

978-3-476-02478-7 Lahn/Meister, Einführung in die Erzähltextanalyse
2., aktualisierte Auflage
© 2013 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



J.B.METZLER

II. Kurze Geschichte der Erzähltheorie

- 1 Antike
- 2 Moderne

Kaum einer der zahlreichen historischen Abrisse der Erzähltheorie gleicht dem anderen (vgl. etwa Herman 1999; Nünning 1997; Prince 1995). Das liegt nicht nur daran, dass **jede größere Nationalphilologie ihre eigene theoretische Tradition** herausgebildet hat, sondern auch an deren unterschiedlichen theoretischen Vorlieben. Von Erzähltheorie als eigenständiger Theorie ist jedoch erst seit den 1960er Jahren die Rede; seither befindet sie sich in einer rasanten und sich weit verzweigenden Entwicklung. Aber schon lange vorher hat man sich im Rahmen der Prosatheorie mit erzähltheoretischen Problemen befasst. Im Folgenden werden die wichtigsten Entwicklungslinien nachgezeichnet, die bis zur gegenwärtigen Blüte der Erzähltheorie geführt haben. Die Stationen dieser Entwicklung sind durch die Prägung wichtiger Begriffe und Unterscheidungen markiert, die bis heute die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Erzählformen bestimmen.

1 | Antike

Wie die meisten Konzepte in der abendländischen Theoriebildung lassen sich auch die Anfänge der Erzähltheorie bis in die griechische Antike zurückverfolgen. Die frühesten erhaltenen Schriften, die sich explizit Fragen der Dichtung widmen, stammen von **Platon** (427–348/47 v. Chr.) – hier sind in erster Linie verschiedene Passagen aus der *Politeia* sowie die Dialoge *Ion*, *Symposion* und *Phaidros* zu nennen. Es ist aber vor allem **Aristoteles**' (384–322 v. Chr.) kurze Abhandlung *Poetik*, die der modernen Erzähltheorie als grundlegender Text gilt.

Die antiken Vorläufer der Erzähltheorie müssen allerdings in Bezug zu ihrem literaturhistorischen Kontext gesehen werden, insofern sich die antike Literatur in manchem entscheidend von neusprachlichen Literaturen unterscheidet. In der Antike ist zum Beispiel die fiktionale Literatur nicht gegen andere Formen des Schreibens abgegrenzt; so sind etwa in der Philosophie das Lehrgedicht und der Dialog gängige Textformen. Der Systematiker Aristoteles formulierte die erste inhaltlich begründete **Abgrenzung literarischer Texte gegenüber der Naturforschung und Geschichtsschreibung**. Aristoteles legitimierte zudem in seiner *Poetik* – und zwar in deutlicher Abgrenzung gegen Platons Kritik an der Dichtung –

Antike

die **Fiktionalität des literarischen Kunstwerks**. Für dessen Beurteilung haben nach Aristoteles eigene Maßstäbe zu gelten. So sind für ihn in literarischen Kunstwerken der Wahrheitsgehalt oder die sachliche Richtigkeit des Dargestellten irrelevant, andererseits jedoch die Schlüssigkeit des Handlungsverlaufs und die Stimmigkeit der Figuren zentrale Kriterien.

Geschriebenes hat zudem in der griechischen Antike grundsätzlich einen anderen Stellenwert als in späteren Epochen; die überlieferten Texte weisen zumeist noch Merkmale einer **Kultur der Mündlichkeit** auf. Auch die literarische Gattungseinteilung hat wenig Ähnlichkeit mit der heute geläufigen Einteilung in Drama, Prosa und Lyrik. Komödie und Epos sind weit verbreitet, wobei die Epen gemeinhin mit musikalischer Begleitung vorgetragen werden. Die populärste Gattung aber ist die Tragödie. Wenn Aristoteles in seiner *Poetik* vorrangig die Tragödie untersucht, wendet er sich also einer der wichtigsten literarischen Formen seiner Zeit zu.

Einbettung der Dichtungstheorie in philosophische Systeme: Für Platon wie für Aristoteles gilt, dass ihre Ausführungen über die Dichtung Teil ihrer philosophischen Systeme sind. Dementsprechend findet sich in heutigen philosophischen Diskussionen eine **Vielfalt an Lesarten** der Texte. Beide Autoren betrachten darüber hinaus die Dichtung in ihrer **Funktion für das gesellschaftlich verortete Individuum**, also in einem ethischen oder politischen Kontext. Vor diesem Hintergrund erklärt sich bei Platon die Einbettung der Dichtungskritik in erkenntnistheoretische und ethische Fragen, bei Aristoteles die Wichtigkeit der Reinigung (*katharsis*) als Funktion der Tragödie: über Mitleid (*eleos*) und Schrecken (oder Furcht: *phobos*) sollen die Zuschauer ein emotionales Leben im rechten Maß erlernen.

Platon

Platon legt im dritten und zehnten Buch der *Politeia* (*Der Staat*, entstanden um ca. 370 v. Chr.) seine Auffassung der Dichtkunst und ihrer Bedeutung für die Erziehung dar. Berühmt geworden ist Platons moralisches Verdikt im zehnten Buch, mit dem er jede nachahmende Kunst als »Trugbilder von Abbildern« verwirft.

Unterscheidung von *mimesis* und *diegesis*: Wichtig für die Geschichte der Erzähltheorie ist aber weniger diese erkenntnistheoretische (epistemologische) Einschätzung als vielmehr die Methode, die Platon bei der Bestimmung des Erzählens verwendet. Er trifft seine grundsätzliche Unterscheidung der drei literarischen Gattungen nämlich mit Hilfe eines **formalen Kriteriums**. Danach unterscheiden sich die drei Gattungen durch ihre jeweiligen Redeformen, die er *mimesis* und *diegesis* nennt.

- Mit ***mimesis*** bezeichnet Platon die vom Dichter nachgeahmte Figurenrede in Tragödie und Komödie.
- Mit ***diegesis*** ist die Dichterrede selbst gemeint, aus der laut Platon ein Gedicht besteht und die er als »persönliche Kundgebung des Dichters« auffasst.

Das Epos schließlich kombiniert nach Platon als einzige Gattung beide Redeformen miteinander. Die nachstehende Tabelle verdeutlicht seinen Ansatz:

Redeform \ Gattung	Gedicht	Komödie/Tragödie	Epos
<i>diegesis</i>	X	–	X
<i>mimesis</i>	–	X	X

Redekriterium
nach Platon

Das Unternehmen, Erzählen durch zwei Redeformen – die Erzähler- und die Figurenrede – zu bestimmen, wird uns später wieder begegnen (s. Kap. IV.2.2). Gerade die Ausdifferenzierung dieser Bestimmung macht einen großen Teil der modernen Erzähltheorie aus.

Aristoteles

Aristoteles als erster Theoretiker der Handlung: Aristoteles' Schrift *Peri poietikes*, auch bekannt unter den Titeln *Ars poetica* und *Poetik* (entstanden vermutlich 335 v. Chr.), lässt sich als eine der ersten Abhandlungen zur Geschichte im Sinne des *plot-Begriffs* lesen, steht doch im Zentrum seiner *Poetik* die Haupthandlung, der *mythos*. Aristoteles betrachtet die Haupthandlung als das einheitsstiftende Element der Tragödie, das alle weiteren Aspekte des literarischen Werkes umfasst. Die Einzelhandlungen der Figuren, begründet aus deren Charakter und Reflexionsvermögen, fügen sich zur Gesamthandlung. Der *mythos* ist in angenehmer Sprache gefasst und wird musikalisch begleitet; an ihm lassen sich damit auch die künstlerischen, insbesondere die sprachlichen Besonderheiten einer Tragödie untersuchen.

Die Haupthandlung ist nach Aristoteles ferner durch zwei weitere Kriterien charakterisiert: Sie ist in sich geschlossen, und sie weist eine bestimmte Größe auf. Das **Kriterium der Abgeschlossenheit** liegt bis heute literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zugrunde. Dabei fällt es laut Aristoteles dem Dichter zu, den Anfang so zu gestalten, dass Hauptteil und Schluss aus ihm notwendig folgen, wobei »notwendig« hier natürlich nicht im strikten logischen Sinn zu verstehen ist. Die Größe ist dabei relativ bestimmt: Die Tragödie ist so lang, wie es die Darstellung des Umschwungs (der *peripeteta*) vom Glück zum Unglück verlangt.

Die oft referierte »**Einheit von Raum und Zeit**« findet sich in Aristoteles' Schrift nur indirekt. Mit Blick auf die Aufführungspraxis weist er lediglich darauf hin, dass die Länge der Tragödie überschaubar bleiben müsse.

2 | Moderne

Wohl in jeder Poetik seit Aristoteles lassen sich Überlegungen zur Epik entdecken, unter der man lange Zeit ausschließlich Versepen versteht. Bis in die Barockzeit jedoch werden die verschiedenen Prosagattungen, die wir heute kennen, nicht der »schönen Literatur« zugerechnet. Erst seit dem 18. Jahrhundert finden sie nach und nach auch als künstlerische Erzeugnisse Anerkennung und erhalten damit ihren Platz in der Poetik – allen voran der Roman.

Roman- und Novellentheorie: In Frankreich war bereits 1670 der *Traité de l'origine des romans* (dt. *Abhandlung über den Ursprung der Romane*) von Pierre Daniel Huet (1630–1721) erschienen, bevor in Deutschland mit Christian Friedrich von Blanckenburgs (1744–1796) *Versuch über den Roman* aus dem Jahr 1774 eine erste selbständige Abhandlung publiziert wird. Die Romantheorie setzt sich **überwiegend mit thematischen und didaktischen Fragen** auseinander und gründet vielfach auf Vergleichen mit dem Epos, was noch für Georg Lukács' (1885–1971) *Theorie des Romans* von 1916 gilt.

Andere Theoretiker stellen die Romankunst der im 19. Jahrhundert aufblühenden Novellenkunst gegenüber. Obwohl die Novelle wie auch der Roman Erzähltexte sind, werden sie nicht hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten, sondern im Hinblick auf ihre Unterschiede betrachtet. Vom Roman verlangt man, dass er ein **Gesellschaftsbild** beinhalte, und beurteilt ihn nach seiner Welthaltigkeit. Novellen hingegen sollen **Einzelschicksale** darstellen. Diese Einteilung ist jedoch selten angemessen, weil gerade der Roman des 19. Jahrhunderts sich häufig auch auf die Darstellung individueller Lebenswege konzentriert (zur Romantheorie allgemein vgl. Steinicke/Wahrenburg 1999 und Voßkamp 1973).

2.1 | Von der Romantheorie zur Erzähltheorie: Der formalanalytische Ansatz in Deutschland

Friedrich Spielhagen

Überlegungen zur Erzähltechnik: Auch die Schriftsteller selbst stellen theoretische Reflexionen an, denen die wissenschaftliche Erzähltheorie des 20. Jahrhunderts wesentliche Impulse verdankt. Einer dieser Autoren ist der heute weitgehend vergessene Romancier Friedrich Spielhagen (1829–1911), dessen Abhandlungen die damalige akademische Auseinandersetzung mit erzähltheoretischen Fragen maßgeblich befördert haben. Spielhagen unterscheidet in seinem Essay »Der Ich-Roman« (1883) zwischen **Ich- und Er-Erzählungen** und problematisiert **die Beziehung zwischen Autor und Erzähler**. Ihm liegen besonders jene Romane am Herzen, in denen das Erzähler-Ich nicht als Sprachrohr des realen Autors fungiert, sondern als Figur in die Handlung integriert ist. Spielhagen hat

nämlich eine deutliche Abneigung gegen die Romanhandlung unterbrechende Reflexionen, die er als unstatthafte Zwischenrufe des Autors interpretiert. Er duldet sie in seinem Werk nur, wenn ein Erzähler-Ich sie äußert und sie Bedeutung für die Handlung haben.

Wie viele Autoren dieser Zeit verknüpft Spielhagen seine erzähltheoretischen Beobachtungen mit normativen Vorgaben. Er vertritt die Ansicht, dass Romane **ausschließlich von Handlung bestimmt** sein müssten, und lehnt alle Verfahren ab, die dieser Maxime zuwider laufen. Dazu zählt er nicht nur Reflexionen, sondern auch Brüche in der Darstellung, wie sie durch den **Wechsel der Hauptfigur** hervorgerufen werden. Spielhagen weist damit auf die besondere Funktion von Figuren in Erzählungen hin, die später unter dem Begriff der Perspektive bzw. Fokalisierung in der Erzähltheorie thematisiert werden (s. Kap. IV.2.1).

Käte Friedemann

Mittelbarkeit als zentrales Kriterium: Aufgegriffen und einer Kritik unterzogen werden Spielhagens Ansichten von Käte Friedemann, die in *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) die **Mittelbarkeit als konstituierendes Charakteristikum des Erzählens** sowohl in der Ich-Form als auch in der Er-Form bestimmt und deutlich zwischen Autor und Erzähler unterscheidet. Die obligatorische Anwesenheit eines vom Autor eingesetzten Mediums (einer Vermittlungsinstanz) als Gattungsmerkmal des Erzählens zu postulieren war eine erzähltheoretische Großtat, die jedoch lange unbemerkt blieb. Ihre anhaltende Bedeutung liegt darin, dass damit das Erzählen über ein strukturelles Merkmal definiert wird, nämlich über die **Gegebenheit einer Vermittlungs- oder Erzählinstanz** – und damit unabhängig vom jeweiligen Erzählinhalt einzelner Texte. Eine Konsequenz dieser Auffassung ist, dass man die Erzählinstanz als integralen Teil des Werks betrachtet.

Friedemanns Abhandlung fällt in eine Zeit, in der auffällig viele germanistische Dissertationen mit erzähltechnischen Fragestellungen entstehen. Sie widmen sich zu einem großen Teil der **Untersuchung des Verhältnisses von Rahmen- und Binnenerzählungen** – z. B. in E.T.A. Hoffmanns *Die Serapions-Brüder* (1819–21). Wie viele dieser Dissertationen, so verdankt auch Friedemanns Studie dem Germanisten **Oskar Walzel** (1864–1944) wesentliche Anregungen. Inspiriert von der Theoriebildung in der Kunstwissenschaft, vertritt Walzel die Ansicht, dass **neben die Literaturgeschichte die Formanalyse zu treten habe**, deren Objekt die ästhetischen Eigenschaften der literarischen Werke seien.

Kritik an Friedemanns Erzählerkonzept: Das Konzept der Erzählinstanz ist hin und wieder in Frage gestellt worden, z. B. 1986 von Susan S. Lanser. Insbesondere US-amerikanische Wissenschaftler haben – unter dem Eindruck der Literaturtheorie des Russen Michail M. Bachtin (1895–1975) – **die Gültigkeit der strikten Trennung zwischen Autor und Erzähler angezweifelt**. Bis heute ist das Konzept der Erzählinstanz jedoch ein wesentlicher Bestandteil jeglicher Art von Erzähltheorie geblieben.

2.2 | Russischer Formalismus

Viktor Šklovskij

Eine ähnliche, aber radikalere und – mit Verzögerung – ungleich wirkungsmächtigere Auffassung von den Aufgaben der Literaturwissenschaft entstand ab 1916 in Russland. Sie wurde Ende der 1920er Jahre von der stalinistischen Kulturpolitik unterdrückt und geriet für einige Jahrzehnte in Vergessenheit. Radikaler als der formalistische Ansatz in Deutschland sind insbesondere jene russischen Formalisten, die **die formale Methode zum einzigen legitimen Forschungsansatz einer Literaturwissenschaft** erklären, die den Anspruch hat, die **Literatur als Kunst** zu untersuchen – und nicht als biographisch-psychologische Äußerung eines Künstlers oder als soziales Produkt einer Gesellschaft. Entsprechend vertreten die russischen Formalisten um Viktor B. Šklovskij (1893–1984) den Standpunkt, dass man **die für ein literarisches Kunstwerk spezifischen Verfahren** untersuchen müsse. Konsequenter und wirkungsmächtiger als die Walzel-Schule sind sie international auch deshalb, weil sie Literatur ausschließlich als **Sprachkunst** verstehen und ihre Untersuchungen entsprechend eng an sprachlichen Verfahren ausrichten. Als Manifest des russischen Formalismus gilt Šklovskij's Aufsatz mit dem programmatischen Titel »Kunst als Verfahren«, der um die Jahreswende 1916/17 entsteht.

Verfahren der Verfremdung: Der russische Formalismus ist der damaligen literarischen Avantgarde eng verbunden und münzt ihre literarischen Innovationen um in literaturästhetische Annahmen, die die genannten methodologischen Postulate ergänzen. In dem genannten Aufsatz untersucht Šklovskij **Verfahren der Verfremdung**, die er als das Schlüsselprinzip jeglicher Kunst ansieht. Durch Verfremdung lenke das Kunstwerk, so Šklovskij, die Aufmerksamkeit weg von den Inhalten auf sich selbst und gebe sich überhaupt erst als Kunstwerk zu erkennen. Damit brachte er die Kunstauffassung der Moderne auf einen Begriff.

Einfluss auf den französischen Strukturalismus: Der formalistische Ansatz sollte sich ein halbes Jahrhundert später als außerordentlich einflussreich erweisen, als um 1965 der **literaturwissenschaftliche Strukturalismus in Frankreich** entstand (s. Kap. II.2.5). Im Hinblick auf die Entwicklung der Erzähltheorie war das methodologische Credo der formalen Methode ein wichtiger Impuls: Es forderte dazu auf, **nach Strukturmerkmalen zu suchen**, die unabhängig von inhaltlichen Besonderheiten Erzähltexte als solche auszeichnen und von anderen Textgattungen unterscheiden. Auch die aktuelle Erzähltheorie macht es sich in weiten Teilen immer noch zur Aufgabe, strukturelle Eigenschaften zu bestimmen, die für das Erzählen spezifisch sind. Auf der Basis eines solchermaßen weitgehend normierten Modells können dann die Besonderheiten individueller Erzählungen in Form von **Abweichungen vom Modell** ermittelt werden.

Fabula und sujet: Neben dem Konzept der Verfremdung verdankt die Erzähltheorie den russischen Formalisten eine Reihe grundlegender Analysekatoren. An erster Stelle steht hier Šklovskij's Unterscheidung

zwischen dargestellter bzw. erzählter Welt einerseits (**fabula bzw. Geschichte**) und der Art und Weise der Darstellung bzw. Erzählung andererseits (**sujet bzw. Diskurs**). Diese Unterscheidung ist von ähnlich zentraler Bedeutung wie jene von Autor und Erzähler. Sie wurde von fast allen Erzähltheoretikern übernommen und weiterentwickelt – meist unter anderen Bezeichnungen wie z. B. *story* und *discourse* im Englischen und *histoire* und *discours* im Französischen (vgl. auch die tabellarische Aufstellung bei Martinez/Scheffel 2007, S. 26).

Die Formalisten nehmen darüber hinaus an, dass es spezielle **Sujetgesetze** gibt (z. B. wiederkehrende Elemente im Detektivroman), nach denen sich Erzähltexte organisieren. Auch dieser Gedanke entfaltet später – vermittelt über Vladimir Propp – im Strukturalismus eine große Wirkung.

Vladimir Propp

Handlungslogische Funktionen im Märchen: Häufig dem russischen Formalismus zugerechnet wird auch Vladimir Propp (1895–1970). Er gehört ihm jedoch allenfalls am Rande an, da sein Formalismus nicht auf eine Poetik zielt, sondern ein Mittel ist, genealogische Aussagen über die **Märchenentwicklung** zu treffen. Bahnbrechend für die Erzähltheorie ist unbeschadet dieses ganz anderen Ziels seine Studie *Morphologie des Märchens* (1928), in der er eine Auswahl von russischen Zaubermärchen miteinander vergleicht und feststellt, dass ihnen – unabhängig von den jeweils unterschiedlichen Motiven – dasselbe Schema aus handlungslogischen »Funktionen« zugrunde liegt. Propp identifiziert 31 solcher Funktionen, worunter er die Aktionen der Figuren in Relation zu ihren Folgen versteht. Zwar sind nicht alle Funktionen in jedem Märchen realisiert, doch liegen sie seiner Meinung nach immer in derselben Abfolge vor.

Dieser Ansatz wird später von Strukturalisten wie etwa Gerald Prince (*1942) aufgegriffen und führt in den 1960er und 1970er Jahren zur Entwicklung sogenannter **story-Grammatiken**. Die Grundidee dieses Ansatzes besteht in dem Versuch, Geschichten allgemein – und nicht nur eine Auswahl von Märchen – auf eine begrenzte Anzahl von Grundelementen und ihre Kombinationsmöglichkeiten zurückzuführen.

2.3 | Untersuchungen zur Erzählperspektive

Anfänge bei Henry James und Percy Lubbock

In der anglo-amerikanischen Literatur ist es der Schriftsteller **Henry James** (1843–1916), der mit seinen Essays und Vorworten zu seinen *Gesammelten Werken* (1907–1909) die theoretische Diskussion des 20. Jahrhunderts nachhaltig anregt. Ähnlich wie Spielhagen, aber vor allem beeinflusst von Gustave Flauberts Romanpoetik, fordert auch er, der Autor

Moderne

solle hinter sein Werk zurücktreten. Um dies zu erreichen, plädiert er für die sogenannte **szenische Methode**: Dabei wird die Geschichte aus dem Blickwinkel einer einzigen Figur erzählt. Umgesetzt hat James diese Konzeption z. B. in seinem Roman *The Ambassadors* (1903), in dem er konsequent die Sicht des Protagonisten Lambert Strether darstellt, ohne auf Ereignisse einzugehen, die jenseits von Strethers Horizont bzw. Blickwinkel liegen. Der englische Ausdruck für Blickwinkel – *point of view* – beherrscht fortan die anglo-amerikanische Diskussion.

Point of view: Der James-Vertraute **Percy Lubbock** (1879–1965) greift diesen Terminus in seinem vielzitierten Buch *The craft of fiction* (1921) auf. Die Frage nach dem *point of view* erklärt er hier zur **Leitfrage für das Handwerk der Romankunst** schlechthin und James' szenische Methode zugleich zur einzig richtigen Verfahrensweise. Diese einseitige Bevorzugung der James'schen Darstellungspraxis ist jedoch in ästhetischer und erzählpraktischer Hinsicht schnell überholt.

In erzähltheoretischer Hinsicht folgenreicher ist Lubbocks Verknüpfung des Perspektivenbegriffs mit dem Begriff des Erzählers, die auch schon in James' Überlegungen zum Ausdruck kam. Lubbock identifiziert die Figur, deren Sicht dargestellt wird, mit dem Erzähler. In *The craft of fiction* beschreibt er die Effekte und Vorzüge einer Erzählweise, bei der alle Informationen durch ein Wahrnehmungszentrum laufen, das in Form des Protagonisten angelegt ist.

Showing vs. telling: Die beiden Methoden, die Lubbock dabei besonders im Auge hat, bringt er auf das Begriffspaar *showing* vs. *telling*. Gelingen ist eine Darstellung nach Lubbock nicht, wenn sie erzählt wird (*telling*), sondern wenn sie gezeigt wird (*showing*). Das Ideal, an dem sich der Gedanke orientiert, ist das der vollständigen mimetischen Illusion, die durch nichts gestört werden darf – ein Ideal, das sich mit der modernen Literatur schon bald nicht mehr vereinbaren ließ. In der anglo-amerikanischen Erzähltheorie bleibt das Begriffspaar, das bezeichnenderweise nicht durch Textmerkmale, sondern aufgrund der Ausrichtung auf die Illusionsbildung beim Leser wirkungsästhetisch motiviert ist, aber ein wichtiger Bezugspunkt, bis **Wayne C. Booth** (1921–2005) es in seinem Werk *The rhetoric of fiction* (1961) einer Kritik unterzieht.

Internationaler Ausbau der Perspektivtheorie

Weitere einflussreiche Stationen der Perspektivtheorie sind Jean Pouillons Überlegungen zu Darstellungsmöglichkeiten der Wahrnehmung in *Temps et roman* (1946), Norman Friedmans Konzeption in »Point of view in fiction« (1955) und Boris A. Uspenskijs Modell der Perspektivebenen in *Poetik der Komposition* (1970). Schließlich gehört in diese Reihe auch Franz K. Stanzels Theorie der Erzählsituationen, die er seit 1955 in mehreren Werken entfaltet.

Jean Pouillon (1916–2002) nennt – noch ohne zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden – lediglich drei Beziehungen der *vision* (Sicht), in

denen der Erzähler zu den Figuren stehen kann. Dieses Modell wird wenig später von den Strukturalisten Tzvetan Todorov und Gérard Genette übernommen.

- **la vision avec:** ›Mitsicht‹, in der das Wissen des Erzählers dem der Figuren entspricht;
- **la vision par derrière:** ›Sicht von hinten‹ bzw. ›Übersicht‹, in der der Erzähler mehr weiß als die Figuren;
- **la vision du dehors:** ›Außensicht‹, in der die Erzählinstanz keinen Zugang zu den inneren Vorgängen der Figuren hat.

Formen der Sicht

Norman Friedman (*1925) unterscheidet **acht Möglichkeiten der Perspektivierung**, wobei er Grade des Erzählerwissens mit dem Standpunkt des Wahrnehmungssubjekts kombiniert und diese Kombinationen dann auf einer Skala zwischen *showing* und *telling* anordnet. **Formen der Allwissenheit** (z. B. neutrale und selektive) verlegt Friedman auf die Seite des *telling*, szenische Darstellung und die (scheinbar) völlige Ausschaltung des Erzählers in der Weise einer ›Kamera‹ auf die des *showing*.

Boris A. Uspenskij (*1937) semiotisches Modell, das er als Grundlage auch für die bildende Kunst und den Film ansieht, ist ein Zeugnis des russischen Strukturalismus (der sogenannten Moskauer-Tartu-Schule). Es beruht auf einer **Stratifikation des Perspektivenbegriffs**, also auf einer Unterteilung der Perspektive in verschiedene Ebenen. Uspenskij unterscheidet vier Ebenen, auf denen sich jeweils die Form der Bezugnahme der Darstellung auf das Dargestellte ausdrückt:

- die ideologische Ebene der Wertung,
- die phraseologische Ebene des Stils,
- die raum-zeitliche Ebene,
- die psychologische Ebene.

Vier Ebenen
der Perspektive
nach Uspenskij

Diese Ebenen korreliert Uspenskij mit den Standpunkten der Figur und des Erzählers, deren unterschiedliche Beziehungen zueinander für ihn die charakteristische Spannung künstlerischer Darstellungen ausmachen.

Franz K. Stanzel (*1923) geht ebenfalls von der grundsätzlichen Vermitteltheit des Erzählten durch eine Erzählinstanz aus. Er unterscheidet **drei Erzählsituationen** (ES):

- **Ich-ES:** Der Erzähler tritt in der erzählten Welt auch als Figur auf.
- **Auktoriale ES:** Ein nicht als Figur gestalteter Erzähler dominiert die Erzählung mit Kommentaren und anderen Einlassungen.
- **Personale ES:** Der Erzähler hält sich zurück und delegiert so viel wie möglich an die Figuren.

Erzählsituationen
nach Stanzel

Diese drei Erzählsituationen fasst Stanzel zum **Modell des sogenannten Typenkreises** zusammen (s. Kap. IV.1.2.2).

Kritik an Stanzels Modell: Diese Dreiteilung behielt Stanzel trotz Kritik über Jahrzehnte hinweg bis heute bei. Unter Beschuss stand vor allem das **Verhältnis der Kategorien** zueinander. Wie in den meisten anderen in diesem Kapitel vorgestellten Fällen handelt es sich auch bei Stanzels

Konzepten um komplexe Kategorien, die mehrere Merkmale des Erzählens in sich vereinen, statt sie begrifflich zu differenzieren (hier: Wissen und Standort der Erzählinstanz). Zudem überlappen Stanzels Konzepte einander und können daher distinkte Phänomene nicht immer klar auseinanderhalten (zur Kritik an Stanzel vgl. etwa Kindt 2003 und Titzmann 2003, S. 3068 f.).

2.4 | Untersuchungen zur Zeitgestaltung

Günther Müller

Auf Günther Müller (1890–1957) geht die für die Erzähltheorie fundamentale Unterscheidung zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit zurück. In einer Reihe von Aufsätzen hat Müller seit den 1940er Jahren diese Unterscheidung im Rahmen seiner »Morphologischen Poetik« vorgestellt (gr. *morphè*: Form, Gestalt), die mit Propp nur die Berufung auf Goethes Morphologiebegriff gemein hat. Hintergrund ist Müllers Vorhaben, der bis dahin in der deutschen Literaturwissenschaft vorherrschenden literaturgeschichtlichen Richtung eine **formwissenschaftliche Richtung** an die Seite zu stellen. Seine Konzeption läuft jedoch nicht auf einen formanalytischen Ansatz in dem Sinne hinaus, der in Deutschland eine Zeit lang mit den Arbeiten Walzels in Verbindung gebracht wurde, sondern versteht sich als ebenso ambitionierter wie vorläufiger – und letztlich gescheiterter – **Versuch, Geistes- und Naturwissenschaften zu versöhnen**.

Erzählzeit und erzählte Zeit: Erzähltheoretisch relevant ist daher nicht Müllers gesamte Konzeption, sondern nur ein Aspekt: Jede Erzählung dauert. Diese Dauer kann in Stunden angegeben werden, die benötigt werden, um eine gegebene Erzählung vorzulesen. Üblicher ist es, die **Dauer der Erzählzeit** in Seitenzahlen zu fassen. Demgegenüber wird die **erzählte Zeit** – also jene Zeitspanne, über die sich die erzählte Geschichte erstreckt – aus den in der Erzählung gemachten Angaben errechnet. Anhand von Beispielanalysen hat Müller das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit untersucht und auf verschiedene Grade der Zeitraffung und -dehnung hingewiesen, die sich aus dem Verhältnis der beiden Ebenen ergeben (s. Kap. IV.2.3).

Eberhard Lämmert

Systematisierung der Zeitgestaltung in Erzählungen: Müllers Beobachtung zur Zeitgestaltung in Erzählungen vertieft und systematisiert Eberhard Lämmert (*1924) in seinen *Bauformen des Erzählens* (1955). Dabei verengt er Müllers Ansatz auf eine erzähltheoretische Konzeption. Es ist sein erklärtes Ziel, **nach ahistorischen Konstanten** – Typen – zu suchen, die unabhängig von epochenspezifischen Ausformungen den Grundstock

des Erzählens bilden sollen. Lämmert nimmt Müllers Unterscheidung von Zeitraffung und -dehnung auf und benennt auch die Grenzfälle: **Auspa- rung von Zeit** (von Genette später als »Ellipse« bezeichnet) und **Zeitde- ckung**. Wie schon Müller macht auch Lämmert auf das **Phänomen des Erzählens von sich wiederholenden und andauernden Gegebenheiten** sowie auf das des zeitlosen Erzählens aufmerksam (in Genettes Terminologie: iterativ-duratives Erzählen und Pause).

Kombination von Formen der Zeitgestaltung mit Erzählweisen: Zu- sätzlich kombiniert Lämmert diese Möglichkeiten der Zeitgestaltung mit von ihm sogenannten Erzählweisen, die er zum Teil von Lubbock, zum Teil aus Robert Petschs *Wesen und Formen der Erzählkunst* (1934) übernimmt – zum Beispiel szenische Darstellung, Bericht, Betrachtung, Beschreibung. Dabei bringt er jeweils **eine Erzählweise mit einem be- stimmten Grad der Zeitraffung in Verbindung**.

Rückwendungen und Vorausdeutungen: Noch variantenreicher ist Lämmerts System der Rückwendungen und Vorausdeutungen in Erzäh- lungen. Er unterscheidet beispielsweise zwischen **aufbauender und auf- lösender Rückwendung** – aufbauend, weil einleitend und auf den Anfang der Erzählung ausgerichtet; auflösend, weil auf das Ende hin orientiert. Zudem differenziert er zwischen Rückschritt, Rückgriff und Rückblick – je nachdem, wie sehr die jeweilige Rückwendung aus dem Erzählfluss he- rausragt. Ähnlich geht Lämmert hinsichtlich der **Vorausdeutungen** vor, die er in zukunfts-gewisse und -ungewisse einteilt und darunter jeweils weitere Spezialfälle subsumiert (s. Kap. IV.2.3.2).

Kritik an Lämmert: Lämmerts Konzeption, die bereits eine erstaunli- che Bandbreite an Begriffen und Unterscheidungen aufweist, hat maßgeb- lich Einfluss genommen auf die weitere Entwicklung der literaturwissen- schaftlichen Erzähltheorie. **Sein Modell fällt allerdings derart komplex** aus, dass sich die anschließende Theorieentwicklung in Teilen nicht nur als Vervollständigung, sondern durchaus auch als Entschlackung und Harmonisierung beschreiben lässt. Denn Lämmerts Unterscheidungen sind nicht immer einwandfrei und **lassen oft die nötige Trennschärfe vermissen**. So liegt etwa der detailreichen Einteilung der Rückwendun- gen kein klares Kriterium zugrunde, sondern sie folgt aus einem Bündel disparater Beobachtungen. Umgekehrt verdankt sich die Bestimmung einer Rückwendung als aufbauend oder auflösend einer **sehr groben Zu- ordnung** zum Anfang oder zum Ende einer Erzählung. Sowohl eine auf- bauende als auch eine auflösende Rückwendung erfüllen jedoch letztlich dieselbe Funktion: Sie erklären nachträglich ein bereits erzähltes Ereig- nis; ihre Unterscheidung ist damit eigentlich überflüssig. Auch durch die genannte Verknüpfung der Zeitgestaltung mit bestimmten Erzählweisen stellt Lämmert Zusammenhänge her, die als Einzelbeobachtungen zu- treffen mögen, aber keine allgemeingültigen »Konstanten des Erzählens« darstellen.

Desiderat einer umfassenden Systematisierung: Solche kritischen Anmerkungen ließen sich auch zu den anderen bislang vorgestellten Ansätzen machen. Wichtiger ist jedoch die Konsequenz, die sich insge-

Moderne

samt für die weitere Genese der Erzähltheorie abzeichnet. Die Vorläufer der modernen Erzähltheorie haben zwar bereits viele der grundlegenden Kategorien entworfen – was jedoch fehlt, ist eine Vereinheitlichung und Präzisierung der vorhandenen Begriffe und eine umfassende Systematisierung als Gesamtheorie.

2.5 | Französischer Strukturalismus und Narratologie

Narratologie als Nachfolgerin der Erzähltheorie: Das Jahr, in dem schließlich die Erzähltheorie als Theorie *sui generis* unter dem Namen »Narratologie« aus der Taufe gehoben wurde, lässt sich genau angeben. Im Jahr 1969 postuliert der in Frankreich lebende Bulgare Tzvetan Todorov (*1939) in seiner *Grammaire du Décaméron* **eine neue Disziplin, für die er den französischen Ausdruck *narratologie* vorschlägt.** Todorovs Manifest sind bereits andere Publikationen vorausgegangen; die berühmteste darunter ist die der Erzähltheorie gewidmete achte Ausgabe der Zeitschrift *Communications* aus dem Jahr 1966. Eingeleitet mit einem Aufsatz von Roland Barthes (1915–1980), der die **Grundideen einer strukturalen Erzähltheorie formuliert**, beinhaltet die Ausgabe Beiträge u. a. von den Literaturwissenschaftlern Todorov, Gérard Genette (*1930) und Umberto Eco (*1932) sowie dem Filmwissenschaftler Christian Metz (1931–1993).

Einfluss des Russischen Formalismus: Wesentliche Impulse erhalten die französischen Strukturalisten von Propps *Morphologie des Märchens*, die der Begründer der strukturalen Anthropologie Claude Lévi-Strauss (1908–2009) im Westen bekannt gemacht hatte. Einflussreich ist außerdem Boris V. Tomaševskijs (1890–1957) *Teorija literatury* (1925, dt. *Theorie der Literatur*), ein Lehrbuch, in das Ergebnisse des russischen Formalismus eingegangen sind. Barthes übernimmt daraus für seinen Artikel in *Communications* u. a. die Unterscheidung zwischen gebundenen und freien Motiven, also **obligatorischen und fakultativen Handlungselementen**, die er »**Kardinalfunktionen**« bzw. Kerne und Katalysen nennt. **Kerne** sind für Barthes solche Elemente, die notwendig für eine Handlung sind und diese vorantreiben, **Katalysen** hingegen sind für die reine Handlung entbehrliche Elemente, die jeweils einem Kern zuzuordnen sind und diesen näher bestimmen.

Einfluss der strukturalen Linguistik: Eine andere wichtige Bezugstheorie ist die strukturale Linguistik. Diese beruft sich ihrerseits auf den Genfer Sprachwissenschaftler **Ferdinand de Saussure** (1857–1913) und dessen 1916 posthum unter dem Titel *Cours de linguistique générale* (dt. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*) erschienene Vorlesungen als Gründungsdokument. Von Strukturalismus ist jedoch erst ab etwa den 1930er Jahren die Rede, als der vormalig zu den russischen Formalisten zählende **Roman Jakobson** (1896–1982) die Ideen des Prager Linguistenkreises unter dem Namen **Strukturalismus** publik macht und später in den USA auch Lévi-Strauss nahebringt. Jakobson ist es auch, der schon

früh die **Vereinigung von Literatur- und Sprachwissenschaften** unter einem gemeinsamen theoretischen Dach verfolgt und in *Linguistics and Poetics* (1960) selbst eine Konzeption der Literaturwissenschaft als Sprachwissenschaft vorschlägt.

Die strukturalistischen Erzähltheoretiker orientieren sich an der zunächst mit phonologischem Schwerpunkt arbeitenden strukturalen Linguistik und versuchen entsprechend, linguistische Kategorien analog auf literarische Phänomene im Allgemeinen und auf narrative Phänomene im Besonderen anzuwenden. Aber auch die allgemeinen methodologischen Grundsätze werden übernommen. Dazu gehört, **narrative Elemente als Zeichen** aufzufassen und die Erzähltheorie damit als Teil einer Metatheorie, der **Semiotik**, zu konzipieren. Die Bedeutung eines Zeichens ergibt sich nach dieser Auffassung aus der Beziehung zu anderen Zeichen, für die man die Existenz besonderer Gesetze annimmt (womit Šklovskijs These von den Sujetgesetzen wieder aufgegriffen wird).

Ahistorischer Ansatz: Charakteristisch für den Strukturalismus ist dabei sein ahistorischer Ansatz. Nicht die historisch jeweils spezifischen Erscheinungsformen sollen erfasst werden, sondern die nur in einer synchronen Perspektive hervortretenden abstrakten Merkmale, die allen Phänomenen gemeinsam sind. Auf diese Weise glaubt man, das all diesen Erscheinungsformen zugrundeliegende **allgemeine System** isolieren zu können. Die Strukturalisten versprechen sich davon einen ähnlichen Erkenntnisfortschritt und Zugewinn an **Objektivität in der Literaturwissenschaft**, wie er in der Linguistik bereits erzielt worden war.

Geschichten als Substrat: Literarische Erzählungen stellen dabei in der Perspektive der Strukturalisten nur den Spezialfall eines allgemeinen Phänomens dar: dem einer Geschichte, die zwar in allen möglichen Medien – vom Film über den Text bis zum Ballett – dargestellt, jedoch letztlich immer auf dasselbe Substrat zurückgeführt werden kann. Autoren wie **Claude Bremond** (*1929) versuchen deshalb, die Verknüpfungsmodalitäten von invarianten Elementen aller möglichen Geschichten zu identifizieren. In *Logique du récit* (1973) etwa geht er vom Begriff der narrativen Sequenz aus und ordnet ihr drei grundlegende Funktionen zu:

- **virtualité:** die Eröffnung einer möglichen Handlung,
- **passage à l'acte:** deren Aktualisierung oder Nicht-Aktualisierung,
- **achèvement:** das Erreichen oder Nicht-Erreichen des Handlungszieles.

Drei Funktionen
der narrativen
Sequenz

Ergänzt um eine **Typologie der narrativen Rollen** (Patient, Agent usw.), die durch die Figuren eingenommen werden können, baut Bremond seinen Ansatz schließlich zu einem komplexen formalen System aus, das die ›Logik der Geschichte‹ – so die deutsche Übersetzung des Buchtitels *Logique du récit* – als grundlegend beschreibt, die Logik des Erzählens jedoch kaum noch beachtet.

Trotz der intensiven Rezeption und Weiterentwicklung während der Hoch-Zeit des literaturwissenschaftlichen Strukturalismus in den 1970er Jahren vermochten sich die diffizilen (und vom konkreten literarischen

Moderne

Werk abstrahierenden) Modelle dieser Art in der literaturwissenschaftlichen Praxis nicht durchzusetzen.

Die literarische Narratologie Genettes: Ungemein erfolgreich war dagegen der Weg, den **Gérard Genette** (*1930) mit seinem *Discours du récit* (1972) einschlug, dem er noch einen *Nouveau discours du récit* (1983) folgen ließ. Genette konzentriert sich auf die Analyse der für literarische Erzählungen typischen Relationen von **Erzähltem (histoire)**, **Erzählung (récit)** und **Erzählen (narration)**. Dabei greift er eine Vielzahl der hier in diesem Kapitel erwähnten Begriffe auf und systematisiert beispielsweise zeitliche Relationen und mögliche Positionen der Erzählinstanz. Genette löst zudem erstmals den **Wahrnehmungsmodus** (also die Frage: »Aus wessen Perspektive wird erzählt?«) von der **Erzählinstanz** (»Wer erzählt?«) ab. Um dieser Unterscheidung auch terminologisch Ausdruck zu verleihen, prägt er die Kategorien »**Fokalisierung**« für die Bestimmung des Wahrnehmungsmodus und jene der »**Stimme**« für die Bestimmung der Erzählinstanz. Für die Differenzierung der verschiedenen **Fokalisierungsmöglichkeiten** wiederum bezieht sich Genette auf Pouillons Modell (s. Kap. II.2.2). Seinen eigenen Beitrag sieht er in der Beschreibung von Alterationen, d. h. den Abweichungen vom idealtypischen Modell Pouillons.

Darüber hinaus liefert Genette schließlich auch ein **Modell der Redewiedergabe** in Erzählungen. Dieser Aspekt seiner Theorie trägt der sprachlichen Verfasstheit von literarischen Erzählungen besonders Rechnung – und lässt zugleich die alte platonische Unterscheidung von *mimesis* und *diegesis* wieder aufleben (s. Kap. II.2.3).

Reaktionen auf Genette: Im Anschluss an Genettes Narratologie ist eine Vielzahl von narratologischen Einzel- und Gesamtdarstellungen erschienen, die seine Systematik aufgreifen und in unterschiedliche Richtungen ausweiten. Hierzu zählt z. B. *Story and Discourse* (1978) von Seymour Chatman (*1928), das den Film einbezieht. Doch neben der positiven und insgesamt zustimmenden Rezeption der Narratologie im Sinne Genettes wird nach und nach auch eine Gegenposition laut. Man moniert vor allem die allzu forschen Erkenntnisansprüche und die Einseitigkeit mancher Strukturalisten. Auch wird Genettes Konzeption für zu eng befunden, und man kritisiert Vagheiten in seiner ausufernden Terminologie, die viele Neologismen und Umdeutungen rhetorischer Begriffe enthält.

Ungeachtet der kritischen Einwände im Detail liegen jedoch die Vorzüge der Arbeiten von Genette und vergleichbarer moderner Konzeptionen auf der Hand: Das Phänomen des literarischen Erzählens besitzt mit der Narratologie eine umfassende systematische Theorie. Wie jede Theorie entwickelt sich dabei allerdings auch die Narratologie laufend weiter.

**Wichtige Schriften
der Erzähltheorie**

ca. 370 v. Chr.

ca. 335 v. Chr.

1774

Platon: *Politeia* (dt. *Der Staat*)**Aristoteles:** *Peri poietikes* (dt. *Poetik*)**Christian Friedrich von Blanckenburg:**
Versuch über den Roman

1883	Friedrich Spielhagen: <i>Beiträge zur Theorie und Technik des Romans</i>
1910	Käte Friedemann: <i>Die Rolle des Erzählers in der Epik</i>
1916/17	Viktor Šklovskij: »Iskusstvo kak priem« (dt. »Kunst als Verfahren«)
1921	Percy Lubbock: <i>The craft of fiction</i>
1925	Boris V. Tomaševskij: <i>Teorija literatury</i> (dt. <i>Theorie der Literatur</i>)
1928	Vladimir Propp: <i>Morfologija skazki</i> (dt. <i>Morphologie des Märchens</i>)
1955	Norman Friedman: »Point of view in fiction«
1955	Eberhard Lämmert: <i>Bauformen des Erzählens</i>
1957/1968	Käte Hamburger: <i>Die Logik der Dichtung</i>
1964	Franz K. Stanzel: <i>Typische Formen des Romans</i>
1972	Gérard Genette: <i>Discours du récit</i> (dt. <i>Die Erzählung</i>)

Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Hg. von Hellmut Flashar. Bd. 5: Poetik. Berlin 2007.

– : Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

Barnes, Jonathan: »Life and work«. In: Ders. (Hg.): *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge 1995, S. 1–26.

Barthes, Roland: »L'analyse structurale du récit«. In: *Communications* 8 (1966), S. 1–27.

Blanckenburg, Christian Friedrich von: Versuch über den Roman [1774]. Stuttgart 1965.

Booth, Wayne C.: *Die Rhetorik der Erzählkunst* [engl. 1961]. Heidelberg 1974.

Bremond, Claude: *Logique du récit*. Paris 1973.

Chatman, Seymour: *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca 1978.

Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik* [1910]. Hildesheim 1977.

Friedman, Norman: »Point of view in fiction: The Development of a critical concept«. In: *Publications of the modern language association of America* 70 (1955), S. 1160–1184.

Fuhrmann, Manfred: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973.

– : *Die Dichtungstheorie der Antike: Aristoteles – Horaz – Longin. Eine Einführung*. Düsseldorf 2003.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München 21998. – Diese Ausgabe versammelt die beiden nachfolgenden Titel:

– : »Discours du récit. Essai de méthode«. In: Genette, Gérard: *Figures III*. Paris 1972, S. 65–282.

– : *Nouveau discours du récit*. Paris 1983.

Herman, David: »Introduction«. In: Ders. (Hg.): *Narratologies. New perspectives on narrative analysis*. Columbus 1999, S. 1–30.

Jakobson, Roman: »Linguistik und Poetik« [engl. 1960]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121.

James, Henry: *The art of the novel. Critical prefaces* [1907–09]. London 1935.

Kindt, Tom: »Die Quadratur des Typenkreises. Franz K. Stanzels Überlegungen zu einer Erzähltheorie für Leser«. Zugänglich unter: www.iasonline.de (gesehen am 3. Januar 2013).

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens* [1955]. Stuttgart 81983.

Lanser, Susan S.: »Toward a feminist narratology«. In: *Style* 20/3 (1986), S. 341–363.

Lubbock, Percy: *The craft of fiction* [1921]. London 1968.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 72007.

Literatur