

IX. Erzähltypologien

Traditionelle erzähltheoretische Entwürfe befassen sich mit universellen Erzählaspekten, mit grundsätzlichen Optionen des Erzählens und mit Erzählinstanzen und -kategorien, die in (fast) allen Texten anzutreffen sind. Die strukturalistischen Grundlagen der neueren Erzählforschung schlagen sich nicht nur in der Dominanz von binären Oppositionen nieder (Tiefen-/Oberflächenstruktur; Kompetenz/Performanz; Ich-/Er-Erzählung; extra-/intradiegetisch, etc.), sie erfordern auch ein System, innerhalb dessen man einzelne Optionen und Kategorien verorten kann. Während viele frühen Werke der Erzählforschung ein oder zwei Unterscheidungen konstitutiv nahmen, stellte sich für Franz Karl Stanzel und Gérard Genette die Frage, wie die vielen Aspekte in ein zusammenhängendes System eingebaut werden könnten bzw. wie diese Aspekte miteinander kombiniert und verzahnt sind in einzelnen Werken. Diese Autoren, und nach ihnen Chatman, Prince, Lanser und Bal, versuchten daher, einen Beschreibungsmodus zu finden, der alle Möglichkeiten des Erzählers zusammenstellte – sie schlugen Typologien vor, in denen einzelne Erzählungen einer Kategorie dieser Typologie entsprachen. Typologien sind Schemata, in denen eine Reihe von Typen systematisch angeordnet sind. Einzelne Texte wären dann, linguistisch formuliert, *tokens*, also Manifestationen dieser theoretisch-abstrakten Formen (*types*). Die zwei renommiertesten Narratologen, Stanzel und Genette, gingen an dieses Problem jedoch sehr verschieden heran. Während Stanzel in den 1950er Jahren auf der deutschen Tradition einer „Morphologie“ aufbaute, stützte sich Genette in den siebziger Jahren auf eine abstrakte metaphorische Struktur, die der Grammatik.

Erzähltypologie
als Element des
Strukturalismus

Stanzels morphologischer Ansatz nimmt in Nachahmung von Goethe und Robert Petsch (Darby 2001; Herman 2005) die Biologie und die Evolution von Pflanzen als Ausgangsbasis. Danach gibt es drei Grundtypen des Erzählens, drei Erzählsituationen, die organisch in sich ruhen – die Ich-Erzählung, das auktoriale und das personale Erzählen. In jedem dieser drei Grundtypen sind nun Aspekte allen Erzählens miteinander in verschiedener Weise verbunden. Die Ich-Erzählung und die auktoriale Erzählung haben eine starke Erzählerpersönlichkeit, aber der Ich-Erzähler ist auch eine Figur der Geschichte, während der auktoriale Erzähler abseits bzw. über der Welt der Figuren steht. Das auktoriale Erzählen hat eine Außenperspektive auf die Geschichte, das personale Erzählen eine Innenperspektive. Die organische Grundstruktur des Erzählens in Stanzels Typologie kommt auch anhand des Typenkreises zum Vorschein, auf dem die drei Erzählsituationen angeordnet sind. Dass die Morphologie nur eine unterschwellige Metapher ist, darauf kommen wir noch zurück.

Stanzel und die
morphologische
Tradition

Gerard Genettes *Le discours de récit* (1972), Teil einer dreibändigen Studie zur Rhetorik (*Figures I–III*), ordnet seine Einsichten zum Erzählen, und insbesondere zu Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–27), in ein rhetorisches, grammatikalisches Schema ein – er unterscheidet zwi-

Genette und die
Grammatik

schen *voix*, *mode* und *temps*, also drei Kategorien, die das Verb betreffen. Nach der lateinischen Grammatik flektieren Verben nach diesen drei Kategorien: Genus (Aktiv, Passiv), Modus (Indikativ, Konjunktiv) und Tempus (Präsens, Präteritum, Futur, etc.). Im Gegensatz zu vielen späteren Erzähltypologien, die zuerst von Erzählebenen ausgehen oder mit quasi-ontologischen/existenziellen Grundannahmen beginnen (*setting*, *characters*), führt Genette nach Auflistung der drei Ebenen des *récit* (Geschichte, Diskurs, Erzählprozess – vgl. Kapitel I) seine drei Grundkategorien (*voix*, *temps*, *mode*) ein, die das ‚flektierte‘ Verhältnis der Erzählebenen zueinander, insbesondere die Umgestaltung der Geschichte auf der Ebene des Diskurses, beschreiben. Dabei ist die Terminologie der Verbflexion wirklich nur ein metaphorisches Schema – z.B. hat Verbalgenus mit der Erzählerstimme herzlich wenig zu tun. Was Genettes Metaphern jedoch gut demonstrieren, ist die Tatsache, dass jede Erzählung in Bezug auf diese drei Grundkategorien ‚flektiert‘ ist und je eine der Unterkategorien als Merkmal enthält. Erzählungen sind also entweder homo- oder heterodiegetisch, haben eine bestimmte Perspektive und eine bestimmte Zeitstruktur. Wie in der grammatischen Analogie ist jedoch kein Zusammenhang zwischen Zeitstruktur, Perspektive oder ‚Stimme‘ zu erkennen: Auch beim Verb kann die dritte Person Plural mit dem Präteritum wie mit dem Futur, mit dem Konjunktiv wie mit dem Indikativ kombiniert werden.

Die Erzähltheorie von Franz Karl Stanzel

Wenden wir uns jetzt dem Stanzel’schen Schema im Detail zu. Ich referiere hier Stanzel in der Form der überarbeiteten *Theorie des Erzählens* von 1982 (1. Auflage 1979), in der er viele seiner Einsichten noch durch textlinguistische Erkenntnisse untermauert hat. (Zitiert wird wie bereits in früheren Kapiteln aus Stanzels unveränderter 7. Auflage von 2001.)

Mittelbarkeit

Stanzel steht in der deutschen Tradition von Lyrik, Epik, Dramatik. Danach ist Lyrik eine poetische Meditation des lyrischen Ich, und Drama stellt die handelnden Personen direkt auf die Bühne – nur die Epik hat also eine Geschichte, und zwar eine, die erzählt wird. Auf der Basis dieser grundlegenden Dichotomie von Drama und Epik sieht Stanzel das Gattungsmerkmal des Erzählens in seiner Mittelbarkeit. Diese Mittelbarkeit muss jedoch nicht durch eine personalisierte Erzählerinstanz, durch eine Erzählerfigur (engl. *teller*) manifestiert sein, sondern kann auch (im personalen Erzählen) durch eine Illusion der Unmittelbarkeit ersetzt sein – im personalen Erzählen scheint es so, als gäbe es keinen Erzähler, die Dinge scheinen wie im Drama direkt, durch den Erfahrungshorizont einer Figur, präsentiert zu sein. In Wirklichkeit, so Stanzel, gibt es den Erzähler immer noch, er versteckt sich nur hinter der Sicht der Romanfigur, auch Reflektor genannt. Damit ist wegen der grundlegenden Bedeutung der Mittelbarkeit im Erzählprozess bei Stanzel eigentlich die Opposition Modus (Erzähler- vs. Reflektormodus, *telling* vs. *showing*, *teller mode* vs. *reflector mode*) konstitutiv. Obwohl am Typenkreis die personale Erzählsituation durch den Reflektormodus bestimmt ist, gibt es Übergangsbereiche zwischen den Erzählsituationen, so dass nicht der Fall ist, was oft behauptet wird, dass es einfach zwei Arten

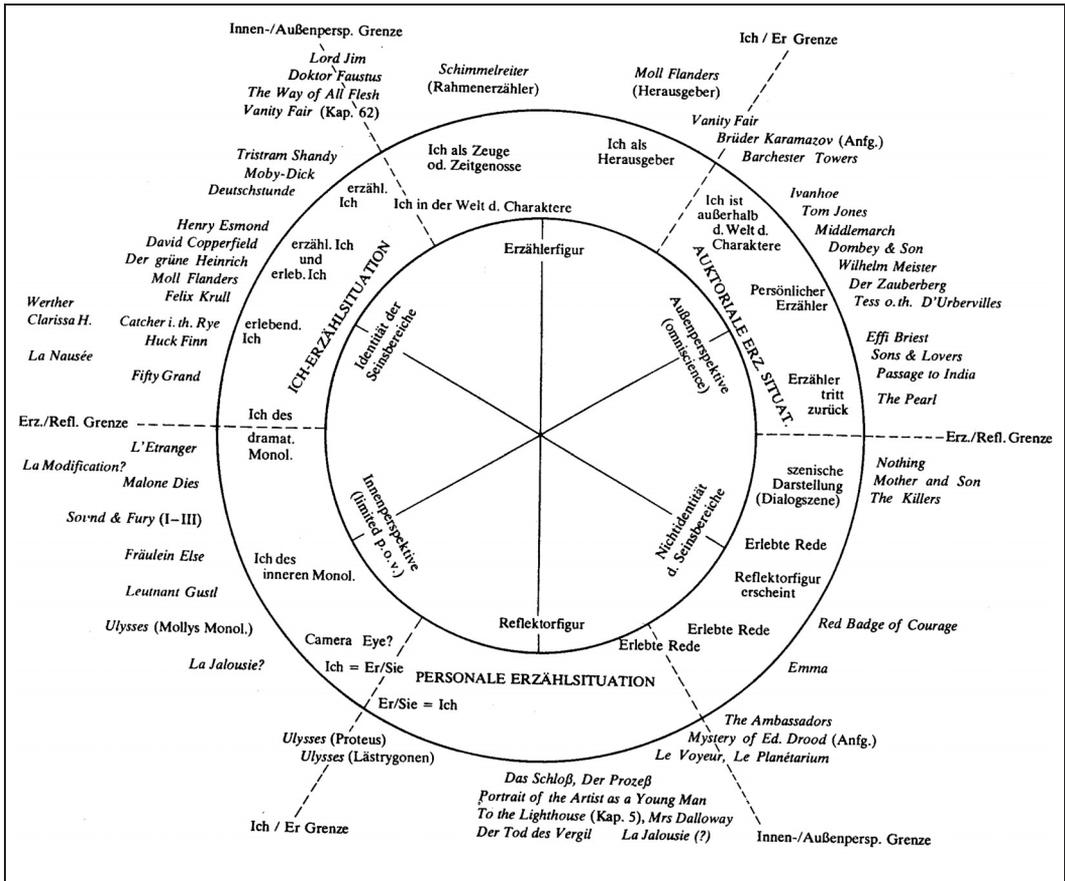


Abb. 10: Stanzels Typenkreis (aus Stanzel 2001: Faltblatt am Ende des Buches)

von *teller*-basierten Erzählsituationen gibt (auktorial und Ich-Erzählung) und einen Typ Reflektormodus (personale Erzählsituation).

Nun zu den Erzählsituationen im Einzelnen. Die Ich-Erzählsituation basiert darauf, dass eine Figur der Geschichte auch der Erzähler/die Erzählerin ist. Sie miment also eine Autobiografie; die meisten Ich-Romane sind Pseudo-Autobiografien. Auf Stanzels Achse Identität/Nichtidentität der Seinsbereiche (von Erzähler und Protagonist) liegt die Ich-Erzählung so am Typenkreis, dass sie durch den Pol Identität konstituiert wird. Interessant für fiktionale Ich-Erzählungen ist die Tatsache, dass die Erzählung entweder das sogenannte erzählende Ich oder das sogenannte erlebende Ich betonen kann. Entweder wird also besonders aus der Sicht des älteren, weiseren Erzählers berichtet – hier dominieren Evaluation, Retrospektive, Moralisierung; oder der Text mag im Gegenteil die Retrospektive eher vernachlässigen und sich ganz auf das Geschehen *in actu* konzentrieren – hier wird dann der Erzähler *als Figur* in den Mittelpunkt gerückt. Zwischen den beiden Polen herrscht eine Dynamik – Erleben und Bewerten sind idealiter wohl ausgegogen. Im zwanzigsten Jahrhundert hat sich jedoch eine Reihe von Ich-Er-

Ich-Erzählung

zählungen so sehr auf das Erleben konzentriert, dass der Schreibakt nur mehr vage angedeutet ist und die Erzählung ganz in der Erfahrung des Protagonisten zu residieren scheint. Solche Texte bedienen sich zudem häufig des Präsens als Erzähltempus. Sie werden bei Fludernik (1996) bereits der personalen Erzählsituation (dominierender Reflektormodus) zugerechnet.

Der periphere
Ich-Erzähler

Interessant ist auch die Tatsache, dass der Ich-Erzähler nicht die Hauptfigur der Geschichte sein muss (Genette hat hier den praktischen Begriff der Autodiegese geprägt); er kann auch als Randfigur auftreten. Solche peripheren Ich-Erzähler, wie Stanzel sie nennt, sind auch typologisch interessant, da sie den Übergangsbereich zur auktorialen Erzählsituation markieren. (Vgl. Typenkreis.) Periphere Ich-Erzähler schildern das Geschehen oft aus einer naiven und uninformatierten Sicht, wie etwa in Francis Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* (1925) oder Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947). Sie können daher auch unzuverlässige Erzähler sein, über deren Naivität wir uns amüsieren. Andererseits eignet sich die Einführung eines peripheren Ich-Erzählers vorzüglich dazu, die Hauptgestalt des Romans unnahbar, undurchschaubar, gar mysteriös zu machen.

Die Ich-Erzählung Stanzels entspricht völlig der homodiegetischen Erzählung bei Genette (siehe unten). Ihre Charakteristika sind unproblematisch – es gibt keinen Dissens zwischen Erzähltheoretikern über diese Form des Erzählens. Einzig Mieke Bal hat mit dem Vorschlag, eine Art ‚auktorialen Ich-Erzähler‘ anzusetzen (siehe auch Nielsen 2004) bezüglich der Perspektive von Ich-Erzählungen neue Fragen aufgeworfen. Ich werde beim Thema Perspektive unten unter Genette darauf noch einmal zurückkommen. Die Ich-Erzählung ist nicht nur die Form, die mit dem traditionellen ‚Beginn‘ des Romans bei Defoe korreliert, sondern auch mit dem Briefroman vor Defoe (im Englischen ab Aphra Behn) am Anfang der Geschichte des Romans eine große Rolle spielt. Stanzel weist darauf hin, dass die Ich-Form erst spät entsteht. Im mittelalterlichen Erzählen sind Ich-Erzählungen extrem spät und rar (die Traumerzählung ist wohl als spezieller Topos auszunehmen); die ersten Ich-Erzählungen sind die pikaresken Romane und Verbrecherautobiografien der Frühneuzeit.

Die auktoriale
Erzählung

Stanzels nächste Erzählsituation, die auktoriale (engl. *authorial narrative situation*), ist insofern die problematischste, als sie von anderen Typologien abweicht (nur Lanser hat sich Stanzel z. T. angeschlossen und seine Terminologie aufgegriffen) und auf dem Begriff der Perspektive basiert, der einer der umstrittensten in der Erzählforschung ist. In Stanzels Modell wird die auktoriale Erzählung durch den Außenperspektive-Pol der Achse ‚Perspektive‘ konstituiert. Dabei handelt es sich bei Stanzels auktorialer Erzählsituation um einen Typus, der weit verbreitet und durchaus gut erkennbar ist; erst die theoretische Verankerung in der Außenperspektive produziert den genannten Dissens mit anderen Erzählforschern. Problematisch ist für manche Literaturwissenschaftler auch der Begriff „auktorial“, da viele Studierende mit diesem den (historischen) Autor gleichsetzen wollen und manche Kritiker Autorität im politisch-ideologischen Sinn unterstellen.

Nicht-Identität der
Seinsbereiche

Mit der auktorialen Erzählsituation beschreibt Stanzel jene Art von Erzählung, in der eine mehr oder weniger prominente Erzählerfigur, die das Vertrauen des Lesers genießt, über die fiktionale Welt berichtet, der der Erzähler nicht angehört und ‚über‘ der er sozusagen steht. So ein Erzähler eignet

sich oft den Habitus des Historikers oder des Chronisten an – er schwebt quasi über den Dingen und blickt kundig auf sie herab. Alles traditionelle Erzählen – die *Ilias* des Homer, Vergils *Aeneis*, die mittelalterlichen Romanzen – ist, wie auch die Historie, ‚auktorial‘, denn überall hier gibt es einen Erzähler, der aus einer distanzierten Sicht über die Ereignisse und eine Welt berichtet, in der er selbst (und oft auch seine Zuhörer) nicht lebt. Diese Distanz erlaubt es dem Erzähler auch, über später eintretende Ereignisse schon im vorhinein Andeutungen zu machen (das kann jedoch auch der retrospektive Ich-Erzähler!), und er ist imstande, mehrere Schauplätze, Zeitebenen und Personengruppen miteinander zu vergleichen, von der einen zur anderen zu wechseln und sie je nach Belieben im Diskurs auf- und ableben zu lassen.

Zudem hat der auktoriale Erzähler im Roman das Privileg, in das Bewusstsein seiner Figuren blicken zu können, muss dieses Privileg jedoch nicht nützen. Der auktoriale Erzähler steht also wie ein Gott über der Welt, sieht und weiß alles, auch wenn er nicht alles mitteilt, was er weiß – so scheint es jedenfalls bei der Lektüre. Wen wundert es, wenn so ein Erzähler dann als allwissend (engl., frz. *omniscient*) bezeichnet wurde? Diese Gottähnlichkeit des auktorialen Erzählers ist auch häufig von den Erzählern selbst inszeniert und ironisch gebrochen worden, wenn man an Denis Diderots *Jacques le fataliste* (1778–80) denkt, an Thackerays Metapher des Puppenspiels in *Vanity Fair* (1847/48, dt. *Jahrmarkt der Eitelkeit*) oder an Flauberts und Joyces Anmerkungen zum Autor, der wie Gott über der Welt des Romans sitzt und seine Fingernägel manikürt, quasi als Ausdruck seiner Gleichgültigkeit, oder auch seiner Unparteilichkeit und Objektivität: „The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails“ (Joyce 1993: 187) – „L’artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la creation, invisible et tout-puissant; qu’on le sente partout, mais qu’on ne le voie pas“ (Flaubert 1927: 164).

Dank der Tatsache, dass die großen Romane des neunzehnten Jahrhunderts alle auktoriale Romane sind – *Die Wahlverwandtschaften*, die meisten Dickens-Romane; *Middlemarch* von George Eliot; Balzacs Romane; Theodor Storms Werk; Tolstojs *Krieg und Frieden* – ist dies ein prominenter Romantyp. Das Problem liegt also nicht daran, dass man sich über die Existenz solcher Romane nicht einigen könnte; auch Genette stimmt damit überein, dass der Erzähler von *Tom Jones* oder von *Krieg und Frieden* über der Welt der Figuren steht; dass er zwischen verschiedenen Schauplätzen und Zeitsträngen hin- und herwechseln kann und dass er fakultativ die Gedanken der Figuren dem Leser mitteilen mag. Das Problem liegt in der Terminologie und in den inhärenten Zwängen, die aus der Systematisierung der Theorie entstehen.

Zunächst einmal eine kurze Verteidigung des Terminus „auktorial“, bevor wir an den Knackpunkt der Perspektive schreiten. Wenn man vom auktorialen Erzähler spricht, so meint man, dass der Erzähler sich als Autor geriert. Er ist zuverlässig, er hat die Kontrolle (hält die Fäden des Puppenspiels in der Hand), und er ‚managt‘ die Zeit-, Ort- und Figurenabfolge. Der Ausdruck „auktorial“ indiziert also metaphorisch, dass der Erzähler wie der Autor in der Autorenrolle gestaltet ist; deswegen werden die auktorialen Erzäh-

Allwissenheit

Der Begriff „auktorial“

ler von Dickens oder Thackeray auch oft als ‚Dickens‘ oder ‚Thackeray‘ bezeichnet, da der implizite Autor mit dem Erzähler zu verschmelzen scheint. Dies ist jedoch nur scheinbar so, und gerade bei Dickens, dessen auktorialer Stil sich z. B. zwischen *Bleak House* (dt. *Bleakhaus*) und *Hard Times* (dt. *Schwere Zeiten*) krass wandelt, kann man nicht so leicht von einer Identität von Autor und Erzählerfigur reden. Dennoch charakterisiert der Terminus „auktorial“ genau jene Affinität, die der Leser zwischen Erzähler und Autor wahrnimmt. Natürlich mag man der Auffassung sein, dass das eine schlechte terminologische Wahl ist, da sie die Differenz zwischen Autor und Erzähler verschleiert. Andererseits ist der auktoriale Roman genau jene weit verbreitete Form des Erzählers, in der diese Konfusion Sinn konstituierend ist – weder beim Ich-Erzähler noch im personalen Roman kann diese Verwechslung eintreten.

Die personale
Erzählsituation

Die dritte von Stanzel propagierte Erzählsituation ist die sogenannte personale Erzählsituation, im Englischen als *figural narrative situation* übersetzt. Stanzels Terminologie hat hier zu viel Verwirrung Anlass gegeben, da das Wort „personal“ insbesondere im Kontext des Begriffs des personalisierten Erzählers oft missverstanden wird. Klarer ist der Hinweis, dass die personale Erzählsituation durch die Dominante des Reflektormodus bestimmt ist: Die ‚Person‘, welche die personale Erzählsituation bezeichnet, ist also eine Reflektorfigur, durch deren Bewusstsein die Geschichte sozusagen reflektiert ist. In der revidierten Fassung von Stanzels Erzähltheorie findet sich die personale Erzählsituation durch den Reflektormodus-Pol der Achse ‚Modus‘ bestimmt, während in der Ich-Erzählung und auktorialen Erzählung der Erzähler-Modus (*teller mode*) überwiegt.

Signale von Erzähler-
bzw. Reflektormodus

Stanzels *Theorie des Erzählens* enthält eine Auflistung der typischen Signale von Erzähler- und Reflektormodus, die für Studierende besonders praktisch ist und das Erkennen der personalen Erzählsituation am Erzählbeginn erleichtern soll (2001: 222–23). Texte im Erzählermodus beginnen meist mit einem emischen Textanfang (vgl. oben, Kapitel V) nach Harweg (1968): Die Erzählpräliminarien inkludieren eine ausführliche Exposition, die leserorientiert ist, also wichtige Grundinformationen (Zeit, Ort und soziale Stellung der Protagonisten) bereitstellt. Der Erzählerbericht tendiert des Weiteren zu Synopsen, zu Abstraktion und Generalisierung. Die Selektionsraster der Darbietung sind logisch oder zumindest nachvollziehbar. Das Hier und Jetzt des Erzählerdiskurses wird mit dem Dort und Dann der Geschichte kontrastiert. Da das Ich des Erzählerberichtes nur auf den Erzähler referiert, ist die Opposition Ich-/Er-Bezug merkmalshaft.

Analog dazu sind Texte im Reflektormodus solche, die einen etischen Erzählaufakt haben, also einen *medias-in-res*-Einstieg. Es wird nichts erklärt – die Wissenslage ist die der Reflektorfigur, deren Bewusstsein für die Darstellung ausschlaggebend ist – der Text setzt voraus, wer die Personen sind, die der Protagonist sieht (Pronomina ohne Antezedens), wo man sich befindet, was zu sehen ist. Im Gegensatz zur ordnenden Sicht des aus zeitlicher Distanz schreibenden Erzählers ist der Bericht in der personalen Erzählsituation oft unübersichtlich – der Protagonist erlebt die Ereignisse eben erst, kann sie in seinem Bewusstsein daher noch nicht überblicken und ordnen. Daher sind auch die Auswahlkriterien dessen, was wahrgenommen wird, spontan und unsystematisch. Das Reflektorbewusstsein ist im Hier und Jetzt

befangen ohne zeitliche Distanz. Zudem wird die dominante Innenperspektive durch expressive Elemente der Figurensprache und der Emotionen des Protagonisten unterlegt. Die Reflektorfigur vermittelt also für den Leser die Illusion, direkt am Geschehen zu partizipieren, wenn auch durch den Filter des Bewusstseins des Protagonisten.

Komplikationen ergeben sich allerdings daraus, dass die personale Erzählsituation nicht mit dem Reflektormodus deckungsgleich ist. Durch die Dreiteilung des Typenkreises reicht die auktoriale Erzählsituation auf der rechten Seite des Kreises noch in den Reflektormodus hinein – Romane mit dem sogenannten auktorial-personalen Kontinuum (engl. *authorial-figural continuum*), in denen trotz auktorialem Erzähler viele Passagen von Gedankenendarstellung aus der Perspektive der Romanfiguren vorkommen, sind genau an dieser Stelle angesiedelt. (Vgl. Typenkreis.) Des Weiteren gibt es auch eine Überlappung im Bereich des Ich-Erzählens, also reflektorale Ich-Erzählung, in der das erlebende Ich das erzählende Ich verdrängt. Angesichts der vielen modernen Ich-Erzählungen im Präsens, die aus der Perspektive des Protagonisten geschrieben sind, ist auch dieser Bereich des Typenkreises mittlerweile weitgehend ausgefüllt.

Stanzels Modell ist von vielen Kritikern angegriffen worden. Sogar Dorrit Cohn, die Stanzels Werk ausschlaggebend in den USA verbreitet hat, stellte in ihrer Rezension in *Poetics Today* (1981) einen Verbesserungsvorschlag vor, nach dem statt drei Achsen nur zwei Achsen, nämlich Person und Modus, anzusetzen wären. Damit gäbe es nur vier Sekanten auf dem Kreis:

Reflektormodus
vs. personale
Erzählsituation

Kritik an Stanzel

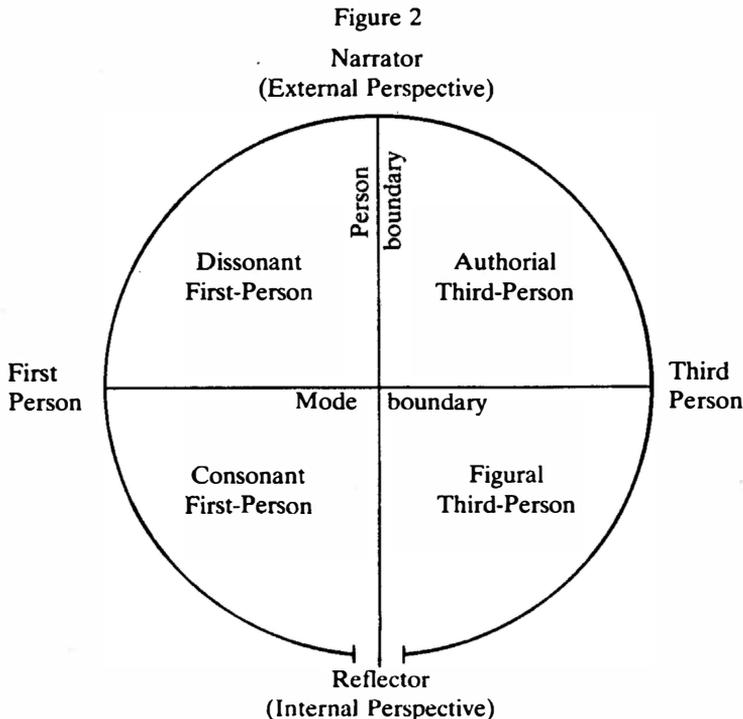


Abb. 11: Cohns Modell nach Cohn (1981: 179)

Cohn Nach Cohn sind also Ich- und Er-Erzählung gleichgewichtig, und sie unterscheidet beim Ich-Erzählen einen dissonanten und konsonanten Modus – die retrospektive Ich-Erzählung mit erzählendem Ich entspricht also quasi dem ‚auktorialen‘ Erzähler, die konsonante Ich-Erzählung der Ich-Erzählung mit dominantem erlebenden Ich. Die Begriffe „consonant“ und „dissonant“ entnimmt Cohn ihrer Studie *Transparent Minds* (1978), in der sie zwischen ironischem (*dissonant*) und empathischem (*consonant*) Gedankenbericht bzw. erlebter Rede unterscheidet. Stanzel hat Probleme, den reinen inneren Monolog in seinen Typenkreis einzufügen, da die personale Erzählsituation, dort wo keinerlei Erzählerfigur existiert, am Südpol des Kreises liegt, wo jedoch Nicht-Identität der Seinsbereiche vorherrscht. Stanzels Modell (aber ebenso Genettes) ist auch nicht fähig, Du-Erzählungen oder Wir-Erzählungen zu platzieren, da die mögliche Kontinuität der Seinsbereiche nur auf die Erzählerperson beschränkt ist.

Die neutrale
Erzählsituation

Schließlich hat auch das sogenannte neutrale Erzählen im Stanzel'schen Typenkreis keinen wirklichen Platz. Hierbei handelt es sich einerseits um Texte in der dritten Person mit externer Perspektive, die jedoch keine Erzählerfigur vorführen, oder um Ich-Erzählungen, in denen die Darstellung des Bewusstseins des Ich-Erzählers fehlt. Beispiele für solche Texte sind Hemingways Ich-Romane und auch einige seiner Kurzgeschichten in der Er-Form sowie die Detektivromane von Raymond Chandler. Der Effekt solcher Erzählungen ist jedoch nicht Neutralität und Objektivität; die auch „camera-eye“ genannte Technik vermittelt vielmehr den Eindruck von Apathie und emotionaler Zurückgebliebenheit, von Erstarrtheit (vor Schrecken) oder pathologischer Emotionslosigkeit (in Chandlers Romanen). Andererseits wurden von Stanzel Dialogromane, in denen keine Erzähler und keine Innenperspektive vorkommen, unter die Kategorie neutrale Texte eingeordnet. Dialogromane sind jedoch eigentlich beinahe dramatische Texte, und in späteren Versionen seiner Theorie hat Stanzel auch die neutrale Erzählsituation aufgegeben und solche Dialogromane als prinzipiell überall am Typenkreis lokalisierbar verstanden. Im Genette'schen Modell mit seinen drei Arten von Fokalisierung hingegen stellt die neutrale Erzählsituation kein Problem dar (vgl. unten). Innerhalb von Stanzels Modell ist jedoch die neutrale Erzählsituation ein ungelöstes Problem. (Zur Frage der neutralen Erzählsituation vgl. auch Broich [1983].)

Wichtige Aspekte
von Stanzels
Erzähltheorie

Bevor ich zu Genette weiterschreite, möchte ich zunächst noch auf andere Aspekte von Stanzels Erzähltheorie eingehen, die mir als wesentliche Errungenschaften des Stanzel'schen Modells erscheinen, aber in der Forschung weitgehend unberücksichtigt geblieben sind.

Erzählprofil

In auktorialen, aber auch in Ich-Romanen ist die Präsenz der Erzählerfigur (also des personalisierten Erzählers) nicht gleichmäßig über den Gesamttext verteilt. Es lässt sich beobachten, dass ziemlich durchgehend am Erzählbeginn eine starke Erzählerpräsenz existiert, die dann nach den ersten Kapiteln abflacht und, abgesehen von einigen erzählinternen Höhepunkten, erst zum Erzählende wieder stark hervortritt. De facto unterscheiden sich einzelne Texte natürlich bezüglich ihres Erzählprofils, so dass für einzelne Autoren oder Epochen typische Erzählprofile erarbeitet werden könnten. Stanzel unterscheidet zwischen dem Verhältnis von erzählenden Passagen zum Dialog (Erzählprofil) und dem Erzählrhythmus, der die Abfolge von Erzähl-

passagen, Dialog, Kommentar und Beschreibung charakterisiert. Der Erzählprozess kann einer Dynamisierung unterliegen, wenn die erzählerische Vermittlung in den Vordergrund tritt, bzw. einer Schematisierung, wenn das Erzählprofil abflacht (2001: 89–95).

Stanzel ist auch dem Tempusgebrauch in synoptischen Kapitelüberschriften nachgegangen. Prinzipiell stellt er fest, dass das Präsens solcher Überschriften den Mangel an Mittelbarkeit des Paratextes unterstreicht – Überschriften enthalten normalerweise weder Hinweise auf eine Erzählerfigur noch sind sie perspektivisch. Synoptische Kapitelüberschriften können jedoch sehr wohl eine auktoriale Sicht vermitteln und entweder erzählend (mit Vergangenheits-Tempora) oder berichtend (mit Präsens) verfasst sein. Zum Beispiel ähneln berichtende Überschriften Inhaltsangaben: „Agathon kommt zu Smyrna an und wird verkauft“ (*Agathon* I, xi; Wieland 2001: 47). Narrative Kapitelüberschriften hingegen verwenden die Vergangenheits-Tempora und sind oft mit *verba dicendi* oder Nebensatz-Konstruktionen gestaltet:

Synoptische Kapitelüberschriften

Relates that Mr. Jones continued his Journey [...] (*Tom Jones* XII, xii; Fielding 1996: 663)

Comment Pantagruel trouva Panurge, le quel il aima toute sa vie. (*Pantagruel* IX; Rabelais 1962: 262)

How Captain Dobbin bought a piano. (*Vanity Fair* xxvii; Thackeray 1994: 169)

Wir haben bereits oben in Kapitel IV gesehen, dass es darüber hinaus auch metanarrative Kapitelüberschriften gibt.

In Kapitel 5.2.1 (2001: 159–64) der *Theorie des Erzählens* stellt Stanzel eine interessante These auf: In traditionellen auktorialen Erzählungen werden Räume oft nicht perspektivisch beschrieben, nämlich so, dass man sie z.B. aufzeichnen könnte; erst im personalen Roman, wo die Perspektive einer Figur dominiert, werden bei Eintritt in ein Zimmer die Möbel dem Blick der Figur folgend beschrieben und erlauben daher auch eine Rekonstruktion des fiktionalen Raumes. Manfred Jahn (1999: 95–97) hat dieser These widersprochen, indem er nachwies, dass Aperspektivismus nicht ein Mangel an Perspektive sei, sondern – entsprechend *zero focalization* (Genette) – eine bestimmte Art von Perspektivik wäre. Diese nennt er „ambient focalization“; sie erlaubt es, dass ein fokussiertes Objekt von allen oder mehreren Seiten betrachtet wird, so dass der Fokussierer (*focalizer*) nicht an einen bestimmten zeitlichen oder örtlichen Punkt gebunden sein muss. Allerdings impliziert Jahns Modell, dass der Erzähler hier als Fokalisierungsinstanz fungiert, also ‚sieht‘ und nicht nur ‚spricht‘ – eine Ansicht, die umstritten ist und die ich selbst nicht teile. (Vgl. weiter unten, bzw. in Kapitel IV unter Perspektive.) Stanzels These hat den Vorzug, darauf hinzuweisen, dass in älteren Texten, in denen der Erzählermodus dominiert, die Darstellung von Räumen nicht auf die Perspektive einer Figur konzentriert ist und generell wenig visuelle Nachvollziehbarkeit ermöglicht. (Dies gilt auch für Ich-Erzählungen wie Defoes *Moll Flanders* [1722].) Andererseits hat Jahn Recht, dass Beschreibungen von Räumen in auktorialen Romanen nicht perspektivlos sind; es ist nur so, dass der Blick hin- und herschweift

Perspektivismus und Aperspektivismus

und auf einzelne Gegenstände fokussiert, ohne diese in eine klare geometrische Ordnung einzubeziehen.

Alternierende Ich-
und Er-Erzählung

In Abschnitt 4.8 wendet sich Stanzel dem abwechselnden Gebrauch von Ich- und Er-Erzählung zu. Dabei weist er sehr klar nach, dass in modernen personalen Romanen ein Wechsel von Ich- zu Er-Referenz bezüglich des Reflektors nicht bedeutungsvoll ist – die Opposition von Ich- und Er-Erzählung wird neutralisiert. Dies erklärt sich daher, dass der einzige Bezugspunkt für Bewusstsein der allein vorhandene Reflektor ist – alle Personalpronomina müssen sich so auf dessen Sicht beziehen. Allerdings kann die Neutralisierung der Ich-/Er-Opposition nur in Texten stattfinden, in denen der Reflektor nicht gerade mit anderen Personen interagiert. (Vgl. auch Nischik 1994.) Stanzels Beispiel, Ingeborg Bachmanns Kurzgeschichte „Paestum“, überwindet das Problem dadurch, dass die zweite anwesende Figur männlich ist, also „ich“ und „sie“ ohne Unterschied auf die Protagonistin verweisen. Andere Ich-/Er-Alternationen sind eher psychologisch motiviert, und im Fall von Thackerays *Henry Esmond* (1852) geht der Wechsel von der Er- zur Ich-Form, wie Stanzel zeigt, mit einer Perspektivierung einher, mit Ansätzen von Gedankendarstellung und sogar Reflektormodus. Radikalere postmoderne Texte setzen den Wechsel der Pronomina hingegen eher zur Dekonstruktion von Identitäten ein (vgl. Fludernik 1996: 236–44).

Das ‚Ich mit Leib‘

Als letzten Punkt möchte ich Stanzels Diskussion der Erzählerfigur präsentieren. Stanzel führt den Begriff des personalisierten Erzählers ein, um damit jene Erzählerfiguren zu beschreiben, die als eigene fiktionale Figur auftreten. Jeder Ich-Erzähler ist *per definitionem* personalisiert (engl. *personalized*), aber auch auktoriale Erzähler können als Persönlichkeiten hervortreten. Thackerays bissiger Erzähler in *Jahrmarkt der Eitelkeit* geriert sich als Puppenspieler; der Erzähler in Fieldings *Tom Jones* als ironischer Moralist. Wenn der auktoriale Erzähler jedoch so konkretisiert wird, dass über den Schreibprozess, seine physischen und sozialen Umstände während des Schreibens etc., etwas verlautet wird, dann entsteht ein „Ich mit Leib“ (engl. *embodied self, embodiment of the narrator*; Stanzel 2001: 127–29). Ein Extremfall dieser ‚Verleiblichung‘ des Ich kommt dort vor, wo ein eigentlich auktorialer Erzähler auf einmal in die Tiefen der fiktionalen Welt hinabsteigt. So erfährt man in Kapitel 62 von *Vanity Fair*, dass der Erzähler selbst am Ort Pumpnickel anwesend war und dort die Hauptcharaktere persönlich kennen gelernt hat (Stanzel 2001: 261–62).

Erzählsituationen als
Prototypen

Die Erzähltheorie F. K. Stanzels ist also eine historisch fundierte, an Übergangs- und Zwischenstadien interessierte Narratologie, deren drei Erzählsituationen prototypisch konstituiert sind, d. h. als *fuzzy categories*: Es gibt typische und eher weniger typische Ausformungen der Kategorien. Die hauptsächlichsten Vorzüge Stanzels bestehen darin, dass die Kategorien ganz offen bleiben und Zwischenkategorien möglich sind. Ein Werk muss nicht *in toto* einem fixen Platz am Typenkreis zugeordnet werden, sondern kann an verschiedenen Orten platziert werden. (Jedes Kapitel von Joyces *Ulysses* hat de facto eine eigene Erzählsituation.) Stanzels Theorie besticht auch durch ihre historische Sichtweise – es handelt sich um ein deskriptives und daher synchrones Modell, das jedoch mit historischen Fragestellungen kompatibel ist. Nicht alle Erzählsituationen müssen von Anfang an verfügbar sein – der Typenkreis füllt sich erst nach und nach. Diese Aspekte

unterscheiden Stanzel ganz klar von Gérard Genette, dem wir uns jetzt zuwenden.

Die Erzähltheorie von Gérard Genette

Gérard Genette baut seine Erzähltheorie auf strukturalistischen Prinzipien auf. Er unterscheidet, wie schon ausgeführt, drei Ebenen (*narration*, *discours*, *histoire*) der Erzählung (*récit*), und in Analogie dazu drei Kategorien, in der die Beziehungen zwischen diesen drei Ebenen kategorisiert werden: *voix* (engl. *voice*, dt. Genus/Stimme), *temps* (engl. *tense*, dt. Tempus) und *mode* (engl. *mood*, dt. Modus).

Unter der Kategorie Stimme unterscheidet Genette einmal ‚wer spricht‘ von dem, der ‚sieht‘ (Modus). Für die Sichtweise führt er den Begriff *focalization* (engl. *focalization*, dt. Fokalisierung) ein. Unter Stimme fällt zunächst die zentrale Unterscheidung zwischen Homodiegese und Heterodiegese, vulgo Ich- vs. Er-Erzählung. Genettes Terminologie hat den Vorteil, dass z. B. die Sie-Erzählung („she“, „they“) leicht unter Heterodiegese subsumiert werden kann. Wie schon angemerkt, kann Genette allerdings das Erzählen in der zweiten Person nicht gut integrieren, da manche Du-Erzählungen sowohl homodiegetisch (bezgl. des Erzählers) wie heterodiegetisch (bezgl. des Du) sind. So lebt der Erzähler in Paul Zechs *Geschichte einer armen Johanna* (1925) in derselben Welt wie Johanna („Ich weiß nicht, wie oft wir schon aneinander vorbeigegangen sind“ – 1925: 6); er ist aber eine Art peripherer Ich-Du-Erzähler, da die Hauptfigur Johanna ist, um deren Schicksal es geht: „Erst beim Grauen des Morgens kamst Du nach Hause. [...] Du warst froh, als Du zu Hause warst, denn Du dachtest unwillkürlich: O, das ist die Gespensterstunde“ (67).

Als zweite Unterkategorie, Zeitpunkt des Erzählens, findet sich bei Genette eine Vierteilung der Arten, wie erzählt werden kann – nämlich a) retrospektiv, b) gleichzeitig, c) vorangehend und d) interpoliert. Hiermit unterscheidet Genette das traditionelle Erzählen im Nachhinein – der Erzähler berichtet aus der Distanz früherer Ereignisse – von den weniger häufigen Formen des seherisch-visionären Diskurses (der Wahrsager berichtet, was passieren wird, der Erzähler verwendet das Futurum), des Simultanerzählens (z. B. im Sportbericht, aber auch in vielen modernen Erzählungen), und des Brief- und Tagebuch-Schreibens, bei dem sich sozusagen das Erleben und das darauf folgende Erzählen alternierend abwechseln. (Eigentlich ist Variante d) daher auch retrospektiv, aber ohne einen großen Abstand zum Geschehen.)

Es ist zunächst etwas verwirrend, dass Genette diese zweite Unterkategorie von Erzählen nicht als vierte Unterkategorie unter Tempus eingeordnet hat, außer man berücksichtigt, dass die Kategorien unter Tempus sich alle auf das Verhältnis Geschichte – Diskurs beziehen und den Erzählakt nur als Quelle des vorliegenden Textes mit einbeziehen, während die Unterscheidung zwischen retrospektivem, simultanem usw. Erzählen primär auf das Verhältnis *narration* (Erzählprozess) – Geschichte aufbaut.

Die dritte Unterkategorie, die Erzählebenen, behandelt die schon oben in Kapitel IV vorgestellten Unterscheidungen zwischen der Ebene der Ge-

Stimme: Wer spricht?
vs. Wer sieht?

Verhältnis Erzählen
und Erleben

Erzählebenen

schichte (diegetische Ebene) und der extradiegetischen Ebene des Erzählaktes bzw. zwischen der diegetischen und sozusagen subdiegetischen Ebene, also der Ebene der ‚Geschichte in der Geschichte‘. Mieke Bal hat für diese Ebene den nützlichen Begriff „hypodiegetisch“ geschaffen, während Genettes „metadiegetisch“ missverständlich ist. Genettes Bezeichnung für die Geschichtsebene sowohl als diegetisch wie als intradiegetisch ist ebenfalls verwirrend, andererseits jedoch aus Gründen der Symmetrie praktisch (homo-/heterodiegetisch, extra-/intradiegetisch). Wie schon in Kapitel IV ausgeführt, sind diese Termini besonders in der Analyse von Rahmenerzählungen und von Metalepsen nützlich.

Metalepsen Genettes Begriff der Metalepse, der eine Transgression von Erzählebenen beschreibt, hat durch die postmodernen Erzählstrategien, die solche Metalepsen häufig einsetzen, große Bekanntheit erlangt. Grundsätzlich sind Metalepsen Erzähltechniken, in denen gegen die Logik der Ontologie (auktoriale Erzähler ‚leben‘ in einer anderen Welt als ihre Charaktere) Übergriffe stattfinden, die damit die Illusion der Erzählwirklichkeit stören. Wenn sich die Figuren gegen ihren Autor verbünden oder, wie in Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1927), ihren Autor suchen gehen, bzw. wenn der (Er-)Erzähler plötzlich mit der Protagonistin eine Liebesnacht verbringt, dann handelt es sich um eine ontologische und illusionsstörende Metalepse. Metalepsen können aber auch diskursiv angelegt sein, wenn der Erzähler sich empathisch auf die Figurenebene begibt und den Ereignissen beiwohnt, als ob er daneben stünde. Marie-Laure Ryan hat diese zweite Art der Metalepse „metalepse rhétorique“ genannt (2005: 205–212) und auch die logischen Widersprüche metaleptischer Strukturen diskutiert. (Derselbe Sammelband enthält auch einen Aufsatz von Dorrit Cohn über Metalepsen in Ich-Erzählungen und Er-Erzählungen. Vgl. zudem Fludernik [2003d] und Wolf [2005].) Ein typisches Beispiel für eine diskursive oder rhetorische Metalepse ist die folgende Passage aus Fieldings *Tom Jones* (1749):

As we have now brought Sophia into safe hands, the reader will, I apprehend, be contented to *deposit her there awhile, and to look a little after other personages*, and particularly poor Jones, whom we have left long enough to do penance for his past offences, which, as is the nature of vice, brought sufficient punishment upon him themselves. (*Tom Jones*, Book XI, x; Fielding 1996: 538)

Hier steigt der Erzähler quasi im Diskurs auf die Figurenebene.

Tempus Genettes Kategorie Tempus setzt sich aus den Unterkategorien Anordnung, Dauer und Frequenz zusammen. Dieses weitaus längste Kapitel bei Genette detailliert die chronologischen Umgestaltungen auf der Diskursebene, die die Ereignisse der Geschichte in ihrer Aufeinanderfolge umarrangieren (Anordnung), kürzen bzw. dehnen (Dauer) bzw. ihre Häufigkeit manipulieren (Frequenz). Dabei ist zunächst festzuhalten, dass neben der *Odyssee* und Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) bis zur literarischen Moderne solche Umgestaltungen kaum signifikant sind, soweit sie sich auf einen einzelnen Erzählakt beziehen. Die meisten klassischen Werke beginnen *ab ovo* und präsentieren die Ereignisse ab einem bestimmten Auftakt chronologisch, wenn man von Rückblenden absieht, die durch das Eintreffen neuer Personen (hier muss Hintergrund über deren Vergangenheit geliefert wer-

den) bzw. durch eingeschlossene Erzählungen von Protagonisten zustande kommen. Erst die anonymisierten auktorialen Erzähler des zwanzigsten Jahrhunderts und die großen Bewusstseinsromane, in denen die Erinnerung des Protagonisten die tragende Rolle spielt, bedienen sich der von Genette so minutiös beschriebenen Techniken, die dann sogar in die Ich-Erzählung einzuwirken beginnen. (Vgl. Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited* [1945], ein Roman, in dem der Ich-Erzähler mit seinem Besuch im Schloss als Soldat während des Krieges beginnt und dann die ganze Geschichte, die ihn mit Brideshead verbindet, Revue passieren lässt.) Das Verhältnis von Analepsen in Ich- und Er-Romanen ist bislang noch nicht Thema narratologischer Forschung gewesen. Jüngste Texte, die sich der chronologischen Umgestaltung in besonders krasser Manier bedienen, sind etwa Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976) oder der auch dementsprechend verfilmte Roman *Der englische Patient* (*The English Patient*, 1992) von Michael Ondaatje.

Während also die chronologische Manipulation (vgl. ausführlicher Kapitel IV) eher eine modernistische Technik darstellt, ist die Modulierung der Kategorie Dauer traditionell geläufig – wer könnte schließlich Geschehen eins zu eins zeitlich darstellen, ohne den Leser (und sich selbst) in den Wahnsinn zu treiben. Ellipse, Pause, Szene und der raffende Bericht sind wiederkehrende und vertraute Elemente jeder Erzählung seit der Antike. Es wäre jedoch möglich, dass die von Seymour Chatman als *stretch* bezeichnete Dehnung der Geschichte im Diskurs ein ebenfalls modernistisches Phänomen ist, das erst durch die exzessive Bewusstseinsdarstellung und die filmische Technik des *slow motion* in Usus gekommen ist. Ähnlich steht es um die Manipulation von Frequenz. Häufig wiederkehrende Ereignisse sind schon immer prototypisch einfach beschrieben worden; aber eine vielfache Wiedererzählung eines schon eingetretenen Ereignisses im selben Erzähl-diskurs blieb wohl den postmodernen Autoren vorbehalten.

Dauer und Frequenz

Genettes dritte Kategorie, Modus, inkludiert die Begriffe Distanz und Fokalisierung. Unter der Kategorie Distanz wird zwischen verschiedenen Arten von Mimesis unterschieden, wobei verbale Äußerungen im erzählerischen Diskurs des Romans viel besser wiedergegeben werden können als Handlungen, Farben oder Gefühle. Eigentlich geht es hier darum, inwieweit das symbolische Medium Sprache mit ikonischen oder quasi-ikonischen Effekten aufwarten kann.

Modus

Zur Erklärung der Termini: Man unterscheidet in der Semiotik generell drei Arten von Zeichen – deiktische, ikonische und symbolische. Deiktische Zeichen zeigen von einem Punkt auf einen anderen (Zeigefinger – Deuten nach rechts etwa). Ikonische Zeichen zeichnen sich dadurch aus, dass das Zeichen (Signifikant) mit dem Bezeichneten (Signifikat) eine Ähnlichkeitsrelation verbindet (z. B. Verkehrszeichen für Kreisverkehre bilden den Kreis ab). Symbolische Zeichen hingegen sind arbiträr – sie haben mit dem Bezeichneten keine deiktische oder Ähnlichkeits-Verbindung. Gestik im Film ist ikonisch, da sie Gestik in der dargestellten Welt abbildet.

Genette hat sich nicht mit Erzählungen in anderen Medien befasst, da auch er (wie Stanzel) an der Erzählung als Produkt eines Erzählakts festhält. Allerdings wäre gerade diese Unterkategorie der Distanz besonders ausbaufähig, wenn man den Film und das Drama mit berücksichtigt. In diesen Erzählformen lässt sich nämlich die ikonische Darstellung auf Handlung,

Gestik, Bewegung, Aussehen und Mimik, Kleidung, Schauplatz etc. ausdehnen. Hingegen kann auch der Film Gedanken nicht darstellen (oder wenn, dann nur unter Zuhilfenahme von Sprache), und auch die Leichtigkeit, mit der im Roman über zeitliche Verhältnisse berichtet wird, ist im Film und auf der Bühne nur durch Rekurs auf sprachliche Explizität möglich. Überhaupt sind Film und Drama durch das visuelle Medium in der szenischen Darstellung gefangen. *Slow motion* und Raffung (im Film *fast motion*) können zwar an seltenen Stellen effektiv eingesetzt werden, ein regelmäßiger Einsatz von *fast motion* wirkte jedoch lächerlich und metafilmisch, er würde die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung lenken und dadurch den mimetischen Effekt zerstören.

Fokalisierung Womit ich nun zur wahrscheinlich umstrittensten und meistdiskutierten Kategorie von Genettes Typologie komme, der der Fokalisierung.

Genette unterscheidet zwischen drei Arten von Fokalisierung – Nichtperspektivierung (*focalisation zéro*) und Perspektivierung, wobei Perspektivierung intern oder extern ausfallen kann (*focalisation interne*, *focalisation externe*). Damit beschreibt Genette einerseits den auktorialen Roman, in dem die Fokalisierung nicht auf eine Perspektive beschränkt ist (*focalisation zéro*); den personalen Roman, in dem die Perspektive einer Figur auf der diegetischen Ebene bestimmend ist (*focalisation interne*); sowie die ‚neutrale‘ Erzählsituation, in der Figuren von außen, also ohne Innensicht, beschrieben werden (*focalisation externe*).

Bal Wie Mieke Bal (1985) in ihrer bereits klassischen Modifizierung von Genettes Fokalisierungsmodell ausführt, ist Genettes Dreiteilung unlogisch. Nicht-Fokalisierung findet auf der extradiegetischen Ebene statt, während interne und externe Fokalisierung nur/auch auf der (intra-)diegetischen Ebene stattfinden. Zweitens ist festzustellen, dass bei der externen Fokalisierung das Wort extern „von außen“ bedeutet, bei der internen „von innen“. Externe Fokalisierung bedeutet also, dass das Fokussierte (*le focalisé*, engl. *focalized*) sichtbar ist; Unsichtbares (z. B. Gedanken) kann nicht fokalisiert werden. Hingegen ist die Position, aus der fokalisiert wird (*le focalisateur*, engl. *focalizer*, dt. Fokalisierungsinstanz) manchmal eine Figur, manchmal der Erzähler. Im Falle der internen Fokalisierung ist der Fokalisator die Figur, durch deren Perspektive gesehen wird, wobei deren eigene Gedanken transparent sind, diejenigen anderer Personen jedoch nicht. Auch in interner Fokalisierung gibt es also externe Fokalisierung auf andere Figuren, deren Gedanken für den Reflektor ja opak sind.

Bals Modell ist systematischer als Genettes, birgt jedoch seinerseits Probleme in sich, nämlich den Zwang dazu, Fokalisatoren explizit aufzuführen. Das führt dazu, dass der auktoriale Erzähler immer auch als Fokalisator fungiert, als *narrateur-focalisateur*. Dies widerspricht wiederum der Genetteschen Dichotomie zwischen Sprechen und Sehen – der Erzähler spricht, aber ‚sieht‘ er auch? Hier existiert zwischen Narratologen ein Dissens. Seymour Chatman z. B. unterscheidet zwischen *slant* und *filter* – Erzähler können über Ereignisse aus ihrer Perspektive voreingenommen (*slant*) berichten; Reflektorfiguren haben aber die Funktion, dass *durch* sie ‚gesehen‘ wird; sie sind ‚Filter‘.

Uspenskij Hier kündigt sich bereits an, dass ideologische und rein visuelle Auffassungen von Perspektive durcheinander kommen. Im traditionellen *point-of-*

view-Verständnis von Percy Lubbock und Jean Pouillon geht es primär um visuelle Sicht – darauf bauen auch Genette und Bal in ihren Kategorien auf. So unterscheidet Pouillon (1946) zwischen „vision sur“ (externe) und „vision avec“ (interne Fokalisierung). Auch Manfred Jahns neuere theoretische Vorschläge gehen vom Sehsinn aus (Jahn 1996, 1999). Bereits Boris Uspenskij (1975) und V. N. Voloĭdinov(1929) hatten jedoch die ideologische Ebene mit in die Frage der Perspektive eingeschlossen. Uspenskij unterschied zwischen Perspektiven auf der ideologischen, der linguistischen (phraseologischen), der spatiotemporalen und der psychologischen Ebene, wobei diese vier Ebenen ineinander greifen können. Damit löst Uspenskij z.B. das grundlegende Problem der *point-of-view*-Problematik, nämlich, dass zwar immer von Fokalisierung und Sehen geredet wird, es aber primär um den Zugang zum Bewusstsein von Romanfiguren geht. Wichtig ist andererseits festzustellen, dass Uspenskij's Modell zu komplex ist, um in zwei Worten eine Erzählsituation für einen gesamten Roman zu erfassen, was letztlich auch Genettes Ziel ist. Hingegen eignet sich sein Modell vorzüglich für Detailanalysen einzelner Textpassagen.

Zusammenfassend wäre hervorzuheben, dass Genettes Typologie auf bestechende Weise Unterscheidungen trifft, die terminologisch einprägsam und stringent sind, und dass sein Modell durch freie Kombinierbarkeit keine Aussagen zu Kompatibilität bzw. Inkompatibilität zwischen den Kategorien macht. Dies ist ein großer Vorteil gegenüber Stanzel, der durch die Anordnung der Achsen auf dem Typenkreis Probleme mit der Platzierung der ‚neutralen Erzählsituation‘ hat und z. B. Ich-Erzählung und externe Perspektive nicht kombinieren kann. Hingegen liegt der Vorteil von Stanzels Modell darin begründet, dass er erkennbare Typen von Romanen, die auch historisch relevant sind, am Typenkreis verortet – die Quasi-Autobiografie des typischen Ich-Romans; den peripheren Ich-Erzähler; den auktorialen Erzähler à la Fielding; das auktorial-personale Kontinuum; den personalen Roman. Auch Übergangsformen zwischen den Erzählsituationen stellen bekannte Romantypen dar. Genette hingegen kann systematisch einiges kombinieren, ohne jedoch dadurch einen richtigen Typus entstehen zu lassen, dessen Eigenschaften im Gesamtkontext sinnhaft wären.

Genette vs. Stanzel

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>

Abb. 12: Genettes ‚Erzählsituationen‘. Nach Martínez/Scheffel (1999: 94)

Genettes Modell hat zudem den Vorteil, dass es penible Feinanalysen erlaubt, die keine notwendigen Gesamturteile über den Text als Ganzes erfordern. Schließlich muss man auch betonen, dass Genettes Buch trotz aller allgemeinen theoretischen Darlegung auch eine Studie zu Prousts *magnum*

opus darstellt und so weniger einen Anspruch auf Darlegung einer Theorie des Erzählens erhebt, die für alle Erzählungen von der Antike bis zur Postmoderne Gültigkeit hätte.

Neuere Erzähltheorien

Nachdem nun Stanzels und Genettes Modelle extensiv dargelegt wurden, sollen einige weitere ErzähltheoretikerInnen kurz vorgestellt werden, die ebenfalls durch ihre Monografien die erzähltheoretische Terminologie zentral beeinflusst haben.

Mieke Bal

Mieke Bals *Narratology* (1985; erw. 1997) ist eine Einführung in die Erzähltheorie, die im Wesentlichen auf Genette aufbaut, aber einige wichtige Modifikationen einführt. Dazu zählt zum einen die Rekonzeptualisierung der Fokalisierungskategorien, wie bereits oben diskutiert. Ein weiterer Bereich, in dem Bal wesentliche Impulse lieferte, betrifft die Medien der Erzählung. Im Gegensatz zur klassischen Narratology inkludiert Bal Drama, Film und Ballett unter den narrativen Gattungen: „*Narratology* is the theory of narratives, narrative texts, images, spectacles, events; cultural artefacts that ‚tell a story‘“ (Bal 1997:3). Damit wird auch notwendig, die Figur des Erzählers zu de-anthropomorphisieren – Bal referiert auf die Erzählinstanz mit dem neutralen Pronomen „it“ („es“) (Bal 1997: 16). Obwohl sich dieser Vorschlag nicht generell durchsetzen konnte, ist doch anzumerken, dass er immer wieder neu aufgegriffen wird. (Vgl. auch Banfield [1982] zum unpersonlichen Erzählen.)

Besonders eindrucksvoll in Bals Buch ist auch ihr einführendes Kapitel, in dem sie u. a. im Abschnitt Zeit (1985: 1.4; 1997: 3.4) grundsätzliche Plot-Konstruktionen vorstellt – Plots, die auf einer Entwicklung aufbauen, und Plots, die sich auf eine Krise konzentrieren. Des Weiteren bespricht sie mehrere Romane (Robbe-Grillet's *Le voyeur* [1955] und García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* [1967]), in denen es unmöglich ist, eine Geschichte (*fabula*) zu konstruieren, da wir dazu zu wenig bzw. im Falle Márquez' zu widersprüchliche Angaben erhalten. Solche Fälle von Achronie werden selten diskutiert, und die Schlussfolgerung, dass es keine *Fabula* gibt, sondern nur den Diskurs, wird viel zu häufig beiseite geschoben.

Bals wegweisende Bemerkungen zur Beschreibung in narrativen Texten hatten wir bereits oben in Kapitel V erwähnt.

Chatman

Seymour Chatman gehört neben Gerald Prince, dem Erfinder des *narrataire* (engl. *narratee*, dt. *Leserfigur*), sowie Verfasser des *Dictionary of Narratology* (1987), zu den wichtigsten Narratologen. Chatmans *Story and Discourse* (1978) versteht es, Grundlagen der Narratology in angenehm standardsprachlicher Terminologie zu vermitteln. Chatmans große Innovationen in diesem ersten Buch betreffen einerseits die Analyse von Film als narrativer Gattung und andererseits die grundsätzliche Definition von Erzählung als zusammengesetzt aus Geschichte und Diskurs. Mit anderen Worten: Nur Artefakte, die eine Geschichte und eine Vermittlungsebene haben, sind Erzählungen. Erwähnenswert in Chatmans früherem Buch ist auch die Einführung der Termini *overt* und *covert narrator*, die dem personalisierten (bzw. expliziten) und dem impliziten Erzähler entsprechen.

Chatmans zweites wichtiges Buch, *Coming to Terms* (1990), widmet sich ausführlich dem filmischen Erzählen und führt den Begriff des *cinematic narrator* ein. Dass es in Filmen einen Erzähler geben soll, ist jedoch sehr umstritten, zumal Chatmans filmischer Erzähler nicht als Figur, sondern als Instanz des filmischen Mediums zu fassen ist. Manfred Jahn (2003) hat daher den Terminus *filmic composition device* (FCD) geprägt, der mehr oder minder dem impliziten Autor des Films entspricht.

Neben der Einführung des filmischen Erzählers hat Chatman zudem in der Fokalisierungstheorie mit dem Vorschlag, von *filter* und *slant* zu sprechen, neue Wege beschritten. Chatman vertritt wie Genette den Standpunkt, dass der Erzähler nur ‚spricht‘, nicht ‚sieht‘ – daher sind ideologische Besonderheiten der Wahrnehmung auf die Voreingenommenheit des Erzählers zurückzuführen. Wenn hingegen eine Figur Dinge verschroben wahrnimmt, so erfährt der Leser dies durch die gewölbte Sicht der Figur, durch deren Bewusstsein in interner Fokalisierung wie durch einen Filter gesehen wird:

I propose *slant* to name the narrator's attitudes and other mental nuances appropriate to the report function of discourse, and *filter* to name the much wider range of mental activity experienced by characters in the story world – perceptions, cognitions, attitudes, emotions, memories, fantasies, and the like. (1990: 143)

Die allerwichtigste Innovation, die Chatman in diesem Buch einführt, betrifft jedoch die Einbettung des Narrativen als Textsorte in einen Rahmen, der alle Textsorten umgreift. Nach Chatman gibt es drei prinzipielle Textsorten: argumentative, beschreibende und erzählende. Beschreibungen haben keine Zeit- oder Handlungsstruktur; Argumente sind auf logischen Zusammenhängen aufgebaut; nur Erzählungen haben Zeitstrukturen und eine Diskursebene. Einzelne Sätze und Passagen können jeweils der anderen Textsorte zugehören (beschreibende oder argumentative Passagen in Erzählungen; erzählende und beschreibende Passagen in argumentativen Texten). Richtige narrative Texte basieren jedoch auf der Verbindung von *story* und *discourse*, eine Zweiheit, die Argumenten und Beschreibungen mangels ‚Geschichte‘ fehlt. Obwohl man die Zahl der Textsorten erweitern sollte (vgl. Fludernik 2000), ist Chatmans Vorschlag genial und erlaubt auch eine Ausweitung der Erzählung auf intermediale Kontexte (Nünning/Nünning 2002c: 1–22).

Ähnlich bahnbrechende Innovationen sind auch Susan Lansers zweitem Buch, *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), zuzuerkennen. Auch Lanser war stark strukturalistisch beeinflusst und versuchte in ihrem ersten narratologischen Buch, *The Narrative Act: Point of View in Phrase Fiction* (1981), die Kategorie der Fokalisierung noch detaillierter zu fassen, als Stanzel und Genette dies taten, wobei sie auch bei Uspenskij Anlehnungen machten. Ihr Modell unterscheidet zwischen den Aspekten Status (*status*), Kontakt (*contact*) und Perspektive (*stance*). Unter Status fallen mehrere Arten diegetischer und mimetischer Autorität. Lanser inkludiert hier bereits die soziale Stellung des Erzählers als wesentlichen Punkt: Geschlecht, Rasse, Klasse. Unter die Kategorie Kontakt (entlehnt von Jakobsons Sechs-Funktionen-Modell der Kommunikation [„Closing Statement“; Jakob-

Lanser

son 1958] fallen die Teilaspekte Modus (direkter vs. indirekter Kontakt), Einstellung (z. B. Achtung/Verachtung oder Formalität/Intimität) und die Ausführung der Leserfigur als individualisiertes, passives oder aktives Pendant zum Erzähler. Unter *stance* sind die vier Uspenskij'schen Subkategorien der Perspektive aufgeführt, die jedoch wiederum in weitere Unterkategorien aufgeteilt sind (Lanser 1981: 224). Lansers Modell ist zu komplex, um es hier gebührend vorzustellen. Es muss jedoch auch noch heute als eine der wesentlichsten Arbeiten zum *point of view* gelten.

In ihrer Folgeschrift *Fictions of Authority* geht Lanser aus feministischer und generell ideologischer Sicht auf das Problem des kulturellen Geschlechts für die Erzähltheorie ein. Die auf weite Strecken interpretatorische Arbeit, die in drei Abschnitten auktoriale Romane (u. a. Austen, Eliot und Woolf) sowie Ich-Romane und Wir-Romane bespricht, setzt mit einem theoretischen Kapitel ein, das die Bedeutung der ‚Stimme‘ (Genettes Kategorie *voix*) für eine feministische Sichtweise diskutiert. Es geht darum, wie das Geschlecht von Erzählerfiguren implizit oder explizit im Erzähltext aufscheint, und wie mangels textlicher Hinweise dennoch die Leser dem auktorialen Erzähler eine Geschlechtsidentität zuschreiben. In den drei Abschnitten wird dann praktisch demonstriert, wie Frauen in ihrer schriftstellerischen Praxis verschiedene feministische Positionen vertraten, die sie gegen die gebräuchlichen Assoziationen der Romantypen durchsetzen mussten, derer sie sich bedienten.

Ryan Eine weitere Erzähltheoretikerin, die wesentliche Impulse für die Forschung geliefert hat, ist Marie-Laure Ryan. Ryan hat die Theorie möglicher Welten (*theory of possible worlds*) in der Erzähltheorie in den USA heimisch gemacht und sich auch viel mit Erzählung in Computerspielen, im Film und in anderen Medien befasst. Ryan hat keine eigene Typologie im Sinne der bisher besprochenen Theoretiker erstellt, aber durch interessante theoretische und terminologische Ansätze die Erzähltheorie wesentlich befruchtet. Neben ihren Monografien *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (1991) und *Narrative as Virtual Reality* (2001a) hat Ryan auch zahlreiche bahnbrechende Essays verfasst, u. a. über das Präsens-Erzählen im Baseballbericht (1993), über Grade von Narrativität (1992), über Rahmenerzählungen (1986, 1990, 1991: 175–200), und über die Funktionen des Erzählers (2001b) sowie über Metalepsen (2005).

Während in *Possible Worlds* die Betonung auf der Herleitung fiktionaler Welten aus der semantischen Logik liegt, wobei auch virtuelle Szenarien mit in Betracht gezogen werden (Kapitel 8), erweitert *Narrative as Virtual Reality* durch die Begriffe *immersion* und *interactivity* den Ansatz zu rezeptionsorientierten Fragestellungen. Ryan stellt hier Aspekte von narrativen Texten, die bislang über die Kommunikationsebene des Erzählprozesses abgehandelt wurden, in eine dichotomische Beziehung von Leser-Text-Interaktion und kontrastiert diese Interaktion mit dem Hineinversetzen in die fiktionale Welt. Viele der Thesen von Ryan sind von Hilary Dannenberg (2004a, b) aufgegriffen und auf die Plotanalyse angewandt worden.

Grundlegend unterscheidet man in der *possible worlds theory* zwischen der tatsächlich existierenden Welt (*actual world*) und einer Reihe von alternativen, möglichen Welten, die fiktionale, visionäre oder auch spekulative Welten sein können. Damit vereint die *possible worlds theory* das Fiktiona-

le und das Fiktive (vgl. Kapitel VI). Innerhalb des Rahmens der *textual actual world*, nämlich der (fiktionalen oder nicht fiktionalen) Wirklichkeit, die z. B. in *Madame Bovary* als die Welt von Emma und Léon und Charles Bovary beschrieben ist, haben Texte auch in der Bewusstseinsdomäne der Figuren private, alternative Welten (*wish-worlds*, *obligation-worlds* und *knowledge-worlds*). Diese alternativen Privatwelten erklären auch Konflikte, die im Plot vieler Erzählungen stattfinden, als Konflikte zwischen der Wirklichkeit und einer dieser privaten Welten oder auch als Konflikte innerhalb dieser privaten Welten (vgl. Wenzel 2004: 36). Ryan erklärt besonders eindrucksvoll, wie die Wünsche von Romanfiguren alternative Plot-Entwicklungen skizzieren, die jedoch von der Wirklichkeit der *textual actual world* verhindert werden (vgl. Ryan 1987).

David Herman hat in seinem 2002 erschienenen Buch *Story Logic* einen Versuch unternommen, auf der Basis der Kognitionswissenschaften die ‚Logik‘ des Erzählens, der Geschichte, zu beschreiben. In seinem zuvor in *Narrative* erschienen Aufsatz charakterisiert er den Titelbegriff des Buches wie folgt:

Herman

Story logic, as I use the term, refers both to the logic that stories *have* and the logic that they *are*. [...] But narrative also *constitutes* a logic in its own right, providing human beings with one of their primary resources for organizing and comprehending experience. (Herman 2001: 130-1)

Die inhärente Logik der Erzählung konstituiert sich, so Herman, auf einer Mikroebene, zu der die Differenzierung zwischen verschiedenen Arten von Geschehen gehören (vgl. Kapitel 1, „States, Events, and Actions“); die Darstellungsmodi von Handlung und Geschehen (vgl. Kapitel 2, „Action Representations“); rahmentheoretische Grundlagen (vgl. Kapitel 3, „Scripts, Sequences, and Stories“); sowie die Herausbildung von Handlungsträgern (vgl. Kapitel 4, „Participant Roles and Relations“) und die Darstellung der verbalen Interaktionen (vgl. Kapitel 5, „Dialogues and Styles“). Die Makroebene der Erzählung wird nach Herman wiederum von vier Parametern getragen: der zeitlichen (Kapitel 6) und der räumlichen (Kapitel 7) Verankerung des Geschehens, der perspektivischen Orientierung (Kapitel 8) und der kommunikationsbezogenen Einbindung in den Kontext (vgl. Kapitel 8, „Contextual Anchoring“).

Der profilierteste Erzähltheoretiker Deutschlands ist derzeit Ansgar Nünning. Nünning begann seine narratologische Karriere mit einer Dissertation zum Erzählerbericht in den Romanen George Eliots (Nünning 1989), die eine profunde Zusammenfassung aller wichtigen Funktionen des Erzählers enthält (vgl. auch Nünning 1997) und das Kommunikationsmodell des Erzählers durch ein modifiziertes Schema, in dem der implizite Autor durch die Ebene N3 (Niveau 3) ersetzt wird, überholte. Nünning schritt dann zur Analyse des britischen Romans nach 1945 und analysierte in seiner Habilitation eine Reihe von Typen des historischen Romans, insbesondere die sogenannte *historiographical metafiction*, eine postmoderne Variante des historischen Romans.

Nünning

In der Folge hat Nünning neben dem Verfassen verschiedenster Lehrbücher und Lexika besonders durch folgende narratologisch relevante Werke neue Erkenntnisse generiert. Am interessantesten sind Nünnings Ausführun-

gen zum unzuverlässigen Erzählen. Nünning verwirft darin Booths These vom impliziten Autor und ersetzt die Beschreibung von Unzuverlässigkeit durch ein leserorientiertes Modell, das auf der Signalwirkung von Textelementen basiert (Nünning 1998). Dieser Arbeit folgte ein Band zum vernachlässigten Phänomen der Multiperspektivität (Nünning/Nünning 2000) und ein Band zu einer transmedialen Erzähltheorie (Nünning/Nünning 2002a). Für Leser dieses Buches könnte auch der Band Nünning/Nünning (2002b) über neuere Ansätze in der Erzähltheorie interessant sein.

Die Kennzeichen von Nünnings Arbeiten sind eine Konzentration auf das Kommunikationsmodell, ein rezeptionsästhetischer Ansatz und eine Begabung zur systematischen Beschreibung narratologischer Phänomene in Kategorienkatalogen. So gelingt es Nünning, den historischen Roman, die Funktionen des Erzählers, die Textsignale für Unzuverlässigkeit, die verschiedensten Typen von Metanarrativität (Nünning 2001) und vieles andere mehr in übersichtliche Modelle, meist auf binären Oppositionen beruhend, zu gießen, die die Textbeschreibung sehr erleichtern. In dieser Hinsicht ist Nünning unter der jüngeren Generation der Narratologen der strukturalistischste in seiner Methodik trotz seines kognitiv-rezeptionsästhetischen Ansatzes.

Fludernik:
experientiality

Als letztes möchte ich in diesem Kapitel noch kurz meine eigene Erzähltheorie präsentieren. Der Ausgangspunkt für diese war einerseits der Versuch, mündliches Erzählen prototypisch für das Erzählen an sich zu konstituieren, und andererseits eine historische Sicht auf Entwicklungen in der Gestaltung von Erzählungen zu vermitteln. Die Hauptthese des Buches *Towards a ‚Natural‘ Narratology* ist demgemäß, dass Narrativität von ihrer Abhängigkeit vom Plot abgekoppelt und als Vermittlung von Erfahrungshaftigkeit (*experientiality*) definiert wird. Handlung, Intentionen und Gefühle sind alle Teil der menschlichen Erfahrung, die in Erzählungen berichtet und gleichzeitig evaluiert wird (entsprechend den Kategorien *tellability* und *point* in Labov/Waletzky 1967). Erfahrungshaftigkeit wird über das Bewusstsein erfahren und gefiltert – sie impliziert daher eine subjektive, bewusstseinsgesteuerte Vermittlung. Im Gegensatz zum fiktionalen Erzählen, aber auch der (nicht fiktionalen) Alltagserzählung, ist daher die akademische Geschichtsschreibung, die Fakten bzw. Argumente und nicht Erfahrungshaftigkeit vermitteln will, nicht voll narrativ, sondern auf die Form des Berichtes über Ereignisse fokussiert, der allein noch keine Narrativität im angegebenen Sinn vermittelt. Trotz dieser kontroversen These hat die Studie in letzter Zeit weithin befruchtend gewirkt (Nünning/Nünning 2002c und Wolf 2002). Dies mag zuletzt auf ihre kognitivistischen und konstruktivistischen Grundlagen zurückzuführen sein. Eine Natürlichkeitstheoretische Erzählforschung geht davon aus, dass Leser im Leseprozess Texte narrativisieren, also auch Texte, die postmoderne Anti-Romane sind, quasi ‚gegen den Strich‘ so lesen, dass sie sich als Erzählungen deuten lassen. Narrativität ist also nicht in Texten vorhanden bzw. absent, sondern wird vom Leser wiedererkannt oder hineingedeutet.

Historisierung der
Erzähltheorie

Towards a ‚Natural‘ Narratology untersucht auch einige bislang weniger beachtete Aspekte von Erzählung genauer: das Alltagsgespräch; mittelalterliches und frühneuzeitliches Erzählen; postmodernes Erzählen, vor allem unter dem Aspekt grammatikalischer und sprachlicher Innovationen (Du-Er-

zählung, etc.). Die ausführliche Darlegung der kognitiven Grundlagen des Modells soll hier nicht referiert werden. Betonen möchte ich noch, dass sich die Studie auch als ein erster Schritt zu einer diachronen Erzähltheorie versteht (vgl. auch Fludernik 2003a): Fludernik präsentiert erste Thesen zu einer Geschichte der Erzählstrukturen zwischen dem Mittelalter und den Anfängen des Romans.

Damit schließen wir den Überblick über die wichtigsten Erzählmodelle der Narratologie. Wie an der späten Platzierung in dieser Einführung und auch an der Diskussion in früheren Kapitel zu sehen, ist eine Kenntnis der Typologien an sich nicht so wichtig wie die Kenntnis der Analysekatogorien und das Verständnis der semantischen und funktionalen Eigenschaften von Erzähltexten. Erst aus wissenschaftlicher Perspektive wird es wichtig, sich zu fragen, wie denn die einzelnen Kategorien in einem System zueinander in Beziehung stehen; und erst ab diesem Punkt setzt die Relevanz von Typologien ein.

Zusammenfassung