wunsch, über den Fluß gesetzt zu werden, erübrigt.

Die Ausdehnung des logischen Erzählerprivilegs auf die Figurenrede findet man auch in Märchen, wenn beispielsweise ein Zauberer oder eine Fee das künftige Geschehen prophezeien. In *Dornröschen* feiert ein Königspaar die langersehnte Geburt der Tochter mit einem Fest, lädt aber von den dreizehn «weisen Frauen» des Reiches nur zwölf ein. Auf dem Fest schenken diese zwölf Frauen dem Kind nacheinander Wundergaben.

Als elfe ihre Wünsche eben getan hatten, kam die dreizehnte herein, die nicht eingeladen war, und sich dafür rächen wollte. Sie rief «die Königstochter soll sich in ihrem funfzehnten Jahr an einer Spindel stechen, und tot hinfallen». Da trat die zwölfte hervor, die noch einen Wunsch übrig hatte: zwar konnte sie den bösen Ausspruch nicht aufheben, aber sie konnte ihn doch mildern, und sprach «es soll aber kein Tod sein, sondern ein hundertjähriger tiefer Schlaf, in welchen die Königstochter fällt». (Grimm, *Kinder- und Hausmärchen*, S. 225 f.)

Die «weisen Frauen» sind gegenüber den anderen Figuren mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet. In der Welt der Märchen sind Vorausdeutungen solcher Figuren, die mit magischer Kraft ausgestattet sind, von unbedingter Zuverlässigkeit: Sie sind *zukunftsgezielt* (im Gegensatz zu den *zukunftsungezielt* Vorausdeutungen nichtprivilegierter Figuren, s.o. S. 37 f.). Allerdings ist der Sachverhalt in *Dornröschen* dadurch kompliziert, daß hier gegensätzliche Vorausdeutungen abgegeben werden von Figuren, die gleichermaßen magisch privilegiert sind. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, daß nicht die Vorausdeutung der (bösen) dreizehnten weisen Frau, sondern diejenige der (guten) zwölften eintreffen wird: Sie ist nicht nur durch die prophetische Kompetenz einer «weisen Frau», sondern zusätzlich noch durch das Privileg des letzten Wortes und durch die spezifische Norm der Märchenwelt legitimiert, derzufolge die Hauptfigur eines Märchens nicht sterben kann. Im Rahmen dieser Logik kann die Vorausdeutung der dreizehnten Frau nur insoweit eintreffen, als sie mit derjenigen der zwölften vereinbar ist. Dieses Beispiel macht deutlich, daß der logische Status von Figurenreden nicht nur durch allgemeine Regeln fiktionaler Rede, sondern auch durch spezifische Gattungskonventionen bestimmt wird.

Fehlen einer privilegierten Erzählerrede. Während in den gerade genannten Beispielen das logische Privileg der Erzählerrede auf einige der Figuren ausgedehnt ist, gibt es umgekehrt auch Erzähltexte, in denen eine privilegierte Redeinstanz gänzlich fehlt – etwa in Arthur

Schnitzlers Erzählung *Leutnant Gustl* (1900), die aus einem langen inneren Monolog besteht. Dort heißt es zu Beginn: «Wie lange wird denn das noch dauern? (...) Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert. Sie singen übrigens sehr schön. Es ist sehr erhebend – sicher!» (S. 261). Alle Behauptungen, die in einem solchen Text explizit oder implizit aufgestellt werden (zum Beispiel, daß der Sprecher seit drei Stunden im Konzert sitzt und daß sehr schön und erhebend gesungen wird), können nur den bedingten Geltungsanspruch von Figurenreden beanspruchen. *Eine* Gewißheit setzt die Form des inneren Monologes allerdings als gegeben voraus: daß es in der erzählten Welt jemanden gibt, in dessen Bewußtsein diese Sätze und Satzfragmente entstehen.

Theoretische vs. mimetische Sätze. Betrachten wir den berühmten Anfang von Leo Tolstois *Anna Karenina* (1878):

Alle glücklichen Familien ähneln einander; jede unglückliche aber ist auf ihre eigene Art unglücklich.

Bei den Oblonskijs herrschte allgemeine Verwirrung. Die Frau des Hauses hatte von der Liebschaft ihres Mannes mit der früheren Gouvernante ihrer Kinder Kenntnis erhalten und erklärt, daß sie unter diesen Umständen nicht länger mit ihm unter einem Dache leben könne. (S. 7)

Der Erzähler behauptet in diesen ersten Sätzen des Romans zwei Sachverhalte. Erstens geht es um einen Unterschied zwischen glücklichen und unglücklichen Familien. Zweitens wird von einem Vorfall bei den Oblonskijs erzählt. Sind beide Behauptungen – im Rahmen der erzählten Welt – wahr? Sicherlich *können* wir annehmen, daß beide Sachverhalte in der Welt von *Anna Karenina* zutreffen, und vielleicht sollen wir das nach Absicht des Autors auch. Aber *müssen* wir beide Behauptungen des Erzählers für wahr halten, um überhaupt ein sinnvolles Textverständnis zu erzielen? Sind beide nicht nur wahr, sondern notwendig wahr? Wenngleich beide Behauptungen vom Erzähler aufgestellt werden, unterscheiden sie sich in ihrer logischen Form auf eine Weise voneinander, die sich auch auf ihren Wahrheitsanspruch auswirkt. Der Satz über glückliche und unglückliche Familien ist eine allgemeine moralische Sentenz, während die folgenden Sätze einen konkreten, das heißt räumlich und zeitlich fixierten Sachverhalt innerhalb der erzählten Welt als wahr behaupten. Während der erste Satz eine kommentierende Stellungnahme des Erzählers über die Welt überhaupt enthält, vermitteln die folgenden Sätze elementare Informationen über die konkrete Beschaffenheit und das Geschehen in der erzählten Welt. Wir wollen Behauptungen des ersten Typs *theoretische*

Sätze und solche des zweiten Typs *mimetische Sätze* nennen. In fiktionalen Erzählungen erstreckt sich das logische Privileg des Erzählers gegenüber den Figuren vor allem auf seine mimetischen Sätze, während seine theoretischen Sätze in der Regel nur die Autorität einer nichtprivilegierten Figur beanspruchen können – sie können für wahr gehalten werden, müssen es aber nicht, damit ein elementares Textverständnis gewährleistet ist. (Obwohl es sich nicht in einem strikten Sinne um theoretische Sätze handelt, wollen wir unter theoretischer Unzuverlässigkeit auch solche Fälle fassen, in denen der Erzähler eine subjektiv getönte Bewertung des Erzählten vornimmt.) Die fundamentale erzähllogische Funktion des Erzählers besteht in der Darstellung der erzählten Welt in ihrer konkreten Individualität, und nur auf diese Funktion erstreckt sich auch sein privilegierter Wahrheitsanspruch.

Unzuverlässiges Erzählen. Allerdings müssen wir die oben aufgestellte These, daß die Behauptungen des Erzählers einen privilegierten Wahrheitsanspruch besitzen, einschränken. 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. Obwohl dieser Erzählertyp bereits in der antiken Romanliteratur zu finden ist – man denke etwa an Lukians *Wahre Geschichten* (um 180, s.o. S. 12) oder an Apuleius' *Goldenen Esel* (um 170) –, wurde die Unterscheidung zwischen zuverlässigem und unzuverlässigem Erzähler erst 1961 von Wayne C. Booth in die Erzähltheorie eingeführt: «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» (Booth, *Rhetoric*, S. 158 f.).

Der unzuverlässige Erzähler läßt sich am besten mit dem Begriff der Ironie erklären. Ironische Kommunikation verdoppelt das Kommunikat zwischen zwei Gesprächspartnern in eine explizite und eine implizite Botschaft. Die implizite Botschaft widerspricht der expliziten und soll vom Hörer als die «eigentlich gemeinte» aufgefaßt werden. Der Sprecher gibt dem Hörer den uneigentlichen Status seiner expliziten Botschaft durch Ironiesignale zu erkennen. In realer ironischer Kommunikation ist der Sprecher gleichermaßen Sender der expliziten wie der impliziten Botschaft. Freilich können der fiktionale Erzähler oder die Figuren auch in diesem Sinne ironisch sein. Die besonderen Möglichkeiten fiktionaler Texte werden jedoch erst dann genutzt,

wenn die doppelte Botschaft der Ironie auf zwei verschiedene Sender verteilt ist. In diesem Fall kommuniziert der unzuverlässige Erzähler eine explizite Botschaft, während der Autor dem Leser implizit, sozusagen an dem Erzähler vorbei, eine andere, den Erzählerbehauptungen widersprechende Botschaft vermittelt. Die explizite Botschaft des Erzählers ist die nicht eigentlich gemeinte, die implizite des Autors hingegen die eigentlich gemeinte.¹ Die Möglichkeit, «in fiktionalen Texten den Standpunkt des Erzählers in dessen eigener Rede durch die implizite Vermittlung eines anderen Standpunktes zu unterlaufen, stellt zweifellos eine genuin literarische und wegen der Möglichkeit subtilster Nuancierungen besonders reizvolle Aufgabe für Autoren dar.

Es lassen sich verschiedene Arten unzuverlässigen Erzählens unterscheiden:

Theoretisch unzuverlässiges Erzählen. Für unzuverlässiges Erzählen bieten sich besonders Texte mit einem «dramatisierten» (Booth, *Rhetoric*, S. 151–153) oder intradiegetischen Erzähler (d. h. einem Erzähler, der ein Bewohner der erzählten Welt ist) an, weil ein Erzähler, der als Figur an der erzählten Welt teilnimmt, gegenüber den anderen Figuren nach dem logischen System der literarischen Fiktion nicht privilegiert ist. Selbst in diesen Fällen ist jedoch die Unzuverlässigkeit des Erzählers zumeist auf seine theoretischen Sätze begrenzt, während seine mimetischen Sätze vom Leser weiterhin für notwendig wahr gehalten werden. So wird in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) die Geschichte des dämonischen Komponisten Adrian Leverkühn von dem humanistisch gesinnten Ich-Erzähler Dr. phil. Serenus Zeitblom mitgeteilt, dessen Verständnis sich die philosophischen und moralischen Dimensionen seiner Erzählung offensichtlich entziehen. Wenn gleich man die Gültigkeit der Kommentare und Sentenzen, die der biedere Zeitblom über seine Geschichte abgibt, skeptisch einzuschätzen hat, bleibt doch die Zuverlässigkeit dieses Erzählers in bezug auf die konkreten Tatsachen der dargestellten Geschichte unbezweifelt. Die Glaubwürdigkeit dieses Erzählers ist eingeschränkt, insofern er als individuelle Figur hervortritt; sie bleibt aber uneingeschränkt in bezug auf seine mimetische Erzählfunktion.

¹ Manche Erzähltheoretiker wie W. C. Booth (*Rhetoric*, S. 70–76) und S. Chatman (*Terms*, S. 74–109) sind der Auffassung, es müsse, gerade auch für die Erklärung ironischen und unzuverlässigen Erzählens, neben dem *Erzähler* und dem (*realen*) *Autor* des Textes als dritte Instanz noch ein *impliziter Autor* angenommen werden als die objektivierte Quelle der impliziten Botschaft.

Mimetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen. Es gibt jedoch auch unzuverlässige Erzähler, bei denen nicht nur die theoretischen, sondern auch mimetische Sätze falsch oder zumindest irreführend sind. Der Roman *Zwischen neun und neun* (1918) des Österreicher Leo Perutz erzählt die Flucht des Wiener Studenten Stanislaus Demba vor der Polizei. Als er an einem Morgen um neun Uhr wegen Bücherdiebstahls festgenommen werden soll und bereits Handschellen angelegt bekommen hat, entkommt Demba der Polizei durch einen tollkühnen Sprung von einem Hausdach, irrt durch Wien und übersteht eine Reihe kritischer Verfolgungssituationen. Nachdem er schließlich einen Unterschlupf gefunden hat – es ist inzwischen neun Uhr abends –, kommt erneut die Polizei. Demba flieht wieder auf den Dachboden und stürzt sich hinunter auf die Straße. Dann, auf der letzten Seite des Romans, heißt es:

Als die beiden Polizisten – kurz nach neun Uhr morgens [!] – den Hof des Trödlerhauses in der Klettengasse betraten, war noch Leben in Stanislaus Demba.

Sie beugten sich über ihn. Er erschrak und versuchte aufzustehen. Er wollte fort, rasch um die Ecke biegen, in die Freiheit. Er sank sogleich zurück. Seine Glieder waren zerschmettert, und aus einer Wunde am Hinterkopf floß Blut. (S. 197)

Am Ende des Romans stellt sich so heraus, daß Dembas Erlebnisse nach seiner Flucht – also der weitaus umfangreichste Teil der erzählten Handlung und der Erzählzeit – nur Phantasievorstellungen des Sterbenden waren, nachdem er zum ersten Mal versucht hatte, durch einen Sprung vom Hausdach der Polizei zu entkommen. Die erzählte Zeit von *Zwischen neun und neun* währt nicht die zwölf Stunden von neun Uhr morgens bis neun Uhr abends, sondern in Wahrheit nur wenige Minuten. Die mimetischen Sätze des extradiegetischen oder auktorialen Erzählers, die der Leser zunächst für unbezweifelbar wahr halten muß, enthüllen sich am Schluß des Romans als intern-fokalisierte Phantasievorstellungen in Dembas Bewußtsein.² (Bei einer zweiten Lektüre des Romans werden freilich schon früher Signale der Unzuverlässigkeit erkennbar.)

Aber warum verstehen wir eigentlich das Geschehen auf diese

² Das von Perutz in *Zwischen Neun und Neun* verwendete Motiv des halluzinatorischen Abenteuers eines Sterbenden findet sich bereits in Ambrose Bierces Erzählung *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (1891, s.o. S. 38) und später in den Erzählungen *Der Süden* (*El Sur*, 1944) von Jorge Luis Borges und *Die Nacht auf dem Rücken* (*La noche boca arriba*, 1966) von Julio Cortázar.

Weise? Die Selbstverständlichkeit, mit der wir bereit sind, am Ende von Perutz' Roman dasjenige Textverständnis über Bord zu werfen, das wir bis dahin, den gesamten Roman hindurch, als selbstverständlich vorausgesetzt haben, ist jedenfalls nicht quantitativ begründet: Die weitaus meisten mimetischen Erzählersätze dieses Romans stellen ja etwas als Tatsache hin, was wir nach der Lektüre des Schlusses nurmehr als reine Phantasievorstellungen des Protagonisten akzeptieren. Der Grund, weshalb wir nach der Lektüre der Schlußpointe sofort das neue Textverständnis akzeptieren und damit rückwirkend die gesamte Handlung uminterpretieren, liegt vielmehr darin, daß wir nur mit Hilfe dieser Lektüre aus dem Text eine *konsistente* erzählte Welt konstruieren können, die durch das Motiv des halluzinatorischen Abenteuers im Moment des Sterbens geprägt ist – andernfalls ergäbe sich nämlich ein unaufgelöster Widerspruch zwischen dem Hauptteil und dem Schluß des Romans. Umfassende Konsistenz ist eine konstitutive logische Norm des fiktionalen Erzählens.

Mimetisch unentscheidbares Erzählen. Die bisher beschriebenen Typen unzuverlässigen Erzählens beruhen auf der Voraussetzung, daß hinter der Rede des Erzählers eine stabile und eindeutig bestimmbare erzählte Welt erkennbar wird, mit Bezug auf die sich manche der Erzählerbehauptungen als unzuverlässig abheben lassen. Viele Texte der Moderne und Postmoderne lösen diesen festen Bezugspunkt auf, so daß der Eindruck der Unzuverlässigkeit hier nicht nur teilweise und vorübergehend entsteht, sondern unaufgelöst bestehen bleibt und sich in eine grundsätzliche *Unentscheidbarkeit* bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist, verwandelt. Keine einzige Behauptung des Erzählers ist dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt steht definitiv fest. Mittlerweile schon klassisch gewordene Beispiele für ein mimetisch unentscheidbares Erzählen sind die *nowveaux romans* von Alain Robbe-Grillet. In seinem Roman *Die blaue Villa in Hongkong* (*La maison de rendez-vous*, 1965) – übrigens auch in seinem Film *Glissements progressifs du plaisir* (1974) – werden Szenen aneinandergereiht, die sich nicht einem linearen chronologischen oder kausalen Zusammenhang fügen, sondern eher im Sinne einer seriellen Ästhetik als Variationen bestimmter Standardsituationen oder Handlungsschablonen zu lesen sind. Es bleibt unentscheidbar, welche dieser Varianten des Geschehens als die «eigentliche» zu gelten hat. Die erzählte Welt löst sich auf in eine Serie alternativer Versionen.

Robbe-Grillet's Erzähler verzichtet auf jegliches mentale Vokabular

und beschränkt sich auf die Darstellung von sinnlich Wahrnehmbarem im neutralen Erzählmodus einer externen Fokalisierung, also ohne die Ereignisse durch das wahrnehmende Bewußtsein einer Figur zu filtern. Derselbe Effekt eines unentscheidbaren Erzählens kann aber auch durch eine extreme Steigerungsform des Inneren Monologs erzielt werden, wie wir sie bei Samuel Beckett finden. Sein Roman *Wie es ist* (*Comment c'est*, 1961) besteht aus bruchstückhaft aneinandergereihten Sätzen und Satzteilen, die sich nicht einmal mehr in der (ohnehin schon fragmentarischen) Form eines *stream of consciousness* zusammenfügen lassen. Ein äußeres Geschehen läßt sich aus diesem Text, der nicht durch einen linearen Handlungszusammenhang, sondern durch die Wiederholung bestimmter Namen, Ereignisse und Themen strukturiert wird, nur ansatzweise und nicht definitiv rekonstruieren. Eine stabile und eindeutige erzählte Welt bleibt unerkennbar, der Wahrheitswert der Erzählerbehauptungen unentscheidbar.

Diese Beobachtungen über die Logik der literarischen Erzählung machen deutlich, daß die logische Struktur der erzählerischen Rede mit der Ontologie der durch die Erzählerrede dargestellten Welt zusammenhängt. Die Art und Weise der Darstellung prägt auch die Erkenntnis der Beschaffenheit der erzählten Welt. Dieser Umstand muß in einer formalen Typologie erzählter Welten berücksichtigt werden, indem man beispielsweise «stabile» und «instabile» Welten unterscheidet (s. u. S. 128 f.).

Wir wollen das Kapitel über das unzuverlässige Erzählen mit einer Art von Inkonsistenz abschließen, die sich von den bisher beschriebenen grundsätzlich unterscheidet, weil sie zwar Teil des literarischen Textes, aber nicht Teil des literarischen Kunstwerks ist. Ein Beispiel hierfür entnehmen wir Cervantes' *Don Quijote*. Im 23. Kapitel des ersten Teils wird erzählt, wie Sancho Pansa der Esel geraubt wird, im 30. Kapitel, wie Sancho ihn wieder zurück erhält. In den dazwischenliegenden Kapiteln werden nun aber Episoden erzählt, in denen Sancho wie selbstverständlich auf seinem Esel reitet. Wir verfügen über keinerlei Indizien dafür, daß dieser Widerspruch im Gesamtaufbau des Romans eine Funktion hätte. Vielmehr widerspricht eine solche Aufhebung kausaler Folgerichtigkeit den generellen erzählerischen Konventionen des Romans. Im *Don Quijote* ist es ja grundlegend, daß die Welt, in der Don Quijote und Sancho Pansa sich bewegen, konsistent und stabil ist – jedenfalls für den Leser, nicht unbedingt für die beschränkte Wahrnehmung der Figuren – und daß die Erzählerrede

zuverlässig ist. Es handelt sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach schlicht um ein Versehen von Cervantes, das, so vermuten die Experten, durch eine Veränderung der Kapitel- und Episodenfolge im Manuskript im Verlauf der Drucklegung verursacht worden ist.

Während die wunderbare Rückkehr von Sanchos Esel den Lesern des *Don Quijote* kein besonderes Kopfzerbrechen bereitet hat, ist viel Interpretationsenergie auf einen Text Franz Kafkas gerichtet worden, der zuerst von Kafkas Nachlaßverwalter Max Brod 1946 unter dem Titel *Der Jäger Gracchus* in dem Kafka-Sammelband *Beschreibung eines Kampfes* veröffentlicht wurde. In der zweiten Hälfte des kurzen Textes kommt es zu einem Dialog zwischen dem Jäger Gracchus und dem Bürgermeister von Riva, in dem es u. a. heißt:

«(...) «Der große Jäger vom Schwarzwald» hieß ich. Ist das eine Schuld?»
 «Ich bin nicht berufen, das zu entscheiden», sagte der Bürgermeister, «doch scheint auch mir keine Schuld darin zu liegen. Aber wer trägt denn die Schuld?»
 «Der Bootsmann», sagte der Jäger. «Niemand wird lesen, was ich hier schreibe, niemand wird kommen, mir zu helfen (...)» (Kafka, *Jäger* [Brod], S. 104)

Die Antwort des Jägers ist merkwürdig. Einerseits gehört sie zum Dialog mit dem Bürgermeister, andererseits impliziert sie eine monologische Schreibsituation («Niemand wird lesen, was ich hier schreibe»). Dieser «Bruch der Erzählperspektive» (Nägele, *Suche*, S. 66) ist als «unbefriedigende Perspektivgestaltung» (Binder, *Jäger*, S. 435) kritisiert worden. Andere interpretierten ihn als Einbrechen der existentiellen Schreibsituation Kafkas in die fiktionale Sphäre seinen eigenen Textes («Der Schreibende ist Kafka», Nägele, *Suche*, S. 66). Wieder andere erkannten darin einen bedeutsamen Kunstgriff («a highly charged narrative signal with interpretive importance», Haase, *Kafka's*, S. 321), der gerade die künstlerische Geschlossenheit («completed composition», ebd., S. 319) des Textes herstelle, weil er den Dialog als Phantasievorstellung des einsam schreibenden Gracchus enthülle. 1993 erschien im Rahmen der historisch-kritischen Kafka-Ausgabe eine neue Edition dieses Textes, die allererst zu erkennen erlaubte, daß der Text in dieser Form nicht von Kafka stammt. Im sogenannten «Oktavheft B», dem er entnommen ist, bricht ein (titelloser) erster Text mit den Worten ab: «Der Bootsmann», sagte der Jäger» (Kafka, *Schriften*, S. 310). Ein späterer Text, der vom ersten durch andere Prosastücke getrennt ist, beginnt mit den Worten: «Niemand wird lesen, was ich hier schreibe, niemand wird kommen, mir zu helfen» (ebd., S. 311). Dieser zweite Text stellt, wie aus seinem weiteren Verlauf deutlich wird, einen inneren Monolog des Gracchus

dar. Brod hat also in seiner Rekonstruktion des *Jäger Gracchus* aus dem Manuskriptmaterial verschiedene, thematisch verwandte Prosastücke zu einem einzigen Text kompiliert, der in alle folgenden Kafka-Ausgaben übernommen wurde. Die scharfsinnigen Deutungen der Interpreten des *Jäger Gracchus* haben mit Kafkas Textentwürfen nichts zu tun. Der angebliche Perspektivwechsel von einer dialogischen zu einer monologischen Erzählform in der gerade zitierten Passage ist weder ein zurecht von Kafka verworfenes, weil künstlerisch unbefriedigendes Erzählverfahren noch ein bedeutsames Dokument der unauflösbaren Verklammerung von Kafkas Biographie und seinem literarischem Werk noch auch eine raffinierte Modalisierung des vermeintlichen Dialoges als das Phantasiegebilde eines einsam Schreibenden.

Für solche Inkonsistenzen, die durch ein Versehen des Autors, korrupte Manuskripte, fehlerhafte Textüberlieferung oder eigenmächtige Entscheidungen eines Editors entstanden sind, gilt, daß sie dem intentionalen Gebilde des literarischen Werkes nicht als funktionale Bestandteile zugerechnet werden können. Insofern gehören sie nicht mehr in den Bereich einer – und sei es ironischen – Kommunikation zwischen Autor und Leser und sind deshalb auch keine Fälle von unzuverlässigem Erzählen. Sie sind zwar textgenetisch erklärbar, aber nicht textstrukturell interpretierbar.³

Allerdings sind solche Feststellungen im Einzelfall nicht immer leicht zu treffen und bleiben grundsätzlich revidierbar – sowohl weil sich der Kenntnisstand über die vermeintlich authentische Textgestalt ändern kann, als auch weil anscheinend unüberbrückbare Inkonsistenzen eines Textes vielleicht doch noch durch eine ingeniose Neuinterpretation hermeneutisch eingeholt werden könnten. In Heinrich von Kleists Erzählung *Die Verlobung in St. Domingo* (1811) trägt die Hauptfigur den Namen Gustav. In allen drei Druckfassungen zu Lebzeiten des Autors wird Gustav jedoch im Text viermal nacheinander als August bezeichnet, ohne daß dieser Namenwechsel begründet würde. Die Herausgeber glaubten bislang übereinstimmend an ein Versehen Kleists und emendierten an diesen Stellen <August> zu <Gustav>. Diese *communis opinio* der Kleist-Editoren wurde jüngst von

³ Wir unterstellen hier die Gültigkeit einer Interpretationstheorie, welche die Bedeutung des literarischen Textes mit der Autorintention in Verbindung bringt (ohne sie mit dieser notwendig zu identifizieren); zum Zusammenhang von Autorschaft, Intention, Interpretation und Textbedeutung s. zuletzt Jannidis u. a. (Hg.), *Rückkehr*.

Roland Reuß in Frage gestellt, der darauf aufmerksam machte, daß <August> ein Anagramm von <Gustav> darstellt, und in einer (allerdings sehr umstrittenen) Interpretation dem Namenwechsel eine Bedeutung im Gesamtzusammenhang der Erzählung zuwies (vgl. Reuß, «*Verlobung*», bes. S. 39-41).

III. Das <Was>: Handlung und erzählte Welt

1. Elemente der Handlung

Wir wenden uns nun dem Bereich des <Erzählten> zu und wollen mit dem <Ereignis>, dem <Geschehen> und der <Geschichte> zunächst drei Grundbegriffe der Handlung narrativer Texte untersuchen.

a) Ereignis – Geschehen – Geschichte

Das *Ereignis* oder *Motiv* ist die kleinste, elementare Einheit der Handlung¹ und wurde als erzähltheoretischer Terminus zuerst vom russischen Formalisten Boris Tomaševskij definiert. Tomaševskij sah das Motiv als die nicht mehr weiter unterteilbare Einheit des thematischen Materials eines Erzähltextes an und stellte es in Analogie zum Satz als kleinster Einheit des Diskurses: «Eigentlich verfügt jeder Satz über ein eigenes Motiv» (Tomaševskij, *Theorie*, S. 218). Als Beispiele für ein Motiv nennt Tomaševskij Sätze wie «Der Abend brach an», «Raskolnikov erschlug die Alte», «Der Held starb» oder «Ein Brief traf ein» (ebd.). Obwohl Tomaševskij seine Beispiele nicht weiter kommentiert, erlauben sie die Feststellung, daß Motive offenbar eine propositionale Struktur haben und insofern (Behauptungs-)Sätzen analog sind. Formal gesehen, sind sie nämlich aus Subjekt und Prädikat zusammengesetzt, wobei als Subjekte Gegenstände oder Personen und als Prädikate Geschehnis-, Handlungs-, Zustands- und Eigenschaftsprädikate verwendet werden können. Motive, oder Ereignisse, können im Zusam-

¹ Wir verwenden <Ereignis> und <Motiv> bedeutungsgleich, bevorzugen aber die Bezeichnung <Ereignis>, um die Mehrdeutigkeit des Ausdrucks <Motiv> zu vermeiden. Denn außer im narratologisch-strukturellen Sinne der kleinsten Einheit einer Handlung wird <Motiv> in der folkloristischen und literarhistorischen Stoff- und Motivforschung auch im thematischen Sinne eines Handlungselements verwendet, das sich wegen seiner Ungewöhnlichkeit und Prägnanz in der Tradition erhalten hat (z. B. <Die verfeindeten Brüder>, <Die verleumdete Gattin>) (s. Lüthi, *Märchen*, S. 19 u. 80 f.). Schließlich werden gelegentlich auch Elemente der Erzählung als <Motive> bezeichnet, die nichts mit der Handlung zu tun haben, sondern die erzählerische Rede kennzeichnen – etwa, als gattungstypisches Märchenmotiv, die Wendung <Es war einmal . . .>.

menhang der jeweiligen Handlung eine (1) *dynamische* oder eine (2) *statische* Funktion haben, je nachdem, ob sie die Situation verändern oder nicht. Unter die dynamischen Motive fassen wir einerseits (1a) das *Geschehnis*, wenn es sich um eine nichtintendierte Zustandsveränderung handelt – beispielsweise, in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig* (1911), der Satz: «Aber wahrscheinlich waren Nahrungsmittel [von der Cholera] infiziert worden, Gemüse, Fleisch, oder Milch, denn gelegnet und vertuscht fraß das Sterben in der Enge der Gäßchen um sich, und die vorzeitig eingefallene Sommerhitze, welche das Wasser der Kanäle laulich erwärmte, war der Verbreitung besonders günstig» (S. 513). Die andere Gruppe dynamischer Motive sind (1b) *Handlungen* (im engeren Sinne von Figurenhandlungen), wenn nämlich die Situationsveränderung durch die Realisierung von Handlungsabsichten menschlicher oder anthropomorpher Agenten zustande kommt – zum Beispiel «Vor einem kleinen Gemüseladen kaufte er [d.i. Gustav Aschenbach] einige Früchte, Erdbeeren, überreife und weiche Ware, und aß im Gehen davon» (ebd., S. 520 f.). Die statischen Motive unterteilen wir in (2a) *Zustände* («Eine widerliche Schwüle lag in den Gassen», ebd., S. 480) und (2b) *Eigenschaften* («Gustav von Aschenbach war etwas unter Mittelgröße, brünett, rasiert», ebd., S. 456). Weiterhin können wir (3a) *verknüpfte* und (3b) *freie* Motive unterscheiden, je nachdem, ob sie für den Fortgang der Haupthandlung unmittelbar kausal notwendig sind. Das Motiv <Aschenbach aß Erdbeeren> ist mit der Handlungsfolge in Manns Novelle verknüpft (weil Aschenbach sich über die Erdbeeren an der Cholera infiziert, an der er schließlich stirbt), das Motiv <Aschenbach war etwas unter Mittelgröße> hingegen nicht.

Durchläuft ein Subjekt nacheinander mehrere Ereignisse, bilden diese Ereignisse ein *Geschehen*. Im Geschehen seriell aneinandergereihte Ereignisse ergeben aber erst dann eine zusammenhängende *Geschichte*, wenn sie nicht nur (chronologisch) *aufeinander*, sondern auch nach einer Regel oder Gesetzmäßigkeit *auseinander* folgen. Der englische Romancier und Kritiker E. M. Forster hat den Unterschied zwischen einer bloß chronologischen Abfolge von Ereignissen (<story>) und dem regelhaften Zusammenhang einer Geschichte (<plot>) in einer oft zitierten Passage so illustriert:

We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. <The king died and then the queen died>, is a story. <The king died, and then the queen died of grief>, is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of

causality overshadows it. (...) If it is in a story we say «and then?» If it is in a plot we ask «why?». (Forster, *Aspects*, S. 93 f.)

Wir wollen den Unterschied zwischen Forsters «story» («Geschehen») und «plot» («Geschichte») mit Hilfe des Begriffs der *Motivation* oder *Motivierung* präzisieren. (Dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend, verwenden wir beide Verbalsubstantiva bedeutungsgleich.) Unter Motivierung verstehen wir den Inbegriff der Beweggründe für das in einem erzählenden oder dramatischen Text dargestellte Geschehen.² Das Geschehen wird zu einer Geschichte, wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind. Die Motivierung integriert die Ereignisse in einen Erklärungszusammenhang. Die Ereignisse werden dann so verstanden, daß sie nicht grundlos wie aus dem Nichts aufeinander, sondern nach Regeln oder Gesetzen auseinander folgen. Der Tod der Königin (in Forsters Beispiel) muß nicht nur *nach* dem Tod des Königs, sondern *aufgrund* dieses Todes erfolgen, damit er motiviert erscheint und die beiden Tode in den übergreifenden Zusammenhang einer einzelnen Geschichte integriert werden können. Ohne die vermittelnde Erklärung («of grief») wäre der Übergang vom Tod des Königs zum Tod der Königin ein bloßer Wechsel von Zuständen – in unserer Terminologie: ein bloßes Geschehen, aber keine Geschichte. Erst mit Hilfe des erklärenden Zwischengliedes läßt sich die zeitliche Folge separater Zustände als eine motivierte Entwicklung erkennen.

Eine Zwischenstellung zwischen der Ebene des Ereignisses (oder Motivs) und derjenigen der Geschichte nimmt die *Episode* ein (als Synonyme gebraucht man auch [«Teil-»]«Sequenz» oder «subplot»). Eine Episode ist eine in sich relativ abgeschlossene, in einen größeren narrativen Zusammenhang gehörende Teil- oder Nebenhandlung, die der Ausdehnung nach zwischen der Gesamthandlung einerseits und kleineren Einheiten wie «Ereignis», «Szene» oder «Tableau» andererseits liegt. Eine Episode ist entweder Teil einer (aus mehreren Episoden zusammengesetzten) Haupthandlung oder aber eine Nebenhandlung, die für die chronologische und kausale Kontinuität der Haupthandlung irrelevant ist. Der Begriff enthält einen formalen Aspekt, der sich auf die interne Struktur der so bezeichneten narrativen Einheit bezieht, und einen syntaktischen (funktionalen) Aspekt, der sich auf die Position der Episode in der narrativen Gesamtstruktur bezieht. Die interne

² Im Unterschied zu unserem weiten Begriff von «Motivierung» begrenzt z. B. Propp den Begriff der Motivierung psychologisch auf «die verschiedenen Beweggründe als auch die Absichten der Gestalten (...), die sie zu bestimmten Handlungen veranlassen» (*Morphologie*, S. 75).

formale Einheit der Episode wird durch den kohärenten Kausalzusammenhang der in ihr dargestellten Ereigniskette hergestellt, deren Anfangs- und Endpunkte sie zugleich vom narrativen Kontext abgrenzen. Die *syntaktische* Funktion der Episode besteht in ihrer Bindung zum Gesamtzusammenhang der Handlung, die schwach kausal oder bloß chronologisch oder auch nur ästhetisch-kompositorisch begründet sein kann (s. u. S. 114). Die narrative Gesamtstruktur eines Werkes wird episodisch genannt, wenn seine einzelnen Episoden nur locker (etwa durch eine konstante Hauptfigur) miteinander verbunden sind. Episodische Gesamtstrukturen sind kennzeichnend für literarische Gattungen wie den Abenteuer-, den Ritter- und den Schelmenroman, ebenso für das Volksmärchen. Auch für einen großen Teil der mittelalterlichen Erzählliteratur ist die episodische Konstruktion der Handlung charakteristisch.

b) *Motivierung*

Die Motivierung (oder Motivation) des Geschehens, so wurde gesagt, integriert das dargestellte Geschehen zum sinnhaften Zusammenhang einer Geschichte. Es sind drei Arten von narrativer Motivierung zu unterscheiden. Die beiden ersten gehören der erzählten Welt fiktionaler Texte an. Die (1) *kausale Motivierung* erklärt ein Ereignis, indem sie es als Wirkung in einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang einbettet, der als empirisch wahrscheinlich oder zumindest möglich gilt. Kausale Motivierung umfaßt nach dieser Bestimmung nicht nur Figurenhandlungen, sondern auch Geschehnisse – nichtintendierte Handlungsfolgen, Gemengelagen sich überkreuzender Handlungen, gänzlich nicht-intentionales Geschehen oder auch Zufälle. (Ein Ereignis wird nicht etwa deswegen in der Alltagssprache «zufällig» genannt, weil es – wie ein Wunder – kausal unmotiviert wäre, sondern weil man sein Zustandekommen nicht aufgrund bekannter Regeln vorhersagen konnte – man kann es aber retrospektiv empirisch-kausal erklären, sobald man die zunächst unbekanntesten Beweggründe kennengelernt hat.)

Vor allem bei älteren Erzähltexten ist die Handlung außer durch kausale Motivierung häufig auch durch eine (2) *finale Motivierung* bestimmt. Die Handlung final motivierter Texte findet vor dem mythischen Sinnhorizont einer Welt statt, die von einer numinosen Instanz beherrscht wird. Der Handlungsverlauf ist hier von Beginn an festgelegt, selbst scheinbare Zufälle enthüllen sich als Fügungen göttlicher Allmacht. John Miltons religiöses Epos *Paradise Lost* (1674)

beispielsweise erzählt die biblische Geschichte von Adams und Evas Vertreibung aus dem Paradies. Evas verhängnisvolles Pflücken der verbotenen Frucht vom Baum der Erkenntnis wird ihr vom Teufel eingeflüstert, der damit Gottes höchstes Geschöpf, den Menschen, zerstören will. Während der Teufel glaubt, mit seiner Tat Gottes Pläne zu durchkreuzen, weiß dieser bereits im voraus um den Ausgang des Geschehens – «Him God beholding from his prospect high, / Wherein past, present, future he beholds» (Milton, *Paradise*, III, V. 77 f.). Der offene Handlungshorizont des Teufels enthüllt sich angesichts der Providenz des allmächtigen Gottes als nur scheinbar offen und seine Handlungsmacht als bloßes Werkzeug göttlicher Vorsehung. Die kausal bestimmten Sequenzen der Handlung sind einer finalen Bestimmung untergeordnet.

Kausale und finale Motivierungen des Geschehens können dem Leser im Text auf explizite, aber auch auf implizite Weise vermittelt werden. Explizit geschieht das durch erklärende Aussagen in der Erzähler- oder Figurenrede. Implizit werden Motivationen vermittelt, wenn wir die Erklärung der Einzelereignisse aus unserer empirischen Weltkenntnis oder auch aus dem jeweiligen Typ der erzählten Welt mit seinen besonderen Maßgaben des Möglichen, Wahrscheinlichen und Notwendigen ableiten. Daß ein Frosch sich durch einen Kuß der Heldin in einen Königssohn verwandelt, ist im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts unmöglich, im Märchen hingegen sogar wahrscheinlich. Daher ist ein solches Ereignis im Märchen – wegen des besonderen, mit der Gattung verbundenen Erwartungsrahmens – durchaus hinlänglich motiviert.

Die Motivation der Ereignisse wird im Text selten explizit ausgesprochen. Ausdrückliche Begründungen des Geschehens erfolgen meist nur dann, wenn eine Wendung des Geschehens überraschend und deswegen besonders erklärungsbedürftig ist. Im Regelfall unterstellt der Leser einfach die Existenz bestimmter Motivationen. Mit Begriffen Roman Ingardens gesagt, gehören die Motivationen der erzählten Handlung meist zu den «Unbestimmtheitsstellen» des Textes – den nicht prädikativ festgelegten Eigenschaften der erzählten Welt – und werden durch den Leser «konkretisiert»:

Der Leser liest dann gewissermaßen «zwischen den Zeilen», und ergänzt unwillkürlich (...) manche von den Seiten der dargestellten Gegenständlichkeiten, die durch den Text selbst nicht bestimmt sind. Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das «Konkretisieren» der dargestellten Gegenstände. (Ingarden, *Erkennen*, S. 47)

Auf die Motivation des Geschehens bezogen heißt das: Wenn im Text die kausalen Verknüpfungen der dargestellten Ereignisse nicht explizit gemacht sind, sind diese Verknüpfungen in der erzählten Welt nicht etwa nicht vorhanden, sondern unbestimmt-vorhanden und werden vom Leser im konkretisierenden Akt der Lektüre, gesteuert durch entsprechende Textsignale, als gegeben vorausgesetzt und hinzuimaginiert.

Aus der Unbestimmtheit motivationaler Zusammenhänge können Autoren besondere Effekte erzielen, indem sie das Konkretisieren der Unbestimmtheitsstellen durch den Leser durch widersprüchliche Signale steuern. In manchen Erzählwerken bleibt die gesamte Motivation des Geschehens bis zum Schluß unentscheidbar mehrdeutig. So scheint Manns *Der Tod in Venedig* zunächst eine naturalistische Geschichte über den Schriftsteller Aschenbach zu erzählen, der von München aus zufällig nach Venedig fährt, sich dort versehentlich mit der Cholera infiziert und schließlich daran stirbt. Doch enthält der Text von Anbeginn halbversteckte Signale, die Aschenbachs Ende als ein von vornherein festliegendes Schicksal erscheinen lassen, das von einer numinosen Macht mittels einer Reihe von scheinbaren Zufällen absichtsvoll gesteuert wird. So scheitert beispielsweise Aschenbachs Versuch, aus dem choleraverseuchten Venedig abzureisen, daran, daß seine Koffer nicht nach München, sondern nach Como, also «zusammen mit anderer, fremder Bagage, in völlig falsche Richtung geleitet» (S. 484) werden. Das liest sich auf den ersten Blick wie ein zufälliges Mißgeschick. Im Zusammenhang mit vielen ähnlichen Andeutungen im Novellentext erscheint dieser Vorgang aber als Glied in einer Kette von Fügungen einer geheimnisvollen, immer wieder als «fremd» charakterisierten übernatürlichen Macht, die mit solchen Aktionen dafür sorgt, daß Aschenbach in Venedig bleibt und seinem unausweichlichen Schicksal erliegt. Das Verb «geleitet», im Zitat, mit seiner intentionalen Bedeutungskomponente hält hier die Ursache für das scheinbar zufällige Ereignis sehr schön in der Schwebe. Es ist charakteristisch für die zwiespältige erzählte Welt der gesamten Novelle, daß der Leser nicht entscheiden kann, ob die Verschickung der Koffer an einen falschen Ort als zufälliges Mißgeschick zu verstehen ist oder als beabsichtigte Fügung, damit Aschenbach am vorbestimmten Ort seines Todes verbleibt – ob wir das Ereignis also als ein Geschehnis oder eine Handlung auffassen sollen. Verstärkt wird diese zweite Deutung der Koffer-Episode wenig später, wenn es bei Aschenbachs Rückfahrt vom Bahnhof ins Hotel heißt: «Täuschte ihn übrigens

die rasche Fahrt oder kam wirklich zum Überfluß der Wind nun dennoch vom Meere her?» (S. 485) Die Elemente «Wind» und «Meer» sind in der Novelle durch leitmotivische Verknüpfungen stets mit der numinosen Macht assoziiert, so daß mit den solcherart semantisierten Elementen auch an dieser Stelle suggeriert (aber nicht eindeutig behauptet) wird, Aschenbach werde wieder an seinen Bestimmungsort zurückgebracht. Die empirische und die numinose Erklärung der Episode stehen alternativ zueinander, denn kausale und finale Motivationen des Geschehens sind miteinander unvereinbar. Weil bis zum Schluß nicht zwischen ihnen entschieden wird, bleibt die Welt von *Der Tod in Venedig* konstitutiv zweideutig.

Kausale und finale Motivierung betreffen gleichermaßen die objektive Ordnung der erzählten Welt. Eine ganz andere Dimension narrativer Texte wird mit dem Begriff der (3) *kompositorischen* oder *ästhetischen* Motivierung bezeichnet. Diese umfaßt die Funktion der Ereignisse und Details im Rahmen der durch das Handlungsschema gegebenen Gesamtkomposition und folgt nicht empirischen, sondern künstlerischen Kriterien. Tomaševskij erklärt die kompositorische Motivierung folgendermaßen:

Ihr Prinzip ist die Ökonomie und Zweckmäßigkeit der Motive. (...) Nicht ein Requisit darf in der Fabel ungenutzt, nicht eine Episode ohne Einfluß auf die Situation der Fabel bleiben. Čechovs These, wenn man zu Beginn einer Erzählung von einem Nagel in der Wand spreche, müsse sich der Held am Ende der Erzählung an diesem Nagel aufhängen, zielt genau auf die kompositorische Motivierung. (Tomaševskij, *Theorie*, S. 227 f.)

Bezieht man diese Passage auf die oben getroffene Unterscheidung von verknüpften und freien Motiven (s.o. S. 109), dann ist Tomaševskijs Forderung, jedes Motiv müsse kompositorisch motiviert sein, im Fall der verknüpften Motive *per definitionem* eingelöst – denn verknüpfte Motive sind ja definiert als Ereignisse, die unmittelbar handlungsfunktional sind, indem sie zum Fortgang der Handlung beitragen. Aber auch freie Motive sind kompositorisch motivierbar. In solchen Fällen besteht eine semantische Relation zwischen dem einzelnen Motiv und der Gesamtheit (oder zumindest größeren Teilen) der Handlung. Bei der Charakterisierung der freien Motive wollen wir unter Rückgriff auf ein bekanntes Begriffspaar von Roman Jakobson zwischen *metaphorischer* und *metonymischer* Verwendung unterscheiden. Jakobson bestimmt metaphorische Relationen durch Ähnlichkeit (d. h. durch eine partielle Merkmalsgleichheit) und metonymische Relationen durch Kontiguität (d. h. durch eine räumliche, zeitliche oder kausale

Nähe oder eine synekdochische pars pro toto-Beziehung der Relata) (Jakobson, *Seiten*, bes. S. 133–139).

(a) Betrachten wir zunächst ein Beispiel für ein freies Motiv in *metaphorischer* Verwendung. Über Effi Briest wird im zweiten Kapitel von Fontanes gleichnamigem Roman (1895) erzählt, wie sie zusammen mit Freundinnen im elterlichen Garten auf eine Schaukel steigt («wir wollen uns schaukeln, auf jeder Seite zwei, reißen wird es ja wohl nicht», *Effi Briest*, S. 16) – eine Schaukel, wie bereits im ersten Absatz des Romans beiläufig erwähnt wird, «deren horizontal gelegtes Brett zu Häupten und Füßen an je zwei Stricken hing – die Pfosten der Balkenlage schon etwas schief stehend» (ebd., S. 7). Am Ende des Romans, nachdem ihre Ehe mit dem Baron von Innstetten gescheitert und sie sozial geächtet ist, klettert die todkranke Effi noch einmal auf die Schaukel.

Sie sprang hinauf mit einer Behendigkeit wie in ihren jüngsten Mädchentagen, und ehe sich noch der Alte [i.e. der Pastor Niemeyer], der ihr zusah, von seinem halben Schreck erholen konnte, huckte sie da zwischen den zwei Stricken nieder und setzte das Schaukelbrett durch ein geschicktes Auf- und Niederschnellen ihres Körpers in Bewegung. Ein paar Sekunden noch, und sie flog durch die Luft, bloß mit einer Hand sich haltend, riß mit der andern ein kleines Seidentuch von Brust und Hals und schwenkte es wie in Glück und Übermut. (ebd., S. 281)

Effi Schaukeln hat mit ihrer Lebensführung das Merkmal «risikoreich» gemeinsam. Auf ihr unglückliches Schicksal bezogen, wird das Schaukelmotiv zum Zeichen für das Risiko, das sie in der Affäre mit dem Offizier Crampas eingegangen ist. Es ist in der erzählten Welt nicht kausal oder final, aber metaphorisch mit der Handlung verbunden.³

(b) Für ein *metonymisch* verwendetes freies Motiv können wir das von Tomaševskij erwähnte Čechovsche Beispiel eines Nagels an der Wand nehmen. Die Hervorhebung eines solchen Details erscheint willkürlich, bevor der Nagel für den Suizid des Helden gebraucht wird. In diesem Moment jedoch wird der Nagel durch seine räumliche und kausale Nähe zum Suizid des Helden metonymisch in die Handlung eingebunden. Frei ist das Motiv hier, solange es eine unbestimmte Erwartung signalisiert; deren Erfüllung macht es zu einem verknüpften Motiv.

Nicht immer jedoch sind freie Motive, sei es metaphorisch oder

³ Die Relation zwischen einem metaphorischen Motiv und der Erzählung als Ganzem wird von einigen Erzählforschern als «Spiegelung» oder «mise en abyme» beschrieben (s. Scheffel, *Formen*, S. 71–85).

metonymisch, in die Handlung integriert. Tomaševskijs Forderung nach lückenloser Funktionalisierung aller «Requisiten» und «Episoden» ist überpointiert und unterstellt eine Norm des Erzählens, die vielen literarischen Texten nicht gerecht wird. Aber nicht nur bei dem russischen Formalisten begegnet man einer solchen Forderung. Auch sonst wird häufig eine fehlende oder unplausible Motivierung der Handlung als ästhetischer Fehler getadelt. Vor dem Hintergrund unserer Unterscheidungen wäre bei solchen Vorwürfen jedoch zu präzisieren, von welchem der drei Motivierungstypen her die Begründung des erzählten Geschehens als ungenügend erscheint und ob die immanente Poetik des betreffenden Textes möglicherweise anhand eines Standards von narrativer Kohärenzbildung verurteilt wird, dem sie gar nicht unterliegt.

Selbst realistische Erzählwerke des 19. Jahrhunderts, die in vielfacher Hinsicht die Erwartungshaltungen und Wertungsnormen geprägt haben, an denen wir uns intuitiv orientieren, wenn es um fiktionales Erzählen geht, genügen nicht oder jedenfalls nicht unmittelbar der Forderung nach einer totalen Funktionalisierung der verwendeten Motive. Betrachten wir eine Passage aus Gustave Flauberts Erzählung *Ein schlichtes Herz* (*Un coeur simple*, 1877). Es wird das Haus beschrieben, in dem Madame Aubain mit ihrer Magd Félicité lebt.

Dieses Haus, das mit Schiefer bekleidet war, lag zwischen einem Durchgang und einer Gasse, die zum Fluß herabließ. Die Böden im Innern des Hauses waren uneben, was zum Stolpern Anlaß gab. Ein enger Flur trennte die Küche von dem Saal, in dem Madame Aubain sich in der Nähe des Fensters, in einem Strohstuhl sitzend, den ganzen Tag über aufhielt. Acht Mahagonistühle reiheten sich an der weißgestrichenen Tafelung entlang. Ein altes Klavier trug, unterhalb eines Barometers, einen pyramidenartigen Haufen von Schachteln und Kartons. Zwei gestickte Lehnstühle standen auf beiden Seiten des Kamins aus gelbem Marmor und im Stil Louis XV. Die Uhr in der Mitte stellte einen Vestatempel dar – und das ganze Zimmer hatte einen etwas modrigen Geruch, denn der Fußboden lag tiefer als der Garten. (S. 9 f.)

Im Rahmen der Unterscheidung von metaphorischer und metonymischer Motivverwendung scheint diese beschreibende Passage, die sich noch über unser Zitat hinaus fortsetzt, vornehmlich metonymischen Charakter zu haben – es werden die räumlichen Umstände geschildert, in denen sich die Handlung abspielt. Daneben stellen Details wie die «unebenen» Böden, das «alte» Klavier und der «modrige» Geruch einen metaphorischen Bezug zur Handlung her, indem sie eine Atmosphäre des Verfalls evozieren. Aber läßt sich der große Reichtum an konkreten Details auf diese Weise wirklich befriedigend erklären?

Warum ist die Tafelung des Saals ausgerechnet weiß gestrichen? Warum steht auf dem Klavier ausgerechnet ein Haufen von Schachteln und Kartons? Diese Details sind zwar nicht dysfunktional, aber durch eine funktionale Analyse nicht mehr recht zu motivieren. Mit Roland Barthes nennen wir solche funktional überschüssigen Details *Realitätseffekte* («effets de réel»).

Die irreduziblen Überreste der funktionalen Analyse haben gemeinsam, daß sie das bezeichnen, was man üblicherweise das «konkrete Reale» (beiläufige Gesten, flüchtige Haltungen, unbedeutende Gegenstände, überflüssige Worte) nennt. Die reine und einfache «Repräsentation» des «Realen», die nackte Darstellung dessen, «was ist» (oder gewesen ist), erscheint somit wie ein Widerstand gegenüber dem Sinn; dieser Widerstand bestätigt den großen, mythischen Gegensatz zwischen dem Gelebten (des Lebenden) und dem Verstehbaren (...). (Barthes, *L'Effet*, S. 482)

Die semantische Funktion solcher Details entspringt gerade ihrer narrativen Funktionslosigkeit. Die Schwierigkeit, die ihre Funktionalisierung macht, imitiert die alltagsweltliche Erfahrung der Widerständigkeit des Faktischen.

Man begegnet dem Phänomen einer auf den ersten Blick ungenügenden Motivierung nicht nur bei Beschreibungen, sondern auch in bezug auf die Handlungsmotivierung. Insbesondere gegenüber Werken der populären oder Trivialliteratur wird häufig der Vorwurf einer ungläubwürdigen oder inkohärenten Motivierung des Geschehens erhoben. Bei solchen Vorwürfen wird leicht der Charakter solcher Texte als *Schemaliteratur* übersehen und versäumt, zwischen empirischer (kausaler), finaler und kompositorischer Motivierung des Geschehens zu unterscheiden. Die kausal-empirisch ungenügende Motivierung eines *deus-ex-machina*-Endes kann kompositorisch durchaus befriedigend motiviert sein.

Die Beobachtung, daß die Einheit narrativer Texte durch einen motivationalen Zusammenhang zwischen den einzelnen Ereignissen hergestellt wird, wurde bereits in der Antike gemacht. In seiner *Poetik* verlangt Aristoteles, die Handlung eines Dramas oder Epos solle eine Einheit bilden, indem die Einzelereignisse «nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit» (1451a) aufeinander folgen; die Anfangs- und Endpunkte der Handlung kennzeichnet er hingegen negativ durch die Abwesenheit einer engen Kausalverknüpfung mit dem vorgängigen bzw. nachfolgenden Geschehen:

Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicher-

weise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten. (1450b)

Aristoteles' Postulat blieb, vermittelt über die sogenannte Drei-Einheiten-Lehre der Poetiken der italienischen Renaissance und der französischen Klassik, bis ins 18. Jahrhundert maßgeblich. Auch Friedrich von Blanckenburg hielt in seinem *Versuch über den Roman* (1774) an der Forderung einer lückenlos motivierten «Kette von Ursach und Wirkung» (S. 10) fest, unterschied aber neben dieser kausalen Notwendigkeit auch eine «Nothwendigkeit des Dichters», der jede Begebenheit zu gehorchen habe, damit der Dichter «den Endzweck erreiche, den er mit seinem Werke sich vorgesetzt hat» (S. 343). Damit war das Konzept einer doppelten, zugleich kausalen und ästhetisch-funktionalen Motivierung des Geschehens formuliert, welches im 19. Jahrhundert etwa in Friedrich Theodor Vischers *Aesthetik* im Gegensatz zwischen «tatsächlicher Motivierung des Gegenstandes in der Wirklichkeit» und «künstlerischer Motivierung» (Bd. 3, S. 48) wiederkehrte und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von den Russischen Formalisten neu entdeckt wurde.

Daß der Zusammenhang einer Geschichte durch die motivationale Verkettung der dargestellten Ereignisse hergestellt wird, ist ein allgemeines Merkmal narrativer Texte. Allerdings stellt Aristoteles' außerordentlich einflußreiche Forderung nach einer besonders engen kausalen Verknüpfung eine normative Verschärfung dieses Merkmals dar, die keineswegs als allgemeingültig angesehen werden kann. In vielen Erzählungen wird eine enge kausale Verknüpfung aufeinander folgender Ereignisse vielmehr gar nicht angestrebt. Schemaliteratur unterliegt dieser Norm weniger stark als etwa der realistische Roman des 19. Jahrhunderts. Auch kulturelle Unterschiede beeinflussen die Anforderungen an die narrative Motivierung. In mündlichen Kulturen sind Erzählungen relativ wenig kausal motiviert (s. Martinez [Hg.], *Mythos*, S. 11-22, und Ong, *Oralität*, S. 138-154). Das kann man beispielsweise an autobiographischen Erzählungen von nordamerikanischen Indianern beobachten, die noch in ihrer ursprünglichen Stammesgemeinschaft aufgewachsen waren (s. Brumble, *Autobiography*): Das europäische Modell der Autobiographie zielt darauf ab, mit Hilfe

der erzählten Ereignisse zu erklären, wie und wer jemand geworden ist, also eine prägnante Individualität als Produkt eines bestimmten Lebens darzustellen. Chronologische Kontinuität, Höhe- und Wendepunkte dienen dabei als strukturierende Elemente. Hingegen stellen die indianischen Texte keinen übergreifenden individuellen Lebenszusammenhang her. Sie bestehen aus episodischen Darstellungen der eigenen Taten, die selten chronologisch geordnet sind und darauf verzichten, die Handlungen psychologisch zu erklären oder in einen übergreifenden Zusammenhang einzubetten. Kausale Begriffe wie «Konsequenz», «Folge», «Ursache», «Ergebnis» oder «Wirkung» haben keine konstitutive Funktion. Die Kontinuität der eigenen Biographie wird eher durch die Zuordnung des eigenen Lebens in eine soziale Gruppe als durch eine Verflechtung der erlebten Ereignisse mit der eigenen individuellen Entwicklung hergestellt.

Die durch narrative Motivierung hergestellte Kohärenz von Erzählungen kann, wie wir sehen, verschiedener Art sein. Nicht daß auf eine bestimmte Weise motiviert, sondern daß überhaupt motiviert wird, ist eine notwendige Eigenschaft wohlgestalteter narrativer Texte. Wie schon die logischen Eigenschaften der fiktionalen Erzählerrede mit samt den verschiedenen Typen unzuverlässigen Erzählens (s.o. Kapitel II, 5) weist auch das Phänomen der narrativen Motivierung auf die Existenz verschiedenartiger fiktionaler Welten hin. In der Literatur begegnen wir Welten, die einer naturalistischen Kausalität gehorchen, aber auch solchen, die vornehmlich von final-numinosen oder auch ästhetisch-formalen Faktoren bestimmt sind.

c) Die doppelte Zeitperspektive des Erzählens

Wer narrative Texte liest, tut etwas scheinbar Paradoxes, denn er nimmt das dargestellte Geschehen zugleich als offen und gegenwärtig und als abgeschlossen und vergangen auf. Vergangen erscheint das Geschehen, insofern es von Anfang an als abgeschlossenes Ganzes aufgefaßt und im Präteritum erzählt wird, als chronologische Gestalt, in welcher bereits der Anfang sinnhaft auf das Ende bezogen ist. Als gegenwärtig und offen nimmt der Leser das Geschehen auf, insofern er die Figuren als in das Geschehen der erzählten Welt verstrickte Personen versteht und ihre Agentenperspektive nachvollzieht. Er sieht sie dann in Entscheidungssituationen gestellt und als potentiell Handelnde in eine offene Zukunft blickend, die sie ihren Wünschen, Kenntnissen und Möglichkeiten gemäß zu beeinflussen suchen,

ohne sie doch mit Gewißheit steuern oder vorhersagen zu können. Mit den Worten des aufklärerischen Ästhetikers Johann Jakob Engel gesagt, ist dem Handelnden «die Handlung allererst im Werden begriffen, und die Zukunft ist für ihn wirklich noch Zukunft, mit allem ihrem trüben und ungewissen Nebel umgeben» (Engel, *Handlung*, S. 254). Wenn wir Leser die Figuren als Handelnde verstehen, setzt das voraus, daß wir uns Geschehensverläufe vorstellen, die alternativ zu dem stehen, was tatsächlich in der erzählten Welt eintritt.

Daß man sich das Geschehen und die Figuren der erzählten Welt nach dem Muster unserer eigenen Wirklichkeitserfahrung vorstellt, scheint jedenfalls plausibel zu sein bei Werken, deren erzählte Welten sich in ihren Kriterien des Möglichen, Wahrscheinlichen und Notwendigen nicht sehr von unserer Wirklichkeit unterscheiden. Gilt diese Haltung aber auch im Falle von phantastischer Literatur, von Märchen oder von Fabeln – das heißt bei Werken mit erzählten Welten, die offensichtlich nach ganz anderen als den uns aus unserer eigenen Lebenswelt vertrauten Gesetzen und Regeln funktionieren? Mindestens in einer zentralen Hinsicht dürfte jeder narrative Text etwas mit unserer alltäglichen Lebenswelt gemeinsam haben: Wir nennen einen Text erst dann narrativ, wenn das dargestellte Geschehen nicht nur Geschehnisse enthält, sondern auch von Handlungen menschlicher oder anthropomorpher Agenten (mit)verursacht wird. Das Verwittern eines Gesteins oder Wolkenbildungen am Himmel kann man nicht, in einem normalen Sinn des Wortes, «erzählen» – es sei denn, man anthropomorphisierte das Geschehen und verliehe ihm so die intentionale Qualität von Handlungen. Der Begriff der Handlung wiederum setzt den offenen Möglichkeitshorizont des Handelnden voraus, angesichts dessen er sich zwischen alternativen Handlungsmöglichkeiten entscheidet. Der Handelnde unterstellt eine kausale Beeinflussbarkeit des künftigen Geschehens durch «sinnvolle Spontaneität», und zwar in der Überzeugung, «daß der projizierte Zustand durch in die Außenwelt eingreifende Leibbewegungen herbeizuführen ist» (Schütz/Luckmann, *Strukturen*, Bd. 1, S. 52). Beides, die offene Zukunft und ihre kausale Beeinflussbarkeit, ist analytisch im Begriff der Handlung enthalten: Zu handeln setzt voraus, daß man vor dem Horizont einer offenen Zukunft zwischen verschiedenen Handlungsentwürfen wählt und daß man den gewählten Handlungsentwurf in einen praxisbezogenen Kontext kausaler Regeln einbettet. Dieser Begriff der Handlung dürfte als «unbefragter Boden der natürlichen Weltanschauung» (ebd., S. 25) eine anthropologische Konstante jeder

menschlichen Lebenswelt darstellen. Weil narrative Texte Darstellungen menschlicher Handlungen sind, müssen wir als Leser den offenen Möglichkeitshorizont der Protagonisten rekonstruieren, um ihre Handlungen als Handlungen überhaupt verstehen zu können. In den letzten Jahren haben kognitionspsychologische Experimente über das Verstehen narrativer Texte diese Auffassung empirisch bestätigen können. So stellt etwa der Experimentalpsychologe Gordon Bower fest: «Understanding characters in stories and remembering their actions is alleged to use methods and rules similar to those invoked in actual person perception.» (Bower, *Experiments*, S. 211; ähnlich Brewer, *Story Schema*)

Andererseits gehört zum besonderen Charakter narrativer Texte auch, daß wir die erzählte Geschichte von einem notwendig retrospektiven Standpunkt erfassen. Eine Erzählung ist nicht einfach eine chronikalische Feststellung von vergangenen Ereignissen. In einer reinen chronikalischen Form würden isolierte Ereignisse (z. B. Ereignisse an einem Königshof) ohne Vor- und Rückschau auf andere Ereignisse in Worte gefaßt. Die Wahrheit oder Falschheit solcher reinen chronikalischen Sätze könnte im Prinzip sofort und endgültig festgestellt werden. Das gilt nicht für *narrative Sätze*. Arthur C. Danto beschreibt deren besondere logische Struktur folgendermaßen: Narrative Sätze seien Beschreibungen, «which have, as truth-conditions, and hence as part of their meaning, events which occur later than the events primarily referred to» (Danto, *Narration*, S. 346). Narrative Sätze verwenden nach Danto «zukunftsbezügliche Prädikate» («future-referring predicates» oder auch «narrative predicates»), nämlich Prädikate,

which, though applied to present objects, do so only on the assumption that a future event occurs, and which will be retrospectively *false* of those objects if the future required by the meaning-rules of these predicates fails to materialize. (ebd., S. 349)

Nicht schon der kontemporäre Chronist, sondern erst der retrospektiv urteilende Erzähler oder Historiker kann ein Geschehen mit Begriffen erfassen, die für das Verständnis narrativer Texte so fundamental sind wie «Anfang» und «Ende», «Ursache» und «Wirkung», «Aufstieg» und «Niedergang», «Wendepunkt» und «Vorwegnahme». Solche Begriffe kann nur verwenden, wer eine kognitive Position innehat, die dem beschriebenen Ereignis gegenüber zukünftig ist. Auch Zeitgenossen können natürlich Aussagen über die zukünftige Entwicklung gegen-

wärtiger Zustände treffen. Wenn beispielsweise ein Literaturkritiker im Jahr 1905, in dem Thomas Mann sein Drama *Fiorenza* veröffentlichte, gesagt hätte: «Thomas Mann kann ein guter Dramatiker werden», wäre die Wahrheit dieser Behauptung, anders als im Fall der narrativen Prädikate, unabhängig vom tatsächlichen Verlauf der Zukunft. Auch wenn Mann sich noch am selben Tag für immer von der dramatischen Literatur abgewandt hätte, bliebe der Satz so wahr (oder falsch) wie zuvor. Aber nur der (Literatur-) Historiker, nicht der Zeitgenosse, ist in der epistemischen Position, sinnvoll einen Satz zu behaupten wie «Im Jahr 1905 veröffentlichte Thomas Mann sein einziges Drama».

Erzähltexte vereinigen so zwei verschiedene epistemische Perspektiven, die lebensweltlich-praktische der Protagonisten und die analytisch-retrospektive des Erzählers. Einen narrativen Text zu verstehen bedeutet für den Leser, beide Perspektiven wahrzunehmen.

Die doppelte epistemische Struktur narrativer Texte zwischen Agentenperspektive und Erzählerperspektive findet im Bereich literarischer Erzählungen ihren vielleicht deutlichsten Ausdruck in bestimmten Gattungsnamen. Bezeichnungen wie «Legende» oder «Tragödie» weisen dieselbe logische Besonderheit wie die oben beschriebenen narrativen Sätze auf. Sie stellen das Geschehen von der ersten Episode an unter ein bestimmtes Handlungsschema und erfassen das Erzählte vom Ende her. Und sie können, anders als nicht-narrative Prädikate, sich in der Rückschau wegen des späteren Verlaufs der Geschichte als falsch erweisen. Stellen wir uns zur Illustration dieses Sachverhalts probenhalber eine christliche Heiligenlegende vor, deren Held ein gottesfürchtiges Leben führt, das alle Kriterien für eine künftige Heiligsprechung erfüllt. Nach vielen Jahren fällt er jedoch in die Hände blutrünstiger Heiden, die ihn in der Folterkammer von seinem Glauben abzubringen versuchen; da besinnt sich der Held des offenen Horizonts möglicher Handlungen, schwört seinem Glauben ab und führt hinfort vergnügt ein sündiges Leben. Eine solche Entwicklung der Dinge verwandelt die gesamte Geschichte rückwirkend in etwas anderes als eine Legende – zum Beispiel in eine Legendenparodie. In der echten Legende ist der Heilige von Geburt an ein künftiger Heiliger, sein Leben verläuft, mit den Worten Clemens Lugowskis, «in der absoluten Sicherheit des «Noch nicht», d. h. der absoluten Gewißheit der Erfüllung, die damit schon von vornherein als seiend gesetzt ist» (Lugowski, *Form*, S. 28). Solche mit Gattungsnamen verknüpften Handlungsschemata ähneln in ihren logischen Eigenschaften

narrativen Sätzen. Ein Text kann einer bestimmten Gattung nur retrospektiv mit Gewißheit zugeordnet werden.

Ist eine Kultur vorstellbar, in der man das eigene Leben in gegenwartsgebundener Agentenperspektive führt und es *zugleich* mit der (nicht psychologischen, sondern) *epistemischen* Gewißheit narrativer Prädikate beschreiben kann? Das erscheint uns logisch ausgeschlossen; jedenfalls wäre es nicht unsere Kultur. Die intuitive Überzeugung des Lesers von Heiligenlegenden von der Zukunftsgewißheit des heiligen Lebens entsteht vielmehr dadurch, daß der Leser die Gewißheit der retrospektiven Sicht auf die offene Agentenperspektive projiziert. In diesem Fall drängt die Gattungsform die existentielle Perspektive des Handelnden in den Hintergrund, ohne sie freilich völlig zum Verschwinden zu bringen.

2. Erzählte Welten

Die Handlung eines narrativen Textes, auf die wir uns im vorigen Kapitel konzentriert haben, ist Teil der erzählten Welt, in der sie stattfindet. Jeder fiktionale Text entwirft eine eigene Welt. Wir haben darauf hingewiesen, daß die Motivation des Geschehens in der Regel im Text unausgesprochen bleibt und nur bei unerwarteten und deshalb erklärungsbedürftigen Wendungen des Geschehens thematisiert wird; die explizit mitgeteilten Motivationen bilden nur einen Teil dessen, was der Leser als Totalität der Handlungsmotivationen annimmt. Eine ähnliche Ergänzung des explizit Mitgeteilten durch einen unthematischen Horizont findet im Leseakt auch mit Bezug auf die erzählte Welt insgesamt statt. Auch hier verstehen wir das explizit Behauptete vor einem unthematischen Horizont von nurmehr Unbestimmt-Vorhandenem. Diese für das Verständnis jedes fiktionalen Textes notwendige Konstruktionstätigkeit des Lesers wird *ex negativo* in dem kurzen absurden Text *Das blaue Heft Nr. 10* (um 1939) des russischen Autors Daniil Charms illustriert:

Es war einmal ein Rotschopf, der hatte weder Augen noch Ohren. Er hatte auch keine Haare, so daß man ihn an sich grundlos einen Rotschopf nannte. Sprechen konnte er nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

Er hatte sogar weder Arme noch Beine. Er hatte auch keinen Bauch, keinen Rücken, er hatte keine Wirbelsäule, und er hatte auch keine Eingeweide. Nichts hatte er! So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht. Reden wir lieber nicht weiter darüber. (*Fälle*, S. 207)

Charms' Text verletzt eine elementare Lesekonvention und verdeutlicht gerade dadurch deren sonstige Geltung. Um einen narrativen Text zu verstehen, konstruieren wir im Akt der Lektüre die Totalität einer erzählten Welt. Diese Konstruktionsleistung erfolgt auf der Grundlage der expliziten Aussagen des Erzählers und der Figuren, geht aber über sie hinaus. Sobald ein Begriff wie «Rotschopf» genannt wird, verbinden wir mit ihm unwillkürlich eine vage Menge ungenannter Eigenschaften, die wir als *unbestimmt vorhanden* setzen. Wenn von einem Rotschopf die Rede ist, setzen wir normalerweise voraus, daß er außer roten Haaren auch einen Mund, eine Wirbelsäule usw. besitzt. Charms' Text bricht mit dieser Lesekonvention auf eine besonders krasse Weise, weil dem Rotschopf hier explizit Eigenschaften abgesprochen werden, die im Begriff eines rothaarigen Menschen *analytisch* enthalten sind – beispielsweise die Eigenschaft, Haare zu besitzen.

Der implizit gesetzte, unthematische Horizont umfaßt neben logisch-analytischen auch *pragmatische* Implikationen, das heißt Sachverhalte, die, ohne daß sie ausdrücklich behauptet worden oder aus dem Ausgesprochenen analytisch ableitbar wären, doch als vom Erzähler mitgemeint zu verstehen sind. So ist es zwar nicht analytisch im Begriff eines rothaarigen Menschen enthalten, daß er aktuell Arme und Beine, Nase und Mund, Wirbelsäule und Eingeweide besitzt – er könnte ja Gliedmaßen, Gesicht und Rumpf (man verzeihe das Beispiel) bei einem Unfall verloren haben. Doch würde der Erzähler wenn schon keine logischen Gesetze, so doch elementare pragmatisch-kommunikative Konventionen verletzen, wenn er uns verschwiege, daß sein Protagonist nurmehr als isoliertes Gehirn existiert. Solche pragmatischen Implikationen narrativer Texte erfolgen meist in Form von sogenannten konventionellen und konversationellen Implikaturen, die zuerst vom Sprachphilosophen H. P. Grice beschrieben wurden und heute vor allem in der pragmatischen Linguistik untersucht werden. Im Falle von Charms' Rotschopf wird beispielsweise das konversationelle Prinzip der Quantität verletzt, demzufolge solche Umstände, die zum Verständnis einer Aussage wichtig, aber aus dieser nicht ableitbar sind, ebenfalls rechtzeitig mitgeteilt werden sollten.

Auf welche Weise wir den unthematischen Horizont einer fiktionalen Welt konstruieren, wird jedoch nicht nur von außerliterarischen (logisch-analytischen und pragmatischen) Implikationen gesteuert, sondern auch von *literarischen Konventionen*. Das wird auf komische Weise in einer Szene aus Cervantes' *Don Quijote* verdeutlicht, in der Don Quijote sich mit einem Gastwirt unterhält:

Dann befragte er [i.e. der Gastwirt] ihn, ob er Geld bei sich führe. Don Quijote entgegnete, er habe keinen Pfennig in der Tasche, denn er habe nie in den Geschichten der fahrenden Ritter gelesen, daß irgendeiner Geld mitgenommen hätte.

Darauf versetzte der Wirt, er sei im Irrtum; denn zugegeben, daß es in den Geschichten nicht geschrieben stehe, weil deren Verfasser gemeint, es sei unnötig, so selbstverständliche Dinge, die bei sich zu haben so unerlässlich sei, wie Geld und reine Hemden, ausdrücklich zu erwähnen, so müsse man darum nicht glauben, daß sie dieselben nicht bei sich führten. (S. 35)

Obwohl sich Don Quijote im weiteren Verlauf des Gesprächs vom Gastwirt davon überzeugen läßt, daß Ritter doch Geld bei sich führen, müssen wir ihm einen guten literarischen Instinkt zugestehen. In der idealisierten Welt der Ritterromane, die Don Quijotes Selbstverständnis als Ritter geprägt haben (und von der sich, wie Don Quijote zu seinem Leidwesen immer wieder erfahren muß, seine eigene durchaus unterscheidet), gibt es keine spröden Alltagsorgen um volle Geldbörsen und reine Hemden.¹ Hier tragen Ritter auf ihren Abenteuern weder Geldbörsen bei sich, noch lassen sie diese zu Hause; vielmehr hat die Frage nach Geld in der «Traumschönheit und Zaubergrazie» (Lukács, *Theorie*, S. 88) dieser Romanwelten grundsätzlich keinen Platz.

Wie Don Quijotes Streit mit dem Gastwirt verdeutlicht, füllen wir als Leser den unthematischen Horizont der erzählten Welt je nach literarischer Gattung auf unterschiedliche Weise. Denn in der Literatur treffen wir nicht nur auf andere Welten, sondern auch auf andere *Arten* von Welten. Vergleichen wir zwei Passagen aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe* (1719) und George Orwells *Animal Farm* (1945). Defoes Roman beginnt mit den Worten:

I was born in the Year 1632, in the City of *York*, of a good Family, tho' not of that Country, my Father being a Foreigner of *Bremen*, who settled first at *Hull*: He got a good Estate by Merchandise, and leaving off his Trade, lived afterward at *York*, from whence he had married my Mother, whose Relations were named *Robinson*, a very good Family in that Country, and from whom I was called *Robinson Kreuznaer*; but by the usual Corruption of Words in *England*, we are now called, nay we call our selves, and write our Name *Crusoe*, and so my Companions always call'd me. (Bd. 1, S. 1) (Hervorhebungen im Original)

Defoe verknüpft die erzählte Welt seines Romans mit der realen Welt. Er verwendet reale Zeitangaben («1632»), Orts- («York», «Bremen») und Ländernamen («England»). Wichtiger noch als solche punktuelle

¹ Halten wir Don Quijote zugute, daß er Hartmanns von Aue mittelhochdeutschen Ritterroman *Erec* (um 1180) nicht kennen konnte, in welchem Erec in einer fremden Stadt zunächst aus Geldmangel keine Unterkunft findet (s. *Erec*, V. 238).

Referenz auf die reale Welt mit Hilfe von Eigennamen und Jahreszahlen ist für die Art der erzählten Welt jedoch ihr Grundcharakter oder *Stil*, wie er sich in diesem ersten und den weiteren Sätzen des Textes entfaltet. Crusoe lebt in einer Welt, in der es uns geläufige Familienstrukturen, Handel und sprachliche Verballhornungen gibt. Wir würden zwar vergeblich im Geburtsregister der Stadt York aus dem Jahre 1632 nach einem Eintrag über Robinson Kreutznaer suchen – Defoe beschreibt in seinem Roman, ungeachtet der teilweisen Verwendung realer Eigennamen, eine fiktive, nicht unsere reale Welt. Dennoch entspricht die Welt von *Robinson Crusoe* in bezug auf die fundamentalen Modalkategorien des Notwendigen und des Möglichen ungefähr dem, was wir auch für die reale Welt Englands zur Mitte des 18. Jahrhunderts als notwendig und möglich annehmen.

In Orwells satirischer Fabel lesen wir über den Esel Benjamin:

Benjamin was the oldest animal on the farm, and the worst tempered. He seldom talked, and when he did it was usually to make some cynical remark – for instance he would say that God had given him a tail to keep the flies off, but that he would sooner have had no tail and no flies. (S. 2)

Anders als in der Welt von *Robinson Crusoe* ist es in derjenigen von *Animal Farm* möglich, daß Esel wie Menschen sprechen und ironische Bemerkungen über Gott machen. Die der Lektüre zugrundeliegende Implikationsregel lautet hier: (1) Wenn es wahr ist, daß der Esel Benjamin spricht, dann können Esel sprechen. (2) Der Esel Benjamin spricht. (3) Also können Esel sprechen.

Andererseits ist es Benjamin unmöglich, die Fliegen mit anderen Mitteln als mit seinem Eselsschwanz zu vertreiben. Auch wenn er über die (für einen realen Esel) phantastische Fähigkeit des Sprechens verfügt, unterliegt er ansonsten – wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt – durchaus den Beschränkungen seines Eselkörpers. Es wäre mit dem Stil der phantastischen, aber auch stabilen Welt von *Animal Farm* unvereinbar (und ist deshalb in ihr unmöglich), daß Benjamin sich plötzlich Hände wachsen ließe, mit deren Hilfe er die Fliegen leichter vertreiben könnte. Das zeigt, daß die Konstruktion der erzählten Welt im Leseakt nicht nur *inklusive* (im Sinne der gerade genannten Implikationsregel), sondern auch *exklusive* erfolgt: Der unthematische Horizont gibt nicht nur vor, was in der erzählten Welt, wenngleich unbestimmt, vorhanden ist, sondern auch, was aus ihr ausgeschlossen ist. Der Leser ist stets bestrebt, die erzählte Welt als eine stabile und konsistente Totalität zu konstruieren.

Dieses Bestreben schließt allerdings nicht aus, daß wir in der Literatur erzählte Welten kennenlernen, die stilistisch komplex sind. Wir unterscheiden vier Formen solcher Komplexität.

(1) *Homogene vs. heterogene Welten*. Während die bislang genannten Texte *homogene erzählte Welten* entfalten, insofern das zugrundeliegende System von Möglichem, Wahrscheinlichem und Notwendigem jeweils einheitlich ist, stellt beispielsweise Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1915) eine *heterogene erzählte Welt* dar, insofern sie zwei gänzlich unterschiedliche Systeme von Möglichkeit in sich vereinigt. Einerseits ist da der phantastische Sachverhalt, daß Gregor Samsa sich eines Morgens zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt findet, andererseits folgen die übrigen Ereignisse realistischen Regeln. (Eine Ausnahme bilden allerdings die Reaktionen der Familie auf Gregors Verwandlung – in ihnen wird gerade die Verbindung zwischen phantastischer und realistischer Sphäre hergestellt.)

(2) *Uniregionale vs. pluriregionale Welten*. Eine zweite Form von Komplexität findet man in Werken, die in verschiedenen Abschnitten verschiedene Weltsysteme präsentieren und insofern *pluriregional* genannt werden können – im Gegensatz zu *uniregionalen* Welten mit einem einzigen System. Besonders Erzähltexte mit extradiegetischen Rahmen- und intradiegetischen Binnengeschichten bieten sich für die Konstruktion pluriregionaler Welten an. Viele Autoren der Romantik haben diese Möglichkeit genutzt, die man aber beispielsweise auch schon in dem antiken Roman *Der goldene Esel* (*Metamorphoses*, um 170) des Lucius Apuleius verwirklicht findet. Hier wird innerhalb einer Rahmengeschichte u. a. die Binnengeschichte von Amor und Psyche erzählt, deren märchenhafte Welt sich von der überwiegend derb-burlesken Atmosphäre der Rahmenhandlung deutlich abhebt. Anstatt von einer einzigen, pluriregionalen Welt wäre hier genaugenommen von zwei verschiedenartigen Welten zu sprechen, die zwar derselben Erzählung angehören, aber diegetisch voneinander getrennt sind.

Aber auch verschiedene Regionen oder Sphären derselben diegetischen Ebene können Welten unterschiedlichen Typs angehören. Eine Szene des *Nibelungenliedes* (um 1200) schildert, wie Siegfried mit seiner Gefolgschaft an den Wormser Hof der Burgunder kommt, um dort um Kriemhild zu werben. Da alle eintreffenden Ritter ähnlich aufwendig gekleidet sind, wissen die Burgunder, die zwar Siegfrieds ruhmvollen Namen kennen, ihm aber persönlich nie begegnet sind, nicht, wen sie als Siegfried begrüßen sollen.² Eine parallele Szene ereignet sich einige Zeit später, als Siegfried zusammen mit dem Bur-

gunderkönig Gunther zur mächtigen Königin Brünhild nach Isenstein auf Island fährt, um diese für Gunther zu werben. Doch anders als in der überwiegend *höfischen* Sphäre von Worms ist in der *heroischen* Sphäre Isensteins eine persönliche Bekanntschaft unnötig, um den Helden Siegfried als solchen zu identifizieren. Jemand aus Brünhilds Gefolge sagt, er kenne zwar keinen der fremden Ritter, aber einer von ihnen gleiche Siegfried («wan geliche Sifride einer darunder stât», *Nibelungenlied*, 411.3). Wer so heldenhaft aussieht wie der einzigartige Held Siegfried, kann in der heroischen Welt des Heldenepos niemand anderer als Siegfried selber sein – weshalb ihn Brünhild dann auch ohne zu zögern mit seinem Namen anredet (ebd., 419.3). Siegfrieds herausragender Rang wird durch seine charismatische Erscheinung markiert, die nicht ein sozial codiertes *Zeichen*, sondern ein symptomatisches *Anzeichen* seiner einzigartigen Stärke und Heldenhaftigkeit darstellt. Die Sicherheit, mit der Siegfried in Isenstein erkannt werden kann, ist der traditionellen Sphäre des Wormser Hofes fremd. Hier sind persönliche Bekanntschaft, konventionelle Zeichen (z. B. Kleidung) oder sozial codierte Verhaltensweisen notwendig, um jemanden als Führerfigur zu erkennen.

(3) *Stabile vs. instabile Welten*. Kafkas *Verwandlung* präsentiert zwar eine heterogene (realistisch-phantastische) Welt, aber zugleich eine *stabile*. Die Vermischung von phantastischem Grundmotiv und realistischem Kontext wird bereits im ersten Satz des Textes eingeführt und dauert bis zum Ende an. Andere Texte präsentieren *instabile Welten*, insofern der Leser im Verlauf der Lektüre sich die Handlung nach wechselnden Kriterien der Notwendigkeit und der Möglichkeit erklären muß. Tzvetan Todorovs bekannte Definition der phantastischen Literatur als Unschlüssigkeit («hésitation») zwischen dem Unheimlichen («étrange») und dem Wunderbaren («merveilleux») ist eine Beschreibung solcher instabilen Welten: «Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat» (Todorov, *Theorie*, S. 26). Diese Unschlüssigkeit kann sich entweder dahingehend auflösen, daß das Er-

² Erst Hagen, der als einziger am Wormser Hof Siegfried als Held ebenbürtig ist, kann diesen auch ohne persönliche Bekanntschaft anhand seiner charismatischen Erscheinung identifizieren: «der dort so herlichen gat» (*Nibelungenlied*, Str. 86.4). Unsere Interpretation folgt Müller, *Heldenepos*, S. 94-100. Zur prekären Verbindlichkeit der «heroischen Verhaltensschematik» im *Nibelungenlied* s. auch Haug, *Idealität* (Zitat: ebd., S. 302).

eignis als ein übernatürliches akzeptiert wird – in diesem Fall ist die erzählte Welt durch neue, wunderbare Naturgesetze bestimmt. Oder aber man entscheidet, das Ereignis sei nur scheinbar übernatürlich, in Wahrheit aber eine Sinnestäuschung o.ä. – dann handelt es sich um eine erzählte Welt, in der die Gesetze der Realität intakt bleiben. So findet man in der Geschichte des englischen Schauerromans (*gothic novel*) einerseits, wie in Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1765), ein *akzeptiertes Übernatürliches*, andererseits, wie in Ann Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794), ein empirisch *expliziertes Übernatürliches*. Mit Todorovs Terminologie ausgedrückt, enthüllt sich die Welt von Walpoles Roman als eine «wunderbare», diejenige von Radcliffe hingegen als eine «unheimliche». Während in den gerade genannten Texten die erzählte Welt sich nur vorübergehend als mehrdeutig, rückblickend aber als stabil erweist, bleibt in anderen Texten die Instabilität bestehen. So gelingt es Henry James in seiner Erzählung *The Turn of the Screw* (1898), mittels einer perspektivischen, intern-fokalisiertem Darstellungstechnik bis zum Schluß offen zu lassen, ob die beiden gespenstischen Erscheinungen der verstorbenen Hausangestellten Quint und Jessel, die den Kindern Flora und Miles nachzustellen scheinen, objektiv vorhanden sind, oder ob sie nur der überreizten Einbildungskraft der Gouvernante entspringen.

(4) *Mögliche vs. unmögliche Welten*. In den sechziger Jahren führte der amerikanische Logiker Saul Kripke einen Begriff in die Modallogik ein, der bereits in der Philosophie von Gottfried Wilhelm Leibniz eine wichtige Rolle gespielt hatte – «mögliche Welten». So wie Leibniz' Konzept der möglichen Welten im 18. Jahrhundert von den Schweizern Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger für poetologische Fragen fruchtbar gemacht wurde, so ist in den letzten Jahrzehnten auch Kripkes Neuansatz von einigen Literaturtheoretikern aufgenommen worden. Kripke verwendete den Begriff, um die Logik von kontrafaktischen Bedingungssätzen («contrafactual conditionals») zu erklären. Kontrafaktische Bedingungssätze stellen Behauptungen darüber auf, was der Fall wäre, wenn sich ein Geschehen anders als in der Realität entwickelt hätte. Wie hätte sich die Weltgeschichte entwickelt, wenn Pontius Pilatus Jesus von Nazareth begnadigt hätte? Wenn die spanische Armada 1588 in England gelandet wäre? Wenn Adolf Hitler 1938 einem Attentat zum Opfer gefallen wäre? Offensichtlich sind Antworten auf solche Fragen nicht einfach sinnlos. Historische Untersuchungen über «ungeschehene Geschichte» (z. B. in Demandt, *Geschichte*) belegen ebenso wie unsere Alltagserfahrung, daß kontra-

faktische Annahmen durchaus Anspruch auf Plausibilität stellen können. Man kann mit Gründen dafür argumentieren, daß bestimmte historische Entwicklungen zwar nicht real eingetreten sind, aber doch gut möglich gewesen wären, andere als eher unwahrscheinlich einzuschätzen sind, wieder andere als unmöglich ausscheiden.

In der Literaturwissenschaft begegnet man dem Begriff der möglichen Welten heute vor allem im Zusammenhang von einigen Fiktionalitätstheorien (z. B. Doležel, *Heterocosmica*, S. 1-28, Pavel, *Worlds*, Ronen, *Worlds*, Ryan, *Worlds*). Auf der Grundlage der in Kapitel I,1 entwickelten Bestimmung von fiktionaler Rede erscheint es uns allerdings grundsätzlich irreführend, das Phänomen der Fiktionalität mit Hilfe von «möglichen Welten» zu erklären. Auf diese Weise wird nämlich der fundamentale Doppelcharakter fiktionaler Sätze als imaginär-authentische Rede eines Erzählers und, zugleich, real-inauthentische Rede eines Autors unterschlagen (s.o. S. 17 ff.). In kontrafaktischen Bedingungssätzen entwirft man zwar einen imaginierten Weltzustand; dies geschieht jedoch in real-authentischer (faktualer) Rede. Die fiktiven Welten der Literatur entstehen aber nicht durch kontrafaktisch-faktuale Beschreibungen unserer realen Welt, sondern durch fiktionale Beschreibungen einer imaginierten Welt.

Obwohl also das Konzept der möglichen Welten bei der Definition von Fiktionalität auf erhebliche Probleme stößt, ist es doch nützlich für eine Typologie erzählter Welten. Wir können nämlich auf der Grundlage des Möglichkeitskriteriums in der fiktionalen Erzählliteratur drei Typen erzählter Welten unterscheiden: natürliche, übernatürliche und unmögliche (i.e.S.). (a) Bei *physikalisch möglichen Welten* handelt es sich um *natürliche* Welten, die sich zwar, als erfundene, von der realen Welt unterscheiden, in der aber keine physikalischen Gesetze verletzt werden, die wir für unsere reale Welt als gültig annehmen – z. B. Defoes *Robinson Crusoe*. (b) *Physikalisch mögliche Welten* bilden eine Teilmenge der *logisch möglichen Welten*. Man trifft in der Literatur aber auch häufig auf *logisch mögliche Welten*, die physikalisch unmöglich sind. In diesen *übernatürlichen* Welten gelten andere physikalische Gesetze als die unseren, hier können Tiere sprechen, Menschen fliegen, Götter existieren. Werke der phantastischen Literatur, Märchen, Science-Fiction-Romane, Tierfabeln usw. gehören in diese Gruppe, darunter auch Orwells *Animal Farm*. (c) Schließlich begegnet man in der Literatur, vor allem in derjenigen des 20. Jahrhunderts, auch *logisch unmöglichen Welten*. Hier handelt es sich um Welten, in denen *Widersprüche* bestehen (in denen also – auf der

erzähllogisch privilegierten Ebene der Erzählerrede, s.o. S. 102 f. – mimetische Behauptungen aufgestellt werden, welche miteinander nicht vereinbar sind), die weder durch die Annahme eines unzuverlässigen Erzählers noch durch Formen stilistischer *Inkonsistenz* («Heterogenität», «Pluriregionalität» oder «Instabilität») auflösbar sind. Solche (im engeren, logischen Sinne) unmöglichen Welten finden wir beispielsweise in *nouveaux romans* wie Alain Robbe-Grillet's *Die blaue Villa in Hongkong* (*La maison de rendez-vous*, 1965). Darin ist Hongkong einerseits der Schauplatz des Geschehens, andererseits aber nicht; es werden dieselben Ereignisse in unterschiedlichen Versionen und in verschiedener chronologischer Reihenfolge erzählt (a → b → c, aber auch c → b → a); dieselben Gegenstände erscheinen in unterschiedlichen Existenzformen, als Tatsache, als Gemälde, als Theateraufführung.

Eine ingeniose Beschreibung unmöglicher erzählter Welten finden wir in Jorge Luis Borges' Geschichte *Der Garten der Pfade, die sich verzweigen* (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941). Der Titel der Geschichte kehrt im Text wieder als der Titel eines rätselhaften alten Romans des Chinesen Ts'ui Pên, dessen besondere Beschaffenheit der britische Sinologe Stephen Albert einem unwissenden Nachfahren Pên's mit folgenden Worten erklärt (kurz bevor dieser ihn erschießt):

«Natürlich blieb ich an dem Satz [Ts'ui Pên's] hängen: *Ich hinterlasse den verschiedenen Zukünften (nicht allen) meinen Garten der Pfade, die sich verzweigen*. Fast auf der Stelle begriff ich (...). Die Wendung: *verschiedenen Zukünften (nicht allen)* brachte mich auf das Bild der Verzweigung in der Zeit, nicht im Raum. (...) In allen erdichteten Werken entscheidet sich ein Mensch angesichts verschiedener Möglichkeiten für eine und scheidet die anderen aus; im Werk des schier unentwirrbaren Ts'ui Pên entscheidet er sich – gleichzeitig – für alle. Er erschafft so verschiedene Zukünfte, verschiedene Zeiten, die ebenfalls auswuchern und sich verzweigen. Daher die Widersprüche im Roman. Fang (sagen wir) hütet ein Geheimnis; ein Unbekannter klopft an seine Tür; Fang beschließt, ihn zu töten. Natürlich gibt es verschiedene mögliche Lösungen. Fang kann den Eindringling töten, der Eindringling kann Fang töten; beide können davonkommen, beide können sterben usw. Im Werk von Ts'ui Pên kommen sämtliche Lösungen vor; jede einzelne ist der Ausgangspunkt weiterer Verzweigungen. Manchmal streben die Pfade dieses Labyrinths aufeinander zu; etwa so: Sie kommen in dieses Haus, aber in einer der möglichen Vergangenheiten sind Sie mein Feind gewesen, in einer anderen mein Freund (...).» (S. 163 f.)

Borges evoziert in den Worten des Sinologen allerdings nicht nur eine unmögliche erzählte Welt, sondern mehr noch ein unmögliches Erzählen: einen Text nämlich, der nicht eine einzelne Geschichte erzählt, sondern gleichermaßen *alle* möglichen Geschichten, die sich von ei-

nem gegebenen Ausgangszustand aus entwickeln können und die einander alternativ ausschließen. (Nicht zufällig beschreibt Borges ein solches Erzählprojekt nur, ohne es selber in seinem eigenen Text zu realisieren: Es ist zwar möglich, unmögliche Welten zu erzählen; unmögliches Erzählen kann hingegen nur *erwähnt* werden.)

Auch wenn es unmöglich ist, die unendliche Zahl möglicher Entwicklungen aus einem narrativen Kern zu verfolgen – das gilt sowohl im Hinblick auf die Produktion wie auf die Rezeption –, hat es in der Literatur der letzten Jahrzehnte immer wieder Versuche gegeben, die lineare Ordnung von Handlungen in Erzähltexten aufzubrechen. Anders als Robbe-Grillet's *nouveaux romans* verfahren dabei die sogenannten «Mobile»-Romane: In Julio Cortázar's *Rayuela. Himmel und Hölle* (*Rayuela*, 1963) oder Andreas Okopenkos *Lexikon-Roman einer sentimental Reise zum Exporteurtreffen in Druden* (1970) ist der Gesamttext und damit auch die Gesamthandlung in viele Abschnitte unterteilt, die vom Leser in beliebiger Reihenfolge gelesen werden können. Die individuelle Lektüre bringt so jeweils individuelle Handlungsverläufe hervor; die Leistung des Autors besteht darin, den entsprechenden Möglichkeitsspielraum bereitzustellen. Mit den Neuen Medien sind in den letzten Jahren ungeahnte technische Möglichkeiten entstanden, solche nichtlinearen Erzählformen auf CD-ROMs oder im Internet in Form von *Hyperfictions* oder von interaktiven *Cybertexten* (*adventure games, multi-user dungeons, online-fictions*) zu realisieren. Freilich produzieren solche Erzählformen – so wie auch die «Mobile»-Romane – meist keine unmöglichen Welten; sie stellen vielmehr ein Potential alternativer Handlungsverläufe bereit, in dessen Rahmen vom Leser/User individuelle mögliche Handlungen und Welten aktualisiert werden.

Die Affinität instabiler und unmöglicher Welten zu bestimmten Verfahren unzuverlässigen Erzählens – wie im Fall von James die interne Fokalisierung – zeigt an, daß der *Stil* einer erzählten Welt nicht nur davon bestimmt wird, was in ihr der Fall ist, sondern auch von der besonderen Art und Weise der erzählerischen Vermittlung. (Man könnte auch sagen: Der Stil einer erzählten Welt ist nicht nur eine Frage ihrer Ontologie, sondern auch ihrer Epistemologie.)

Explizit vs. implizit Thematisiertes. So ist es für erzählte Welten charakteristisch, welche Sachverhalte *explizit* beschrieben und welche nur *implizit* suggeriert werden. In den Welten von Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) oder Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95)

beispielsweise müssen wir an einigen Stellen des Geschehens annehmen, daß es zu sexuellen Handlungen kommt. So fährt die Titelheldin von Flauberts Roman einmal mit ihrem Liebhaber Léon in einer geschlossenen Kutsche stundenlang durch Rouen. In der erzählerischen Darstellung sind diese Stunden durchgehend auf den marginalen Wahrnehmungsstandpunkt des Kutschers fokalisiert, wie ein kurzer Auszug aus der berühmten, mehrere Seiten umfassenden Passage verdeutlicht:

Von Zeit zu Zeit warf der Kutscher auf seinem Bock verzweifelte Blicke nach den Kneipen. Er begriff nicht, welche Fortbewegungswut diese Leute veranlaßte, gar nicht haltmachen zu wollen. Manchmal versuchte er es, und sogleich hörte er, wie hinter ihm zornige Ausrufe laut wurden. Dann schlug er noch mehr auf seine beiden schweißstriefenden Gäule ein, ohne weiter auf das Geholper zu achten, hier und da anstoßend, ohne daß es ihn kümmerte, niedergeschlagen, und den Tränen nahe vor Durst, Ermüdung und Betrübnis. (S. 251)

Auch wenn der Leser hier nicht im Zweifel darüber belassen bleibt, daß es während der Kutschfahrt zum sexuellen Kontakt zwischen Emma und Léon kommt, ist es ein charakteristisches Merkmal des Welt-Stils von *Emma Bovary*, daß dies lediglich angedeutet wird. Noch verdeckter erzählt Fontane von Effis heimlichen Zusammenkünften mit dem Major Crampas, die am Kessiner Strand stattfinden. Als die beiden nach einer längeren Trennung ihre Treffen wieder aufnehmen, heißt es im Text lediglich:

Die Spaziergänge nach dem Strand und der Plantage, die sie [i.e. Effi], während Crampas in Stettin war, aufgegeben hatte, nahm sie nach seiner Rückkehr wieder auf und ließ sich auch durch ungünstige Witterung nicht davon abhalten. (S. 173 f.)

Zwischen Emma und Léon bzw. Effi und Crampas kommt es zweifellos zu sexuellen Handlungen. Deren ausdrückliche und detaillierte Beschreibung würde jedoch einen krassen Bruch mit der immanenten Poetik dieser realistischen Romane bedeuten und den Stil ihrer erzählten Welten völlig verändern.

Thematischer Vordergrund vs. unthematischer Hintergrund. Die beiden Beispiele von Flaubert und Fontane zeichnen sich durch eine elliptische Erzähltechnik aus, die das zentrale Ereignis nur andeutet. Die implikative Konstruktion einer erzählten Welt betrifft jedoch nicht nur zentrale Ereignisse, die lediglich implizit thematisiert werden, sondern auch eine vage (aber weder willkürliche noch heterogene) Menge von Sachverhalten, die lediglich als unthematischer Horizont

des Geschehens gegeben sind. Wann haben Emma und Effi ihre Menstruation? Wie oft waschen sie sich die Haare? Sind sie manchmal erkältet? Solche Fragen sind in realistischen Romanen – anders als die Frage nach dem Geld in der Welt von Don Quijotes Ritterromanen – zwar müßig, aber nicht *grundsätzlich* fehl am Platz. Der Stil dieser erzählten Welten läßt es jedoch nicht zu, Derartiges mitzuteilen.³

3. Die Bedeutung von Erzählungen: Handlungs- und Tiefenstrukturen

Wir lesen fiktionale Erzählungen nicht zuletzt deswegen, weil uns die dargestellten Figuren, Handlungen und Milieus interessieren. Aber haben diese fiktiven Personen, ihre Taten und ihre Umgebungen über ihre Individualität hinaus irgendeine Bedeutung? Hat jede literarische Erzählung ein Thema? Stellt sie eine These über die Welt auf? Will sie eine bestimmte Weltanschauung oder Lebensform propagieren? Unter den Ansätzen, die diese Fragen zustimmend beantworten und narrativen Texten Bedeutungen zuweisen, greifen wir im folgenden strukturalistisch-semiotische Modelle auf. Modellen mit dieser Orientierung ist gemeinsam, daß sie die Existenz eines abstrakten Bedeutungskerns annehmen, der als latente Tiefenstruktur der konkreten Handlung zugrunde liege. Um diesen Bedeutungskern freizulegen, reduzieren sie die Handlung auf abstrakte Begriffspaare, aus denen die gesuchte Bedeutung bestehe. In dieser Reduktion des komplexen Handlungsgefüges auf eine einfache begriffliche Struktur liegt die besondere Leistung, aber auch die Begrenzung und Fragwürdigkeit solcher Modelle.

Wir wollen auf zwei der einflußreichsten und für die literarische Handlungsanalyse fruchtbarsten Ansätze dieser Art eingehen, nämlich auf Vladimir Propps Analyse russischer Zaubermärchen, welche die strukturelle Handlungsanalyse allererst begründet hat, und auf Jurij M. Lotmans Theorie des Ereignisses und des literarischen Raums. Zuvor wenden wir uns jedoch traditionelleren Versuchen zu, die Handlungsstruktur literarischer Erzählwerke zu erfassen.

³ Die dumpfe Widerständigkeit des Alltäglichen kann in der Epoche des Realismus allerdings in der Gattung des *komischen Romans* thematisiert werden. Mit wohl einzigartiger Insistenz geschieht dies in Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer* (1878), dessen Hauptfigur von einer endlosen Kette von Erkältungen, Hühneraugen, Verstopfungen, Ausrutschern, Stößen, Irrtümern, Zerstreutheiten, Vergeßlichkeiten usw. heimgesucht wird.

a) Handlungsschema

Der Begriff des Handlungsschemas ist von den verwandten Termini «plot» und «Erzählschema» zu unterscheiden. Das *Handlungsschema* ist ein typischer, d. h. mehreren narrativen Texten (z. B. den Texten einer Gattung) gemeinsamer Handlungsverlauf. Unter *plot* versteht man hingegen eher die Handlungsstruktur einzelner Texte. In einem weiteren Sinne bezeichnet man mit «Handlungsschema» nicht nur Strukturen der Handlung narrativer Texte, sondern typische Muster von Erzählungen und Erzählvorgängen insgesamt, einschließlich der Darstellung und erzählpragmatischer Aspekte; für solche umfassenderen Strukturen des Erzählens (wie sie etwa der Soziologe William Labov in seinen Untersuchungen zum Erzählen im Alltag beschrieben hat, s. u. S. 145 ff.) sollte man jedoch besser den Ausdruck *Erzählschema* verwenden. Die Versuche, narrative Texte mit Hilfe von Handlungsschemata zu analysieren, scheiden sich in zwei Gruppen: solche, die, wie Northrop Frye (in *Anatomy*) oder Claude Bremond (in *Logique*), allgemeine Strukturen narrativer Texte beschreiben, und solche, die, wie Vladimir Propp (in *Morphologie*), typische Handlungsmuster einzelner Werkgruppen oder Gattungen zusammenfassen. Der Begriff des Handlungsschemas nimmt, auch unter Bezeichnungen wie «minimal story», «motif», «story schema», «monomyth», «archetype», «Tiefen-» oder «Makrostruktur», in der Erzähltheorie der letzten Jahrzehnte eine zentrale Stellung ein. Einige literarische Gattungen sind wesentlich durch spezifische Handlungs- und Erzählenschemata geprägt, wie zum Beispiel der Artusroman, der Bildungsroman, der Detektivroman, der Kriminalroman und der Schelmenroman.

Daß die Handlungsstruktur narrativer Texte durch allgemeine Schemata geprägt wird, ist bereits in der aristotelischen *Poetik* formuliert. Die gelungene poetische Darstellung menschlicher Handlungen («mythos») solle nicht nur ein Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende bilden, sondern zusätzlich auch durch Komplikationen («désis»), Wendepunkte («peripeteia», «metabolé», «metábasis») und Lösungen («lysis») strukturiert sein (Aristoteles, *Poetik*, 1450a-b, 1455b u.ö.). Vom 18. Jahrhundert bis in die Mitte unseres Jahrhunderts war das Interesse an Handlungsstrukturen allerdings stärker volkskundlich als literaturwissenschaftlich geprägt. Die Sammlungen alter Märchen, Mythen, Balladen und Sagen durch Charles Perrault, Thomas Percy, Johann Gottfried Herder, Jacob und Wilhelm Grimm und vielen anderen erbrachten immer wieder Erzählungen, die einander so ähnlich waren,

daß man sie als Fassungen und Versionen derselben Stoffe ansehen und unvermeidlich die Frage nach gemeinsamen Strukturen und Ursprüngen stellen mußte. Die entsprechenden, an Motiven, Themen und Stoffen orientierten Variantenforschungen, die bereits von den Brüdern Grimm für ihre Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* (1. Ausg. 1812/15) betrieben wurden, kulminierten im 20. Jahrhundert in enzyklopädischen Unternehmungen wie Johannes Boltes und Georg Polivkas *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm* (1913-18), Antti Aarnes und Stith Thompsons *The Types of the Folktale* (die dritte, stark erweiterte Ausgabe des zunächst allein von Aarne unter dem Titel *Verzeichnis der Märchentypen* [1910] veröffentlichten Kompendiums erschien im Jahre 1961), Stith Thompsons *Motif-Index of Folk-Literature* (1. Ausgabe 1932-1936; 2., erweiterte Ausgabe 1955-58) und der *Enzyklopädie des Märchens* (seit 1977).

Die volkswissenschaftliche Erzählforschung konnte die formale wie inhaltliche Formelhaftigkeit von folkloristischen Erzählgattungen wie Liedern, Märchen, Mythen und Sagen nachweisen und «epische Gesetze der volksdichtung» (Orik, *Gesetze*) benennen wie die «Ganzheit», «Übersichtlichkeit», «Ökonomie» und «Einsträngigkeit» der Handlung, die «szenische Zweiheit» und den «Gegensatz» (höchstens zwei Protagonisten treten gleichzeitig auf und stehen dann zueinander im Gegensatz), die «Wiederholung» von Episoden und das «Achtergewicht» bei Reihungen. Schemaorientiertes Erzählen ist charakteristisch für mündliches (fiktionaler wie nichtfiktionaler) Erzählen und für Literatur aus dem Kontaktbereich von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, aber auch für die Trivial- und Unterhaltungsliteratur seit dem späten 18. Jahrhundert. Solche *Schemaliteratur* folgt nicht der ästhetischen Norm der weitgehenden Innovation, sondern derjenigen der schemabezogenen, minimalen Variation. Anstelle von Originalität demonstriert sie Kompetenz im Sinne der normgerechten Verwendung gattungsspezifischer Regeln. Auf der Leserseite ist sie durch eine Erwartungshaltung bestimmt, die vor allem an der Erfüllung eines Grundmusters und höchstens an der Wahrnehmung von geringen Differenzen zwischen den Variationen eines Grundmusters interessiert ist. In der Trivialliteratur werden die jeweiligen Schemata weitgehend abweichungsfrei befolgt; mit Bezug auf mittelalterliche Texte hat man aber auch auf die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten der «typusspezifischen Stilisierung» von Schemata und des «Schemabruchs», der allererst «dem erzählten Text als Schemaindividuation die Funktion eines Verhaltensentwurfs» gebe, hingewiesen (Schmid-Cadalbert, «Ortnit», S. 20).

Ein besonders wirkungsmächtiges Schema in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen deutschen Literatur ist die *gefährliche Brautwerbung*, auf das wir als Beispiel für ein literarisches Handlungsschema kurz eingehen wollen. Es bestimmt Teile des *Nibelungenliedes* (um 1200) und der *Tristan*-Dichtungen und prägt insbesondere die sogenannte Spielmannsdichtung sowie die Heldenepen *Kudrun* (vor 1250) und *Ortnit* (um 1230). Im Spielmannsepos *König Rother* (um 1160) herrscht der Titelheld über das Königreich Bari und läßt um die Hand der Tochter des Königs Konstantin von Konstantinopel anhalten. Wie bei vielen Freiern zuvor wird auch Rother's Gesuch abgewiesen, und seine Boten werden eingekerkert. Daraufhin reist Rother selbst inkognito nach Konstantinopel und erwirbt durch verschiedene Heldentaten das Vertrauen Konstantins. Er befreit heimlich seine gefangenen Boten und entführt die Prinzessin nach Hause. Diese wird jedoch durch einen listigen Spielmann zurück nach Konstantinopel gebracht. Rother bricht ein zweites Mal nach Konstantinopel auf, diesmal von einem großen Heer begleitet, und besiegt König Konstantin. Schließlich kehrt er mit der Königstochter endgültig nach Bari zurück.

Vom Brautwerbungsschema geprägte Erzählungen schildern die gewaltsame Werbung eines Herrschers um eine an Schönheit und Herkunft hervorragende Braut, die einem fremden, jenseits des Meeres gelegenen Machtbereich angehört. Der Werbende wird von Gefolgsleuten unterstützt, die handlungsfunktional als Ratgeber, Boten und außergewöhnliche Helfer auftreten. Typische Episoden des Schemas sind Ratszenen, Botenbestimmung, heimliche Landung, Kemenatenszene, Entführung der Braut, Kampf zwischen Werber und Brautvater, Heimführung der Braut und Hochzeit. Häufig wird das Schema zweimal durchlaufen, indem, wie im *König Rother*, eine Rückentführung der Braut durch den Brautvater eine zweite, diesmal endgültig erfolgreiche Werbungsfahrt erzwingt. Eine Abwandlung des Schemas der gefährlichen Brautwerbung stellt die «invertierte Brautwerbung» dar, bei der man sich mit einer Werbung von außen konfrontiert sieht und eine Frau der eigenen Familie in die Fremde gibt.

b) Vladimir Propps Morphologie

Ein wichtiges Ergebnis der volkswissenschaftlichen Sammlungen von Märchen, Sagen und Mythen ist die große strukturelle Ähnlichkeit von Geschichten über verschiedene Epochen und Kulturen hinweg. Auch

die leichte Übersetzbarkeit solcher Texte in andere Sprachen und ihre hohe Akzeptanz in fremden Kulturen deuten auf eine gemeinsame interkulturelle Basis hin. Offenbar gibt es eine historisch und kulturell relativ stabile narrative Kompetenz, die darüber bestimmt, wann eine Erzählung wohlgeformt und erzählenswert ist. (Eine kognitionspsychologische Erklärung dieses Sachverhalts liegt übrigens darin, daß die kognitive Verarbeitung von Geschichten offenbar sprachunabhängig erfolgt, s. u. S. 150). Das Gemeinsame und Übertragbare von Geschichten ist nicht die Art und Weise der Darstellung in ihren sprachlichen und erzähltechnischen Modalitäten, sondern die Abfolge von Ereignissen und Aktionen, die auf der Handlungsebene eine autonome Sinnstruktur ergeben.

Die oben erwähnten volkswissenschaftlichen Variantenforschungen der Brüder Grimm und anderer waren eher thematisch und textgenetisch orientiert. Der erste, für die strukturelle Erzählanalyse bahnbrechende Versuch, die Handlungsstruktur folkloristischer Texte systematisch zu erfassen, war die *Morphologie des Märchens* (1927) des Russen Vladimir Propp. Propp untersuchte ein Korpus von hundert russischen Zaubermärchen und gelangte zu der Einsicht, daß sich alle diese Märchen auf eine gemeinsame abstrakte Handlungsstruktur reduzieren lassen. Ausgangspunkt für diese Einsicht war der Vergleich der erzählten Ereignisse und Ereignisfolgen. Propp stellte Passagen aus verschiedenen Märchen wie die folgenden nebeneinander:

1. Der Zar gibt dem Burschen einen Adler. Dieser bringt den Burschen in ein anderes Reich.
2. Der Großvater gibt Sučenko ein Pferd. Das Pferd bringt Sučenko in ein anderes Reich.
3. Der Zauberer gibt Ivan ein kleines Boot. Das Boot bringt Ivan in ein anderes Reich.
4. Die Zarentochter gibt Ivan einen Ring. Die Burschen, die in dem Ring stecken, bringen Ivan in das fremde Zarenreich. (S. 25)

Propp erkannte, daß in diesen Passagen zwar die Namen und Gestalten der Figuren variieren, aber stets dieselbe narrative (Teil-)Struktur vorliegt: die Versetzung des Helden in die Fremde durch die Gabe eines Helfers. Ein solches invariantes Element, das im gesamten Textkorpus konstant bleibt, nannte Propp eine *Funktion*:

Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird. (S. 27)

Für Propp ist die Funktion die grundlegende narrative Einheit. So wie

ein Molekül aus Atomen zusammengesetzt ist, so lasse sich eine Erzählung als eine Kombination von Funktionen beschreiben. Bei seiner Untersuchung der hundert Zaubermärchen gelangte Propp zu der Einsicht, daß ihnen allen, mehr oder weniger vollständig, eine einzige Handlungsstruktur zugrunde liegt, deren vollständige Form aus einer Abfolge von 31 Funktionen besteht. Um eine Vorstellung von Propps Analysen zu geben, führen wir die wichtigsten der 31 Funktionen auf, ohne sie zu erläutern: Auslöser der Handlung ist eine Schädigung, eine Verbotsverletzung oder eine Mangelsituation. Der Held wird mit der Beseitigung des Übels beauftragt. Er verläßt das Haus. Er wird auf die Probe gestellt und gewinnt ein Zaubermittel oder einen übernatürlichen Helfer. Der Held gelangt zum Aufenthaltsort des gesuchten Gegenstandes. Der Held und sein Gegner treten in einen Zweikampf. Der Gegner wird besiegt. Die anfängliche Schädigung, Verbotsverletzung oder Mangelsituation wird behoben. Der Held reist zurück, wird dabei verfolgt und vor seinen Verfolgern gerettet. Der Held gelangt unerkannt nach Hause zurück. Ein falscher Held macht seine unrechtmäßigen Ansprüche geltend. Dem Helden wird eine schwere Aufgabe gestellt. Der Held löst die Aufgabe und wird erkannt. Der falsche Held wird entlarvt und bestraft. Der Held vermählt sich und besteigt den Thron.

Nicht alle diese Funktionen kommen in jedem der untersuchten Märchen vor, andererseits treten in manchen Märchen einige Funktionen wiederholt auf. Die Reihenfolge der Funktionen ist jedoch unumkehrbar. Propps Begriff der «Funktion» ist, wie aus der oben zitierten Definition deutlich wird, unmittelbar mit der Handlung eines Erzähltextes verknüpft. Deshalb kann er die 31 Funktionen des Zaubermärchens in einem erneuten Abstraktionsgang in sieben «Handlungskreise» zusammenfassen, die er jeweils einem bestimmten «Aktanten» (dieser Ausdruck stammt nicht von Propp, sondern von A. J. Greimas) zuordnet: Gegenspieler (Schadenstifter), Schenker (Lieferant), Helfer, gesuchte Figur (Zarentochter) und ihr Vater, Sender, Held, falscher Held.

Über die allgemeine Gültigkeit von Propps Schema (das er ja nur mit Bezug auf ein Textkorpus von hundert russischen Zaubermärchen aufgestellt hat) wie auch über die theoretische Konsistenz seines Modells hat es zahlreiche Debatten gegeben, auf die wir nicht einzugehen brauchen. Obwohl spätere Erzählmodelle einen höheren Formalisierungsgrad und eine größere Allgemeinheit erreichten als Propps *Morphologie*, hat sich keines von ihnen in der Erzählforschung auf Dauer durchsetzen können. In den letzten Jahren scheint im Gegenteil das Interesse an weniger abstrakten Handlungsmodellen zuzunehmen, die

dafür anthropologisch aussagekräftiger oder aber kulturell spezifischer sind (s. u. S. 153 ff.).

c) Jurij M. Lotmans Raumsemantik

Wir haben das Ereignis oder Motiv als die elementare Einheit der Handlung narrativer Texte bezeichnet (s. o. S. 108), sind aber nicht auf die Frage eingegangen, welchen Abstraktionsgrad Ereignisse haben und welchen Umfang sie in Relation zur Gesamthandlung einnehmen. Vielmehr haben wir uns bislang stillschweigend auf Ereignisse beschränkt, die im Text ausdrücklich als solche benannt werden und auf einer narrativen Mikroebene angesiedelt sind.¹ Wenn nun der estnische Literatur- und Kulturwissenschaftler Jurij M. Lotman die Grundstruktur eines narrativen Textes ebenfalls «Ereignis» oder «Sujet» nennt, so besteht sein Begriff des Ereignisses oder Sujets aus einer zusammenfassenden Paraphrase der Handlung und bezeichnet nicht kleinere Abschnitte, sondern stets die *globale* Struktur der Handlung. Lotmans eigenwilliger Sujetbegriff ist also vom Ereignisbegriff Tomaševskijs sorgfältig zu unterscheiden. Ein «Sujet» im Sinne Lotmans setzt sich aus drei «notwendigen Elementen» (Lotman, *Struktur*, S. 360) zusammen:

1. ein semantisches Feld [i.e. eine erzählte Welt], das in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch (der sujethaltige Text spricht immer von einem *vorliegenden Fall*) sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. der die Handlung tragende Held. (ebd.)

Aus diesen Elementen entsteht ein Sujet, wenn der Held die Grenze zwischen den beiden komplementären Teilräumen überschreitet. Die Existenz einer klassifikatorischen Grenze verleiht dem Erzähltext also allererst das Potential für eine narrative Dynamik, die durch das Überschreiten der Grenze entfaltet wird. Texte, die das Ereignis einer Grenzüberschreitung aufweisen, nennt Lotman *sujethaft*, solche, die keine Grenzüberschreitung aufweisen, *sujetlos*.

Der komplementäre Gegensatz der Teilräume entfaltet sich auf drei Ebenen: (a) *Topologisch* ist der Raum der erzählten Welt durch Oppositionen wie «hoch vs. tief», «links vs. rechts» oder «innen vs. außen» differenziert. (b) Diese topologischen Unterscheidungen werden im

¹ Tomaševskij scheint mit «Motiv» sowohl explizite Sätze des Textes («Der Abend brach an») als auch aus Paraphrasen des Interpreten («Der Held starb») und sowohl kleine («Ein Brief traf ein») als auch umfangreichere Partien der erzählten Handlung zu bezeichnen (Tomaševskij, *Theorie*, S. 218).

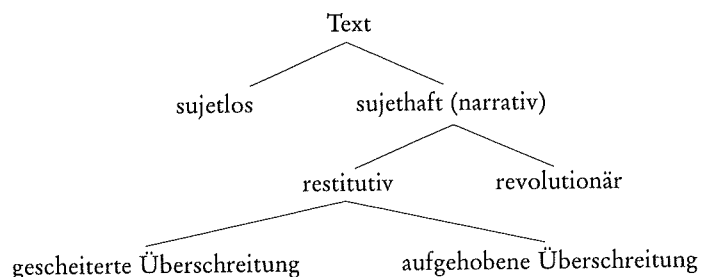
literarischen Text mit ursprünglich nicht-topologischen *semantischen* Gegensatzpaaren verbunden, die häufig wertend sind oder zumindest mit Wertungen einhergehen, wie z. B. «gut vs. böse», «vertraut vs. fremd», «natürlich vs. künstlich». (c) Schließlich wird die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch *topographische* Gegensätze der dargestellten Welt konkretisiert, z. B. «Berg vs. Tal», «Stadt vs. Wald» oder «Himmel vs. Hölle».

Lotman nimmt an, daß die räumliche Ordnung der erzählten Welt «zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nicht-räumlichen Charakteristika aufgebaut werden» (*Struktur*, S. 332). Die Raumgestaltung ist dann eine «Sprache, die die anderen, nicht-räumlichen Relationen des Textes ausdrückt» (*Struktur*, S. 347). So ist beispielsweise der Raum in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* (*Divina Commedia*, 1307-1321) topologisch durch den Gegensatz von «oben vs. unten», semantisch durch den Gegensatz von «gut vs. böse» (Tugend vs. Sünde) und topographisch durch die Achse zwischen den beiden am weitesten voneinander entfernten Punkten des Weltalls strukturiert: An dem einen Ende liegt der Mittelpunkt der Erde mit der Hölle und dem Sitz des Teufels Luzifer, an dem anderen Ende befindet sich die zehnte und oberste Himmelsphäre mit dem Sitz Gottes. Die Handlung der *Commedia* besteht aus der Reise, die der Ich-Erzähler Dante durch diesen Welt-Raum unternimmt. Zunächst steigt er immer tiefer in die (kugelförmig gedachte) Erde hinein und gelangt durch die verschiedenen Kreise der Hölle hindurch bis zum Mittelpunkt der Erde (der in Dantes geozentrischem Weltbild den Mittelpunkt des Weltalls bildet), steigt dann durch die andere Seite der Erdkugel und den Läuterungsberg wieder hinauf und durchfliegt schließlich den Himmel bis an den höchsten Punkt des Alls. Die drei Regionen, die Dante durchquert – Hölle, Läuterungsberg, Himmel –, sind durch normalerweise undurchlässige Grenzen voneinander getrennt. Diese sind topographisch durch Tore hervorgehoben. Die Seelen der gestorbenen Sünder müssen durch das große Tor mit der Aufschrift «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate» («Laßt jede Hoffnung fahren, die ihr eintretet», *Inferno* 3, V. 9) in die Hölle hinabsteigen und, je nach begangener Sünde, in einem bestimmten Höllenkreis büßen. Die Seelen läuterungsfähiger Gestorbener dürfen durch ein anderes Tor treten und die verschiedenen Stufen des Läuterungsberges hinaufsteigen; die von allen irdischen Sünden erlösten Seelen finden schließlich in einer der zehn Himmelsphären des Paradieses Platz.

In Lotmans Modell sind die «klassifikatorischen» Grenzen ebenso

wie die (im Fall der *Commedia*: drei, sonst meist: zwei) Teilräume, die sie unterteilen, und der Held, der sie überschreitet, dreifach bestimmt: topologisch, evaluativ («semantisch» in Lotmans Sinne) und topographisch. Topographische Raumgrenzen werden erst dann zu einer klassifikatorischen Grenze, wenn sie zusätzlich noch topologisch und semantisch codiert sind. Die Überschreitung der klassifikatorischen Grenze ist deshalb von lediglich topographisch definierten Bewegungen im Raum der erzählten Welt zu unterscheiden. Topographisch wird die durch das Höllentor markierte Grenze zwischen Lebenden und Toten sowohl von Dante als auch von den Seelen der Toten überquert. Eine topologisch und semantisch definierte Grenze aber wird hier allein von Dante überschritten, weil er als Lebender eine Region betritt, die normalerweise nur Tote erreichen. Nur die grenzüberschreitende Bewegung Dantes, nicht die der toten Seelen zählt in Lotmans strukturellem Sinn als «Ereignis».

Lotman drückt sich häufig so aus, als ob die Überschreitung einer klassifikatorischen Grenze ein notwendiges Merkmal sujethaltiger, d. h. narrativer Texte sei: «Das Sujet kann (...) immer zu einer Grundepisode kontrahiert werden – dem Überqueren der grundlegenden topologischen Grenze in seiner räumlichen Struktur» (*Struktur*, S. 357). (Als Beispiele für «sujetlose» Texte nennt er Kalender, Telefonbücher oder lyrische Gedichte.) Doch andernorts unterscheidet er, sinnvollerweise, narrative Texte in (1) solche, in denen die Grenzüberschreitung vollzogen wird, und (2) solche, in denen sie (a) versucht wird, aber *scheitert*, oder aber in denen sie (b) vollzogen, aber wieder rückgängig gemacht und damit *aufgehoben* wird. Texte des ersten Typs wollen wir *revolutionär*, Texte des zweiten Typs *restitutiv* nennen. Revolutionäre Texte durchbrechen die klassifikatorische Ordnung der erzählten Welt, restitutive bestätigen sie. Wir fassen die verschiedenen Typen narrativer Texte, die sich aus Lotmans Sujetmodell ableiten lassen, in einem Schema zusammen:



Dantes *Commedia* mag vielleicht als ein allzu naheliegendes Beispiel für Lotmans Raummodell erscheinen, da in dem mittelalterlichen christlichen Weltmodell, das ihr zugrunde liegt, semantische Relationen wie «christlich vs. heidnisch», «gut vs. böse» und «Tugend vs. Sünde» von vornherein auch topographisch («Himmel vs. Hölle») geordnet sind. Um die Fruchtbarkeit von Lotmans Modell auch für weniger offensichtliche Fälle zu belegen, wollen wir deshalb noch einen modernen Text als Beispiel nennen. Thomas Manns Erzählung *Der Tod in Venedig* (1912) erzählt von den letzten Wochen im Leben des Schriftstellers Gustav von Aschenbach. Die Handlung beginnt in Aschenbachs Wohnort München und endet mit seinem Choleratod in Venedig. Die topographische Distanz zwischen den Städten München und Venedig wird im Text durch eine Reihe von Oppositionen als ein Gegensatzpaar semantisiert, das durch eine klassifikatorische Grenze voneinander getrennt ist. Der Gegensatz «München vs. Venedig» wird u. a. parallelisiert mit «Heimat vs. Fremde», «Land vs. Meer», «Ordnung vs. Chaos», «apollinisch vs. dionysisch», «Hetero- vs. Homosexualität». Aschenbachs Fahrt von München nach Venedig wird zur Übertretung einer klassifikatorischen Grenze zwischen einem Raum, der durch eine repressive bürgerliche Ordnung geprägt ist, und einem Raum, in dem diese Ordnung, mit tödlichen Folgen für den Protagonisten, aufgelöst wird. Das Sujet von *Der Tod in Venedig* läßt sich demgemäß als restitutiv, nämlich als tragisch scheiternder Ausbruch des Helden aus der Enge des «bürgerlichen Ehrenstandes» (S. 456) beschreiben.

Warum ist in Lotmans Modell die räumliche Ordnung so zentral für die Bedeutungskonstituierung narrativer Texte? Weil Lotman zufolge jede kulturelle Ordnung der Welt topologisch strukturiert ist:

Die allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift, sind stets mit räumlichen Charakteristika versehen. (*Struktur*, S. 329)

Kognitionspsychologische Untersuchungen über die Strukturierung unserer Wirklichkeitserfahrung geben dieser Auffassung eine gewisse Unterstützung: «Wir lösen abstrakte Probleme mit Hilfe räumlicher Vorstellungen, die wir in Gedanken drehen und wenden können. Wir benutzen räumliche Gedächtnisstützen, um uns eine Folge wichtiger Gedanken in Erinnerung zu rufen. In mündlicher und schriftlicher Kommunikation verwenden wir räumliche Bilder und Metaphern. Wir haben Tagträume und Phantasien über reale und imaginäre Orte»

(Downs/Stein, Karten, S. 49). Doch gibt Lotman kein Argument für sein Postulat, daß Erzählungen *notwendigerweise* topologisch strukturiert sind. Weist wirklich jeder bedeutungshaltige narrative Text eine klassifikatorische Grenze auf? Ist jede Geschichte einer Normverletzung immer auch die Geschichte einer räumlichen Grenzüberschreitung? Man darf bezweifeln, daß die von Lotman beschriebene Sujet-Raum-Struktur ein notwendiges Merkmal bedeutungshaltiger narrativer Texte darstellt. Aber auch wenn der Geltungsanspruch des Lotmanschen Modells einzuschränken ist, wird sein heuristischer Nutzen bei der Analyse geeigneter Erzähltexte deswegen nicht aufgehoben.

Lotmans Versuch, die Bedeutung von Erzählungen auf der Basis von Gegensatzpaaren durch das Phänomen der Grenzüberschreitung zu bestimmen, wurde hier als Beispiel für eine Reihe ähnlicher strukturalistischer und semiotischer Modelle vorgestellt. Die bekanntesten von ihnen seien noch kurz genannt. In Claude Lévi-Strauss' einflußreicher Mythostheorie (*La structure des mythes*, in *Anthropologie structurale*, 1958) besteht die Bedeutung von Mythen darin, daß sie fundamentale kulturelle Oppositionen und deren imaginär-transitorische Überwindung repräsentieren. Algirdas J. Greimas entwickelt in *Du sens* (1970) das Konzept eines «semiotischen Quadrats», welches durch ein achronisches System kontradiktorischer und konträrer Gegensatzpaare gebildet wird und als «Tiefenstruktur» allen Erzählungen zugrunde liegt, während die temporale «Oberfläche» als eine Folge von Transformationen zwischen den Gegensätzen erscheint. In Roland Barthes' Analyse einer Erzählung Balzacs (*S/Z*, 1970) wird die Transgression des Gegensatzes von Männlichem und Weiblichem als das zentrale symbolische Ereignis beschrieben. Der Grenzüberschreitung als Bedeutungskern von Erzählungen begegnet man auch außerhalb der strukturalistischen Tradition, etwa in dem vom Anthropologen Joseph Campbell untersuchten «monomyth», der aus der abenteuerlichen Suche («quest») und Selbstfindung eines Helden besteht (Campbell, *Hero*). In allen diesen Fällen wird die Bedeutung von Erzählungen auf eine abstrakte Tiefenstruktur zurückgeführt, die sich als Überschreitung einer Grenze zwischen Gegensätzen verstehen läßt.

4. Ausblick: Erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft

In Kapitel I,2 stellten wir fest, daß man bei fiktionalen Texten, anders als bei faktualen, nur über den Text selbst Zugang zur erzählten Welt gewinnt, da diese ja im Text überhaupt erst konstituiert wird. Diese Behauptung muß jedoch eingeschränkt werden. Das Verstehen fiktiver Welten und Handlungen wird nicht allein vom Text gesteuert, sondern auch vom Kontext und von Erfahrungen, Kenntnissen, Dispositionen und kognitiven Strukturen des Lesers. Ohne die konstruktive Aktivität des Lesers, lediglich auf der Basis seiner Sprachkenntnis, würden narrative Texte vermutlich sinnlos erscheinen. Nachdem sich die strukturalistische Erzähltheorie zunächst weitgehend auf textinterne Aspekte konzentriert hatte, richtete sich das Interesse in den letzten zwanzig Jahren vermehrt auch auf die extratextuellen Faktoren narrativer Sinnbildung. Will man solche Faktoren erfassen, gelangt man in vielen Fällen über die Grenzen der Literaturwissenschaft hinaus. Wir wollen hier einige erzähltheoretische Ansätze vorstellen, die für die literaturwissenschaftliche Narrativik von Interesse sind, aber anderen Disziplinen angehören, nämlich der Soziolinguistik, der Kognitionspsychologie, der Anthropologie und der Geschichtswissenschaft.

a) Soziolinguistik (Erzählen im Alltag)

Ende der sechziger Jahre untersuchten die amerikanischen Soziologen William Labov und Joshua Waletzky das Erzählverhalten jugendlicher Slumbewohner. Sie ließen sich von den Jugendlichen selbsterlebte außergewöhnliche Ereignisse erzählen und versuchten, die narrativen Strukturen und die kommunikativen Funktionen dieser Erzählungen zu bestimmen. In Labovs und Waletzky's Aufsatz *Erzählanalyse* (1967/73) und in Labovs Aufsatz *Transformation* (1972) wurden diese Erfahrungen erzähltheoretisch ausgewertet. Es sind bis heute die bekanntesten soziolinguistischen Beiträge zur Erzählforschung geblieben. In *Transformation* bestimmt Labov die Minimalstruktur einer Erzählung («minimal narrative») als «a sequence of two clauses which are temporally ordered» und eine narrative Grundstruktur («skeleton of a narrative») entsprechend als «a series of temporally ordered clauses» (Labov, *Transformation*, S. 360 f.). Labovs Definition enthält

drei notwendige Bedingungen für einen Erzähltext. Sie fordert erstens, daß ein Erzähltext (mindestens zwei) chronologisch aufeinander folgende Ereignisse darstellt, zweitens, daß die Darstellung in Form einer Folge einzelner Sätze (Propositionen) erfolgt, und drittens, daß die Reihenfolge der Sätze im Text mit der chronologischen Reihenfolge der dargestellten Ereignisse übereinstimmt. Während wir die ersten beiden Bedingungen bereits kennengelernt haben (z. B. bei Tomaševskijs Begriff des «Motivs», s.o. S. 108), macht uns die dritte Bedingung auf ein bislang unerwähntes Merkmal narrativer Texte aufmerksam, nämlich auf die Notwendigkeit einer zumindest teilweisen sequentiellen Korrespondenz von Darstellung und Dargestelltem. Ein Erzähltext stellt ein Geschehen nicht einfach nur dar, sondern bildet dessen Verlaufsstruktur in seiner eigenen Verlaufsstruktur in aller Regel ikonisch ab. So erfüllt die Satzfolge «Felix überreichte Ingrid einen Blumenstrauß. Er errötete.» alle drei notwendigen Bedingungen für eine narrative Minimalstruktur. Hingegen genügt die Satzfolge «Felix errötete. Er hatte Ingrid einen Blumenstrauß überreicht.» nur den ersten beiden Bedingungen und kann deshalb zwar durchaus als eine sprachlich korrekte Darstellung von Ereignissen gelten, aber nicht als eine *erzählende* Darstellung.

Labovs und Waletzky's empirische Befunde zeigten nun, daß die narrative Minimalstruktur im tatsächlichen Erzählverhalten nie in reiner Form anzutreffen war. Stets erschien sie eingebettet in eine komplexere Struktur, die in ihrer kompletten Gestalt («fully-formed narrative») Labov zufolge aus sechs Phasen besteht: 1. abstract, 2. orientation, 3. complicating action, 4. evaluation, 5. result or resolution, 6. coda.

Zunächst gibt der Erzähler eine Zusammenfassung seiner ganzen Geschichte, die bereits die Pointe des Ganzen andeutet und jedenfalls die Frage «Worum geht's?» beantwortet («abstract»). Dann folgen orientierende Angaben über Zeit, Ort und Teilnehmer der Handlung (wo?, wer?, wann?) («orientation»). Das narrative Skelett des Textes besteht aus den beiden anschließenden, zueinander komplementären Phasen «complicating action» und «resolution»: Ein Handlungsknoten wird zunächst gebildet und dann aufgelöst. Zum Schluß wird ein Resümee gezogen, das dem Hörer das Ende der Erzählung signalisiert («coda») – etwa in Form einer allgemeinen Schlußfolgerung oder indem auf bestimmte Auswirkungen der Geschichte für den Erzähler oder Hörer hingewiesen wird. Die kommunikative Funktion dieser abschließenden Phase besteht darin, den (vergangenen) Zeitpunkt der Geschichte

zu verlassen und Erzähler und Hörer in die gegenwärtige Kommunikationssituation zurückzusetzen. Außerdem muß die Coda deutlich machen, daß die Geschichte an ihr «natürliches» Ende gelangt und danach nichts mehr geschehen ist, was im Rahmen dieser Geschichte noch erzählenswert gewesen wäre – die Frage «Und dann?» darf sich nach der Coda nicht mehr stellen.

Labovs wichtigste Einsicht war jedoch, daß eine pragmatisch befriedigende Erzählung nicht ohne Evaluation auskommt. Mit «evaluation» bezeichnet Labov «the means used by the narrator to indicate the point of the narrative, its raison d'être: why it was told, and what the narrator is getting at» (Labov, *Transformation*, S. 366). Während mit der Coda die Frage «Und dann?» überflüssig wird, antwortet die Evaluation auf die Frage «Na und?». Anders als die anderen fünf Komponenten einer vollständigen Erzählung kann die Evaluation nicht auf eine bestimmte Phase des Erzählens festgelegt werden. Einen gewissen Höhepunkt erreichten die Evaluationen in den Erzählungen der Jugendlichen im Moment des Übergangs zwischen Komplikation und Lösung der Handlung; doch konnte Labov auch in allen anderen Phasen evaluierende Elemente ausfindig machen. Zu den erzählerischen Techniken der Evaluation zählt Labov Verstärkungen («intensifiers») wie gestische, mimische und akustische Unterstreichungen des Erzählten oder auch hyperbolische Ausdrücke oder Wiederholungen, außerdem Vergleiche («comparators») mit anderen möglichen Handlungsverläufen («was wäre geschehen, wenn»), Verdichtungen der Erzählung durch den Einbau von Parallelhandlungen («correlatives») und schließlich ausdrückliche Erklärungen («explications»), mit deren Hilfe die Hauptereignisse betont werden.

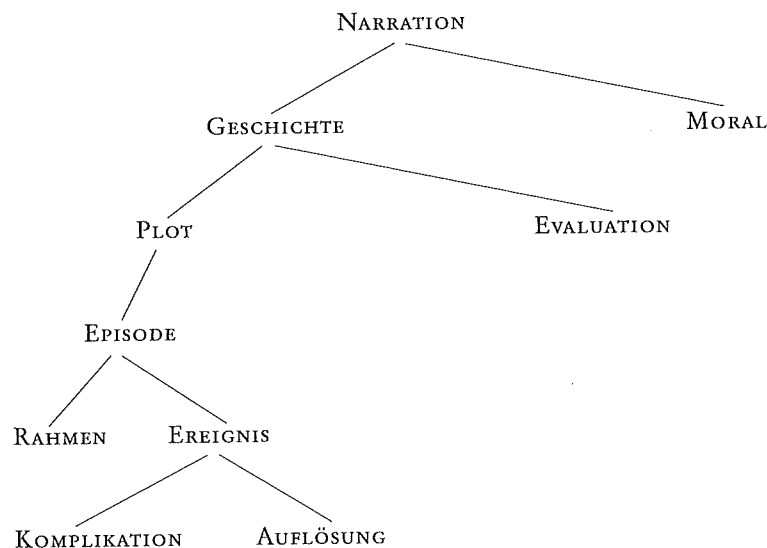
Labov und Waletzky untersuchten faktuale Erzählungen von Jugendlichen in mündlichen Kommunikationssituationen über eigene Erlebnisse in bestimmten sozialen Milieus. Ihre Ergebnisse unterstreichen die Bedeutung narrativer Strukturen für die Verständigung zwischen Menschen im Alltag, erheben aber keinen universalen Anspruch. Dagegen versuchten Vertreter einer *generativen Erzählgrammatik* in den siebziger Jahren, Labovs Modell zu einem universalen Erzählmodell auszubauen. Diese Erzählgrammatiken bestanden, in Analogie zu der generativen Transformationsgrammatik des Linguisten Noam Chomsky, jeweils aus einer bestimmten Menge von *Elementen* und von (syntaktischen) *Regeln*, welche die Elemente miteinander verknüpfen. Der generative Charakter solcher Modelle entsteht dadurch, daß mit Hilfe der Regeln einfache Elemente einer narrativen «Tiefen-

struktur» zunehmend differenziert und auf diese Weise komplexe «Oberflächenstrukturen» von Erzählungen abgeleitet werden.

Der Holländer Teun A. van Dijk formalisierte Labovs soziolinguistische Kategorien im Rahmen eines solchen generativen Erzählmodells. Er übernahm Labovs sechs Konstituenten als «Narration» (≈ Labovs «abstract»), «Rahmen» (≈ «orientation»), «Moral» (≈ «coda»), «Komplikation» (≈ «complicating action»), «Auflösung» (≈ «resolution») und «Evaluation» und fügte noch die Kategorien «Geschichte», «Plot», «Episode» und «Ereignis» hinzu. Die Beziehungen zwischen diesen zehn Elementen einer Erzählung können nun in folgender Weise als generative «Ersetzungsregeln» formuliert werden (Dijk, *Textwissenschaft*, S. 143):

Narration → Geschichte + Moral
 Geschichte → Plot + Evaluation
 Plot → Episode(n)
 Episode → Rahmen + Ereignis(se)
 Ereignis → Komplikation + Auflösung

Dasselbe generative Erzählmodell läßt sich überschaubarer als Baumdiagramm schematisieren (ebd.):



Das Projekt einer nach dem Muster der generativen Transformationsgrammatik betriebenen Erzähltheorie, wie diejenige von van Dijk, ist seit einiger Zeit in der Literaturwissenschaft kaum mehr betrieben

worden und hat eher in der Kognitionspsychologie und in der Forschung zur Künstlichen Intelligenz mit ihren Entwürfen computergestützter Erzählprogramme Fortsetzungen gefunden. Wegen des rasanten Aufschwungs von interaktiven Erzählformen und entsprechenden Computerprogrammen auf CD-ROM und im Internet könnte dieser Ansatz jedoch auch in einer medienwissenschaftlich ausgeweiteten literarischen Erzählforschung bald wieder in den Vordergrund treten.

Unabhängig von diesen Entwicklungen hat Labovs soziolinguistisches Erzählmodell jedenfalls seine Bedeutung für die Literaturwissenschaft, auch insofern sie sich mit fiktionalen und schriftlichen Erzählungen beschäftigt, nicht eingebüßt. Vor allem macht uns das besondere Gewicht, das Labov auf die evaluativen Elemente des Erzählens legt, darauf aufmerksam, daß auch mit literarischen Erzählungen kommunikative Absichten verfolgt werden und daß eine pragmatisch befriedigende Erzählung keineswegs nur aus einem kognitiven Handlungsgerüst besteht, sondern ebenso aus evaluativen und affektiven Elementen. Diese sorgen allererst dafür, daß eine Geschichte erzählenswert wird. Neuere Forschungen aus dem Bereich der Kognitionspsychologie unterstreichen diese Einsicht.

b) Kognitionspsychologie («scripts» und Affektlenkung)

In Kapitel III, 2 haben wir den Unterschied zwischen explizit und implizit mitgeteilten Informationen anhand von Daniil Charms' Geschichte vom Rotschopf illustriert und sind insbesondere auf die Unterbestimmtheit der Motivation des Geschehens eingegangen (s.o. S. 123 f. u. 112 f.). Die Kohärenz narrativer Texte wird, wie diejenige von Texten überhaupt, niemals nur durch das explizit Mitgeteilte hergestellt, sondern auch durch das implizit Ausgedrückte. In der Regel gilt: Was der (intendierte) Leser erschließen kann, läßt der Autor unausgesprochen, um nicht redundant zu erscheinen. Die unvermeidlichen Leerstellen der Textoberfläche – denn kein Text kann vollständig explizit sein – müssen durch den Leser aufgefüllt werden. Dabei beschränkt sich die konstruktive Tätigkeit des Lesers nicht nur auf das Nachvollziehen logischer Implikationen des explizit Gesagten, sondern sie ergänzt auch aufgrund lebensweltlicher und literaturhistorischer Muster (s.o. S. 124). Kognitionspsychologen unterscheiden hier zwischen der Bedeutung («meaning») eines Textes, die aus expli-

ziten Textsignalen besteht, und den Schlußfolgerungen («inferences»), die ohne solche Zeichen erfolgen. Daß die schlußfolgernden Ergänzungen des Lesers psychische Realität besitzen, wird durch den experimentellen Befund belegt, daß explizit mitgeteilte und lediglich erschlossene Sachverhalte der erzählten Welt gleichermaßen und ununterscheidbar in die Repräsentation der jeweiligen Geschichte im Gedächtnis des Lesers eingehen (Thorndyke, *Structures*). Das Verstehen narrativer Texte ist aus kognitionspsychologischer Sicht ein komplexes Zusammenspiel von «top-down»- und «bottom-up»-Prozessen: Einerseits zieht der Leser Informationen aus dem Text, aufgrund derer er die erzählte Welt aufbaut («bottom-up»), andererseits wird sein Textverständnis aber auch von abstrakten Schemata gesteuert, die dem Informationsmaterial relativ einfache, kulturell standardisierte Formen aufprägen und es dementsprechend ergänzen und umformen («top-down»). Diese Schemata werden erlernt – Kinder erzählen anders als Erwachsene – und scheinen teilweise auch kulturspezifisch zu sein – insbesondere unterscheidet sich das Erzählverhalten in oralen und in Schriftkulturen voneinander (Brewer, *Story*; Ong, *Oralität*). Eine wichtige Funktion solcher Schemata im dynamischen Prozeß der Textlektüre besteht darin, daß sie vom vorwärtswandernden Wahrnehmungspunkt des Lesers aus einerseits Erwartungen im Hinblick auf das noch Folgende zu bilden erlauben. Andererseits kann im Lichte neuer Informationen das zuvor Gelesene nachträglich in andere Schemata integriert werden. Diese beiden, vor- wie rückwärtsgerichteten Verarbeitungsprozesse ermöglichen übergreifende, im Vollzug der Lektüre immer wieder revidierbare Synthesen des Gelesenen und führen damit zu einem kohärenten Textverständnis.

Die wichtigsten kognitiven Schemata zur Erfassung narrativer Texte bestehen aus *scripts*. Ein «script» ist die mentale Repräsentation des typischen Verlaufs einer Ereignisreihe. Einfache «scripts» beziehen sich auf wohldefinierte Alltagssituationen (wie «Anziehen», «Frühstücken» oder «Einkaufen»). Sie enthalten eine Reihe von Variablen («slots»), welche die normalen und prägnanten Elemente einer alltäglichen Handlungssequenz enthalten und hinreichend vage sind, um leichte Abweichungen vom Standardablauf zu verarbeiten. Die Repräsentation komplexerer Handlungen setzt sich u. a. aus mehreren einfachen «scripts» zusammen. Die Inhalte solcher «scripts» werden auf eine Weise mental wahrgenommen, gespeichert und abgerufen, die vermutlich unabhängig von einer bestimmten sprachlichen Gestaltung des erzählten Geschehens ist. Die Handlungsebene narrativer Texte wäre inso-

fern gegenüber der Art und Weise ihrer Erzählung in einer wichtigen Hinsicht autonom. Die Handlung literarischer Erzählungen zu verstehen hieße, sie ihrer linguistischen Präsentationsweise zu entkleiden und unabhängig von dieser Präsentation mental zu verarbeiten. Dieser kognitionspsychologische Befund stützt unsere literaturwissenschaftliche Entscheidung, das «Was» von Erzählungen (Handlung und erzählte Welt) als eine eigenständige Bedeutungssphäre erzählender Texte zu betrachten und sie von dem «Wie» ihrer Darstellung zu unterscheiden (s.o. S. 20 ff.).

Eine weitere Schlußfolgerung aus diesen kognitionspsychologischen Untersuchungen lautet, daß das «Verstehen» einer Geschichte nicht unbedingt voraussetzt, über die genaue kausale Verknüpfung der einzelnen Ereignisse Bescheid zu wissen. Eine individuelle Geschichte zu verstehen kann auch einfach nur heißen, sie unter ein bestimmtes «script» zu subsumieren. Die Kohärenz des «script» ist nicht auf eine durchgehende Motivierung des Geschehens angewiesen. Hier lassen sich unsere Überlegungen zur kompositorischen Motivierung und zur Schemaliteratur (s.o. S. 119 und 136) anschließen: Im Falle der Schemaliteratur wird die narrative Kohärenz der dargestellten Ereignisse vor allem durch übergreifende Handlungsschemata hergestellt, während kausale oder finale Motivierungen des Geschehens in den Hintergrund treten. Auch hier bekräftigen also kognitionspsychologische Untersuchungen die Plausibilität unserer literaturwissenschaftlichen Konzepte.

Bislang haben wir uns in diesem Kapitel mit kognitionspsychologischen Beiträgen zur *Handlungsstruktur* von Erzählungen beschäftigt. Nun wollen wir noch auf einen psychologischen Beitrag zur *Erzählstruktur* eingehen. Labovs soziolinguistische Forschungen legen, wie wir sahen, die Vermutung nahe, daß befriedigende Erzählungen nicht nur eine narrative Minimalstruktur, sondern immer auch evaluative und emotionale Komponenten aufweisen. So wie der Leser ein individuelles Geschehen unter eine begrenzte Menge von «scripts» subsumiert, so gibt es nun aber auch typische Erzählstrukturen zur emotionalen Leserführung. Bestimmten Erzählschemata korrespondieren bestimmte affektive Reaktionen auf Seiten des Lesers. Kognitionspsychologisch lassen sich drei Typen solcher *Affektstrukturen* bestimmen: Überraschung, Spannung und Neugier (Brewer, *Story*, S. 169). Jede dieser drei Strukturen beruht auf einem unterschiedlichen erzählerischen Arrangement der dargestellten Ereignisfolge.

(1) Um einen *Überraschungseffekt* zu erzielen, muß die Erklärung

des Geschehens von einer singulären Information abhängen. In einem überraschenden Erzählschema enthält der Autor dem Leser diese Information vor, ohne ihn wissen zu lassen, daß ihm ein wichtiges Detail für das Verständnis des Geschehens fehlt. Wenn dieses fehlende Detail am Ende nachgetragen wird, ist der Leser überrascht. Ein in der abendländischen Literaturgeschichte außerordentlich verbreitetes Beispiel für eine solche überraschende Informationsvergabe ist die Enthüllung zunächst verborgener Verwandtschaften zwischen den Protagonisten – etwa das Geschwisterverhältnis zwischen Recha und dem Tempelherrn in Gotthold Ephraim Lessings analytischem Drama *Nathan der Weise* (1779). Hier erleben sowohl der Zuschauer wie auch die Figuren den Überraschungseffekt. Oft ist die Informationsvergabe aber asymmetrisch, wenn nämlich entweder nur der Leser/Zuschauer oder nur die Figuren oder aber nur ein Teil der Figuren Bescheid wissen. Eine solche Informationsvergabe nennt man *inkongruent*; mit *kongruenter* Informationsvergabe bezeichnet man hingegen einen gleichmäßigen Informationsstand von Figuren und Leser/Zuschauer (Pfister, *Drama*, S. 67 ff.).

(2) Um *Spannung* zu erzeugen, muß die Handlung eines Textes ein Anfangsereignis enthalten, dessen Folgen sich für die Protagonisten besonders gut oder besonders schädlich auswirken können – beispielsweise Achills Zorn und seine Konsequenzen für den Kriegszug der Griechen gegen Troja in Homers *Ilias*. Während bei einem überraschenden Erzählschema das Schlüsselereignis erst spät enthüllt wird, muß es hier im Gegenteil von vornherein bekannt sein, um im Leser die spannende Frage zu erzeugen (deren Beantwortung durch Hindernisse o.ä. verlängert werden kann), ob, wann und wie die erwarteten Folgen denn nun eintreten werden. Bei überraschenden Texten liegt eine Inkongruenz zwischen der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse und ihrer Reihenfolge in der Darstellung vor; bei spannenden Texten besteht dagegen eine Kongruenz.

(3) Um schließlich die *Neugier* des Lesers anzuregen, muß die Handlung wie bei der überraschenden Erzählstruktur ein wichtiges, dem Leser unbekanntes Initialereignis enthalten. Anders als bei der überraschenden Handlung muß dem Leser hier aber suggeriert werden, daß es ein wichtiges Geheimnis gibt. Die klassische Detektivgeschichte seit Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* (1841) ist das beste Beispiel für ein solches neugierorientiertes Erzählschema. Die Erzählung beginnt mit der Entdeckung der Konsequenzen des Verbrechens, während es im Rest der Erzählung darum geht, den

Hergang des Verbrechens und die Identität der Figur zu enthüllen, welche dieses Verbrechen begangen hat. Während die Erwartungshaltung des Lesers bei spannenden Geschichten auf den Ausgang des Geschehens gerichtet ist, konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Lesers bei Neugier-Geschichten auf den (unbekannten) Ursprung des Geschehens. In gewisser Weise wird so in beiden Fällen Spannung hergestellt. Man könnte daher den Unterschied zwischen diesen Erzählstrukturen auch als den Unterschied zwischen einer ›Ob-überhaupt-Spannung‹ und einer ›Wie-Spannung‹ bezeichnen (s. Lugowski, *Form*, S. 40).

c) *Anthropologie* (Das Handlungsmodell der Suche)

Die großen volkskundlichen Sammlungen und vergleichenden Übersichten von Märchen, Sagen und Mythen durch die Brüder Grimm, Bolte/Polívka, Aarne/Thompson und andere erwiesen immer wieder erstaunliche thematische und strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Erzählungen aus ganz verschiedenen Epochen und Kulturen. Auch die gute Adaptierbarkeit solcher Erzählungen, ihre leichte Übersetzbarkeit in andere Sprachen und ihre hohe Akzeptanz in fremden Kulturen deuten auf eine gemeinsame, interkulturell gültige Basis hin. Offenbar gibt es eine historisch und kulturell relativ stabile narrative Kompetenz, die darüber bestimmt, welche Erzählungen wohlgeformt und erzählenswert sind. Manche Erzählforscher sind der Ansicht, daß es nicht ausreicht, die nahezu weltweite Verbreitung einiger Geschichten zu erklären durch die Rekonstruktion einzelner Ursprungstexte, aus denen sich die verschiedenen Varianten der Geschichte historisch-genetisch ableiten lassen (s. Lüthi, *Märchen*, S. 62-82). Vielmehr müsse man darüber hinaus auch die Wirksamkeit anthropologischer Konstanten annehmen. Erst auf dieser Grundlage sei befriedigend erklärbar, warum die gleichen narrativen Themen und Strukturen in den verschiedensten, voneinander unabhängigen Kulturen und Epochen vorzufinden seien.

Unter den literaturwissenschaftlichen Erzählmodellen mit anthropologischer Ausrichtung waren in den letzten Jahrzehnten Northrop Fryes Typologie archetypischer ›mythoi‹ (Frye, *Anatomy*; s. u. S. 157), René Girards Sündenbock-Schema (z. B. in *Der Sündenbock*, 1988) und Victor Turners ritualtheoretisches Konzept des ›sozialen Dramas‹ (z. B. in *Vom Ritual zum Theater*, 1989) am einflußreichsten. Wir wollen hier aber auf ein anderes, kürzlich von Walter Burkert vertre-

tenes Modell eingehen, weil es in radikalerer Weise als die genannten Ansätze bestimmte Erzählformen auf eine soziobiologische Basis stellt und deshalb ein besonders deutliches Beispiel für eine anthropologisch orientierte Erzählforschung bietet. Alle diese anthropologisch orientierten Erzähltheorien haben jedenfalls eines gemeinsam: Sie führen die manifeste Handlungsebene narrativer Texte auf einen elementaren Bedeutungskern zurück und ähneln insofern den in Kapitel III, 3 vorgestellten strukturalistischen und semiotischen Untersuchungen zur Tiefenstruktur von Erzählungen.

Die 31 Funktionen von Vladimir Propps Handlungssequenz, die wir in Kapitel III, 3 erörtert haben, beschreiben zusammengefaßt ein kreisförmiges Handlungsschema: Auszug von zu Hause, Erfüllung einer Aufgabe in der Fremde, Rückkehr. Dieses allgemeine Schema der abenteuerlichen *Suche* (engl. «quest», franz. «quête») scheint im Erzählgut sehr vieler Kulturen wirksam zu sein. Es prägt nicht nur alte Märchen und Sagen, sondern auch Avantgarde-Romane wie Carl Einsteins *Bebuquin* (1912) und moderne Hollywood-Filme wie Steven Spielbergs *Indiana Jones*-Trilogie (1981-89). Es liegt nahe, einen anthropologischen Ursprung für diese Universal-Geschichte zu vermuten. Der Gräzist Walter Burkert hält Propps Sequenz für «ein überkulturelles, allgemeines Programm, Erlebnisse zu organisieren», und schlägt vor, ihr biologisches Fundament in der Futtersuche zu sehen (Burkert, *Kulte*, S. 81; vgl. ebd., S. 74-101). Denn die Funktionen der Propp-Sequenz seien in der «Abfolge praktisch-biologischer Notwendigkeiten der Nahrungssuche vorgezeichnet» (S. 82), die Burkert folgendermaßen beschreibt:

Bewußtwerden des Bedürfnisses, Verlassen der Basis, Entdeckung des rechten Orts, Begegnung mit Konkurrenten und potentiell gefährlichen Gegnern, Erfolg, der das Bedürfnis stillt; die Rückkehr nach Hause kann schwierig werden, es kann Verfolgung durch Konkurrenten geben; das Ziel ist die Rettung, die Selbsterhaltung. (ebd.)

Das narrative Schema der abenteuerlichen Suche wird so als Ausdruck einer existentiellen Problemlösungsaktivität verstanden. Die von Propp beobachtete invariante Reihenfolge der einzelnen Funktionen seines Schemas ist aus der praktisch notwendigen Sequenz der einzelnen Aktionen, die eine Futtersuche konstituieren, ableitbar.

Eine kulturell fortgeschrittenere Variante der abenteuerlichen Suche stellen *Initiationsgeschichten* dar, in denen der Held sich in der Fremde zu bewähren hat, bevor er daheim soziale Verantwortung übernehmen kann. Auf der Basis eines dreiphasigen Verlaufsschemas – Trennung

des Individuums von seiner sozialen Gemeinschaft, extraterritoriale Bewährung und Reifung, Wiedereingliederung –, das der Ethnologe Arnold van Gennep in *Les rites de passage* (1909) entwickelte, beschreibt etwa der bereits erwähnte Victor Turner Initiationsgeschichten als «soziale Dramen» (z. B. Turner, *Ritual*, S. 34 f.).

Von solchen «männlichen», durch das Schema der Suche geprägten Initiationen läßt sich ein anderes Initiations- und Handlungsschema unterscheiden, das Burkert *Mädchentragedie* nennt (Burkert, *Kulte*, S. 89-100). Hier geht es um eine weibliche Form der Initiation, die sich Burkert zufolge, in Anlehnung an Propps morphologische Märchenanalysen, aus fünf Funktionen zusammensetzt (*Kulte*, S. 91 f.): (1) Das Mädchen ist gezwungen, sein Zuhause zu verlassen. (2) Es lebt an einem abgeschiedenen, abnormen Ort. (3) Ein Mann (Mensch, Gott, Dämon) dringt ein und schwängert es. (4) Das schwangere Mädchen durchlebt eine Phase des Leidens (Strafen, Gefangenschaft, Vertreibung). (5) Das Mädchen wird gerettet und gebiert einen Sohn. Das soziobiologische Fundament für das Handlungsschema der Mädchentragedie sieht Burkert im Entwicklungsgang vom weiblichen Kind zur Mutter mit den Zwischenstufen der einsetzenden Menstruation (der Beginn der sexuellen Reife hebe die Familienstruktur auf) und des Geschlechtsverkehrs bis zum Gebären von Nachkommen.

Das Märchen von *Rapunzel* ist ein Beispiel für eine solche Mädchentragedie. In der Fassung der Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* (S. 75-78) muß die kleine Rapunzel von ihren Eltern fort in die Obhut einer Zauberin (= 1). Mit zwölf Jahren verschließt diese sie in einen abgelegenen Turm (= 2). Jahre später stößt ein Königsson auf den Turm, lernt Rapunzel kennen und schwängert sie (= 3). Die Zauberin entdeckt das Liebesverhältnis, schneidet Rapunzel ihr schönes Haar ab und vertreibt sie in eine Wüstenei (= 4). Rapunzel gebiert einen Knaben und ein Mädchen, wird nach langem Suchen vom Königsson gefunden und als Ehefrau in sein Reich gebracht (= 5).

d) *Geschichtswissenschaft* (Erklärung durch «emplotment»)

Die faktualen Texte der Geschichtsschreibung und die fiktionalen Texte der Literatur haben gemeinsam, daß sie Geschichten erzählen. Deshalb liegt es nahe, im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie auch Untersuchungen zur Theorie der Geschichtsschreibung zu berücksichtigen. Wir haben das im Falle von Arthur C. Dantos Analyse der logischen Struktur narrativer Sätze getan (s.o.

S. 121). Zum Abschluß unseres Ausblickes wollen wir nun auf einen Beitrag eingehen, der zu den meistdiskutierten Untersuchungen zur Theorie der Geschichtsschreibung zählt und sich dadurch auszeichnet, daß er ausdrücklich literaturwissenschaftliche Konzepte in die Geschichtswissenschaft einführt: Hayden Whites *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973). Der Hauptteil des Buches analysiert Werke der wichtigsten Historiographen und Geschichtsphilosophen des 19. Jahrhunderts. In unserem Zusammenhang ist jedoch eher die systematische Theorie der Geschichtsschreibung von Interesse, die diesen Einzelanalysen zugrunde liegt und vor allem in der «Einleitung» von *Metahistory* entwickelt wird. Hier skizziert White ein erzähltheoretisches Modell, das zunächst weitgehend mit den Elementen der Handlung übereinstimmt, die wir in Kapitel III, 1 beschrieben haben. Der Historiker, so White, findet sein Material, die «Elemente» des «historischen Feldes», in Form von «Ereignissen» vor. Diese Ereignisse werden in einem ersten Integrations-schritt zu einer zeitlich geordneten «Chronik» zusammengestellt. Die Chronik wiederum wird zu einer «Geschichte» («story») transformiert, wenn die Ereignisfolge als strukturierte Einheit mit Anfang, Mitte und Ende erscheint. Je nach ihrer strukturellen Position fungieren dann bestimmte Ereignisse als Eröffnungsmotive, andere als Überleitungsmotive und wieder andere als Schlußmotive.

The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning events different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of a whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle, and end. (*Metahistory*, S. 7)

Diese Begriffe von Ereignis, chronikalischem Geschehen und Geschichte entsprechen, wie gesagt, unserer eigenen Terminologie. Whites Gedankengang führt jedoch weiter. Die Form einer Chronik antwortet auf Fragen wie «Was geschah als nächstes?», die Form der Geschichte auf Fragen wie «Warum ereigneten sich die Dinge so und nicht anders?» oder «Wie ging die Sache am Schluß aus?». Aber die Frage nach dem *Sinn* der Erzählung («Was soll das Ganze?») sei damit noch nicht beantwortet. Wir haben die Bedeutung dieser Frage bereits zu Anfang dieses Kapitels bei Labovs soziolinguistischen Untersuchungen (auf die White sich allerdings nicht bezieht) kennengelernt: Auch eine formal-strukturell wohlgebildete Geschichte bleibt pragmatisch defizitär, solange sie nicht auch eine Antwort auf die Frage «Na und?» liefert. Der Sinn einer Geschichte ist nicht direkt

aus ihrer Handlungsstruktur ableitbar. Während Labov die Antwort auf die «Na und?»-Frage vor allem in den evaluativen Elementen von Erzählungen findet (s.o. S. 147), schlägt White ein anderes Modell vor. Ein und dieselbe Geschichte könne auf verschiedene Weisen mit Sinn («meaning») versehen werden, die sich allesamt als Erklärung von Geschehen verstehen lassen. White nennt drei Typen von historischen Erklärungen und damit drei grundsätzliche Antworten auf die Sinnfrage: Erklärung durch «emplotment», Erklärung durch formale Schlußfolgerung und Erklärung durch ideologische Implikation. Wir wollen nur auf den ersten Erklärungstyp, Erklärung durch *emplotment*, eingehen, weil er spezifisch für die Herstellung narrativen Sinns ist. White definiert ihn folgendermaßen: «Providing the «meaning» of a story by identifying the *kind of story* that has been told is called explanation by emplotment» (*Metahistory*, S. 7). Den Sinn einer Geschichte zu erkennen, heißt in diesem Fall, sie als Ausgestaltung eines typischen *Handlungsschemas* zu erkennen. «Emplotment is the way by which a sequence of events fashioned into a story is gradually revealed to be a story of a particular kind» (ebd.).

White übernimmt im folgenden aus einer Typologie des kanadischen Literaturwissenschaftlers Northrop Frye (*Anatomy*, bes. S. 158-241) vier «modes of emplotment» (Frye: «mythoi»): «Romance», Tragödie, Komödie und Satire (*Metahistory*, S. 7-11). (1) «Romance» (der englische Ausdruck hat keine deutsche Entsprechung) ist eine Erlösungsgeschichte und erzählt die Selbstfindung eines Helden, der Hindernisse überwindet und sich von der Erfahrungswelt befreit – beispielsweise in der Geschichte von Parzival und dem Heiligen Gral. Die Handlungen von «romances» bestehen aus einem Kampf zwischen Gut und Böse und enden mit dem Sieg des Guten. (2) Den Gegentyp zur «romance» stellt die *Satire* dar (in späteren Aufsätzen verwendet White auch den Ausdruck «Farce»). Sie schildert die unausweichliche Niederlage des Helden gegen widrige Umstände, böse Mächte oder den Tod. (3) Die *Komödie* drückt eine zumindest vorübergehende Versöhnung widerstreitender Kräfte aus, den temporären Triumph des Helden über seine Umwelt. (4) Auch die *Tragödie* macht ansatzweise eine Lösung von Konflikten deutlich, allerdings durch die resignative Einsicht in ihre Ursachen, die nur für den Beobachter und nur um den Preis der Vernichtung des Helden erfolgt.

Tragödie und Satire sind tendenziell synchronische oder statische Handlungstypen; sie entsprechen dem Weltbild von Historikern, die im Weltgeschehen stabile Strukturen oder die ewige Wiederkehr des

Gleichen zu erkennen meinen. Hingegen befriedigen die diachronisch-prozessualen Formen der «romance» und der Komödie eher solche Historiker, die an die Veränderbarkeit und Neuartigkeit historischer Prozesse glauben.

White sieht, ebenso wie Frye, diese vier Typen als *archetypische* Handlungsschemata an. Zusammengenommen stellen sie vielleicht nicht alle, aber doch die wichtigsten Formen dar, die einer Geschichte narrativen Sinn verleihen können. Ihre Priorität gegenüber anderen möglichen Schemata gründet nicht in ihrer logischen Ableitbarkeit aus einem Prinzip (etwa in der Art der Erzähltheorien von Bremond, van Dijk oder Greimas, s.o. S. 135, 144 und 148), sondern in ihrer dauerhaften Präsenz in den Literaturen und Mythen verschiedener Epochen und Kulturen. Der Grund, weshalb Historiker reale geschichtliche Ereignisse durch «*emplotment*» unter Handlungsschemata subsumieren, die vor allem für literarische Texte charakteristisch sind, liegt für White darin, daß auf diese Weise die stumpfe Kontingenz des Faktischen durch kulturell signifikante narrative Strukturen überformt und vertraut gemacht wird.

Es wurde White häufig vorgeworfen, er ignoriere mit seiner Konzeption den faktualen Charakter historischer Untersuchungen und ihren Anspruch auf historische Wahrheit. In der Tat lassen manche seiner Formulierungen einen Unterschied zwischen fiktional-dichterischer und faktual-historischer Rede kaum mehr erkennen. Inwiefern das Konzept von *Metahistory* der Praxis und dem Geltungsanspruch der Geschichtswissenschaft gerecht wird, brauchen wir in unserem Zusammenhang nicht zu erörtern. Whites Hauptanliegen ist jedenfalls ein anderes, als die Grenze zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung einzuebnen. Die literarischen Formen des «*emplotment*» stellen gegenüber dem faktualen Geltungsanspruch historiographischer Texte nicht eine *alternative*, sondern eine *zusätzliche* Dimension der Sinnbildung dar. Als Chronik und als Geschichte («*story*») sind historische Untersuchungen durchaus falsifizierbar. Ihr tragischer, komischer usw. Sinn hingegen entspringt dem (bewußten oder unbewußten) Gestaltungswillen des Historikers und ist der Falsifizierbarkeit entzogen, da «keine Reihe oder Folge realer Ereignisse *von sich aus* «tragisch», «komisch», «farcenhaf» etc. ist, sondern erst durch die *Auferlegung* der Struktur eines entsprechenden Geschichten-Typs auf die Ereignisse so konstituiert wird» (*Bedeutung*, S. 60). Dasselbe historische Ereignis kann also unterschiedlich schematisiert werden und entsprechend unterschiedlichen Sinn tragen. So wäre die Französische Revo-

lution, auf der Grundlage derselben historischen Daten, als «romance» zu verstehen, wenn man sie, wie Karl Marx oder Jules Michelet, als Akt der Befreiung und Selbstfindung darstellt; als Tragödie, wenn sie, wie für Alexis de Tocqueville, einen zufriedenstellenden Zustand zerstört; als Komödie, wenn sie, wie bei Leopold von Ranke, die Entwicklung zu einem besseren Zustand als dem bisherigen zumindest aufscheinen läßt; schließlich als Satire, wenn sie, nach Jacob Burckhardt, die Ohnmacht des Menschen gegenüber der historischen Wirklichkeit bezeugt.

Eine abschließende Bemerkung zur erzähltheoretischen Relevanz von Whites Begriff des «*emplotment*». Die Geschichte, die ein historiographischer Text erzählt, zu «verstehen», heißt nach White, sie unter ein archetypisches Handlungsschema («*plot*») zu subsumieren.

Wenn der Leser die in einer historischen Narration erzählte Geschichte als eine *spezifische Geschichten-Gattung*, z. B. als Epos, Romanze, Tragödie, Komödie, Farce etc. *wiedererkennt*, dann kann man sagen, daß er den vom Diskurs produzierten «Sinn» verstanden hat. Dieses «Verstehen» ist nichts anderes als das Wiedererkennen der «Form» der Erzählung. (*Bedeutung*, S. 60)

Ein solches Verstehen narrativer Texte als Subsumption unter Handlungsschemata haben wir, mit Bezug auf fiktionale Erzählwerke, mit den Begriffen der kompositorischen Motivierung und der Schemaliteratur näher erläutert (s.o. S. 117). Wie wir zu Anfang dieses Kapitels gesehen haben, wird ein solches Verstehenskonzept auch durch kognitionspsychologische Untersuchungen gestützt. Nicht nur in diesem Fall, sondern insgesamt verdeutlicht der Einblick in erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft, den wir in diesem Kapitel genommen haben, daß der Gegenstandsbereich der Erzähltheorie erst durch einen interdisziplinären Zugang angemessen erfaßt werden kann.

Hinweise zur Forschungsliteratur

Die folgenden Literaturhinweise nennen ausgewählte Standardwerke und neuere Überblicksdarstellungen für die weitere Beschäftigung mit erzähltheoretischen Begriffen und Themen.

Allgemeine Darstellungen der Erzähltheorie

Als allgemeine Einführungen in die Erzähltheorie sind unter den deutschen Beiträgen neben dem älteren Buch von Lämmert, *Bauformen*, vor allem Ludwig, *Arbeitsbuch*, Stanzel, *Theorie*, Vogt, *Aspekte* (seit der 7., neubearb. Aufl. 1990) und Weber, *Erzählliteratur*, zu nennen. Strukturalistische Einführungen geben Kahrmann/Reiß/Schluchter, *Erzähltextanalyse*, und Titzmann, *Textanalyse*. Auf die deutsche Tradition (Käte Hamburger, Franz K. Stanzel) beschränkt ist Petersen, *Erzählsysteme*.

Unter den umfassenderen englischsprachigen Einführungen empfehlen wir Chatman, *Story* und *Terms*, und Rimmon-Kenan, *Fiction*; mit Abstrichen ist auch Bal, *Narratology*, zu nennen. Zentrale erzähltheoretische Probleme diskutieren Culler, *Poetics* und *Pursuit*, und Martin, *Theories*. Informativ ist die linguistisch orientierte Einführung von Toolan, *Narrative*. Wenig bekannt, aber als terminologisches Nachschlagewerk sehr nützlich ist Prince, *Dictionary*.

Aus der französischen Erzählforschung ist neben den beiden klassischen Einführungen in die strukturalistische Erzähltextanalyse von Barthes, *Einführung*, und Todorov, *Poétique*, vor allem Genette, *Erzählung*, zu nennen.

Knappe Überblicke über die Entwicklung der Erzählforschung geben die Arbeiten von Bauer, *Romantheorie*, Jahn, *Narratologie*, Jahn/Nünning, *Survey*, und Pavel, *Narratives*.

I. Merkmale fiktionalen Erzählens

1. Faktuales und fiktionales Erzählen

Grundsätzlich zu der Unterscheidung von **faktuellem** und **fiktionalem** Erzählen Cohn, *Signposts* und *Lives*, Genette, *Fiktion*, S. 65-94, sowie Vogt, *Grundlagen*, S. 293-296; zu den Besonderheiten des fiktionalen Erzählens und dem Unterschied zwischen «Erzählen», «Erörtern» und «Beschreiben» zuletzt Petersen, *Fiktionalität*, bes. S. 142-155.

Die Frage der **Wahrheit von Dichtung** erörtern Hamburger, *Wahrheit*, S. 64 ff. u. S. 94 ff., und Petersen, *Fiktionalität*, S. 283-293. Über Aristoteles' Möglichkeitsbegriff und seine Unterscheidung von «Besonderem» und «Allgemeinem» zuletzt Schmitt, *Teleologie*; zu Platon und zu früheren Formen von Dichtungskritik bei

Hesiod, Solon, Xenophanes, Heraklit, Pindar u. a. s. Rösler, *Entdeckung*, und Weinstock, *Homerkritik*. Historische Positionen der **Fiktionskritik** seit der Antike stellen neben Schlaffer, *Poesie*, auch Knapp, *Wahrheit*, Weinrich, *Linguistik*, Sauder, *Argumente*, und Schäfer, *Polemik*, vor. Einen Überblick über den Zusammenhang von Schriftkultur, **Fiktionsbewußtsein** und Fiktionskritik gibt Schlaffer, *Poesie*, S. 45-75; zur Wiederentdeckung der Fiktionalität seit dem 12. Jahrhundert s. Burrichter, *Wahrheit*, Grünkorn, *Fiktionalität*, Haug, *Literaturtheorie*, Jauß, *Genese*, und Mertens/Wolfzettel (Hg.), *Fiktionalität*. Einen Überblick über poetologische Konzeptionen der Wahrscheinlichkeit und ihre Auswirkungen auf die deutsche Romanliteratur seit dem 17. Jahrhundert gibt Seiler, *Tatsachen*.

B. H. Smiths Auffassung fiktionaler Rede wurde aufgenommen z. B. von Iser, *Wirklichkeit*, und Keller, *Fiktionalität*. Die Selbstreflexion als Fiktionalitätsmerkmal heben Scheffel, *Formen*, und Wolf, *Illusion*, bes. S. 208 ff., hervor; dieser Aspekt wird hingegen vernachlässigt bei Genette, *Fiktion*, S. 89 ff., Hoops, *Fiktionalität*, S. 297 f., Rühling, *Fiktionalität*, S. 28 f. u. 32 f., Vogt, *Aspekte*, S. 16 ff., und Weinrich, *Fiktions-signale*, S. 525 f.

Die deutschsprachige **Fiktionalitätstheorie** wurde zunächst von Roman Ingarden und Käte Hamburger geprägt. Ingarden spricht den Aussagesätzen in literarischen Werken einen «quasi-urteilsmäßigen Charakter» zu (Ingarden, *Kunstwerk*, bes. S. 169 ff.); damit will er «andeuten, daß die Behauptungssätze, die in einem literarischen Werke auftreten, den äußeren *Habitus* von Urteilssätzen haben, aber trotzdem keine *echten* Urteilssätze sind noch sein wollen» (ebd., S. 177); Ingardens Unterscheidung zwischen Behaupten und Aussagen wurde von Gabriel, *Fiktion*, S. 54 ff., aufgegriffen. Scharf kritisiert wurde Ingarden von Hamburger (Hamburger, *Logik*, S. 25 ff.); Ingarden antwortete darauf in Ingarden, *Kunstwerk*, S. 184 ff. Im Unterschied zu Ingarden versteht Hamburger «Fiktivität» als eine durch textinterne Merkmale begründete Eigenschaft. Ausgehend von einer unterschiedlichen Aussagestruktur in Drama und Er-Erzählungen auf der einen und Ich-Erzählungen und Lyrik auf der anderen Seite bestimmt sie die Aussagen im ersten Fall als «fiktional» und im zweiten als «fingiert» (Ich-Erzählung) bzw. «real» (Lyrik). Kritisch zu Hamburgers Unterscheidung zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen Anderegg, *Fiktion*, S. 100 ff., Gabriel, *Fiktion*, S. 59 ff., Rasch, *Frage*, Rauh, *Tempus*, Weimar, *Bemerkungen*, und Zerbst, *Fiktion*, S. 90 ff. Mit jeweils unterschiedlichen, aber im wesentlichen pragmatisch begründeten Argumenten versuchen die genannten Autoren zu zeigen, daß sich aus der von Hamburger entwickelten «Sprachtheorie» weder notwendige noch hinreichende Merkmale der Fiktionalität gewinnen lassen. Weniger kritisch zuletzt Genette, *Fiktion*, S. 65 ff.

Zu den Fiktionalitätstheorien mit einem in erster Linie **semantischen Ansatz** aus dem Bereich der sprachanalytischen Philosophie s. die Diskussionsberichte von Kaplan, *Meaning*, Klemm, *Rede*, S. 91-184, und Rühling, *Fiktionalität*. Für einen neueren, mit dem Begriff des «Referenzfeldes» und (wie auch Anderegg, *Fiktion*) einer Unterscheidung zwischen «inneren» und «äußeren» Referenzfeldern arbeitenden Ansatz s. Hrushovski, *Fictionality*. Martínez-Bonati (*Discourse; Fictional Discourse; Struktur*) unterscheidet zwischen einem realen und einem imaginären Kontext fiktionaler Rede und formuliert dementsprechend eine semiotische Differenz zwischen den Zeichen, die ein realer Autor produziert («real inauthentic Sätze»),

und den Worten, die ein fiktiver Sprecher äußert (imaginär authentische Sätze). Die Arbeiten von Fricke, *Semantics*, Gabriel, *Fiktion*, Keller, *Fiktionalität*, Petersen, *Fiktionalität*, S. 15-49, und Schmidt, *Fiktionalität*, verbinden einen semantischen mit einem pragmatischen Ansatz. Zu den Problemen einer solchen Verbindung, am Beispiel der Arbeiten von Schmidt und Gabriel, s. Sasse, *Literatursprache*. In die Tradition semantischer Ansätze gehören schließlich auch Arbeiten, die sich im Rahmen einer Theorie möglicher Welten mit dem ontologischen Status fiktionaler Figuren oder fiktionaler Welten befassen. Zum Entwurf einer «possible worlds semantics» s. Doležel, *Heterocosmica*, Hart, *Pluralism*, und Ryan, *Worlds*.

Eine Reihe anderer Fiktionalitätstheorien sind der von John L. Austin entwickelten **Sprechaktheorie** verpflichtet. Einflußreich geworden ist Searles *Status*, wo Searle den Status der fiktionalen Rede auf der Grundlage seiner im Anschluß an Austin entwickelten Theorie der Sprechakte zu bestimmen versucht. Austin selbst betrachtet die fiktionale Rede als «unernte» Verwendung der Sprache, nämlich als «parasitäre» Ausnutzung ihres gewöhnlichen Gebrauchs, und schließt sie aus seinen Untersuchungen aus (Austin, *Theorie*, S. 41 f.). Nach Searle gibt der Autor fiktionaler Text vor, «illokutionäre Akte zu vollziehen, die er nicht vollzieht» (Searle, *Status*, S. 87), was bedeutet, daß allein sein «Äußerungsakt» wirklich ist. Im Anschluß an Austin und Searle auch Habermas, *Diskurs*, S. 224-247. Genette hat Searle zuletzt insofern ergänzt, als er von «fingierten Assertionen» spricht, «hinter welchen, als indirekten Sprechakten, sich fiktionale Sprechakte verbergen, die selbst wieder *per definitionem* ernsthaft illokutionäre Akte *sui speciei* sind» (Genette, *Fiktion*, S. 57; dazu auch Petersen, *Fiktionalität*, S. 45-49).

Pragmatische Fiktionalitätstheorien vertreten Hoops, *Fiktionalität*, und Warning, *Diskurs*. Zu den pragmatischen Voraussetzungen dafür, daß eine Rede als fiktional rezipiert wird, s. Schmidt, *Fiction*, Smith, *Margins*, S. 79 ff., Wildekamp u. a., *Fictionality*, und Wirrer, *Learning*.

2. Das Erzählen und das Erzählte

Eine phänomenologische Analyse des Zurücktretens des Bewußtseins von der Vermitteltheit des Erzählinhalts im Akt des Lesens gibt Sartre, *Literatur*, S. 13-36. Danto, *Verklärung*, S. 209-251, argumentiert für ein ständiges **Fiktionsbewußtsein**; ähnlich Schaper, *Fiction*.

Den Wechsel von Ich- und Er-Form in Kafkas *Schloß* analysiert in muster-gültiger, über diesen Einzelfall weit hinausreichender Weise Cohn, *Castle*.

Zu den Begriffen **Diegese** und **Diegesis** s. Weimar, *Diegesis*.

Im Englischen wird die erzähltheoretische Opposition von **Handlung vs. Darstellung** meist mit «story vs. discourse» wiedergegeben (z. B. Chatman, *Story*). In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft hat sich ein entsprechendes Begriffspaar bisher nicht allgemein durchgesetzt, so daß häufig die genannten fremdsprachigen Ausdrücke verwendet werden (vgl. das Schaubild auf S. 26).

II. Das «Wie»: Darstellung

1. Zeit

Einen Überblick über die ältere, in erster Linie deutschsprachige literaturwissenschaftliche Forschung zur literarischen **Zeitgestaltung** gibt Ritter in seiner Einleitung in ders. (Hg.), *Zeitgestaltung*, S. 1-26; dieser Sammelband enthält außerdem eine ausführliche Auswahlbibliographie sowie eine Reihe von Standardtexten zur Zeitgestaltung u. a. von Emil Staiger, Käte Hamburger, Harald Weinrich und Hans Robert Jauß. Zum Zusammenhang von Zeit und Raum im Roman, dem sogenannten **Chronotopos**, s. Bachtin, *Formen*. Als Einführung in die Zeitanalyse s. neben Vogt, *Aspekte*, S. 95-142, auch Chatman, *Story*, S. 62-84, und Rimmon-Kenan, *Fiction*, S. 43-58 (beide sind eng an Genette orientiert, wobei Chatman auch einen knappen Überblick zur englischsprachigen Forschungsliteratur gibt).

2. Modus

Zu einem auf der grundsätzlichen Unterscheidung «Bericht» (= «narrativer Modus» in unserer Terminologie) vs. «Darstellung» (= «dramatischer Modus») aufgebauten Beschreibungssystem von Erzählungen s. Tarot, *Narratio*, bes. S. 42 ff.

Zur **erlebten Rede** erstmals grundlegend Bally, *Style*, und Lorck, *Rede*. Einen Überblick über die ältere Forschung gibt Pascal, *Voice*, S. 2-32. Unter den neueren Darstellungen s. neben Cohn, *Minds*, Fludernik, *Fictions*, und Pascal, *Voice*, auch die materialreiche, mit Beispielen aus der deutschen, englischen und französischen Literatur arbeitende Studie von Steinberg, *Rede*; aus linguistischer Sicht s. Tamir, *Personal*. Die historischen Anfänge von erlebter Rede und **innerem Monolog** bei Wieland und anderen deutschsprachigen Autoren des 18. Jahrhunderts untersucht Neuse, *Anfänge*; zu Jane Austen und dem englischsprachigen Roman s. Bühler, *Rede*. Grundlegende Beiträge mit weiterführenden Literaturhinweisen zuletzt bei Kullmann (Hg.), *Rede*; speziell zum inneren Monolog und zum **stream of consciousness** s. außerdem Bickerton, *Modes*, Höhnisch, *Ich*, und Humphrey, *Stream*.

Rekonstruktionen der gängigen **Point-of-view**-Theorien mit weiterführenden Literaturhinweisen finden sich bei Rossum-Guyon, *Point de vue*, und Prince, *Dictionary*, S. 73-76. Bal, *Narratology*, und dies., *Narrating*, diskutiert das Problem der Trennung von «Narration» und «Fokalisation» und schlägt eine über Genettes Ansatz hinausgehende Unterscheidung zwischen Subjekt («Focalizer») und Objekt («Focalized Object») der Fokalisierung vor. Einen konzisen Überblick, der auch Bals Differenzierung berücksichtigt, gibt Rimmon-Kenan, *Fiction*, S. 71-85. Eine Kritik an Genettes Konzeption mit eigenen Gegenvorschlägen liefert Kablitz, *Erzählperspektive*.

Ausführlich zu **multiperspektivischem Erzählen** Neuhaus, *Typen*; zur besonderen Bedeutung des **Briefromans** in diesem Zusammenhang s. ebd., S. 32-74.

3. Stimme

Zum Diskussionsstand um die Funktion des **epischen Präteritums** in Erzähltexten s. Vogt, *Aspekte*, S. 29-40. Die Zeitgestaltung im **Briefroman** untersucht Neu-

haus, *Typen*, S. 35-43, diejenige im *Tagebuchroman* Abbott, *Fiction*, S. 15-36. Verschiedene Typen von **Herausgeberfiktionen** und ihre literaturgeschichtliche Entwicklung untersuchen Ehrenzeller, *Studien*, Musarra, *Discourse*, Wild, *Manuscripts*, und Scheffel, *Formen*, S. 87-90 (zu Balzacs *Muse*). Zur Geschichte des auf eine Tagebuchnotiz André Gides von 1893 zurückgehenden Begriffs der **mise en abyme** und einer systematischen Darstellung ihrer möglichen Formen ist Dällenbach, *Récit*, einschlägig; s. außerdem die Diskussion von Dällenbach bei Wolf, *Illusion*, bes. S. 355-372, sowie Bal, *Mise*, und dies., *Femmes*. Die paradoxe logische Konstruktion solcher «verwickelten Hierarchien» nach dem Modell von Eschers *Zeichnenden Händen* untersucht Hofstadter, *Gödel*, S. 728 ff.; weitere literarische Beispiele für solche «Möbiusband»-Erzählungen bei Wolf, *Illusion*, S. 370-372.

Die besondere Bedeutung der Rolle des **Erzählers** wurde systematisch zuerst von Friedemann, *Rolle*, behandelt. Forschungsgeschichtlich besonders einflußreich für die heute selbstverständlich gewordene Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler in fiktionalen Texten war Kayser, *Roman*; s. auch Graevenitz, *Problemfeld*, S. 78 ff. Zur Problematik des Erzählerbegriffs s. Meindl, *Problematik*.

Für eine Klassifizierung unterschiedlicher **Erzählertypen** nach dem Grad ihrer «Zudringlichkeit», ihres «Charakters», ihrer «Zuverlässigkeit» usw. s. Prince, *Narratology*, bes. S. 10-15, und Rimmon-Kenan, *Fiction*, S. 94-103. Zu den verschiedenen Graden und Aspekten der Identifikation des Erzählers mit den Figuren, ihren Handlungen, Anschauungen und Werten s. Booth, *Distance*, und Uspenskij, *Poetik*. Ein auf die Funktion der Erzählinstanz aufbauendes Beschreibungsmodell narrativer Texte entwickelt Doležel, *Typologie*. Das Hervortreten des Erzählers beschreibt aus historischer Sicht Pörksen, *Erzähler*. Zur Konstruktion eines selbstbewußten Erzählers als einheitsstiftendes Moment der Erzählung bei Sterne, Cervantes, Marivaux u. a. s. Booth, *Narrator*.

Die Bedeutung der im Text entworfenen Leserrolle für die Sinnkonstitution der mit narrativen Leerstellen ausgestatteten Erzählung untersucht Iser mit seinem im Rahmen einer Wirkungsästhetik ausgearbeiteten Konzept des impliziten **Lesers** in *Akt, Leser, und Wirklichkeit*. Die notwendige Mitarbeit des Lesers bei der Rezeption von Erzähltexten wird auch im semiotisch und texpragmatisch orientierten Modell von Eco, *Lector*, analysiert. Ein **Kommunikationsmodell des Erzählens** mit einer Unterscheidung der Kommunikation zwischen Erzähler und Leser in einen «textinternen» und einen «textexternen Bereich» erörtern Janik, *Kommunikationsstruktur*, bes. S. 63-70, Kahrman/Reiß/Schluchter, *Erzähltextanalyse*, S. 38-48, Martínez-Bonati, *Discourse*, und zuletzt Stolt, *Dichtersprache*, bes. S. 81 f. Leser und Leserrollen im Roman des 18. Jahrhunderts untersuchen Bracht, *Leser*, und Kleinschmidt, *Fiktion*. Unterschiedliche **Leserfiguren** in Erzählungen unterscheiden Goetsch, *Leserfiguren*, Wilson, *Readers*, sowie die Beiträge in Wolpers (Hg.), *Literatur*. Zum besonderen Fall des **Erzählens in der zweiten Person** s. Korte, *Du*, Müller, *Anrede*, und zuletzt die Beiträge in dem von Monika Fludernik herausgegebenen Themenheft *Second-Person Narrative* der Zeitschrift *Style*.

Zum Problem der Charakterisierung von **Figuren**, die implizit oder explizit, durch eine Erzählinstanz oder durch Figuren erfolgen kann, s. Rimmon-Kenan, *Fiction*, S. 59-70, und Koch, *Menschenendarstellung*, S. 156-196 (mit Forschungsüberblick und weiterführender Bibliographie).

4. Franz K. Stanzels Typologie von «Erzählsituationen»

Einen gründlichen, gegenüber beiden Seiten kritischen Vergleich der Modelle von Genette und Stanzel gibt Cohn, *Encirclement*; vgl. auch Vogt, *Aspekte*, S. 81-94. Kritik an Stanzels Modell üben auch Genette, *Erzählung*, S. 269-278, Weimann, *Erzählsituation*, und zuletzt Petersen, *Erzählsysteme*, bes. S. 155-162.

5. Unzuverlässiges Erzählen

Die in diesem Kapitel entwickelte Typologie unzuverlässigen Erzählens basiert auf Martínez-Bonati, *Discourse*, S. 102-119. Zur Unterscheidung von **theoretischen und mimetischen Sätzen** s. ebd., S. 23 f. Eine prägnante Bestimmung **ironischen Erzählens** gibt Warning, *Ironiesignale*. Vgl. auch Nünning (Hg.), *Studien*.

Der Begriff des **impliziten Autors** als einer aus dem Text erschließbaren Instanz zwischen fiktivem Erzähler und realem Autor wurde von Booth, *Rhetoric*, bes. S. 70-76 u. 421-425, eingeführt und u. a. von Chatman, *Terms*, S. 74-109, verteidigt. Gegen die Notwendigkeit dieses vieldiskutierten Begriffs argumentieren Genette, *Erzählung*, S. 283-295, Brandt, *Romantitel*, S. 88 f., Nünning, *Renaissance*, und Müller/Kindt, *Autor*.

Der russische Literatur- und Kulturtheoretiker Michail Bachtin stellte das Phänomen der Überlagerung verschiedener «Stimmen» im literarischen Diskurs, zu dem auch das ironische und unzuverlässige Erzählen gehört, in den Mittelpunkt seiner Theorie der **Dialogizität**; s. z. B. Bachtin, *Probleme*, und, als Überblick, Martínez, *Dialogizität*. Uspenskij, *Poetik*, führt Bachtins Ansatz fort, indem er die (ideologische, psychologische, sprachlich-stilistische und räumlich-zeitliche) **Standpunktgebundenheit** der Erzählerrede analysiert.

Den Unterschied zwischen zukunftsgegewissen und zukunftsungewissen **Vorausdeutungen** behandelt ausführlich Lämmert, *Bauformen*, S. 143-192. Zukunftsgegewisse Vorausdeutungen in mittelalterlichen Texten untersucht Burger, *Vorausdeutungen*. Das für Märchen charakteristische Privileg des letzten Wortes ist eine Variante des **epischen Gesetzes** des «Achtergewichts» in volkstümlicher Literatur, s. Orlík, *gesetze*, und Lüthi, *Märchen*, S. 26 u. 30.

III. Das «Was»: Handlung und erzählte Welt

1. Elemente der Handlung

Zum Begriff der **Motivierung** s. Martínez, *Welten*, S. 13-36. Danto analysiert die Struktur narrativer Texte mit Bezug auf die faktualen Erzählungen der Geschichtsschreibung in *Narration*, S. 236 ff. Der auch von Danto vertretene Grundgedanke, die Einheit einer **Geschichte als Erklärungszusammenhang** zu fassen, wurde zuletzt von Adams, *Explanation*, vertreten.

Zum Begriff des **Motivs** und seiner komplizierten Forschungsgeschichte s. Bremond, *Critique*, und zuletzt Doležel, *Heterocosmica*, S. 33-36 (mit Literaturhinweisen). Zur Unterscheidung von **dynamischen und statischen Motiven** s. Tomaševskij, *Theorie*, S. 218, und Barthes, *Einführung*, S. 111-116 («Funktionen» vs. «Indizes»). Zur Unterscheidung von **verknüpften und freien Motiven** s. Tomaševskij, *Theorie*, S. 219, Barthes, *Einführung*, S. 111-116 («Kerne» vs. «Katalysen»),

und Chatman, *Story*, S. 53-56 («kernels» vs. «satellites»). Der Motivbegriff ist wegen seiner Verbindung struktureller und thematischer Aspekte schwer zu definieren, vgl. etwa die Kritik an den vorgelegten Bestimmungen bei Bremond, *Critique*, und Smith, *Versions*. Exakte Kriterien für seine Anwendung haben sich bis heute nicht durchgesetzt. Ein besonderer Streitpunkt ist die Abgrenzung des Motivs gegenüber Begriffen wie «Stoff» und «Thema».

Roman Jakobsons Bestimmung von **Metapher** und **Metonymie**, die unterschiedliche strukturalistische und poststrukturalistische Theorien, auch außerhalb der Literaturwissenschaft und Linguistik (z. B. Jacques Lacan und Claude Lévi-Strauss), beeinflusst hat, ist am besten in seinen Beiträgen *Randbemerkungen* (mit literaturwissenschaftlichem Schwerpunkt) und *Seiten* (mit linguistischem Schwerpunkt) nachzulesen.

Eine exemplarische Analyse von Techniken der **literarischen Beschreibung** bei Balzac und Flaubert vor dem Hintergrund von Barthes' Konzept der **Realitätseffekte** gibt Culler, *Flaubert*, S. 91-109. Zur ästhetischen Funktionalisierung des «bedeutungslosen» Details und des Zufalls am Beispiel von Vischers *Auch Einer* s. Martinez, *Welten*, S. 109-149. Die Integration von realen Details in erzählenden Texten der deutschen Literatur seit dem 18. Jh. untersucht Seiler, *Tatsachen*. Auf die eigenständige Ästhetik von **Schemaliteratur** hat, mit Bezug auf mittelalterliche Texte, Jauß, *Alterität*, aufmerksam gemacht; für moderne, populäre Literatur s. Zimmermann, *Schemaliteratur*.

2. Erzählte Welten

Unsere Darstellung stützt sich insbesondere auf Martínez-Bonati, *Ontology*, außerdem auf Doležel, *Heterocosmica*. Zur Einführung in die literaturwissenschaftliche Forschung über fiktionale **Welten** s. auch Eco, *Lector*, S. 154-218, Hart, *Pluralism*, Ronen, *Worlds*, und Ryan, *Worlds*. Einen historischen Abriss der philosophischen und poetologischen Debatten um den Begriff der möglichen Welten im 18. Jh. (v. a. bei Leibniz, Bodmer und Breitinger) gibt Doležel, *Poetics*, S. 33-52. Zum Begriff der **Implikatur** des Sprachphilosophen H. Paul Grice, der näherhin zwischen konversationellen und konventionellen Implikaturen unterscheidet, und der folgenden Diskussion in der Linguistik s. zuletzt Lyons, *Semantics*, S. 271-292. Der jüngste Versuch, die implizite Informationsvergabe in literarischen Erzähltexten systematisch zu erfassen, findet sich bei Doležel, *Heterocosmica*, S. 169-184. Der Begriff einer **unmöglichen Welt** wird bei Ronen, *Worlds*, S. 47-75, und bei Doležel, *Heterocosmica*, S. 163-168 u. 222-226, erörtert. Für Entwicklungen des Erzählens in den **Neuen Medien** (*Hyperfictions*, *Cybertexte*, *adventure games*, *multi-user dungeons*, *online-fictions*) s. zuletzt Winko, *Hypertext* (mit Literaturhinweisen). Zum Konzept eines Stils erzählter Welten s. Martínez-Bonati, *Ontology*; im Anschluß an Martínez-Bonati zum besonderen Erzählstil eines «magischen Realismus» vgl. Scheffel, *Realismus*, S. 87-113.

3. Die Bedeutung von Geschichten: Handlungs- und Tiefenstrukturen

Einen Überblick über strukturalistische Erzählmodelle und einige Vorläufer geben Culler, *Poetics*, und Scholes, *Structuralism*. In Gülich/Raible, *Textmodelle*, S. 192-305, werden die Modelle von Propp, Todorov, Bremond, van Dijk und Wienold

gründlich vorgestellt und diskutiert. Eine ausgezeichnete Zusammenfassung und Kritik der Modelle von Propp, Bédier, Lévi-Strauss, Dundes, Todorov und Greimas gibt Bremond, *Logique*, S. 11-129.

Das Handlungsschema der **gefährlichen Brautwerbung** wird aus narratologischer Perspektive am Beispiel des *König Rother* zuletzt diskutiert von Kiening, *Arbeit*.

Propp hat seine systematische *Morphologie des Märchens* (1928) später durch die historische Untersuchung *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (1946) ergänzt. Die russische und internationale Rezeption von Propps morphologischem Ansatz skizziert Meletinskij, *Erforschung*.

Lotman entwickelt seinen **Sujet-** und **Raubegriff** in *Struktur*, S. 315-423 (= Kapitel 8). Vgl. daneben Lotmans Arbeiten *Entstehung*, *Problem* und *Sujet*. Unsere Rekonstruktion von Lotmans **Sujetbegriff** stützt sich auf Mahler, *Welt*, S. 1-12. Eine umsichtige, nicht an Lotman, sondern an Modellen der kognitiven Psychologie orientierte Untersuchung der **Raumdarstellung** in narrativen Texten am Fall frühneuzeitlicher Reiseberichte, Pilgererzählungen und Prosaerzählungen findet man bei Jahn, *Raumkonzepte*.

Zu narrativen Strukturen **nichtliterarischen mündlichen Erzählens** s. Ong, *Oralität*, S. 138-153, und Schenda, *Mund*.

4. Ausblick: Erzähltheoretische Handlungsmodelle außerhalb der Literaturwissenschaft

a) Soziolinguistik (Erzählen im Alltag)

Labovs erzähltheoretisches Modell wird diskutiert bei Toolan, *Narrative*, S. 146-176. Einige deutschsprachige Arbeiten, mit weiterführenden Literaturhinweisen, findet man im Sammelband von Ehlich (Hg.), *Erzählen*. Zu den Versuchen, das fiktionale Erzählen in der Literatur von Formen des faktualen (zumeist mündlichen) Erzählens abzuleiten, s. zuletzt Fludernik, *Narratology*. Formen der inszenierten Mündlichkeit in Schrifttexten behandelt Erzgräber/Goetsch (Hg.), *Erzählen*. Literaturhinweise auf die Erzählforschung im Rahmen der Künstlichen-Intelligenz-Forschung bei Ryan, *Worlds*; Ryan selbst versucht ihr generatives Modell literarischen Erzählens mit Forschungen zur Künstlichen Intelligenz zu verbinden.

b) Kognitionspsychologie («scripts» und Affektstrukturen)

Einen Überblick über kognitionspsychologisch orientierte Analysen fiktionaler Erzähltexte geben Kaiser, *Schematheorie*, und zuletzt Herman, *Scripts*.

In der Wirkungsästhetik Wolfgang Iser ist die imaginäre Vervollständigung von erzählenden Texten aus literaturwissenschaftlicher Sicht untersucht und zu einem fruchtbaren Instrument der literarischen Interpretation gemacht worden, s. Iser, *Akt* und *Leser*.

Die literarische Gestaltung des Neugier-Erzählens wird, unter dem Begriff des «hermeneutischen Codes», von Roland Barthes in *S/Z* am Beispiel einer Erzählung Balzacs analysiert.

c) Anthropologie (Das Handlungsmodell der Suche)

In der Tradition der englischen Religions- und Mythenforschung seit James George Frazer (*The Golden Bough*, 1890) und unter dem Einfluß von Carl Gustav

Jungs Theorie der Archetypen sind in den letzten Jahrzehnten zahlreiche archetypische oder universale Erzählschemata postuliert worden. Ein anderes tiefenstrukturelles Modell der abenteuerlichen Suche stellt Joseph Campbells «monomyth» dar (*The Hero With a Thousand Faces*, 1949). Weitere anthropologische Untersuchungen zu diesem fundamentalen Handlungsschema zuletzt bei Eade/Sallnow (Hg.), *Sacred*, und Morinis (Hg.), *Journeys*. Die anhaltende Präsenz dieses Schemas in der gegenwärtigen Praxis des Drehbuchschreibens für Kinofilme dokumentiert Voglers Handbuch *Odyssee*. Eine aufschlußreiche Präsentation und Diskussion der Modelle von Burkert und Girard findet sich bei Hamerton-Kelly (Hg.), *Origins*. Ein informativer Reader zur Geschichte der mythologischen Erzählforschung ist Dundes (Hg.), *Narrative*. Kiening, *Zugänge*, bietet einen ausgezeichneten aktuellen Forschungsbericht über anthropologische Ansätze in der mediävistischen Forschung. Eine Reihe von Standardtexten aus der mit anthropologischen Ansätzen eng verknüpften Forschung zum **Ritual** enthält der von Belliger/Krieger herausgegebene Reader *Ritualtheorien*.

d) *Geschichtswissenschaft* (Erklärung durch «plotment»)

In Ricoeur, *Zeit*, Bd. 1, S. 137-338, findet man einen ausführlichen Forschungsbericht über die erzähltheoretische Diskussion innerhalb der Geschichtswissenschaft. Eine ausgezeichnete neue Monographie zur Frage der Narrativität von Texten der Geschichtsschreibung ist Haussmann, *Erklären*. Einen Überblick über die Beziehung zwischen den erzähltheoretischen Ansätzen in der Geschichtstheorie und der Literaturwissenschaft gibt Scholz-Williams, *Geschichte*.

Hayden White hat seine Theorie seit dem Erscheinen von *Metahistory* mit kleinen Modifikationen in einer Reihe von Aufsätzen fortentwickelt, die in den Bänden *Klio* und *Bedeutung* zusammengefaßt sind. Whites Konzeption wird, aus geschichtswissenschaftlicher Sicht, in den sechs Beiträgen des Jahrgangsheftes Nr. 19 der Zeitschrift *History and Theory* (1980) und, aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in Rigney, *Narrativity*, diskutiert.

Literaturverzeichnis

Fremdsprachige Werke zitieren wir, mit Ausnahme der englischen, nach deutschen Übersetzungen; wenn keine deutsche Ausgabe angegeben ist, stammt die Übersetzung von uns.

Fiktionale Texte

- Balzac, Honoré de: *Das Chagrinleder*. Übers. u. hg. v. Michael Scheffel. Stuttgart 1991.
- Balzac, Honoré de: *Eugénie Grandet*. Übers. u. hg. v. Michael Scheffel. Stuttgart 1987.
- Bierce, Ambrose: «An Occurrence at Owl Creek Bridge». In: Ders.: *The Collected Writings*. With an Introduction by Clifton Fadiman. New York 1946, S. 9-18.
- Borges, Jorge Luis: «Der Garten der Pfade, die sich verzweigen». In: Ders.: *Erzählungen 1935-1944*. Nach der Übers. v. Karl August Horst bearb. v. Gisbert Haefs. (= Gesammelte Werke, Bd. 3/1). München 1981, S. 155-167.
- Broch, Hermann: *Huguenau oder die Sachlichkeit*. Frankfurt/M. 1973.
- Büchner, Georg: «Lenz». In: Ders.: *Werke und Briefe*. Hg. v. Karl Pörnbacher u. a. München/Wien 1980, S. 69-89.
- Butor, Michel: *Paris-Rom oder Die Modifikation*. Übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt/M. 1973.
- Calvino, Italo: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Übers. v. Burkhard Kroeber, München 1983.
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote*. Übers. v. Ludwig Braunfels. München 1979.
- Charms, Daniil: *Fälle. Szenen Gedichte Prosa*. Hg. u. übers. v. Peter Urban. Zürich 1988.
- Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*. Übers. v. Hermann Gmelin. Stuttgart 1993.
- Defoe, Daniel: *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe*. 3 Bde. (= The Shakespeare Head Edition of the Novels and Selected Writings of Daniel Defoe). Oxford 1927.
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. (= Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hg. v. Walter Muschg, Bd. 3). Olten/Freiburg i. Brsg. 1961.
- Erzählungen aus den Tausendundein Nächten, Die*. Vollst. dt. Ausg. in 12 Teilbänden. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertr. v. Enno Littmann. Frankfurt/M. 1976.
- Flaubert, Gustave: «Ein einfaches Herz». In: Ders.: *Drei Geschichten*. Übers. v. Ernst Wilhelm Fischer. Zürich 1979, S. 7-51.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Übers. v. Walter Widmer. Darmstadt 1965.
- Fontane, Theodor: «Effi Briest». In: Ders.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walther Keitel u. Helmuth Nürnberger. 2. Aufl. München 1974. Abt. 1, Bd. 4, S. 7-296.

- Fontane, Theodor: «Grete Minde». In: Ders.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walther Keitel u. Helmuth Nürnberger. München 1962. Abt. 1, Bd. 1, S. 7-102.
- Fontane, Theodor: «Schach von Wuthenow». In: Ders.: *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. v. Walther Keitel u. Helmuth Nürnberger. München 1962. Abt. 1, Bd. 1, S. 555-684.
- Frisch, Max: *Stiller*. Frankfurt/M. 1973.
- Goethe, Johann Wolfgang von: «Die Leiden des jungen Werther». In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchges. u. komm. v. Erich Trunz. 12., neubearb. Aufl. München 1981. Bd. 6, S. 7-124.
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel*. Darmstadt u. a. 1959.
- Grillparzer, Franz: «Der arme Spielmann». In: Ders.: *Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte*. Hg. v. Peter Frank u. Karl Pörnbacher. München 1964. Bd. 3, S. 146-186.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm*. Vollst. Ausg. auf der Grundlage der 3. Aufl. (1837). Hg. v. Heinz Rölleke. Frankfurt/M. 1985.
- Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: *Simplicissimus Teutsch*. Hg. v. Dieter Breuer. (= Werke, Bd. I.1). Frankfurt/M. 1989.
- Hartmann von Aue: *Erec*. 6. Aufl. Hg. v. Christoph Cormeau u. Kurt Gärtner. Tübingen 1985.
- Hildesheimer, Wolfgang: «Tynset». In: Ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig u. Volker Jehle. Frankfurt/M. 1991. Bd. 2, S. 7-154.
- Hoffmann, E. T. A.: *Prinzessin Brambilla*. (= Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. v. Wulf Segebrecht u. Hartmut Steinecke, Bd. 3). Frankfurt/M. 1985.
- Homer: *Odyssee*. Übers. v. Roland Hampe. Stuttgart 1979.
- Joyce, James: *Ulysses*. A Critical and Synoptic Edition. Prepared by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. 3 Bde. New York/London 1986. Dt.: Übers. v. Hans Wollschläger. Frankfurt/M. 1981.
- Kafka, Franz: *Das Schloß*. Hg. v. Malcolm Pasley. (= Schriften Tagebücher Briefe. Krit. Ausg.). Frankfurt/M. 1982.
- Kafka, Franz: *Das Schloß. Apparataband*. Hg. v. Malcolm Pasley. (= Schriften Tagebücher Briefe. Krit. Ausg.). Frankfurt/M. 1982.
- Kafka, Franz: «Der Jäger Gracchus». In: Ders.: *Beschreibung eines Kampfes. Novellen Skizzen Aphorismen aus dem Nachlaß*. Hg. v. Max Brod. (= Gesammelte Werke, Bd. 3). Frankfurt/M. o.J., S. 99-105.
- Kafka, Franz: *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. (= Schriften Tagebücher Briefe. Krit. Ausg.). Frankfurt/M. 1990.
- Kafka, Franz: *Der Verschollene*. Hg. v. Jost Schillemeit. (= Schriften Tagebücher Briefe. Krit. Ausg.). Frankfurt/M. 1983.
- Kafka, Franz: «Die Verwandlung». In: Ders.: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. (= Schriften Tagebücher Briefe. Krit. Ausg.). Frankfurt/M. 1994, S. 113-200.
- Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. v. Malcolm Pasley. (= Schriften Tagebücher Briefe. Krit. Ausg.). Frankfurt/M. 1993.
- Kleist, Heinrich von: *Die Marquise von O...* (= Sämtliche Werke. Berliner Ausgabe. Hg. v. Roland Reuß u. Peter Staengle, Bd. II/2). Basel/Frankfurt/M. 1989.

- Klopstock, Friedrich Gottlieb: «Der Messias». In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. 2 Bde. Hg. v. Karl August Schleiden. München/Wien 1982. Bd. 1, S. 195-770.
- Lange, Horst: *Ulanenpatrouille*. Köln-Lövenich 1981.
- Lukian von Samosata: «Wahre Geschichten». In: Ders.: *Lügengeschichten und Dialoge*. Übers. v. Christoph Martin Wieland. Nördlingen 1985, S. 86-156.
- Mann, Thomas: *Buddenbrooks*. (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 1). Frankfurt/M. 1960.
- Mann, Thomas: «Der Tod in Venedig». In: Ders.: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. Bd. 8. Frankfurt/M. 1960, S. 444-525.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. (= Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 3). Frankfurt/M. 1960.
- Milton, John: *Paradise Lost*. Hg. v. Scott Elledge. 2. Aufl. New York/London 1993. Dt.: *Das verlorene Paradies*. Übers. v. Hans Heinrich Meier. Stuttgart 1986.
- Nibelungenlied, Das*. Nach d. Ausg. v. Karl Bartsch hg. v. Helmut de Boor. 22., rev. u. v. Roswitha Wisniewski erg. Aufl. Mannheim 1988.
- O'Brien, Flann: *At Swim-Two-Birds*. New York 1951. Dt.: *In Schwimmen-Zwei-Vögel*. Hg. u. übers. v. Helmut Mennicken. Zürich 1989.
- Orwell, George: *Animal Farm. A Fairy Story*. London 1989. Dt.: *Farm der Tiere*. Übers. v. Michael Walter. Zürich 1974.
- Perutz, Leo: *Zwischen neun und neun*. Reinbek 1988.
- Phelan, R. C.: «Gibt es mich überhaupt? Eine Erzählung». *Der Monat* 13 (1960), H. 147, S. 43-50.
- Queneau, Raymond: *Stilübungen*. Übers. v. Ludwig Harig u. Eugen Helmlé. Frankfurt/M. 1990.
- Schiller, Friedrich von: «Epigramme 1797». In: Ders.: *Werke. Bd. 3: Gedichte, Erzählungen*. Hg. v. Dieter Schmidt. Frankfurt/M. 1966, S. 142-145.
- Schnitzler, Arthur: «Leutnant Gustl». In: Ders.: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*. Frankfurt/M. 1961. Bd. 1, S. 261-301.
- Schnitzler, Arthur: «Traumnovelle». In: Ders.: *Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften*. Frankfurt/M. 1961. Bd. 2, S. 434-504.
- Spark, Muriel: «The Prime of Miss Jean Brodie». In: Dies.: *Omnibus 1*. London 1993, S. 11-111. Dt.: *Die Blütezeit der Miss Brodie*. Übers. v. Peter Naujack. 3. Aufl. Zürich 1996.
- Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. London 1967. Dt.: *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman*. Übers. v. Michael Walter. München 1994.
- Stifter, Adalbert: «Der Hochwald». In: Ders.: *Studien*. (= Werke und Briefe. Hist.-krit. Ausg. Hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, Bd. I, 4). Stuttgart u. a. 1980, S. 209-318.
- Tolstoi, Leo: *Anna Karenina*. Übers. v. Fred Ottow. München 1978.
- Vergil: *Aeneis und die Vergil-Viten*. Lateinisch-Deutsch. Zus. mit Karl Bayer hg. u. übers. v. Johannes Götte. Bamberg 1958.
- Wieland, Christoph Martin: «Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. (1. Ausg. 1764)». In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. München 1964. Bd. 1, S. 7-372.
- Wieland, Christoph Martin: «Geschichte des Agathon (1. Ausg. 1766/76)». In:

- Ders.: *Werke*. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. München 1964. Bd. 1, S. 373-866.
- Woolf, Virginia: *To the Lighthouse*. London 1967. Dt.: *Zum Leuchtturm*. Übers. v. Klaus Reichert. Frankfurt/M. 1993.

Theoretische Texte

- Abbott, H. Porter: *Diary Fiction. Writing as Action*. Ithaca/London 1984.
- Adams, Jon-K: *Narrative Explanation*. Frankfurt/M. 1996.
- Anderegg, Johannes: *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*. Göttingen 1973.
- Anderegg, Johannes: *Leseübungen. Kritischer Umgang mit Texten des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Göttingen 1970.
- Aristoteles: *Poetik*. Griech./Dt. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1986.
- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*. 5. Aufl. Tübingen 1994.
- Austin, John Langshaw: *Theorie der Sprechakte*. Dt. Bearb. v. Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart 1979.
- Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey. Frankfurt/M. 1989.
- Bachtin, Michail M.: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. v. Adelheid Schramm. Frankfurt/M. 1985.
- Bal, Mieke: *Femmes imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*. Utrecht/Montreal 1985.
- Bal, Mieke: «Mise en abyme et iconicité». *Littérature* 29 (1978), S. 116-128.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. 2. Aufl. Übers. v. Christine van Boheemen. Toronto 1997.
- Bal, Mieke: «The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative». *Style* 17,1 (1983), S. 234-269.
- Bally, Charles: «Le Style indirect libre en français moderne». *Germanisch-romantische Monatsschrift* 4 (1912), S. 549-556, 597-606.
- Barthes, Roland: «Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen». In: Ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1988, S. 102-143.
- Barthes, Roland: «L'Effet de Réel» [1968]. In: Ders.: *Œuvres complètes. Tome 2: 1966-1973*. Paris 1994, S. 479-484.
- Barthes, Roland: *S/Z*. Übers. v. Jürgen Hoche. Frankfurt/M. 1976.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Übers. v. L. Kurzawau, V. Schaefer. Berlin 1978.
- Bauer, Matthias: *Romantheorie*. Stuttgart 1997.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Opladen 1998.
- Benveniste, Émile: «Les relations de temps dans le verbe français». In: Ders.: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, S. 237-250.
- Bickerton, Derek, «Modes of Interior Monologue: A Formal Definition». *Modern Language Quarterly* 28 (1967), S. 229-239.
- Binder, Hartmut: «Der Jäger Gracchus». Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie». *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971), S. 374-440.
- Bisanz, Adam J.: «Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Ge-

- füge». In: Wolfgang Haubrichs (Hg.): *Erzählforschung*. 3 Bde. Göttingen 1976. Bd. 1, S. 184-223.
- Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman*. Repr. Stuttgart 1965.
- Bleckwenn, Helga: «Morphologische Poetik und Bauformen des Erzählens». In: Wolfgang Haubrichs (Hg.): *Erzählforschung*. Göttingen 1976, Bd. 1, S. 43-77.
- Boileau, Nicolas: *L'Art poétique. Die Dichtkunst*. Franz. u. deutsch. Übers. u. hg. v. Ute und Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 1967.
- Booth, Wayne C.: «Distance and Point of View». *Essays in Criticism* 11 (1961), S. 60-70.
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. 2. Aufl. Chicago/London 1983.
- Booth, Wayne C.: «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy». *Publications of the Modern Language Association* 67 (1952), S. 163-185. Auch in: Wolfgang Iser (Hg.): *Henry Fielding und der englische Roman des 18. Jahrhunderts*. Darmstadt 1972, S. 437-473.
- Bourdieu, Pierre: «Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung». In: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Übers. v. Wolf H. Fietkau. Frankfurt/M. 1970, S. 159-201.
- Bower, Gordon H.: «Experiments on Story Comprehension and Recall». *Discourse Processes* 1 (1978), S. 211-231.
- Bracht, Edgar: *Der Leser im Roman des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/M./Bern 1987.
- Brandt, Wolfgang: «Wer verantwortet den Romantitel? Überlegungen zu einem erzähltheoretischen Problem». In: Ders. (Hg.): *Erzähler, Erzählen, Erzähltes*. Stuttgart 1996, S. 87-104.
- Bremond, Claude: «A Critique of the motif». In: Tzvetan Todorov (Hg.): *French Literary Theory Today. A Reader*. Cambridge 1982, S. 125-146.
- Bremond, Claude: *Logique du récit*. Paris 1973.
- Brewer, William F.: «The Story Schema: Universal and Culture-Specific Properties». In: David R. Olson/Nancy Torrance/Angela Hildyard (Hg.): *Literacy, Language, and Learning. The Nature and Consequences of Reading and Writing*. Cambridge 1985, S. 167-194.
- Brockhaus Wabrig: *Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*. Wiesbaden 1981.
- Brumble, H. David III: *American Indian Autobiography*. Berkeley u. a. 1988.
- Bühler, Willi: *Die erlebte Rede im englischen Roman. Ihre Vorstufen und ihre Ausbildung im Werke Jane Austens*. Zürich 1937.
- Burger, Harald: «Vorausdeutung und Erzählstruktur in mittelalterlichen Texten». In: Alexander Ritter (Hg.): *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*. Darmstadt 1978, S. 247-277.
- Burkert, Walter: *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion*. München 1998.
- Burricher, Brigitte: *Wahrheit und Fiktion. Der Status der Fiktionalität in der Artusliteratur des 12. Jahrhunderts*. München 1996.
- Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London 1990.
- Chatman, Seymour: «Reply to Barbara Herrnstein Smith». In: W.J. T[homas] Mitchell (Hg.): *On Narrative*. Chicago/London 1981, S. 258-266.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca/London 1978.

- Cohn, Dorrit: «Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases». *The Journal of Narrative Technique* 19 (1989), S. 3-24.
- Cohn, Dorrit: «I doze and wake: The Deviance of Simultaneous Narration». In: Herbert Foltinek/Wolfgang Riehle/Waldemar Zachwasiewicz (Hg.): *Tales and their telling difference*. (= Festschrift für Franz K. Stanzel). Heidelberg 1993, S. 9-23.
- Cohn, Dorrit: «K. enters 'The Castle': On the Change of Person in Kafka's Manuscript». *Euphorion* 62 (1968), S. 28-45.
- Cohn, Dorrit: «Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective». *Poetics Today* 11.4 (1990), S. 775-804.
- Cohn, Dorrit: «The Encirclement of Narrative». *Poetics Today* 2.2 (1981), S. 157-182.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.
- Culler, Jonathan: «Defining Narrative Units». In: Roger Fowler (Hg.): *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*. Oxford 1975, S. 123-142.
- Culler, Jonathan: *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Rev. ed. Ithaca/London 1985.
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London 1975.
- Culler, Jonathan: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca/London 1981.
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris 1977.
- Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M. 1991.
- Danto, Arthur C.: *Narration and Knowledge (including the integral text of Analytical Philosophy of History)*. New York 1985.
- Demandt, Alexander: *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...? 2., verb. Aufl.* Göttingen 1986.
- Dijk, Teun A. van: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. Übers. v. Christoph Sauer. München 1980.
- Doležel, Lubomír: «Die Typologie des Erzählers: Erzählsituationen (Point of view) in der Dichtung». In: Bruno Hillebrand (Hg.): *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt 1978, S. 370-387.
- Doležel, Lubomír: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore/London 1998.
- Doležel, Lubomír: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln/London 1990.
- Downs, Roger M./Stea, David: *Kognitive Karten. Die Welt in unseren Köpfen*. New York 1982.
- Dujardin, Édouard: *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. Paris 1931.
- Dundes, Alan (Hg.): *Sacred Narrative. Readings in the Theory of Myth*. Berkeley 1984.
- Eade, John/Sallnow, Michael (Hg.): *Contesting the Sacred. The Anthropology of Christian Pilgrimage*. London 1991.
- Eco, Umberto: «Die ästhetische Botschaft». Übers. v. Jürgen Trabant. In: Dieter

- Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M. 1982, S. 404-428.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übers. v. Heinz-Georg Held. München/Wien 1987.
- Ehlich, Konrad (Hg.): *Erzählen im Alltag*. Frankfurt a.M. 1980.
- Ehrenzeller, Hans: *Studien zur Romanvorrede von Grimmselshausen bis Jean Paul*. Bern 1955.
- Engel, Johann Jakob: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*. Repr. Stuttgart 1964.
- Erhart, Walter: *Entzweiung und Selbstaufklärung. Christoph Martin Wielands 'Agathon'-Projekt*. Tübingen 1991.
- Erzgräber, Willi/Goetsch, Paul (Hg.): *Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur*. Tübingen 1987.
- Fludernik, Monika (Hg.): *Second-Person-Narrative*. 1994 (= *Style* 28 [1994], Heft 3).
- Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London 1993.
- Fludernik, Monika: *Towards a 'Natural' Narratology*. London 1996.
- Forster, E[dward] M[organ]: *Aspects of the Novel*. London 1974.
- Fricke, Harald: «Semantics or Pragmatics of Fictionality?» *Poetics* 11 (1982), S. 439-452.
- Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Darmstadt 1965.
- Friedman, Norman: *Form and Meaning in Fiction*. Athens, Georgia 1975.
- Friedman, Norman: «Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept». *Publications of the Modern Language Association* 70 (1955), S. 1160-1184.
- Frye, Northrop: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1971.
- Gabriel, Gottfried: «Fiction and truth, reconsidered». *Poetics* 11 (1982), S. 541-551.
- Gabriel, Gottfried: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart 1975.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. v. Andreas Knop. München 1994.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Übers. v. Heinz Jatho. München 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *West-östlicher Divan*. Hg. v. Hendrik Birus. 2 Teile. (= Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I.3). Frankfurt/M. 1994.
- Goetsch, Paul: «Leserfiguren in der Erzählkunst». *Germanisch-romanische Monatschrift* 33 (1983), S. 199-215.
- Goodman, Nelson: «The Telling and the Told». In: W. J. T[homas] Mitchell (Hg.): *On Narrative*. Chicago/London 1981, S. 255-258.
- Graevenitz, Gerhart von: «Problemfeld IV: Erzähler». In: Hans-Werner Ludwig (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. (= Literaturwissenschaft im Grundstudium, Bd. 12). Tübingen 1982, S. 78-105.
- Grünkorn, Gertrud: *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*. Berlin 1994.
- Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang: *Linguistische Textmodelle. Grundlagen und Möglichkeiten*. München 1977.
- Gutzkow, Karl: «Vorwort zu 'Die Ritter vom Geiste'». In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Reinhold Gensel. Hildesheim/New York 1974. Bd. 5, S. 39-52.
- Haase, Donald P.: «Kafka's 'Der Jäger Gracchus': Fragment or Figment of the

- Imagination?». *Modern Austrian Literature* 11 (1978), H. 3/4 (= Special Franz Kafka Issue), S. 319-332.
- Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. 5. Aufl. Frankfurt/M. 1996.
- Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Ungek. Ausg. nach d. 3. Aufl. 1977. Frankfurt/M. 1980.
- Hamburger, Käte: *Wahrheit und ästhetische Wahrheit*. Stuttgart 1979.
- Hamerton-Kelly, Robert G. (Hg.): *Violent Origins. Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford 1987.
- Hart, Jonathan: «A Comparative Pluralism. The Heterogeneity of Methods and the Case of Fictional Worlds». *Canadian Review of Comparative Literature* 15 (1988), S. 320-345.
- Haug, Walter: «Höfische Idealität und heroische Tradition im Nibelungenlied». In: Ders.: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen 1989, S. 293-307.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung*. Darmstadt 1985.
- Hausmann, Thomas: *Erklären und Verstehen. Zur Theorie und Pragmatik der Geschichtswissenschaft. Mit einer Fallstudie über die Geschichtsschreibung zum deutschen Kaiserreich 1871-1918*. Frankfurt/M. 1991.
- Hempfer, Klaus W.: «Die potentielle Autoreflexivität des narrativen Diskurses und Ariosts ›Orlando Furioso›». In: Eberhard Lämmert (Hg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*. Stuttgart 1982, S. 130-156.
- Hempfer, Klaus W.: *Poststrukturelle Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines nouveau roman*. München 1976.
- Herman, David: «Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology». *Publications of the Modern Language Association* 112 (1997), S. 1046-1059.
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans*. Überarb. u. erw. Ausg. München 1980.
- Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach, ein Endloses Geflochtenes Band*. Übers. v. P. W. Wolff-Windegg u. a. Stuttgart 1986.
- Höhnisch, Erika: *Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen*. Heidelberg 1967.
- Hoops, Wiklef: «Fiktionalität als pragmatische Kategorie». *Poetica* 11 (1979), S. 281-317.
- Horaz: «Ars poetica liber – Das Buch von der Dichtkunst». In: Ders.: *Sämtliche Werke, Lateinisch und Deutsch*. Hg. v. Hans Färber. München 1960, S. 230-259.
- Hrushovski, Benjamin: «Fictionality and Fields of Reference». *Poetics Today* 5,2 (1984), S. 227-251.
- Humphrey, Robert: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley/Los Angeles 1954.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. 4., unveränd. Aufl. Tübingen 1972.
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen 1968.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4., durchges. u. verb. Aufl. München 1994.
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett*. München 1972.

- Iser, Wolfgang: «Die Wirklichkeit der Fiktion». In: Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*. München 1975, S. 277-324.
- Jahn, Bernhard: *Raumkonzepte in der frühen Neuzeit. Zur Konstruktion von Wirklichkeit in Pilgerberichten, Amerikareisebeschreibungen und Prosaerzählungen*. Frankfurt/M. u. a. 1993.
- Jahn, Manfred/Nünning, Ansgar: «A Survey of Narratological Models». *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 27 (1994), S. 283-303.
- Jahn, Manfred: «Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie». In: Ansgar Nünning (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Trier 1995, S. 29-50.
- Jakobson, Roman: «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935]». In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979, S. 192-211.
- Jakobson, Roman: «Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen». In: Ders.: *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*. München 1974, S. 117-141.
- Janik, Dieter: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen 1973.
- Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- Jauß, Hans Robert: «Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur». In: Ders.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. München 1977, S. 9-48.
- Jauß, Hans Robert: «Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität». In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 10). München 1983, S. 423-431.
- Kablitz, Andreas: «Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie». *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), S. 237-255.
- Kahrman, Cordula/Reiß, Gunter/Schluchter, Manfred: *Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren*. 2 Bde. Kronberg 1977.
- Kaiser, Michael: «Die Schematheorie des Verstehens fiktionaler Literatur». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982), Sonderheft, S. 226-248.
- Kaplan, Abraham: «Referential Meaning in the Arts». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12 (1953), S. 457-474. Dt. Übers. in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt/M. 1982, S. 491-523.
- Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 18. Aufl. Bern/München 1978.
- Kayser, Wolfgang: «Wer erzählt den Roman?». In: Volker Klotz (Hg.): *Zur Poetik des Romans*. Darmstadt 1965, S. 197-217.
- Keller, Ulrich: *Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie*. Heidelberg 1980.
- Kiening, Christian: «Anthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur. Konzepte, Ansätze, Perspektiven». In: *Forschungsberichte zur Germanistischen Mediävistik*. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe C, Bd. 5/1). Bern u. a. 1996, S. 11-129.

- Kiening, Christian: «Arbeit am Muster. Literarisierungsstrategien im «König Rother»». *Wolfram-Studien* 15 (1996), S. 211-244.
- Kleinschmidt, Erich: «Fiktion und Identifikation. Zur Ästhetik der Leserrolle im deutschen Roman zwischen 1750-1780». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 53 (1979), S. 49-74.
- Klemm, Imma: *Fiktionale Rede als Problem der sprachanalytischen Philosophie*. Königstein/Ts. 1984.
- Knapp, Fritz Peter: «Historische Wahrheit und poetische Lüge. Die Gattungen weltlicher Epik und ihre theoretische Rechtfertigung im Hochmittelalter». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 54 (1980), S. 581-635.
- Koch, Thomas: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis (Retz, La Bruyère, Balzac, Flaubert, Proust, Lainé)*. Tübingen 1991.
- Korte, Barbara: «Das Du im Erzähltext. Kommunikationsorientierte Betrachtungen zu einer vielgebrauchten Form». *Poetica* 19 (1987), S. 169-189.
- Kullmann, Dorothea (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen 1995.
- Labov, William/Waletzky, Joshua: «Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung». In: Jens Ihwe (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 2. Frankfurt/M. 1973, S. 78-126.
- Labov, William: «The Transformation of Experience in Narrative Syntax». In: Ders.: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia 1972, S. 354-396.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955.
- Lämmert, Eberhard u. a. (Hg.): *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*. Frankfurt/M. 1984.
- Lämmert, Eberhard u. a. (Hg.): *Romantheorie 1620-1880. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland*. Frankfurt/M. 1988.
- Lanser, Susan Sniader: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton 1981.
- Lejeune, Philippe: «Der autobiographische Pakt». In: Ders.: *Der autobiographische Pakt*. Übers. v. Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1994, S. 13-54.
- Lorck, Jean Etienne: *Die erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung*. Heidelberg 1921.
- Lotman, Jurij M.: «Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa». In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Hg. v. Karl Eimermacher. Kronberg 1974, S. 200-271.
- Lotman, Jurij M.: «Das Sujet im Film». In: Ders.: *Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*. Hg. v. Klaus Städtke. Leipzig 1981, S. 205-229.
- Lotman, Jurij M.: «Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen». In: Ders.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*. Hg. v. Karl Eimermacher. Kronberg 1974, S. 30-66.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hg. v. Rainer Grubel. Frankfurt/M. 1973.
- Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. London 1921.

- Ludwig, Hans-Werner (Hg.): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen 1982.
- Ludwig, Otto: «Formen der Erzählung». In: Ders.: *Romane und Romanstudien*. Hg. v. William J. Lillyman. München/Wien 1977, S. 654-657.
- Lüthi, Max: *Märchen*. 7., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 1979.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*. Mit einer Einleitung von Heinz Schlaffer. Frankfurt/M. 1976.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 7. Aufl. Darmstadt/Neuwied 1987.
- Lyons, John: *Linguistic Semantics. An Introduction*. Cambridge 1995.
- Mahler, Andreas: «Welt Modell Theater. Sujetbildung und Sujetwandel im englischen Drama der Frühen Neuzeit». *Poetica* 30 (1998), S. 1-45.
- Marquard, Odo: «Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive». In: Ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn u. a. 1989, S. 82-99.
- Martin, Wallace: *Recent Theories of Narrative*. Ithaca/London 1986.
- Martinez, Matias: «Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis». In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 430-445.
- Martinez, Matias: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*. Göttingen 1996.
- Martinez, Matias (Hg.): *Formaler Mythos. Beiträge zu einer Theorie ästhetischer Formen*. Paderborn 1996.
- Martínez-Bonati, Félix: «Die logische Struktur der Dichtung». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 47 (1973), S. 185-200.
- Martínez-Bonati, Félix: *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. Transl. by Philip W. Silver with the author's collaboration. Ithaca/London 1981.
- Martínez-Bonati, Félix: «On Fictional Discourse». In: Calin-Andrei Mihailescu/Walid Hamarneh (Hg.): *Fiction Updated. Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Toronto 1996, S. 65-76.
- Martínez-Bonati, Félix: «Towards a Formal Ontology of Fictional Worlds». *Philosophy and Literature* 1 (1984), S. 182-195.
- McHale, Brian: «Free Indirect Discourse. A Survey of Recent Accounts». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3,2 (1978), 249-288.
- Meindl, Dieter: «Zur Problematik des Erzählerbegriffs. Dargestellt anhand einiger neuerer deutscher Erzähltheorien». *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 8 (1978), H. 30/31, S. 206-230.
- Meletinskij, Eleasar: «Zur strukturell-typologischen Erforschung des Volksmärchens». In: Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*. Frankfurt/M. 1975, S. 241-276.
- Mertens, Volker/Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Fiktionalität im Artusroman*. Tübingen 1993.
- Morinis, Alan (Hg.): *Sacred Journeys. The Anthropology of Pilgrimage*. Westport 1992.
- Morrison, Sister Kristin: «James's and Lubbock's Differing Points of View». *Nineteenth-Century Fiction* 16 (1961), S. 245-255.
- Müller, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen 1968.

- Müller, Hans-Harald/Kindt, Tom: «Der implizierte Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs». In: Jannidis: *Rückkehr* s. o.
- Müller, Jan-Dirk: «Woran erkennt man einander im Heldenepos? Beobachtungen an Wolframs «Willehalm», dem «Nibelungenlied», dem «Wormser Rosengarten A» und dem «Eckenlied». In: Gertrud Blaschitz u. a. (Hg.): *Symbole des Alltags – Alltag der Symbole*. (= Festschrift für Harry Kühnel). Graz 1992, S. 87-111.
- Müller, Wolfgang: «Die Anrede an ein unbestimmtes Du in der englischen und amerikanischen Erzählkunst von E. A. Poe bis zu J. D. Salinger. Ein Beitrag zur Deixis des Erzählens». *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 17 (1984), S. 118-134.
- Musarra, Ulla: «Narrative Discourse in Postmodernist Texts. The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances». In: Matei Calinescu/Douwe W. Fokkema: *Exploring Postmodernism*. Amsterdam 1987, S. 215-231.
- Nägele, Rainer: «Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Versuch einer Interpretation zu Kafkas «Der Jäger Gracchus». *The German Quarterly* 47 (1974), S. 66-72.
- Neuhaus, Volker: *Typen multiperspektivischen Erzählens*. Köln/Wien 1971.
- Neuse, Werner: «Die Anfänge der «erlebten Rede» und des «inneren Monologs» in der deutschen Prosa des 18. Jahrhunderts». In: Edward R. Haymes (Hg.): *Theatrum Mundi. Essays on German Drama and German Literature*. München 1980, S. 1-21.
- Nünning, Ansgar: «Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des «implied author». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 1-25.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier 1998.
- Olrik, Axel: «Epische Gesetze der volkssichtung». *Zeitschrift für deutsches Altertum* 51 (1909), S. 1-12.
- Ong, Walter J.: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987.
- Pascal, Roy: *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*. Manchester 1977.
- Pavel, Thomas G.: *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass./London 1986.
- Pavel, Thomas G.: «Literary Narratives». In: Teun A. Van Dijk (Hg.): *Discourse and Literature*. Amsterdam/Philadelphia 1985, S. 85-103.
- Petersen, Jürgen H.: «Erzählen im Präsens. Die Korrektur herrschender Tempus-Theorien durch die poetische Praxis in der Moderne». *Euphorion* 86 (1992), S. 65-89.
- Petersen, Jürgen H.: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart 1993.
- Petersen, Jürgen H.: *Fiktionalität und Ästhetik*. Berlin 1996.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. 6. Aufl. München 1988.
- Platon: «Politeia». In: Ders.: *Werke*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Walter F. Otto u. Ernesto Grassi. Reinbek 1958. Bd. 3, S. 67-310.
- Pörksen, Uwe: *Der Erzähler im mittelhochdeutschen Epos. Formen seines Hervortretens bei Lamprecht, Konrad, Hartmann, in Wolframs «Willehalm» und in den «Spielmannsepen»*. Berlin 1971.

- Pouillon, Jean: *Temps et roman*. Paris 1946.
- Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*. Lincoln/London 1987.
- Prince, Gerald: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin u. a. 1982.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. Übers. v. Christel Wendt. Frankfurt/M. 1975.
- Rasch, Wolfdietrich: «Zur Frage des epischen Präteritums». *Wirkendes Wort. Sonderheft 3* (1961), S. 68-81.
- Rauh, Gisa: «Tempus und Erzähltheorie». In: Werner Hüllen/Rainer Schulze (Hg.): *Tempus, Zeit und Text*. Heidelberg 1985, S. 63-81.
- Reuß, Roland: *Die Verlobung in St. Domingo – eine Einführung in Kleists Erzählen*. (= Berliner Kleist-Blätter, Bd. 1). Basel/Frankfurt/M. 1988.
- Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung*. 3 Bde. Übers. v. Rainer Rochlitz. München 1988, 1989, 1991.
- Rigney, Ann: «Narrativity and Historical Representation». *Poetics Today* 12 (1991), S. 591-605.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London/New York 1983.
- Ritter, Alexander (Hg.): *Zeitgestaltung in der Erzählkunst*. Darmstadt 1978.
- Rösler, Wolfgang: «Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike». *Poetica* 12 (1980), S. 283-319.
- Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge 1994.
- Rossum-Guyon, Françoise van: «Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques». *Poétique* 1 (1970), H. 4, S. 476-497.
- Rühling, Lutz: «Fiktionalität und Poetizität». In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 25-51.
- Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis 1991.
- Sartre, Jean-Paul: «Notes sur «Madame Bovary». In: Ders.: *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Nouvelle édition revue et complétée. Bd. 3. Paris 1988, S. 661-811.
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hg. u. neu übers. v. Traugott König (= Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur, Bd. 2). Reinbek 1981.
- Sasse, Günter: «Literatursprache». In: Hans P. Althaus u. a. (Hg.): *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Tübingen 1980, S. 698-706.
- Sauder, Gerhard: «Argumente der Fiktionskritik 1680-1730 und 1960-1970». *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. N. F. 26 (1976), S. 129-140.
- Schäfer, Walter Ernst: «Die Polemik gegen den Roman im 17. Jahrhundert. Hinweg nun Amadis und deinesgleichen Grillen». *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 46 (= N. F. 15) (1965), S. 365-384.
- Schaper, Eva: «Fiction and the Suspension of Disbelief». *The British Journal of Aesthetics* 18 (1978), S. 31-44.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen 1990.
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997.

- Schenda, Rudolf: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*. Göttingen 1993.
- Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt/M. 1990.
- Schmid, Wolf: «Der semiotische Status der narrativen Ebenen <Geschehen>, <Geschichte>, <Erzählung> und <Präsentation der Erzählung>». In: Klaus Oehler (Hg.): *Zeichen und Realität*. Tübingen 1984. Bd. 2, S. 477-486.
- Schmid-Cadalbert, Christian: *Der <Ort nit AW> als Brautwerbungsdichtung*. Bern 1985.
- Schmidt, Siegfried J.: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M. 1989.
- Schmidt, Siegfried J.: «Fiktionalität als texttheoretische Kategorie». In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 6). München 1975, S. 526-528.
- Schmidt, Siegfried J.: «The Fiction is that Reality Exists. A Constructivist Model of Reality, Fiction and Literature». *Poetics Today* 5 (1984), S. 253-274.
- Schmitt, Arbogast: «Teleologie und Geschichte bei Aristoteles oder Wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte». In: Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform*. (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 16). München 1996, S. 528-563.
- Scholes, Robert: *Structuralism in Literature. An Introduction*. New Haven/London 1974.
- Scholz-Williams, Gerhild: «Geschichte und die literarische Dimension: Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Ein Bericht». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989), S. 315-392.
- Schramke, Jürgen: *Zur Theorie des modernen Romans*. München 1974.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1979.
- Searle, John R.: «Der logische Status fiktionalen Diskurses». In: Ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. v. Andreas Kemmerling. Frankfurt/M. 1982, S. 80-92.
- Segre, Cesare: *Le strutture e il tempo*. Turin 1974.
- Seiler, Bernd W.: *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1983.
- Sidney, Sir Philip: *The Defence of Poesie*. Hg. v. A. V. Dorsten. Oxford 1975.
- Smith, Barbara Herrnstein: «Narrative Versions, Narrative Theories». In: W. J. T[homas] Mitchell (Hg.): *On Narrative*. Chicago 1981, S. 209-232.
- Smith, Barbara Herrnstein: *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago 1978.
- Spielhagen, Friedrich: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883. Repr. Göttingen 1967.
- Stanzel, Franz K.: «Wandlungen des narrativen Diskurses in der Moderne». In: Rolf Klopfer/Gisela Janetzke-Dillner (Hg.): *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart u. a. 1981, S. 371-383.
- Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien/Stuttgart 1955.

- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 4. durchges. Aufl. Göttingen 1989.
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1964.
- Steinberg, Günter: *Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur*. 2 Bde. Göttingen 1971.
- Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore 1978.
- Sternberg, Meir: «Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory». *Poetics Today* 11:4 (1990), S. 901-948.
- Sternberg, Meir: «Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity». *Poetics Today* 13:3 (1992), S. 463-541.
- Stierle, Karlheinz: «Der Gebrauch der Negation in fiktionalen Texten». In: Harald Weinrich (Hg.): *Positionen der Negativität*. (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 6). München 1975, S. 235-262.
- Stierle, Karlheinz: «Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte». In: Ders.: *Text als Handlung*. München 1975, S. 49-55.
- Stolt, Birgit: «<Dichtersprache ist Spielsprache> (Johan Huizinga). Ein Diskussionsbeitrag zu J. H. Petersen. Erzählssysteme». *Euphorion* 89 (1995), S. 71-94.
- Tamir, Nomi: «Personal narrative and Its Linguistic Foundation». *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1,3 (1976), S. 403-30.
- Tarot, Rolf: *Narratio Viva. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Theoretische Grundlagen*. Bd. 1. Bern u. a. 1993.
- Thorndyke, Perry W.: «Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse». *Cognitive Psychology* 9 (1977), S. 77-110.
- Titzmann, Michael: *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München 1977.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Frankfurt/M. u. a. 1975.
- Todorov, Tzvetan: «Les catégories du récit littéraire». In: *Communications* 8 (1966), S. 125-151.
- Todorov, Tzvetan: *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*. Paris 1973.
- Todorov, Tzvetan: «Some Approaches to Russian Formalism». In: Stephen Bann/John E. Bowlt (Hg.): *Russian Formalism*. Edinburgh 1973, S. 6-19.
- Tomaševskij, Boris: *Theorie der Literatur. Poetik*. Hg. v. Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden 1985.
- Toolan, Michael J.: *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London/New York 1988.
- Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Übers. v. Sylvia M. Schomburg-Scherff. Frankfurt/M. 1989.
- Uspenskij, Boris A.: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Hg. u. nach einer rev. Fassung des Originals bearb. v. Karl Eimermacher. Übers. v. Georg Mayer. Frankfurt/M. 1975.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen*. 2. Aufl. 6 Bde. München 1923.
- Vogler, Christopher: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über mythologische Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos*. Übers. v. Frank Kuhnke. Frankfurt/M. 1997.

- Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 8. durchges. und aktual. Aufl. Opladen 1998.
- Vogt, Jochen: «Grundlagen narrativer Texte». In: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 287-307.
- Volek, Emil: «Die Begriffe <Fabel> und <Sujet> in der modernen Literaturwissenschaft». *Poetica* 9 (1977), S. 141-166.
- Warning, Rainer: «Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion». In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*. (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 10). München 1983, S. 183-206.
- Warning, Rainer: «Ironiesignale und ironische Solidarisierung». In: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hg.): *Das Komische* (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7). München 1976, S. 416-423.
- Weber, Dietrich: *Erzählliteratur. Schriftwerk Kunstwerk Erzählwerk*. Göttingen 1998.
- Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München 1975.
- Weimann, Robert: «Erzählsituation und Romantypus». *Sinn und Form* 18 (1966), H. 1, S. 109-133.
- Weimar, Klaus: «Diegesis». In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Berlin/New York 1997, S. 360-363.
- Weimar, Klaus: «Kritische Bemerkungen zur <Logik der Dichtung>». *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), S. 10-24.
- Weinrich, Harald: «Fiktionssignale». In: Ders. (Hg.): *Positionen der Negativität*. (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 6). München 1975, S. 525 f.
- Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*. Heidelberg 1966.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Neuausgabe. Stuttgart 1971.
- Weinstock, Stefan: «Die platonische Homerkritik und ihre Nachwirkungen». *Philologus* 82 (1927), S. 121-153.
- White, Hayden: *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Übers. v. Brigitte Brinkmann-Siepmann u. Thomas Siepmann. Stuttgart 1986.
- White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Übers. v. Margit Smuda. Frankfurt/M. 1990.
- White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London 1975. Dt.: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*. Übers. v. Peter Kohlhaas. Frankfurt/M. 1991.
- Wild, Gerhard: «Manuscripts found in a Bottle? Zum Fiktionalitätsstatus (post-) arthurischer Schwellentexte». In: Volker Mertens/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Fiktionalität im Artusroman*. Tübingen 1993, S. 203-241.
- Wildekamp, Ada/Van Montfoort, Ineke/Van Ruiswijk, Willem: «Fictionality and Convention». *Poetics* 9 (1980), H. 5/6, S. 547-567.
- Wilson, W. Daniel: «Readers in Texts». *Publications of the Modern Language Association* 96 (1981), S. 848-863.
- Winko, Simone: «Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien». In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 511-533.

- Wirrer, Jan: «Learning to follow the Fiction Convention». *Poetics* 11 (1982), H. 4/6, S. 371-391.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993.
- Wolpers, Theodor (Hg.): *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs*. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983-1985. Göttingen 1986.
- Zenke, Jürgen: *Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert*. Köln/Wien 1976.
- Zerbst, Rainer: *Die Fiktion der Realität – Die Realität der Fiktion. Prolegomena zur Grundlegung einer künftigen Romansozioologie*. Frankfurt/M. 1984.
- Zimmermann, Hans Dieter: *Trivilliteratur? Schemaliteratur!* 2. Aufl. Stuttgart 1982.

Lexikon und Register erzähltheoretischer Begriffe

Achronie: Fehlen einer chronologischen Relation zwischen verschiedenen Ereignissen, die in einer Erzählung erzählt werden. 33 f.

Affektstruktur: Erzählstruktur (→ *Erzählungschema*) zur affektiven Steuerung des Lesers (um z. B. Überraschung, Spannung oder Neugier hervorzurufen). 151-153

Anachronie: Umstellung der chronologischen Ereignisfolge in der erzählerischen Darstellung; entweder als → *Analepse* oder als → *Prolepse*, 33 f. Anachronien unterscheiden sich im Hinblick auf ihre *Reichweite* (zeitlicher Abstand zwischen den Zeitpunkten des Erzählens und des erzählten Ereignisses) und ihren *Umfang* (die Zeitdauer des anachronisch dargestellten Ereignisses), 34 f. Anachronien können *komplett* (wenn sie bis zur Gegenwart der erzählten Geschichte heranreichen) oder *partiell* sein. 35

Analepse (Rückwendung): Eine Form der → *Anachronie*; nachträgliche Darstellung eines Ereignisses, das zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Haupthandlung gerade erreicht hat, 33. Analepsen können *aufbauend* sein (wenn z. B. am Anfang der Erzählung, im Anschluß an eine in medias res eingeführte Szene, Ereignisse ergänzt werden, die für das Verständnis dieser Szene und den folgenden Handlungszusammenhang von Bedeutung sind) oder *auflösend* (wenn – wie z. B. in manchen Fällen der → *analytischen Erzählung* – am Ende

der Erzählung ein zunächst lückenhaft dargestelltes Ereignis nachträglich so vervollständigt wird, daß das bislang Erzählte in einem neuen Licht erscheint). 35 f.

analytische Erzählung: Analog zum analytischen Drama und im Gegensatz zur → *synthetischen Erzählung* beginnt die analytische Erzählung (wie sie z. B. viele Detektivgeschichten realisieren) mit einem rätselhaften Ereignis, dessen rätsellösende Vorgeschichte sie im folgenden → *analeptisch* (mehr oder weniger vollständig) erzählt. 38 f.

authentisch: → *faktuale Rede*

autodiegetische Erzählung: Spezieller Fall der → *homodiegetischen Erzählung*, in welchem der Ich-Erzähler zugleich auch die Hauptfigur ist. 82-84

Bewußtseinsbericht (psycho-narration): Darstellung von Figurenbewußtsein im *narrativen Modus* mit einem relativ hohen Grad an → *Distanz* in der 3. Person (im Einzelfall auch in der 1. Person), Präteritum. Im Unterschied zur → *erlebten Rede* «spricht» hier eindeutig ein erzählendes Subjekt und nicht die erlebende Figur selbst. («Valtin hatte darüber nachgedacht, ob er Grete ein Geheimnis verraten sollte, und er war nun entschlossen, es auszuplaudern!»). 55, 62

Bewußtseinsstrom (stream of consciousness): Radikale Form des → *Inneren Monologs*, die auf eine geordnete Syntax verzichtet und rational nicht gesteuerte Bewußtseinsabläufe

scheinbar «authentisch» in aller ihrer Inkohärenz darstellt. 61-63, 65, 163

Darstellung: Die Form der erzählerischen Vermittlung einer → *Handlung*. 24 f.

Dauer (Erzählgeschwindigkeit): Das quantitative Verhältnis von → *Erzählzeit* und → *erzählter Zeit*; umfaßt die fünf Grundformen → *Szene*, → *Raffung*, → *Dehnung*, → *Ellipse*, → *Pause*. 32, 39-44

Dehnung (zeitdehnendes Erzählen): Eine zeitlupenartige Darstellungsweise, in der die → *Erzählzeit* (Textlänge) im Verhältnis zum Geschehen, von dem sie erzählt, besonders umfangreich ist. 43 f.

Diegese: → *Welt*

Diegesis: Eine dichterische darstellende Rede. Platon unterscheidet innerhalb der Diegesis anhand des sogenannten «Redekriteriums» drei Formen: (a) *einfache Diegesis* (der Dichter spricht ausschließlich als er selbst), (b) *Mimesis* (der Dichter läßt ausschließlich andere Sprecher als sich selbst in direkter Rede zu Wort kommen) und (c) einen *Mischtyp* mit übergeordneter Erzählerrede (= einfache Diegesis) und darin eingebetteter, direkt zitierter Figurenrede (= Mimesis). 23 f., 47 f., 162

direkte Rede: → *zitierte Rede*

Distanz: Der Grad an Mittelbarkeit in der Präsentation des Erzählten. Die Darstellung von Geschehen kann im *narrativen* (mit Distanz, d. h. mittelbar) oder im *dramatischen Modus* (ohne Distanz, d. h. scheinbar unmittelbar) erfolgen. 47 f., 163

dramatischer Modus: → *Distanz*

dramatisierter Erzähler: → *Erzähler*, der durch seine Erzählweise mehr oder weniger als eigenständiger Charakter erkennbar wird. 101

effet de réel: → *Realitätseffekt*

Ellipse (Zeitsprung, Ausparung): Ein

Zeitabschnitt des dargestellten Geschehens, der in der erzählerischen Darstellung ausgespart wird. Man unterscheidet je nach dem Grad der Rekonstruierbarkeit der Dauer des ausgesparten Geschehens durch den Leser *bestimmte* und *unbestimmte* Ellipsen; wird die Ellipse im Erzählzusammenhang markiert, ist sie *explizit* («viele Jahre später...»), andernfalls ist sie *implizit*. 42 f.

emplotment: → *Handlungsschema*

Episode: Eine Handlungseinheit mittlerer Größe zwischen einem einzelnen → *Ereignis* und der umfassenden → *Geschichte* eines narrativen Textes. Eine E. ist entweder ein in sich relativ abgeschlossener Teil der Haupthandlung oder eine Nebenhandlung. 110 f.

Ereignis: (1) → *Motiv*. (2) → *Sujet*

erlebte Rede: Eine Form der → *transponierten Rede*; Darstellung einer (ausgesprochenen oder nur gedachten) Figurenrede in der 3. Person (in Ausnahmefällen auch in der 1. Person), Präteritum, Indikativ, ohne einleitendes *verbum dicendi* («Doch, jetzt wollte er Grete unbedingt von dem Nest erzählen!»). Im Unterschied zur → *indirekten Rede* bleibt in dieser Zwischenform von direkter und indirekter Rede der individuelle Stil der Figurenrede stärker erhalten, und im Unterschied zu → *Bewußtseinsbericht* und → *Innerem Monolog* sind hier die unterschiedlichen Sprech- bzw. Wahrnehmungsorte von erzählendem Subjekt und erlebender Figur vermischt. 52, 62, 163

Erzählen: Kommunikative Sprachhandlung, die eine → *Erzählung* hervorbringt. 30, 164

Erzähler (narrative Instanz, erzählendes Subjekt): Personifizierender Ausdruck für das Aussagesubjekt einer Erzählrede, das im Fall der → *fiktio-*

*nal*en Rede fiktiv und von dem realen Autor der Erzählung zu unterscheiden ist, 68 f. Zu den besonderen Möglichkeiten der fiktionalen Rede gehört, daß dieses fiktive Subjekt nicht notwendig im Sinne einer bestimmten männlichen oder weiblichen Person gestaltet sein muß: in diesem Fall können auch z. B. Kollektive, Tiere oder Gegenstände die Funktion eines E.s übernehmen; außerdem kann das erzählende Subjekt hier mehr oder weniger körperlos bleiben und scheinbar unabhängig von jeder festen Bindung an Raum und Zeit sprechen. Zur Unterscheidung verschiedener Typen von Erzählern dienen u. a. die Merkmale → *extra- vs. intradiegetisch*, → *homo- vs. heterodiegetisch*, → *unzuverlässig vs. zuverlässig*, 80-84, 89-95, 100 f., 164. Da alles → *Erzählen* eine kommunikative Sprachhandlung darstellt, ist die Rolle des E.s immer auch im unmittelbaren Zusammenhang zur Rolle desjenigen zu sehen, dem das Erzählte vermittelt wird, d. h. des (fiktiven) Adressaten bzw. → *Lesers*. 84-89, 145-153, 164 f., 167

Erzählgeschwindigkeit: → *Dauer*

Erzählschema (Erzählstruktur): Ein aus individuellen Erzählungen abstrahierter typischer Verlauf des Erzählens, der über ein stereotypes → *Handlungsschema* hinaus auch Aspekte der Darstellung und der Erzählpragmatik einschließt. 135, 151-153.

Erzählsituation: Vermittlungsform des Erzählens. F. K. Stanzel unterscheidet drei typische E.en: die *auktoriale* (berichtende Darstellung durch einen nicht der erzählten Welt zugehörigen → *Erzähler*), die *personale* (szenische, quasi-unmittelbare Darstellung vom Wahrneh-

mungsstandpunkt einer Figur der erzählten Welt aus) und die *Ich-Erzählsituation* (berichtende Darstellung durch eine Figur der erzählten Welt). 89 f., 165

erzählte Rede: Analog zum → *Bewußtseinsbericht* resümierende Darstellung von gesprochener Figurenrede im → *narrativen Modus* mit einem relativ hohen Grad an → *Distanz* in der 3. Person (im Einzelfall auch in der 1. Person), Präteritum, Indikativ. 51 f., 54 f., 62

erzählte Welt: → *Welt*

erzählte Zeit: Zeitdauer der erzählten Geschichte (im Unterschied zur → *Erzählzeit*). 30 f.

Erzählung: Schriftliche oder mündliche Darstellung einer → *Handlung*. 30

Erzählzeit: Zeitdauer, die für die Darstellung der Geschichte aufgewendet wird (im Unterschied zur → *erzählten Zeit*); sie wird am Textumfang (Seitenzahl) gemessen. 30 f.

extradiegetisch: Standpunkt außerhalb der Welt der erzählten Geschichte; die in einer Erzählung erzählten Ereignisse sind → *intradiegetisch*, der Erzählakt selbst ist extradiegetisch. 75 f.

extradiegetische Erzählung: Erzählung erster Stufe, die zur *Rahmenerzählung* wird, sobald sie eine Erzählung zweiter Stufe (→ *intradiegetische Erzählung*) enthält. 75 f.

faktuale Rede: Authentische (schriftliche oder mündliche) Rede aus Aussagesätzen, die von einem realen Sprecher mit behauptender Kraft geäußert werden (im Gegensatz zu → *fiktionaler Rede*). 10, 160

fiktionale Rede: Schriftliche oder mündliche Rede aus Aussagesätzen, die von einem realen Autor als authentische Behauptungen eines von ihm erfundenen Sprechers (→ *Er-*

zähler) imaginiert werden. Als Aussagen des Autors im Rahmen der realen Kommunikation zwischen Autor und Leser verstanden, handelt es sich bei der f. R. um eine real-inauthentische Rede; als Sätze des Erzählers verstanden, handelt es sich um eine imaginär-authentische Rede im Rahmen einer erfundenen Kommunikation (im Gegensatz zur → *faktualen Rede*). 17-19, 160-162

fiktiv: erfunden, imaginiert (im Gegensatz zu «real»). 13

fingiert: vorgetäuscht. 13

Fokalisierung: Die Perspektivierung der Darstellung relativ zum Standpunkt eines wahrnehmenden Subjekts. Man unterscheidet *Nullfokalisierung* (= *auktorial*; *Übersicht*), *interne F.* (= *aktorial*; *Mitsicht*) und *externe F.* (= *neutral*; *Außensicht*); im besonderen Fall einer *internen F.* differenziert man zwischen *fixierter*, *variabler* und *multipler F.* 62-67, 163, 165

free indirect style (free indirect speech): → *erlebte Rede*

Frequenz: Wiederholungshäufigkeit von Ereignissen entweder auf der Ebene der Handlung oder auf der Ebene der Darstellung. Man unterscheidet *singulative* («einmal erzählen, was sich einmal ereignet hat»), *repetitive* («wiederholt erzählen, was sich einmal ereignet hat») und *iterative* («einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat») Erzählungen. 32, 45-47

Gedankenzeit: Durch ein *verbum dicendi* oder *credendi* eingeleitete kürzere Darstellung von Gedanken einer Figur in direkter Rede (→ *zitierte Rede*). 60

Geschehen: Folge von chronologisch aufeinander folgenden → *Ereignissen* mit konstantem Subjekt. 109 f.

Geschichte: Das durch einen kausalen

Erklärungszusammenhang motivierte (→ *Motivierung*) und zu einem sinnvollen Ganzen integrierte → *Geschehen* einer Erzählung. 109

Handlung: (1) Die Gesamtheit dessen, was erzählt wird – im Unterschied zur Art und Weise seiner erzählerischen → *Darstellung*; umfaßt die Elemente → *Ereignis*, → *Geschehen* und → *Geschichte*, 25. (2) Aktion einer Figur.

Handlungsschema (Handlungsstruktur): Ein aus der individuellen Handlung einer Erzählung abstrahierter Grundriß mit einer abgeschlossenen und sinnhaften (z. B. archetypischen) Struktur (→ *Erzählschema*). 135, 151, 156-159

heterodiegetische Erzählung: Erzählung, deren Erzähler nicht zu den Figuren seiner eigenen Geschichte gehört. 81 f.

homodiegetische Erzählung: Erzählung, deren Erzähler als Figur in seiner eigenen Geschichte vorkommt. 81

Implikationen: Lediglich implizit oder unbestimmt gegebene, im Leseakt zu rekonstruierende Tatsachen der erzählten Welt. Zu unterscheiden sind *analytische*, *pragmatische* und *literarisch-konventionelle* Implikationen. 112 f., 123 f., 132 ff., 149 f., 164, 166

indirekte Rede: Eine Form der → *transponierten Rede*; Darstellung einer (ausgesprochenen oder nur gedachten) Figurenrede mit einer größeren → *Distanz* als im Fall der → *erlebten Rede*; im Unterschied zur *erlebten Rede* wird die i.R. durch ein *verbum dicendi* eingeleitet, und anders als dort sind die indikativischen Verbformen in den Konjunktiv verschoben. 52, 58, 62

Innerer Monolog: Eine Form der → *zitierten Rede*; längere, im Unterschied zu → *Bewußtseinsbericht*

und → *erlebter Rede* scheinbar ohne → *Distanz* erfolgende Darstellung von Figurenbewußtsein in der 1. Person, Präsenz; hat ein Prosatext keinerlei Erzählrahmen und besteht er durchgängig aus der Darstellung der Bewußtseinsvorgänge einer Figur, spricht man von einem *autonomen Inneren Monolog*. 60-63, 99, 163

intradiegetisch: Standpunkt innerhalb der Welt der erzählten Geschichte; im Unterschied zu dem → *extradiegetischen* Erzählakt, der eine Erzählung hervorbringt, liegen die in dieser Erzählung erzählten Ereignisse auf einer zweiten, intradiegetischen Ebene. 76

intradiegetische Erzählung (Binnen-erzählung): Erzählung zweiter Stufe, d. h. Erzählung in der Erzählung einer Figur, die der erzählten Welt einer Rahmengeschichte angehört, 76. Rahmen- und Binnengeschichte können *konsekutiv (kausal)* oder *korrelativ* miteinander verknüpft sein. 78

Isochronie: → *Szene (zeitdeckendes Erzählen)*

iteratives Erzählen: → *Frequenz*

Leser (narrativer Adressat): Personalisierender Ausdruck für den narrativen Adressaten einer Erzählrede, dem das Erzählte durch einen → *Erzähler* vermittelt wird. Im Fall der → *fiktionalen Rede* ist zwischen einem fiktiven und einem realen Leser zu unterscheiden, wobei der fiktive Leser in Analogie zum fiktiven Erzähler nicht notwendig mit einer bestimmten männlichen oder weiblichen Person gleichzusetzen ist. Berücksichtigt man, daß alles → *Erzählen* eine kommunikative Sprachhandlung darstellt, so ist die Rolle des Lesers immer auch im unmittelbaren Zusammenhang zur Rolle des (fiktiven) Erzählers zu sehen. 84-88, 146, 149-151, 164, 167

metadiegetische Erzählung: Erzählung dritter Stufe, d. h. Erzählung einer Figur, die der erzählten Welt einer → *intradiegetischen Erzählung* angehört (also einer Binnengeschichte, die ihrerseits zu einer Rahmengeschichte wird); eine Erzählung vierter Stufe ist metametadiegetisch etc. 76

Metalepse: Nur in → *fiktionaler Rede* möglicher «narrativer Kurzschluß», bei dem infolge einer Rahmenüberschreitung die Grenze zwischen → *extra-* und → *intradiegetischer* Position aufgehoben wird (indem z. B. die Figuren eines Romans über ihren Autor sprechen, oder der Leser eines Romans zu dessen Protagonisten gehört). 79 f., 88

mise en abyme: Paradoxe Erzählkonstruktion, bei der Binnen- und Rahmenerzählung einander wechselseitig enthalten; Voraussetzung der m. e. a. ist eine narrative → *Metalepse*. 79, 115, 164

mimetischer Satz: Aussagesatz, der (im Unterschied zum → *theoretischen Satz*) die Existenz eines singulären und konkreten Sachverhalts behauptet. Mimetische Sätze vermitteln die wichtigsten Informationen über die konkrete Beschaffenheit der erzählten Welt. Gehören sie der Erzählerrede an, sind sie in der Regel notwendig wahr und nur in einigen seltenen Fällen des → *unzuverlässigen Erzählens* von zweifelhafter Gewißheit. 100-103, 165

Modus: Der Grad an Mittelbarkeit (→ *Distanz*) und Perspektivierung (→ *Fokalisierung*) des Geschehens. 30, 47, 163

Motiv (Ereignis): Die kleinste thematische Einheit der Handlung. Man unterscheidet zwischen *dynamischen* (Figurenhandlungen und Geschehnisse) und *statischen* (Zustände und

Eigenschaften) sowie zwischen *verknüpften* und *freien* (für den Handlungsverlauf notwendigen bzw. nicht notwendigen) Motiven. 108 f., 140, 165 f.

Motivation (Motivierung) des Geschehens: Inbegriff der Beweggründe für das erzählte Geschehen. Es sind *kausale, finale* und *ästhetisch-kompositorische* Arten der Motivation zu unterscheiden. 110-119, 151, 165

narrativer Modus: → *Distanz*

narrative Sätze: Aussagesätze über Ereignisse, deren Wahrheit auch von späteren Ereignissen abhängt. 121

Ordnung: Verhältnis zwischen der Anordnung der Ereignisse in der erzählerischen Darstellung und ihrer quasi-realen Chronologie. Die Ordnung kann *chronologisch, anachronisch* oder *achronisch* sein. 32-39

Ort des Erzählens: Ebene, auf der der Erzählakt stattfindet. Man unterscheidet → *extradiegetisches*, → *intradiegetisches* und → *metadiegetisches* Erzählen. 75-80

Pause: Unterbrechung der fortlaufenden Darstellung des Geschehens zugunsten von Reflexionen, Beschreibungen oder Kommentaren. 44

Prolepse (Vorausdeutung): Eine bestimmte Form der → *Anachronie*; ein in der Zukunft liegendes Ereignis wird vorwegnehmend erzählt, 33. Man unterscheidet *zukunftsgerichtet* und *zukunftsungewisse* Prolepsen. 36 f., 98, 165

psycho-narration: → *Bewußtseinsbericht*

Raffung (zeitraffendes oder summarisches Erzählen): Stark zusammenfassendes Erzählen eines umfangreichen Geschehensabschnittes. 41

Realitätseffekt (effet de réel): Entsteht durch das ausdrückliche Erwähnen von konkreten Details der erzählten Welt, das scheinbar disfunktional für

die erzählerische Ökonomie ist und gerade dadurch zum Ausdruck der Widerständigkeit des Faktischen wird. 51, 117

Reichweite: → *Anachronie*

repetitives Erzählen: → *Frequenz*

Rückwendung: → *Analepse*

Schmaliteratur: Literatur, die weniger durch künstlerische Innovation als durch Variation gattungstypischer Handlungs- und Erzählschemata bestimmt ist. 117, 136 f., 151, 159, 166

script: Mentale, nichtsprachliche Repräsentation einer typischen Ereignisfolge. 150

singulatives Erzählen: → *Frequenz*

Stil: (1) Im Sinne von «Sprachstil» eine Eigenschaft der Darstellungsebene von Erzählungen. (2) Der Stil einer erzählten Welt wird bestimmt durch die spezifische Füllung der Modalkategorien des Möglichen, Notwendigen und Wahrscheinlichen sowie durch das Verhältnis zwischen explizit und implizit Thematisiertem und dem Verhältnis zwischen thematischem Vordergrund und unthematischem Hintergrund. 132-134, 166

Stimme: Der (binnen-)pragmatische Akt des Erzählens; umfaßt das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Erzähltem sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser. 30, 67-89, 163 f.

stream of consciousness: → *Bewußtseinsstrom*

style indirect libre: → *erlebte Rede*

Suche (engl. *quest*, frz. *quête*): Ein weitverbreitetes → *Handlungsschema*. 144, 154, 167 f.

Sujet: In der Erzähltheorie J. M. Lotmans ist die Sujethaftigkeit ein konstitutives Merkmal narrativer Texte. Sie besteht aus (dem Versuch) der Überschreitung einer klassifikatorischen Grenze zwischen zwei gegensätzlich semantisierten Teilräumen

- der erzählten Welt durch die Hauptfigur. Sujethafte Texte können in *revolutionäre* (bei gelungener Überschreitung) oder *restitutive* (bei mißlungener Überschreitung) unterschieden werden; in restitutiven Texten mißlingt die Überschreitung, weil sie entweder *scheitert* oder *aufgehoben* wird. 140-144, 167
- synthetische Erzählung:** Im Gegensatz zur → *analeptischen* → *analytischen Erzählung* erzählt die synthetische Erzählung ein Geschehen in seiner chronologischen Reihenfolge ohne → *Anachronien*. 39
- Szene (zeitdeckendes Erzählen):** Relativ enge Korrelation zwischen der Dauer der Erzählung und der Dauer des erzählten Geschehens, die vor allem in dialogischen Erzählpassagen erreicht wird. 40, 44
- theoretischer Satz:** Aussagesatz, der (im Unterschied zu einem → *mimetischen Satz*) die Existenz eines allgemeinen Sachverhalts behauptet. 99 f., 165
- transponierte Rede:** Darstellung einer (ausgesprochenen oder nur gedachten) Figurenrede in einer Mischform von dramatischem und narrativem Modus; entweder als → *indirekte* oder als → *erlebte Rede*. 52, 62
- Umfang:** → *Anachronie*
- Unbestimmt-Vorhandenes:** → *Implikationen*
- unzuverlässiges Erzählen:** Behauptungen über die erzählte Welt, die als zweifelhaft oder falsch aufzufassen sind. Die Unzuverlässigkeit kann sich, teilweise oder insgesamt, auf die *Figurenrede* oder die *Erzählerrede*, auf die *theoretischen* oder die *mimetischen* Sätze eines narrativen Textes erstrecken. 100-104
- Vorausdeutung:** → *Prolepse*
- Welt (erzählte Welt, Diegese):** Inbegriff der Sachverhalte, die von einem narrativen Text als existent behauptet oder impliziert werden. Erzählte Welten können *homogen* oder *heterogen*, *uniregional* oder *pluriregional*, *stabil* oder *instabil*, *möglich* oder *unmöglich* sein. 23 f., 123-134, 162, 166
- Zeit:** Alle möglichen Formen des Verhältnisses zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens, 30-47, 163; umfaßt die Parameter → *Ordnung*, → *Dauer*, → *Frequenz*.
- Zeitpunkt des Erzählens:** Zeitliches Verhältnis des Erzählakts zu dem Zeitpunkt des erzählten Geschehens. Man unterscheidet *späteres*, *gleichzeitiges* und *früheres* Erzählen. 68-75
- zitierte Rede:** Darstellung einer (ausgesprochenen oder nur gedachten) Figurenrede, die im Unterschied zur → *erzählten* und → *transponierten Rede* scheinbar unmittelbar, d. h. ohne → *Distanz* im *dramatischen Modus* in der 1. Person, Präsens erfolgt; umfaßt → *Bewußtseinsstrom*, → *direkte Rede*, → *Gedankenzeit*, → *Immerer Monolog*. 51, 60-63

Personen- und Werkregister

- Aarne, Antti 136, 153
 Abbott, H. Porter 164
 Adams, Jon-K 165
 Aichinger, Ilse
 Spiegelgeschichte 38, 88 f.
 Anderegg, Johannes 54, 161
 Apuleius, Lucius
 Der goldene Esel 100, 127
 Aristoteles 11 f., 22, 117 f., 135, 160
 Asmuth, Bernhard 38
 Austen, Jane 163
 Austin, John L. 162
- Bachtin, Michail 7, 163, 165
 Bal, Mieke 24, 32, 34, 160, 163 f.
 Bally, Charles 163
 Balzac, Honoré de 67, 144, 166 f.
 Das Chagrinleder 66
 Eugénie Grandet 46 f., 49
 Die Muse der Provinz 77
 Barthes, Roland 26, 51, 117, 144, 160, 165-167
 Baudrillard, Jean 17
 Bauer, Matthias 160
 Beauvoir, Simone de
 Monologue 61
 Beckett, Samuel
 Molloy 71
 Wie es ist 104
 Bédier, Joseph 167
 Bellamy, Edward
 Looking Backward: 2000-1887 70
 Belliger, Andréa 168
 Benveniste, Émile 23, 26
 Bickerton, Derek 163
 Bierce, Ambrose
 An Occurrence at Owl Creek Bridge 38, 44, 67, 102
 Binder, Hartmut 105
 Bisanz, Adam J. 32
- Blanckenburg, Friedrich von 118
 Bleckwenn, Helga 31
 Boccaccio, Giovanni
 Decamerone 76, 78
 Bodmer, Johann Jacob 129, 166
 Boileau, Nicolas 21
 Bolte, Johannes 136, 153
 Booth, Wayne C. 100 f., 164 f.
 Borges, Jorge Luis
 Der Garten der Pfade, die sich verzweigen 131 f.
 Der Süden 102
 Bourdieu, Pierre 19
 Bower, Gordon 121
 Bracht, Edgar 164
 Brandt, Wolfgang 165
 Breitinger, Johann Jacob 129, 166
 Bremond, Claude 135, 158, 165-167
 Brewer, William F. 121, 150 f.
 Broch, Hermann
 Huguenau oder die Sachlichkeit 56 f.
 Brod, Max 105 f.
 Brooks, Cleanth 64
 Brumble, H. David 118
 Büchner, Georg
 Lenz 45, 67-69, 71 f., 82, 84
 Bühler, Willi 163
 Burckhardt, Jacob 159
 Burger, Harald 165
 Burkert, Walter 153-155, 168
 Burrichter, Brigitte 161
 Butor, Michel
 Paris-Rom oder Die Modifikation 87 f.
- Caesar, Gaius Julius 18
 Commentarii de bello Gallico 18
 Calvino, Italo
 Wenn ein Reisender in einer Winternacht 87 f.

- Campbell, Joseph 144, 168
 Camus, Albert
Der Fremde 93-95
 Čechov, Anton 114 f.
 Cervantes, Miguel de 164
Don Quijote 45 f., 96, 104 f., 124 f., 134
 Charms, Daniil
Das blaue Heft Nr. 10 123 f., 149
 Chatman, Seymour 18, 26, 58, 63, 101, 160, 162 f., 165 f.
 Chomsky, Noam 147
 Cohn, Dorrit 55, 58, 70, 83, 160, 162 f., 165
 Cortázar, Julio
Die Nacht auf dem Rücken 102
Rayuela 132
 Culler, Jonathan 160, 166
 Dällenbach, Lucien 79, 164
 Dante
Göttliche Komödie 97 f., 141-143
 Danto, Arthur C. 121, 155, 162, 165
 Defoe, Daniel
Robinson Crusoe 72 f., 81, 83 f., 92, 125 f., 130
 Demandt, Alexander 129
 Diderot, Denis
Jacques le Fataliste 86
 Dijk, Teun A. van 148, 158, 166
 Döblin, Alfred
Berlin Alexanderplatz 33-37, 65-67
 Doležel, Lubomír 130, 162, 164-166
 Downs, Roger M. 144
 Doyle, Arthur Conan 36, 82
 Dujardin, Édouard 61
Der geschnittene Lorbeer 61
 Dundes, Alan 167 f.
 Eade, John 168
 Eco, Umberto 19, 164, 166
Der Name der Rose 82
 Ehlich, Konrad 167
 Ehrenzeller, Hans 164
 Einstein, Carl
Bebuquin 154
 Engel, Johann Jakob 120
 Erhart, Walter 86
Erzählungen aus den Tausendundein Nächten 70, 76-78, 81, 84, 95
 Erzgräber, Willi 167
 Escher, M. C. 80, 164
 Faulkner, William
Absalom, Absalom! 46
A Rose for Emily 82
 Fitzgerald, Francis Scott
The Great Gatsby 82 f.
 Flaubert, Gustave 166
Madame Bovary 49 f., 66, 82, 132 f.
Ein schlichtes Herz 116 f.
 Fludernik, Monika 163 f., 167
 Fontane, Theodor 66, 87
Effi Briest 39, 61, 92, 115, 132 f.
Grete Minde 40 f., 47, 51-53, 65, 81
Meine Kinderjahre 83 f.
Schach von Wuthenow 43, 61
Unterm Birnbaum 39
Von Zwanzig bis Dreißig 83
 Forster, E. M. 26, 109 f.
 Frazer, James George 167
 Fricke, Harald 162
 Friedemann, Käte 164
 Friedman, Norman 48, 64, 164
 Frisch, Max
Stiller 83
 Frye, Northrop 135, 153, 157 f.
 Gabriel, Gottfried 15, 161 f.
 García Márquez, Gabriel
Chronik eines angekündigten Todes 38
 Genette, Gérard 10, 23 f., 26, 30-32, 34 f., 38, 40, 42 f., 45, 49, 51, 64, 75, 79, 84, 94 f., 160-163, 165
 Gennep, Arnold van 155
 Gide, André 164
Die Falschmünzer 79 f.
 Girard, René 153, 168
 Goethe, Johann Wolfgang 31, 89 f.
Die Leiden des jungen Werthers 20 f., 73 f., 83, 86 f., 92, 95
Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten 76, 78
Wilhelm Meisters Lehrjahre 31, 92, 95

- Goetsch, Paul 164, 167
 Goodman, Nelson 18
 Gottfried von Straßburg
Tristan 137
 Graevenitz, Gerhard von 164
 Grass, Günter 14
Die Blechtrommel 10 f., 14 f., 72 f.
 Greimas, Algirdas J. 139, 144, 158, 167
 Grice, H. Paul 124, 166
 Grillparzer, Franz
Der arme Spielmann 75 f., 79, 81 f.
 Grimm, Jacob und Wilhelm 135 f., 138, 153
Dornröschen 98
Kinder- und Hausmärchen 135, 155
Rapunzel 155
 Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von
Simplicissimus 37
 Grünkorn, Gertrud 161
 Gülüch, Elisabeth 166
 Gutzkow, Karl 32
 Haase, Donald P. 105
 Habermas, Jürgen 162
 Hamburger, Käte 16, 18 f., 55, 64, 72, 160 f., 163
 Hamerton-Kelly, Robert G. 168
 Hammett, Dashiell
The Maltese Falcon 66
 Hamsun, Knut
Hunger 95
 Hart, Jonathan 162, 166
 Hartmann von Aue
Erec 125
 Hauff, Wilhelm
Das Wirtshaus im Spessart 78
 Haug, Walter 128, 161
 Haussmann, Thomas 168
 Hein, Christoph
Horns Ende 46, 66
 Hemingway, Ernest
Hills Like White Elephants 66
The Killers 66, 94 f.
 Heraklit 161
 Herder, Johann Gottfried 135
 Herman, David 167
 Hesiod 161
 Hildesheimer, Wolfgang
Tynset 61, 71
 Hirtius 18
 Höhnisch, Erika 163
 Hoffmann, E. T. A.
Prinzessin Brambilla 79, 87
Der Sandmann 93
 Hofstadter, Douglas R. 164
 Homer
Ilias 152
Odyssee 35, 76
 Hoops, Wiklef 161 f.
 Horaz 36
 Hrushovski, Benjamin 161
 Humphrey, Robert 163
 Huxley, Aldous
Point Counter Point 79 f.
 Ingarden, Roman 22, 112, 161
 Iser, Wolfgang 22, 161, 164, 167
 Jahn, Bernhard 167
 Jahn, Manfred 82, 160
 Jakobson, Roman 114 f., 166
 James, Henry 27, 48, 132
The Ambassadors 66
The Turn of the Screw 129
What Maisie knew 66
 Janik, Dieter 17, 164
 Jannidis, Fotis 106
 Jauß, Hans Robert 161, 163, 166
 Jerusalem, Carl Wilhelm 20
 Johnson, Uwe
Mutmassungen über Jakob 38, 46
 Joyce, James
Ulysses 63, 65
 Jung, Carl Gustav 167 f.
 Kablitz, Andreas 163
 Kafka, Franz
Forschungen eines Hundes 85
Der Jäger Gracchus 105 f.
Der Proceß 59 f., 66, 93-95
Das Schloß 21, 66, 93, 162
Der Verschollene 54 f., 66
Die Verwandlung 97, 127 f.

- Kahrmann, Cordula 160, 164
 Kaiser, Michael 167
 Kaplan, Abraham 161
 Kayser, Wolfgang 164
 Keller, Ulrich 161 f.
 Keun, Irmgard
 Das kunstseidene Mädchen 73
 Kiening, Christian 167 f.
 Kindt, Tom 165
 Kleinschmidt, Erich 164
 Kleist, Heinrich von
 Die Marquise von O... 43, 53 f., 78
 Die Verlobung in St. Domingo 106 f.
 Klemm, Imma 161
 Klopstock, Friedrich Gottlieb
 Der Messias 86
 Knapp, Fritz Peter 161
 Koch, Thomas 164
 König Rother 137, 167
 Korte, Barbara 164
 Krieger, David J. 168
 Kripke, Saul 129
 Kudrun 137
 Kullmann, Dorothea 163

 Labov, William 134, 145-149, 151, 157, 167
 Lacan, Jacques 166
 Lämmert, Eberhard 26, 31, 33, 35-37, 39 f., 42 f., 78 f., 160, 165
 Lange, Horst
 Ulanenpatrouille 70
 Lanser, Susan Sniader 82
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 129, 166
 Lejeune, Philippe 83
 Lessing, Gotthold Ephraim
 Nathan der Weise 152
 Lévi-Strauss, Claude 144, 166 f.
 Lorck, Jean Etienne 163
 Lotman, Jurij M. 26, 134, 140-144, 167
 Lubbock, Percy 48, 64
 Luckmann, Thomas 120
 Ludwig, Hans-Werner 160
 Ludwig, Otto 48
 Lugowski, Clemens 122, 153
 Lukács, Georg 125
 Lukian 12 f.

Wahre Geschichten 12 f., 100
 Lüthi, Max 108, 153, 165
 Lyons, John 166

 Mahler, Andreas 167
 Mann, Golo
 Wallenstein 4
 Mann, Thomas 30, 121
 Buddenbrooks 59
 Doktor Faustus 82, 101
 Der Tod in Venedig 109, 113 f., 143
 Der Zauberberg 30 f., 71
 Marivaux, Pierre Carlet de 164
 Die Kutsche im Schlamm 76, 78
 Marquard, Odo 17
 Martin, Wallace 160
 Martinez, Matias 118, 165 f.
 Martínez-Bonati, Félix 161, 164-166
 Marx, Karl 159
 McHale, Brian 51
 Meindl, Dieter 164
 Meletinskij, Eleasar 167
 Mertens, Volker 161
 Michelet, Jules 159
 Milton, John
 Paradise Lost 111 f.
 Morinis, Alan 168
 Morrison, Kristin 63
 Müller, Günther 30 f.
 Müller, Hans-Harald 165
 Müller, Jan-Dirk 128
 Müller, Wolfgang 164
 Musarra, Ulla 164

 Nägele, Rainer 105
 Neuhaus, Volker 163 f.
 Neuse, Werner 163
Nibelungenlied 127 f., 137
 Novalis
 Heinrich von Ofterdingen 71, 77
 Nünning, Ansgar 82, 160, 165

 O'Brien, Flann
 At Swim-Two-Birds 79
 Okopenko, Andreas
 Lexikon-Roman einer sentimental
 Reise zum Exporteurtreffen in Dru-
 den 132

- Olrik, Axel 136, 165
 Ong, Walter J. 118, 150, 167
 Ortnit 137
 Orwell, George
 Animal Farm 125 f., 130
 Nineteen Eighty-Four 70

 Pascal, Roy 58, 163
 Pavel, Thomas G. 130, 160
 Percy, Thomas 135
 Perrault, Charles 135
 Perutz, Leo
 Zwischen neun und neun 102 f.
 Petersen, Jürgen H. 70, 160, 162, 165
 Pfister, Manfred 26, 152
 Phelan, R. C.
 Gibt es mich überhaupt? 80
 Pindar 161
 Platon 11 f., 24, 48, 160
 Poe, Edgar Allan
 The Murders in the Rue Morgue
 152 f.
 Pörksen, Uwe 164
 Polívka, Georg 136, 153
 Pouillon, Jean 64
 Prince, Gerald 26, 160, 163 f.
 Propp, Vladimir 7, 26, 110, 134 f., 137-140, 154, 166 f.

 Queneau, Raymond
 Stilübungen 27-30, 32, 38-40, 43, 46, 69 f., 89

 Radcliffe, Ann
 The Mysteries of Udolpho 129
 Raible, Wolfgang 166
 Ranke, Leopold von 159
 Rasch, Wolfdietrich 161
 Rauh, Gisa 161
 Reiß, Gunter 160, 164
 Reuß, Roland 107
 Ricardou, Jean
 La Prise de Constantinople 80
 Ricoeur, Paul 168
 Rigney, Ann 168
 Rimmon-Kenan, Shlomith 24, 26, 160, 163 f.

 Ritter, Alexander 163
 Robbe-Grillet, Alain 131
 Die blaue Villa in Hongkong 103 f., 131
 Die Jalousie oder die Eifersucht 71
 Ronen, Ruth 130, 166
 Rösler, Wolfgang 161
 Rossum-Guyon, Françoise van 163
 Rühling, Lutz 161
 Ryan, Marie-Laure 130, 162, 166 f.

 Sallnow, Michael 168
 Sartre, Jean-Paul 68 f., 162
 Sasse, Günter 162
 Sauder, Gerhard 161
 Schäfer, Walter Ernst 161
 Schaper, Eva 162
 Scheffel, Michael 17, 79, 115, 161, 164, 166
 Schenda, Rudolf 167
 Schiller, Friedrich 55
 Schlaffer, Heinz 161
 Schluchter, Manfred 160, 164
 Schmid, Wolf 26
 Schmid-Cadalbert, Christian 136
 Schmidt, Siegfried J. 162
 Schmitt, Arbogast 160
 Schnabel, Johann Gottfried
 Die Insel Felsenburg 77
 Schnitzler, Arthur
 Fräulein Else 61
 Lieutenant Gustl 61, 65 f., 98 f.
 Traumnovelle 57 f.
 Scholes, Robert 166
 Scholz-Williams, Gerhild 168
 Schütz, Alfred 120
 Searle, John R. 15 f., 162
 Segre, Cesare 26
 Seiler, Bernd W. 161, 166
 Sidney, Sir Philip 13, 15, 17
 Smith, Barbara Herrnstein 14, 18, 161 f., 166
 Solon 161
 Sophokles
 König Ödipus 38
 Souriau, Etienne 23 f.
 Spark, Muriel

- The Prime of Miss Jean Brodie* 33-35,
37
 Spielberg, Steven 154
 Spielhagen, Friedrich 48, 87
 Staiger, Emil 90, 163
 Stanzel, Franz K. 30, 48, 59, 64, 66, 82,
89-95, 160, 165
 Stea, David 144
 Steinberg, Günter 163
 Sternberg, Meir 26
 Sterne, Laurence 164
Tristram Shandy 73, 86, 95
 Stierle, Karlheinz 26
 Stifter, Adalbert
Der fromme Spruch 66
Der Hochwald 41-43, 47, 49, 51 f.
 Stolt, Birgit 164

 Tamir, Nomi 163
 Tarot, Rolf 163
 Thompson, Stith 136, 153
 Thorndyke, Perry W. 150
 Tieck, Ludwig
Das Zauberschloß 79
 Titzmann, Michael 160
 Tocqueville, Alexis de 159
 Todorov, Tzvetan 22-24, 26, 128 f., 160,
166 f.
 Tolstoi, Leo
Anna Karenina 99
 Tomaševskij, Boris 22 f., 26, 108, 114-
116, 140, 145, 165
 Toolan, Michael J. 160, 167
 Trunz, Erich 31
 Turner, Victor 153, 155

 Uspenskij, Boris A. 164 f.

 Vergil
Aeneis 77
 Vischer, Friedrich Theodor 118

Auch einer 134, 166
 Vogler, Christopher 168
 Vogt, Jochen 31 f., 43, 59, 160 f., 165

 Waletzky, Joshua 145-147, 167
 Walpole, Horace
The Castle of Otranto 129
 Warning, Rainer 162, 165
 Warren, Robert Penn 64
 Weber, Dietrich 38, 160
 Weimann, Robert 165
 Weimar, Klaus 161 f.
 Weinrich, Harald 70, 72, 161, 163
 Weinstock, Stefan 161
 Weiss, Peter
*Der Schatten des Körpers des Kut-
schers* 71
 White, Hayden 26, 156-159, 168
 Wieland, Christoph Martin 86, 163
Geschichte des Agathon 36, 60 f., 86
*Der Sieg der Natur über die
Schwärmerei oder Die Abenteurer
des Don Sylvio von Rosalva* 56, 86
 Wienold, Götz 166
 Wild, Gerhard 164
 Wildekamp, Ada 162
 Wilson, W. Daniel 164
 Winko, Simone 166
 Wirrer, Jan 162
 Wittgenstein, Ludwig 15
 Wolf, Werner 79, 83, 161, 164
 Wolfzettel, Friedrich 161
 Wolpers, Theodor 164
 Woolf, Virginia
To the Lighthouse 44

 Xenophanes 161

 Zenke, Jürgen 62
 Zerbst, Rainer 161
 Zimmermann, Hans Dieter 166

SBD / FFLCH / USP	
Bib. Florestan Fernandes	Tombo: 297485
Aquisição: Compra / RUSP	
Proc. / I.R.	
N.F. 004140	/ R\$ 55,00 1/10/2008

SBD/FFLCH