Matías Martínez (Hg.)

Erzählen

Ein interdisziplinäres Handbuch

1682

J.B. METZLER

J.B. METZLER

Matías Martínez (Hg.)

Erzählen

Ein interdisziplinäres Handbuch

J. B. Metzler Verlag

Der Herausgeber
Matías Martínez, Professor für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Wuppertal und Gründungsdirektor des dortigen Zentrums für Erzählforschung (ZEF).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-476-02510-4
ISBN 978-3-476-05364-0 (eBook)

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

J. B. Metzler ist Teil von Springer Nature. Die eingetragene Gesellschaft ist Springer-Verlag GmbH Deutschland.
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
(Foto: photocase.com, Seleneos)
Satz: Claudia Wild, Konstanz, in Kooperation mit primustype Hurler GmbH, Notzingen

J. B. Metzler, Stuttgart
© Springer-Verlag GmbH Deutschland, 2017

Inhalt

Vorwort VII

I Grundlagen

1 Was ist Erzählen? Matías Martínez 2
2 Bausteine des Erzählens Antonius Weixler 7

II Medien des Erzählens

3 Comic / Roman-photo Christian Klein 24
4 Computerspiel Hans-Joachim Backe 33
5 Fernsehen Karl Nikolaus Renner / Rebecca Wessinghage 37
6 Film Markus Kuhn 46
7 Fotografie Britta Caspers 56
8 Garten Katarzyna Kaczmarczyk 60
9 Hörfunk Jarmila Mildorf 63
10 Hypertext Ralph Müller 66
11 Internet Doris Tophinke 70
12 Mündliches Erzählen Uta Quasthoff / Sören Ohlhus 76
13 Musik Jarmila Mildorf 87
14 Skulptur Guido Reuter 91
15 Soziale Netzwerke (Social Media) Roberto Simanowski 95
16 Tanz / Pantomime / Performance Christina Thurner 99
17 Theater Antonius Weixler 102
18 Transmediales Erzählen Claudia Söller-Eckert 108
19 Webserie Markus Kuhn 111

III Soziale Felder des Erzählens

20 Alltag Ingo Schneider 116
21 Journalismus Karl Nikolaus Renner / Katja Schupp 122
22 Künstlerisches Erzählen – die ästhetische Fiktion Jan Alber 133
23 Medizin Elisabeth Gülich 140
24 Pädagogik Anja Saupe / Martin Leubner 149
25 Politik Frank Gadinger / Taylan Yildiz 158
26 Psychotherapie David Lätsch 166
27 Recht Andreas von Arnauld 173
28 Theologie Andreas Mauz 187
29 Werbung Michael Esders 195
30 Wirtschaft Bernhard Kleeberg 203
31 Wissenschaft Christina Brandt 210

IV Funktionen des Erzählens

32 Ausrede und Rechtfertigung Fritz Breithaupt 220
33 Beglaubigen Renate Volbert / Nina Heering 224
34 Bekehren Jan Rüggemeier 231
35 Bewältigen von Erlebnissen Gabriele Lucius-Hoene / Carl Eduard Scheidt 235
36 Emotionalisieren Katja Mellmann 243
37 Erklären Matías Martínez 250
38 Gruppenbildung Roy Sommer 257
39 Moralische Bildung Christoph Ammann 259
40 Narrative Identität Inga Römer 263
41 Rat geben Wim Peeters 269
42 Religiöse Identitätsbildung Dirk Johannsen / Anja Kirsch 274
43 Tradieren Silvia Reuvekamp 280
44 Überzeugen Gert Hübner 286
45 Veranschaulichen / Vergegenwärtigen Renate Brosch 293
46 Vorhersagen Tobias Klauk / Tilmann Köppe 302

V Psychologie und Anthropologie des Erzählens

47 Anthropologie des Erzählens
Katja Mellmann 308
48 Erzählen interkulturell Taehwan Kim 317
49 Erzählen und Gender Marion Gymnich 326
50 Erzählkompetenz Tabea Becker 335
51 Kognitive Aspekte des Erzählens
Sophia Wege 346

VI Anhang

Übersicht zu den GAT 2-Transkriptionskonventionen 356
Autorinnen und Autoren 357
Personenregister 359

Vorwort

Das Erzählen ist in allen Bereichen der Gesellschaft unentbehrlich, um Wirklichkeit zu erfassen, um etwas mitzuteilen, um auf andere einzuwirken. Seit Langem werden seine vielfältigen Leistungen in verschiedenen Disziplinen intensiv, aber recht isoliert erforscht. Das beginnt sich erst seit wenigen Jahren zu ändern. Das *Handbuch Erzählen* bietet in rund fünfzig Beiträgen von Experten aus mehr als zwanzig Disziplinen erstmals in deutscher Sprache einen breiten Überblick über Medien, soziale Felder, Funktionen und Voraussetzungen des Erzählens.

Die inzwischen langjährige Zusammenarbeit mit den Kolleginnen und Kollegen des *Zentrums für Erzählforschung* und des narratologischen Online-Journals *Diegesis* an der Bergischen Universität Wuppertal war auch für dieses Projekt überaus hilfreich. Es ist ein Glücksfall, in einer kollegialen Atmosphäre dauerhaft über Themen arbeiten zu können, die die Beteiligten auch jenseits von Projektanträgen und Drittmittelformaten ›einfach so‹ beschäftigen. Andererseits war die Muße eines längeren Forschungsaufenthalts am Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS) höchst förderlich, um den Band zu konzipieren.

Ich danke Frau Meike Dreiner, M. A., für ihre sorgfältige Unterstützung bei der Texteinrichtung und Herrn Dr. Oliver Schütze vom Verlag J. B. Metzler für seine hervorragende, ebenso geduldige wie im richtigen Moment energische Betreuung. Der vorliegende Band schließt an zwei andere von mir im Verlag Metzler herausgegebene Sammelbände an. In *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens* (2009, hg. mit Christian Klein) werden im Rahmen einer enger gefassten, soziologischen Grundkonzeption einige soziale Leistungen des Erzählens vorgestellt, die im neuen, wesentlich breiter angelegten Band wiederkehren. Das *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (2011) ist dem literarischen Erzählen gewidmet, stellt dieses aber in eine Reihe von intermedialen und interdisziplinären Bezügen, die hier ebenfalls aufgenommen werden.

Wuppertal, im September 2017
Matías Martínez

I Grundlagen

1 Was ist Erzählen?

Auf die Frage, was eigentlich Erzählen sei, findet man nicht leicht eine Antwort – oder eher: man findet zu viele. Einer präzisen Begriffsbestimmung steht zunächst im Weg, dass ›Erzählen‹ sowohl ein alltagssprachliches Wort als auch ein wissenschaftlicher Terminus ist – terminologische Explikationen sollten zumindest nicht in Widerstreit mit dem intuitiven Sprachgebrauch geraten. Außerdem wird eine Antwort dadurch erschwert, dass sowohl der alltagssprachliche Gebrauch als auch die wissenschaftlichen Bestimmungen alles andere als eindeutig sind. In beiden Feldern begegnet man einem Spektrum von eher eingeschränkten, teilweise auch eigenwilligen Wortgebräuchen bis hin zu sehr weiten Verwendungen, die nahezu alles und jedes als ›Erzählung‹ (oder auch mit zumeist synonym verwendeten Begriffen als ›Narration‹ oder ›Narrativ‹) bezeichnen (vgl. z.B. die aktuellen Sammelbände von Aumüller 2015, Hansen u. a. 2017 und Hyvärinen/Hatavara/Hydén 2013).

Wer wissen möchte, was ›Erzählen‹ ist, scheint also vor einem Dilemma zu stehen: Einerseits wäre es willkürlich, aus der Vielzahl vorhandener Definitionen eine einzige als die richtige herauszuheben und andere, gegebenenfalls ebenso hilfreiche Verwendungen auszuschließen. Andererseits sollte man sinnvollerweise mit ›Erzählen‹ nicht diffus allerlei, sondern etwas Bestimmtes meinen. Um den Begriff unter Berücksichtigung möglichst vieler Definitionsversuche sowohl fruchtbar als auch trennscharf zu halten, soll er im Folgenden durch eine Kombination von notwendigen und optionalen Merkmalen bestimmt werden, die der Disparität der vorfindlichen Begriffsverwendungen Rechnung trägt, ohne andererseits ins Beliebige abzugleiten.

Als Ausgangspunkt diene folgende Minimalbestimmung:

›Erzählen ist Geschehensdarstellung‹

Mit ›Darstellung‹ ist hier soviel wie ›Bezugnahme auf‹ ein Geschehen gemeint – in welcher Weise oder mithilfe welchen Mediums auf ein Geschehen Bezug genommen wird, ist durch diese Bestimmung nicht festgelegt.

Damit ein Phänomen als ›Geschehen‹ bezeichnet werden kann, muss es drei Merkmale aufweisen: Konkretheit, Temporalität, Kontiguität.

(1) *Konkretheit:* Jede Erzählung stellt ›mimetische‹, das heißt singuläre und konkrete Gegenstände und Sachverhalte dar (Martínez-Bonati 1981, 22–27). Betrachten wir als Gegenbeispiel ein Backrezept für Lebkuchen:

> Butter, Zucker und Vanillin-Zucker cremig rühren. Mit Mehl, Eiern, Nüssen, Schokolade und Gewürz verrühren. Teig auf einem Blech mit Backpapier glatt streichen. Im heißen Ofen bei 180 °C ca. 30 Minuten backen.

Obwohl hier eine chronologische Folge von Ereignissen angesprochen wird, ist dieser Rezepttext nicht narrativ, weil er kein singuläres Ereignis beschreibt, sondern eine Anweisung für unbestimmt viele konkrete Handlungen gibt. Grammatisch zeigt sich sein allgemeiner Charakter in der Verwendung des Infinitivs anstelle finiter Verbformen. Als situationsenthobene Handlungsanweisung lässt er offen, wer das Rezept wann, wo und wie befolgt. Das Rezept würde dann in eine Erzählung münden, wenn es in einer bestimmten Situation mehr oder weniger erfolgreich von bestimmten Handelnden realisiert würde – etwa wenn Lukas erzählt, wie er gestern abend daran scheiterte, Lebkuchen zu backen, weil in der Küche der Strom ausfiel.

(2) *Temporalität:* Geschehensdarstellung ist Darstellung eines Zeitverlaufs. Jedes Geschehen ist als solches durch ein ›vorher vs. nachher‹, durch eine Sequenz chronologisch geordneter Ereignisse strukturiert: $e_1 \rightarrow e_2 \rightarrow e_3 \rightarrow \ldots \rightarrow e_n$

Eine Sachverhaltsdarstellung wie ›Die Wuppertaler Schwebebahnstrecke ist 13 km lang‹ bezieht sich zwar auf eine singulär-konkrete Tatsache, ist aber nicht narrativ, weil sie kein Geschehen darstellt. Erst eine Aussage wie ›Friederike bestieg gestern mittag in Vohwinkel die Schwebebahn und fuhr die ganzen 13 km bis Oberbarmen‹ referiert auf ein (zugegeben triviales) Geschehen.

(3) *Kontiguität:* Die dargestellten Ereignisse müssen nicht nur chronologisch geordnet, sondern auch räumlich, zeitlich oder kausal aufeinander bezogen sein. Betrachten wir diese Minimalerzählung:

(a) ›Cäsar überschritt mit seinen Truppen den Rubicon. Jahrtausende später fiel in Berlin die Mauer.‹

Obwohl hier zwei konkrete und zeitlich separate historische Ereignisse angesprochen werden, kann man nicht von einer Erzählung sprechen. Erst eine Sequenz wie die folgende wäre narrativ zu nennen:

(b) ›Cäsar überschritt mit seinen Truppen den Rubicon. Dann zog er in Rom ein.‹

Anders als in (a) gibt es in (b) einen identischen Handlungsträger, Caesar, der die erwähnten Ereignisse miteinander verbindet und zwischen ihnen zumindest implizit eine kausale Verbindung herstellt. Die inhaltliche Kontiguität zwischen beiden Ereignissen wird grammatisch von der anaphorischen Kohäsion (»er«) angedeutet.

Soweit drei notwendige Merkmale von Geschehen und damit auch von Erzählungen als Geschehensdarstellungen: Jede Erzählung gibt einen Inhalt wieder, der konkret, temporal und kontiguitiv ist. Die bloße Bezugnahme auf ein so bestimmtes Geschehen ist nun allerdings noch nicht hinreichend, um eine Darstellung bereits als ›erzählend‹ zu qualifizieren. Ein Ausdruck wie ›Der Zweite Weltkrieg‹ bezieht sich zweifellos auf ein außerordentlich komplexes Geschehen; der Ausdruck selbst ist aber gewiss nicht narrativ. Nun könnte man vielleicht einwenden, dass ›Der Zweite Weltkrieg‹ ein bestimmtes historisches Geschehen nicht darstellt, sondern nur benennt. Betrachten wir deshalb noch ein anderes Beispiel für eine nicht-narrative Geschehensdarstellung, nämlich tabellarische Zusammenfassungen von Fußballspielen (hier auf der Internetseite http://www.kicker.de, besucht am 26.8.2017):

	Werder Bremen	**Bayern München**
Tore	0	2
Torschüsse	4	19
Laufleistung	117,44 km	112,13 km
gespielte Pässe	290	721
angekommene Pässe	200	639
Fehlpässe	90	82
Passquote	69 %	89 %
Ballbesitz	28 %	72 %
Zweikampfquote	54 %	46 %
Foul/Hand gespielt	9	10
Gelbe Karten	1	1
Rote Karten	0	0
Abseits	0	0
Ecken	2	8

Tab. 1.1 Spieldaten des Bundesligaspiels zwischen Werder Bremen und Bayern München am 26.8.2017.

Diese Tabelle erfasst das Fußballspiel viel detaillierter und präziser, als es ein erzählerischer Spielbericht täte – ohne doch selbst narrativ zu sein. Dass ein Geschehen dargestellt wird, ist also ein notwendiges, aber kein hinreichendes Merkmal von Erzählungen. Deshalb müssen wir die anfängliche Bestimmung ›Erzählen ist Geschehensdarstellung‹ folgendermaßen erweitern:

›Erzählen ist Geschehensdarstellung + x‹

Die Komponente ›x‹ dient hier als Platzhalter für eine unbestimmte Anzahl von unterschiedlichen, mehr oder weniger umfassenden Merkmalen des Erzählens, die in der Narratologie der vergangenen Jahrzehnte vorgeschlagen wurden. Die meisten von ihnen qualifizieren entweder die Beschaffenheit des dargestellten Geschehens oder die Art und Weise der Darstellung durch zusätzliche Kriterien, andere leiten aus der Pragmatik des Erzählens bestimmte Strukturforderungen ab. Für die Bestimmung des Erzählbegriffs können sie alle aber nur einen optionalen Status beanspruchen, weil sie das Phänomen des Erzählens nur partiell erfassen: stets lassen sich Gegenbeispiele von Geschehensdarstellungen finden, die von ihnen ausgeschlossen werden, aber gemäß anderer Kriterien doch narrativ sind.

Aus der Reihe dieser Vorschläge seien jetzt einige knapp vorgestellt, die die narratologische Diskussion in den vergangenen Jahrzehnten besonders stark geprägt haben und in anderen Artikeln dieses Sammelbandes ausführlicher erläutert werden. Sie beziehen sich auf Aspekte der Darstellung (*discours*, Kriterien 1–2), des Geschehens (*histoire*, Kriterien 3–7) und der Pragmatik (Kriterien 8–9) des Erzählens.

(1) *Doppelte Zeitlichkeit:* Diesem Kriterium zufolge stellen Erzählungen nicht nur etwas Zeitliches (ein Geschehen) dar, sondern sind selbst zeitlich-linear so strukturiert, dass eine Parallelität zwischen der Reihe der Zeichen und der Reihe der bezeichneten Ereignisse besteht (z. B. Rimmon-Kenan 2002, 134–150). Das trifft für Alltagserzählungen, Romane, Dramen oder Filme grundsätzlich zu – trotz der Möglichkeit von Anachronien, d. h. Darstellungen, die passagenweise durch Vorausdeutungen oder Rückblenden von der Zeitordnung der Handlung abweichen. Wenn man aber auch Einzelbildern, Skulpturen u. a. narratives Potenzial zubilligen möchte, dann ist Geschehensdarstellung auch ohne doppelte Zeitlichkeit möglich.

(2) *Vermittlungsinstanz*: Eine lange Tradition der literaturwissenschaftlichen Narratologie reserviert den

Begriff der Erzählung für solche Formen der Geschehensdarstellung, in denen die Ereignisse durch die Vermittlungsinstanz eines Erzählers präsentiert werden. Nicht die erzählte Welt, sondern die »Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium« (Käte Friedemann 1910/1965, 40) in Gestalt eines Erzählers steht hier im Vordergrund. Dramen, Filme und andere Medien ohne Erzählerfigur wären diesem Erzählbegriff zufolge nicht narrativ. (Allerdings wird die Frage, ob es nicht auch im Film einen ›Erzähler‹ gebe, kontrovers diskutiert.)

(3) *Kausalität:* Von wohlgebildeten Erzählungen wird häufig verlangt, dass die Ereignisse nicht nur chronologisch aufeinander, sondern auch kausal aufeinander folgen müssten. Zustandsveränderungen wären so durch einen kausalen Ursache-Wirkungszusammenhang motiviert (zu Varianten dieses Kausalitätspostulats s. Artikel »Erklären«). Historische Annalen oder Chroniken wären demzufolge nicht oder nur schwach narrativ.

(4) *Intentionalität:* Oft wird stillschweigend unterstellt, Erzählen wäre stets, mit den Worten der aristotelischen *Poetik*, die »Darstellung menschlicher Handlungen« (»mimesis praxeōs«, *Poetik* 1449b). Menschliche Handlungen implizieren Handlungsträger, Handlungsabsichten und den Versuch ihrer Ausführung, bei mehreren Handelnden auch Kollisionen von Handlungen. ›Menschlich‹ sollte allerdings auf anthropomorphe Handlungsträger ausgedehnt werden, denn in literarischen Erzählungen treten häufig genug nicht-menschliche Figuren auf – sprechende Tiere in Fabeln, Roboter in *Science Fiction*-Romanen oder gar Dinge wie Strohhalme, Kohlestücke und Bohnen (wie im Grimmschen Märchen *Strohhalm, Kohle und Bohne*). Auch in diesen Fällen wäre das Kriterium der Intentionalität erfüllt, weil man auch derartigen Aktanten mentale Zustände (Gedanken, Gefühle, Absichten, Wünsche) zuschreibt und sie als Urheber von Handlungen versteht.

Dagegen wären Naturvorgänge wie die von Alfred Wegener zuerst beschriebene Kontinentalverschiebung, die Plattendrift der Kontinente aus dem Super-Kontinent Pangaea heraus, zwar wissenschaftlich beschreibbar und erklärbar, aber nicht erzählbar – es sei denn, dieser geologische Vorgang würde, beispielsweise in einer mythischen Erzählung, auf das Wirken von Gottheiten zurückgeführt.

(5) *Ganzheit*: Die Auffassung, eine Erzählung müsse eine abgeschlossene Ganzheit bilden, um als ›wahre‹, d. h. wohlgebildete Erzählung gelten zu können, begegnet in verschiedenen Varianten. Die früheste und wirkungsvollste war die aristotelische Forderung, eine dramatische oder auch epische Handlung müsse Anfang, Mitte und Ende besitzen (*Poetik* 1450b).

Eine andere Variante ist die besonders von Hayden White bekannt gemachte Theorie des *emplotment*: Auch eine kausal verknüpfte Kette von Ereignissen bedürfe noch der zusätzlichen Integration unter ein kulturell relevantes Handlunsgschema (Plot), um ein Geschehen zu einer prägnanten Gesamthandlung zu bündeln. Solche Handlungsschemata verliehen einer disparaten Menge von Ereignissen die Prägnanz einer kulturell relevanten Konfiguration. Erst das *emplotment*, die Subsumtion von Ereignissen unter ein Handlungsschema, gebe einem Geschehen Sinn. Whites Beispiele für solche Plots sind ›Komödie‹, ›Tragödie‹, ›*romance*‹ oder ›Farce‹ (s. Artikel »Erklären« in diesem Band).

(6) *Ereignishaftigkeit:* Besonders einflussreich für den Begriff der Ereignishaftigkeit einer Handlung war die Sujet-Theorie Jurij M. Lotmans. Er bezeichnet nicht einzelne Handlungssegmente, sondern die globale Handlungsstruktur eines narrativen Textes als ein umfassendes ›Ereignis‹ (oder auch ›Sujet‹). Ein solches ›Ereignis‹ entsteht, indem der Held der Geschichte die Grenze zwischen zwei Teilräumen der erzählten Welt überschreitet (s. Renner 2004). Für Lotman ist die Überschreitung einer räumlich-klassifikatorischen Grenze ein notwendiges Merkmal narrativer Texte (Martínez/Scheffel 2016, 158–165).

Lotmans recht starre Sujet-Konzeption wurde u. a. von Wolf Schmid in unterschiedliche Typen von (geglückten oder missglückten) Grenzüberschreitungen untergliedert. Geschichten können mehr oder weniger interessant sein, je nachdem, wie stark die Handlung vom normalen und erwartbaren Lauf der Dinge in der erzählten Welt abweicht. Je relevanter und unvorhersehbarer die Abweichung, desto größer ist die ›Ereignishaftigkeit‹ der Geschichte. Der Erwartungsrahmen, mit Bezug auf den die Abweichung erfolgt, bemisst sich nicht an den privaten Erwartungen individueller realer Leser, sondern an dem System von Normen, die für die Figuren, den Erzähler und den impliziten oder abstrakten Autor gelten (Schmid 2008, 11–22).

Grundsätzlich vergleichbar, aber doch auch in einem interessanten Gegensatz zu Lotmans Sujetkonzept spricht man in der konversationslinguistischen Erzählforschung von einem ›Planbruch‹ als strukturellem Zentrum von Alltagserzählungen (Quasthoff 1980, 105). Während in Lotmans Modell die gelungene Grenzüberschreitung des Helden den Kern der

Handlung ausmacht, entsteht ein ›Planbruch‹ gerade aus dem Gegensatz zwischen dem Handlungsplan eines Agenten, der darauf beruht, dass alles seinen normalen Gang geht, und seiner Durchkreuzung durch ein unerwartetes Ereignis. Die tägliche Fahrt zur Arbeit würde demgemäß erst dann zu einem geeigneten Thema für eine Alltagserzählung, wenn sich auf ihr etwas Besonderes, z. B. ein Unfall, zugetragen hätte.

(7) *Experientiality:* Erzählungen haben das Potenzial, die subjektive Erfahrung von Wirklichkeit durch den Ich-Erzähler oder auch, im Falle fiktionaler Werke, durch Figuren darzustellen. Monika Fludernik sieht darin sogar das Kernmerkmal des Erzählens schlechthin und bezeichnet es als die ›Erfahrungshaftigkeit‹ von Erzähltexten: »experientiality, namely the quasi-mimetic evocation of ›real-life experience‹« (Fludernik 1996, 12). Hingegen seien die Darstellung von Geschehen und Handlungsschemata kein notwendiges Merkmal von Narrativität: »narrativity should be detached from its dependence on plot and be redefined as the representation of experientiality« (ebd., 109).

Diese Gleichsetzung von Narrativität und Erfahrungshaftigkeit ist nicht unproblematisch. Wie Fludernik selbst einräumt, gibt es Texte, die jeder als narrativ bezeichnen würde, die aber gleichwohl keine subjektiven Erfahrungen abbilden – beispielsweise typische Werke der akademischen Geschichtsschreibung oder Erzählungen im neutral beobachtenden *camera eye*-Stil wie viele *short stories* Ernest Hemingways. Und andererseits gibt es Texte, die subjektive Erfahrungen ausdrücken, aber nicht narrativ sind – wie etwa Naturgedichte, die die Erfahrungen eines lyrischen Ichs beschreiben, aber kein Geschehen erzählen. Erfahrungshaftigkeit ist also weder ein hinreichendes noch ein notwendiges Merkmal von Narrativität. Ungeachtet dieser Schwierigkeiten ist aber anzuerkennen, dass die Repräsentation von subjektiver Erfahrung zweifellos ein wichtiger Grund dafür ist, weshalb wir uns überhaupt für Erzählungen interessieren: Im Lesen von fiktionalen Romanen und Erzählungen, aber auch von faktualen Reportagen und Biographien können wir vorübergehend am Leben anderer teilnehmen und unsere eigene Wirklichkeitserfahrung erweitern.

(8) *Tellability:* In der konversationslinguistischen Erzählanalyse spielt der Begriff der *tellability* eine zentrale Rolle. Der Begriff wurde der Sache nach vom Soziolinguisten William Labov eingeführt (der allerdings selbst zunächst den Ausdruck *reportable* verwendete, s. Labov 1972, 370). Der Ausdruck *tellable* (ebenso wie *reportable*) ist grammatisch etwas irreführend. Denn es geht hier nicht darum, ob ein Geschehen erzählbar ist. *Tellable* im Sinne Labovs sind vielmehr Ereignisse, die es sich in einer gegebenen Kommunikationssituation zu erzählen lohnt, weil sie neu, unerwartet oder ungewöhnlich sind. Eine Erzählung besitzt *tellability*, wenn der Zuhörer am Ende nicht mehr nach dem Sinn der Erzählung fragt (›so what?‹). Damit der Zuhörer diesen Sinn erkennen kann, fügt der Erzähler evaluative Bemerkungen (beispielsweise an Anfang oder Ende oder vor oder nach dem Höhepunkt der Geschichte) ein, die dem Hörer oder Leser signalisieren, worum es geht. Ähnlich entscheidet im Journalismus der ›Nachrichtenwert‹ eines Ereignisses darüber, ob es zum Gegenstand von Meldungen, Berichten und Reportagen wird. Der Nachrichtenwert wird durch Faktoren wie das Ausmaß und die Konsequenzen des Ereignisses, seine Aktualität, räumliche oder zeitliche Nähe, die Auswirkungen auf die eigene (lokale, regionale, nationale) Gemeinschaft u. a. bestimmt.

Die Kriterien *Ereignishaftigkeit* und *tellability* sind voneinander zu unterscheiden. Denn die *tellability* einer Geschichte ist kein inhärentes Merkmal der erzählten Ereignisse, sondern entsteht aus der Relevanz, die der Geschichte in einer bestimmten Erzählsituation zukommt – nichts ist langweiliger als die Neuheiten von gestern. Andererseits können Geschichten, die für sich genommen wenig spannend sind, in einem bestimmten Rahmen höchst vergnüglich anzuhören sein – etwa wenn Kinder am Mittagstisch erzählen, was sie morgens im Kindergarten erlebt haben (»und dann [...], und dann [...], und dann [...]«). Andererseits sperren sich gerade sehr ungewöhnliche und spannende Ereignisse dagegen, sie zu erzählen – das gilt beispielsweise für Geschichten, die den Erzähler oder den Zuhörer beschämen oder quälen können (Norrick 2007).

(9) *Konversationelle Zugzwänge*: Sozio- und konversationslinguistische Ansätze bestimmen das Erzählen pragmatisch als eine Methode zur Bewältigung der Aufgabe, vergangene Geschehnisse im Gespräch sprachlich zu rekonstruieren (Gülich 2004). Diese kommunikative Aufgabe prägt die Struktur des Erzählens, weil sie den Erzähler in bestimmte ›Zugzwänge‹ bringt (Detaillierungs-, Relevanzsetzungs-, Kondensierungs- und Gestaltschließungszwang, s. Kallmeyer/Schütze 1977). Um in einer Gesprächssituation eine Geschichte rekonstruieren zu können, müssen verschiedene Teilaufgaben oder ›Jobs‹ erledigt werden (Hausendorf/Quasthoff 2005, 127–132, Becker/Stude

2017, 18–38): das Aufmerksamkeit heischende ›Relevantsetzen‹ der Erzählung, das vorwegnehmende ›Thematisieren‹ des Inhalts, die ›Durchführung‹ der eigentlichen Erzählung, das ›Abschließen‹ und ›Überleiten‹ zurück in den übergreifenden Gesprächszusammenhang.

Die hier vorgeschlagene Bestimmung des Erzählens versucht, die Vielfalt der Zugänge zu diesem komplexen Phänomen zu bewahren und zugleich einen gemeinsamen Bezugspunkt zu sichern. Dafür wird mit der Formel ›Erzählen ist Geschehensdarstellung + x‹ eine Kombination von notwendigen und optionalen Merkmalen gesetzt. Wer erzählt, bezieht sich stets auf ein (reales oder erfundenes) Geschehen, das als solches durch Konkretheit, Temporalität und Kontiguität gekennzeichnet ist. Doch diese Minimalbestimmung reicht nicht aus, um das Erzählen von nicht-narrativen Formen der Bezugnahme auf Geschehen zu unterscheiden. Es müssen noch ein oder mehrere optionale Merkmale hinzukommen. Hier wäre es nun willkürlich, sich für eine bestimmte der kursierenden Definitionen zu entscheiden. Denn alle Merkmale, die hier optional genannt werden (es ließen sich noch weitere hinzufügen), erfassen das Phänomen des Erzählens nur partiell. Oft genug wird die Partialität dieser Kriterien dadurch verdeckt, dass sie normativ benutzt werden, indem mit ihrer Hilfe zwischen einem ›eigentlichen‹, d. h. kriteriumskonformen, und einem ›defizitären‹ Erzählen unterschieden wird. Die Vielfalt und Disparität der Bestimmungen zeigen aber im Gegenteil, dass der Begriff des Erzählens nicht eindeutig festgelegt werden kann.

Literatur

Aumüller, Matthias (Hg.): *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung.* Berlin/New York 1015.

Becker, Tabea/Stude, Juliane: *Erzählen*. Heidelberg 2017.

Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*. London 1996.

Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik* [1910]. Darmstadt 1965.

Gülich, Elisabeth: Erzählen aus konversationsanalytischer Perspektive: Versuch einer Synthese. Unveröffentlichtes Grundlagenpapier für die Sommerakademie »Narrative Sinnbildung« an der Universität Greifswald 2004.

Hansen, Per Krogh u. a. (Hg.): *Emerging Vectors of Narratology*. Berlin/Boston 2017.

Hausendorf, Heiko/Quasthoff, Uta M.: *Sprachentwicklung und Interaktion. Eine linguistische Studie zum Erwerb von Diskursfähigkeiten*. Radolfzell 2005.

Hyvärinen, Matti/Hatavara, Mari/Hydén, Lars-Christer (Hg.): *The Travelling Concepts of Narrative*. Amsterdam/Philadelphia 2013.

Labov, William: The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In: Ders.: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia 1972, 354–396.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Übers. v. Rainer Grübel. Frankfurt a. M. 1973.

Martínez, Matías (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart 2011.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München [10]2016.

Martínez-Bonati, Félix: *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. Ithaca/London 1981.

Norrick, Neal R.: Conversational Storytelling. In: David Herman (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, 127–141.

Quasthoff, Uta: *Erzählen in Gesprächen*. Tübingen 1980.

Renner, Karl Nikolaus: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft.* Passau 2004, 357–381.

Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London [2]2002.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin/New York [3]2014.

Matías Martínez

2 Bausteine des Erzählens

Das Erzählen ist (a) eine Sprachhandlung, in der (b) eine Geschichte im (c) Darstellungsmodus des Erzählens wiedergegeben wird. Die Erzählforschung bezeichnet Ebene (a) auch als *narration*, Ebene (b), das ›Was‹ der Erzählung, als *histoire* und (c), den Darstellungsmodus ›Erzählen‹ oder das ›Wie‹, als *discours* (oder auch *récit*). In der Erzähltextanalyse wird die Ebene des *discours* anhand der beiden Bausteine ›Erzählstimme‹ und ›Perspektive‹, die Ebene der *histoire* mittels der Bausteine ›Handlung‹, ›Figur‹ sowie ›Raum‹ und ›Zeit‹ untersucht. Gesondert davon ist die Situierung im pragmatischen Kontext einer Kommunikationssituation zu betrachten. Diese Differenzierung benennt indes lediglich Tendenzen einer systematisch-heuristischen Trennung, da jeder der im Folgenden aufgeführten Bausteine stets nur in Relation der drei Ebenen *discours*, *histoire* und *narration* bestimmt werden kann.

Erzählstimme

Käte Friedemann konstatierte bereits 1910, dass in Erzähltexten »die erkenntnistheoretische Tatsache der Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium versinnbildlicht wird« (Friedemann 1969, 40; vgl. Stanzel 1955, 15). Was Friedemann mit ihrer Beschreibung, dass die erzählte Welt stets durch ein *Medium*, das eine spezifische *Betrachtung* der erzählten Welt bietet, andeutet, wurde von Gérard Genette zur systematischen Unterscheidung zweier zentraler Teilaspekte des Erzählens ausgearbeitet: des Sprechens (Erzählstimme) und des Wahrnehmens (Perspektive).

Von entscheidender Bedeutung für die Erzähltextanalyse ist die Frage nach dem Geltungsanspruch eines Textes und dem Realitätsstatus des Erzählten. Generell werden folgende Ebenen unterschieden: Der ontologische Status eines erzählten Ereignisses kann fiktiv oder real sein, je nachdem ob es sich bei der Geschichte um eine phantastische Erfindung handelt oder ob sie tatsächlich in der Realität stattgefunden hat. Davon zu unterscheiden ist der pragmatische Geltungsanspruch eines Textes, der entweder fiktional oder faktual ist (Martínez/Scheffel [10]2016, 16; Klein/Martínez 2010).

Die beiden Modi des fiktionalen und des faktualen Erzählens erzeugen je unterschiedliche Kommunikationssituationen: Im faktualen Erzählen übermittelt ein Sender (Autor/Erzähler) einem Empfänger (Leser) einen Inhalt. Mit diesem faktualen Kommunikationsmodell ist zugleich die Vorstellung verbunden, dass der Autor/Erzähler für die Richtigkeit des Inhaltes, d. h. dass Reales erzählt wird, bürgt und die Richtigkeit der Angaben mit der Autorität seiner Person beglaubigt. Im fiktionalen Erzählen hingegen erfindet ein Autor die Rede eines fiktiven Erzählers. Autor und Erzählinstanz(en) erzeugen hierbei jeweils eigenständige Kommunikationsebenen, weshalb der Erzähler nach der Logik des Modells seine Aussagen an einen fiktiven (idealen) Leser adressiert. Ein Autor braucht im fiktionalen Erzählen daher auch nicht für den Wahrheitsgehalt der erzählten Geschichte zu bürgen, da die Informationen aussagenlogisch nicht von ihm, sondern von der Erzählinstanz stammen. Die Aussagen der Erzählinstanz sind entsprechend auf dieser zweiten Kommunikationsebene – d. h. innerhalb einer erfundenen, erzählten Welt – stets authentisch und glaubwürdig, auch wenn die Inhalte ontologisch fiktiv und, gemessen an der Realität, unglaubwürdig sind.

›Mittelbarkeit‹ – d. h. die Vorstellung, dass in Erzählungen im Gegensatz zu anderen Textformen eine eigenständige, vom Autor zu unterscheidende, anthropogene Erzählinstanz identifiziert werden kann – ist ein zentrales Kriterium von Narrativität. In einer Autobiographie, als Sonderfall faktualen Erzählens, sind Autor, Erzähler und Figur identisch (Philippe Lejeune [1994] bezeichnet diese Identität als »autobiographischen Pakt«). Im fiktionalen Erzählen hingegen sind Autor, Erzähler und gegebenenfalls Figur voneinander zu trennen. In Felicitas Hoppes »Traumbiographie« *Hoppe* (2012) werden die Erwartungshaltungen, die mit diesen beiden Modi zusammenhängen, gegeneinander ausgespielt: In *Hoppe* recherchiert die Erzählerin »fh« das Leben einer Figur namens »Felicitas Hoppe« und kommt u. a. zu folgendem Ergebnis: »Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung« (Hoppe 2012, 14). In einem Text mit faktualem Geltungsanspruch wäre dieser Satz falsch, da die reale Autorin in Hameln aufgewachsen ist. In einem Text, der die Gattung der Autobiographie persifliert und letztlich eine fiktionale Erzählung darstellt, in der Figur, Erzählerin und Autorin voneinander unabhängige Entitäten sind, ist die Aussage innerhalb der erzählten Welt hingegen richtig.

Unter dem Aspekt ›Stimme‹ untersucht Genette sämtliche »Spuren«, die die Erzählinstanz im »narrativen Diskurs [...] hinterlassen hat« (Genette [3]2010, 138). Diese Spuren können stärker oder schwächer ausgeprägt sein, je nachdem, ob die Erzählinstanz als Figur selbst Bestandteil der erzählten Geschichte oder

ein kaum wahrnehmbarer Vermittler ist, oder ob die Geschichte aus großer Distanz oder unmittelbarer Nähe erzählt wird. Die Erzähler in den Romanen Theodor Fontanes etwa treten selbst nicht in Erscheinung und schildern die Geschichten aus einer distanzierten Übersicht. In Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) hingegen beschreibt ein Ich-Erzähler die durch die vielfältigen Eindrücke der Großstadt Paris zunehmend subjektiver werdende Wahrnehmung der Hauptfigur.

Erzähler können explizit oder implizit im narrativen Diskurs anwesend sein. Mit dieser Einsicht können Unterscheidungen von Erzählertypen auf unterschiedlichen systematischen Ebenen sowie zwischen verschiedenen Medien getroffen werden. Im sprachlichen Erzählen sind Erzählerinstanzen eindeutiger identifizierbar als in Filmen, Theaterstücken, Comics oder Gemälden (von Ausnahmen abgesehen wie einer Erzählstimme aus dem *off* beim Film oder einem Stage Manager im Theater). Darauf weist auch die gebräuchliche Metonymie hin, die Erzählinstanz im sprachlichen Erzählen als ›Stimme‹ zu bezeichnen (Genette [3]2010, 137). Um die mediale Spezifität erzählerischer Mittelbarkeit zu benennen, unterscheidet Wolf Schmid »*vermittelte* und *mimetische* narrative Texte«, je nachdem, ob eine Geschichte durch eine Erzählinstanz oder »ohne ›Vermittlung‹ durch einen ›Erzähler‹« dargestellt wird. »Zu den mimetischen narrativen Texten gehören das Drama, der Film, der Comic, das narrative Ballett, die Pantomime, das erzählende Bild« (Schmid [3]2014, 8). Darüber hinaus sind in der Forschung aber auch immer wieder Versuche unternommen worden, das narratologische Instrumentarium gänzlich von solchen begrifflichen Implikationen des Verbalsprachlichen zu bereinigen, um den Gegenstandsbereich auf nichtsprachliche Erzählformen ausweiten zu können. Seymour Chatman argumentiert im Hinblick auf den Film, dass jede Art der Darstellung durch einen ›Agenten‹ organisiert sein müsse (Chatman 1990, 115). Manfred Pfister postuliert im Rahmen der Dramenanalyse eine »perspektivierende, selektierende, akzentuierende und gliedernde Vermittlungsinstanz« (Pfister [11]2001, 48). Diese Merkmale sind somit transmedial identifizierbare Funktionen impliziter Erzähler (Nünning/Sommer 2002, 107). Auch wenn in Erzählungen kein anthropogener Erzähler explizit auftaucht, ist dennoch eine implizite, vom Autor, Regisseur oder Maler/Zeichner zu trennende Erzählinstanz vorhanden, die für Selektion, Arrangement und Perspektivierung verantwortlich zeichnet.

Quer zu diesen medialen Unterschieden kann das Ausmaß, in dem ein Erzähler implizit oder explizit erscheint, daran gemessen werden, wie ausgeprägt sich die Erzählinstanz selbst präsentiert, mit Namen bekannt ist, eine eigene oder eine fremde Lebensgeschichte erzählt, sich mit Bewertungen, subjektiven Empfindungen oder anderen Arten der Einmischung bemerkbar macht, eine charakteristische Auswahl von Aspekten vornimmt, Ereignisse auf ungewöhnliche Weise anordnet oder die Geschichte auf außergewöhnliche Weise präsentiert. All diese Kriterien lassen sich anhand verschiedener Erzähler-Typologien näher bestimmen.

Erzähler-Typologien

Stellung

Erzähler können danach unterschieden werden, ob und in welchem Ausmaß sie an der erzählten Geschichte beteiligt sind. ›Heterodiegetisch‹ werden mit Genette solche Erzähler genannt, die nicht Bestandteil der erzählten Welt sind und die Ereignisse in der ›Er‹-Form berichten, wie zum Beispiel die Erzähler in Fontanes Romanen. Eine ›homodiegetische‹ Erzählerinstanz ist demgegenüber selbst als Figur in der erzählten Welt anwesend und erzählt als solche die Geschichte in der ›Ich‹-Form. Susan S. Lanser (1981, 160) unterscheidet homodiegetische Erzähler noch weiter nach ihrer Beteiligung am erzählten Geschehen: So können sie unbeteiligte oder beteiligte Beobachter, eine der Nebenfiguren oder eine der Hauptfiguren sein. Ist der Erzähler selbst die Hauptfigur, liegt der Sonderfall eines ›autodiegetischen‹ Erzählens vor – wie im Fall von Rilkes *Malte Laurids Brigge*.

Die Trennung von homo- und heterodiegetischem Erzählen ist auch auf faktuale Erzählungen anwendbar. Während mit Fiktionalität und Faktualität unterschieden wird, ob eine Identität oder Trennung zwischen Autor und Erzähler besteht, benennt die Stellung des Erzählers die Identität oder Trennung von Erzähler und Figur. Im Fall einer Autobiographie liegt ein homo- und autodiegetisches Erzählen, bei einer Biographie oder Dokumentation ein heterodiegetisches Erzählen vor.

Generell ist in den meisten Erzählerkonstellationen, egal ob homo- oder heterodiegetisch, eine ›doppelte Zeitperspektive‹ zu erkennen, die sich im Unterschied der »lebensweltlich-praktische[n]« Perspektive der Figuren (»Agentenperspektive«) und der »analytisch-retrospektive[n]« Perspektive der Erzählinstanz manifestiert (Martínez/Scheffel [10]2016, 127 f.). Dietrich We-

ber bezeichnet mit Karl Bühler solch divergierende epistemische Perspektiven von Erzähler und Figuren als unterschiedliche »Orientierungszentren« beziehungsweise »*Ich-Hier-Jetzt-Systeme*« (Weber 1998, 43–48, vgl. Bühler 1934). Damit wird ein paradoxer Effekt deutlich: Jeder Erzählakt ist ein Vorgang der Sinnerzeugung, bei dem eine Erzählinstanz eine bereits abgeschlossene Handlung retrospektiv überblicken muss, um sie zu einem sinnhaften Ganzen ordnen zu können. »Nicht schon der kontemporäre Chronist, sondern erst der retrospektiv urteilende Erzähler oder Historiker kann ein Geschehen mit Begriffen erfassen, die für das Verständnis narrativer Texte so fundamental sind wie ›Anfang‹ und ›Ende‹, ›Ursache‹ und ›Wirkung‹, ›Aufstieg‹ und ›Niedergang‹, ›Wendepunkt‹ und ›Vorwegnahme‹« (Martínez/Scheffel [10]2016, 127). Zugleich nimmt man aber in der Rezeption die »Agentenperspektive« der Figuren ein, wodurch das geschilderte Geschehen nicht retrospektiv, sondern prospektiv und als »offene[r] Möglichkeitshorizont« wahrgenommen wird. Ein solches immersives Sich-Hineinversetzen in die möglichen Handlungsoptionen der Protagonisten ist sogar nötig, »um ihre Handlungen als Handlungen überhaupt verstehen zu können« (ebd., 124). Mark Currie bezeichnet diesen Effekt als eine ›Antizipation der Retrospektion‹ (Currie 2007, 29). Diese prospektive Perspektive entsteht in der Rezeption auch dann, wenn ein Erzähltext zum wiederholten Male gelesen wird und man als Leser selbst über einen Überblick über die Geschichte verfügt.

Als eine Sonderform dieser ›doppelten Zeitperspektive‹ können homodiegetische Erzähler auf einer weiteren funktionalen Ebene in ein *erinnerndes* und *erzählendes Ich* zerfallen. Besonders auffällig wird diese Unterscheidung, wenn eine Lebensgeschichte von Beginn an erzählt wird, so dass anfangs ein großer zeitlicher Abstand zwischen erinnerndem und erzählendem Ich herrscht, der mit Fortschreiten der Geschichte und Annäherung an die Erzählgegenwart zunehmend geringer wird. Eine Autobiographie stellt daher immer eine Selbststilisierung des früheren Ich aus der Sicht des späteren, erzählenden Ich dar. In fiktionalen Erzähltexten wird der Abstand zwischen erinnerndem und erzählendem Ich mitunter besonders ausgestaltet oder reflektiert. In Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–67) vermerkt der zu ausschweifenden Exkursen neigende Ich-Erzähler beispielsweise augenzwinkernd, dass er, um den ersten Tag seines Lebens zu erzählen, ein Jahr gebraucht habe und bei dieser Erzählgeschwindigkeit nie in der Gegenwart seines Lebens ankommen werde. Hubert Fichte wiederum verteilt die beiden Ebenen in *Detlevs Imitationen »Grünspan«* (1971), in dem er sein Kindheitstrauma der Bombardierung Hamburgs im 2. Weltkrieg verarbeitet, auf zwei Figuren: Detlev ist das erlebende Ich der Kindheit, das sich nur noch in Umrissen an die Ereignisse erinnern kann, und Jäcki als Personifizierung des erzählenden Ichs versucht in der Gegenwart, die Umstände der Bombardierung zu recherchieren, um so die durch das Trauma entstandenen Erinnerungslücken mit Informationen aus einer anderen zeitlichen Perspektive zu schließen: »Jäcki will alles über den Terrorangriff lesen« (Fichte 2005, 34).

Erzählebene

In Homers *Odyssee*, in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* und in Giovanni Boccaccios *Decamerone* liegen ähnliche Erzählkonstruktionen vor: Die Geschichten werden nicht einfach nur erzählt, sondern sie sind als Binnengeschichten in eine Rahmenerzählung eingebunden: In den acht einleitenden Gesängen wird Odysseus zunächst heterodiegetisch vorgestellt, bevor er selbst homodiegetisch seine Abenteuer erzählt; Schehrezâd ist vom König zum Tode verurteilt, doch ihr gelingt es, den Vollzug des Urteils so lange hinauszuzögern, wie sie den König jeden Abend mit einer immer neuen Geschichte zu unterhalten vermag; und im *Decamerone* fliehen zehn junge Adlige vor der Pest in Florenz auf ein nahegelegenes Landgut und erzählen sich dort abwechselnd Geschichten. Solche Rahmen- und Binnenstrukturen unterscheiden sich dadurch kategorial voneinander, dass die Erzählinstanz wechselt und somit verschiedene Erzählebenen vorliegen. Genette benennt die erste Ebene, die in klassisch gebauten Texten der Rahmenerzählung entspricht (die aber auch erst in der Mitte oder ganz am Ende des Textes erscheinen kann), *extradiegetisch*. Die Binnengeschichte liegt sodann auf einer zweiten, *intradiegetischen* Ebene. Eine hieraus sich entwickelnde dritte Erzählebene wird *metadiegetisch*, eine vierte Ebene *metametadiegetisch* usw. genannt. Da diese Bezeichnungen im Hinblick auf die Benennung der Relation der Erzählebenen missverständlich sind, wurde vorgeschlagen, stattdessen von ›primärer‹, ›sekundärer‹, ›tertiärer‹ usw. Ebene zu sprechen (Schmid [3]2014, 80 f.).

Die Aufteilung in mehrere Erzählebenen kann diverse Funktionen erfüllen. Mit Rahmenkonstruktionen wird oftmals in einem schriftlich verfassten Text ein mündliches Erzählen fingiert und damit auf die kulturhistorische Grundlage des Erzählens als soziale Funktion verwiesen. Nicht zufällig versammelt sich in

solchen Texten eine Figurengruppe um ein Kaminfeuer oder am Esstisch, um sich gegenseitig (Binnen-)Geschichten zu erzählen. Dies kann zudem die Funktion erfüllen, eine Wartezeit (wie im *Decamerone*) zu verkürzen oder ein anstehendes Ereignis hinauszuzögern (wie in *Tausendundeiner Nacht*). Binnen- und Rahmengeschichten können darüber hinaus die Funktion haben, sich gegenseitig zu kommentieren oder in komplementären, adversativen oder additiven Verhältnissen zueinander zu stehen.

Zeitpunkt des Erzählens

Jede Erzählinstanz ist bezüglich des Zeitpunkts des Erzählens bestimmbar. Ein Erzähler macht die eigene zeitliche Position nur selten explizit kenntlich, allerdings lässt sich aus der Tempusverwendung etwa des epischen Präteritums schließen, dass der Erzähler irgendwann nach dem Ende einer Geschichte damit beginnt, diese zu erzählen. Bezüglich des zeitlichen Abstandes zwischen Erzählen und Erzähltem lassen sich *späteres*, *gleichzeitiges*, *früheres* und die Mischform eines *eingeschobenen* Erzählens unterscheiden (Genette [3]2010, 139 ff.). Späteres Erzählen stellt den Regelfall dar, da – wie bereits erläutert – die retrospektive Übersicht sogar konstitutiv für narrative Sinnerzeugung ist. Die anderen Formen sind daher zumeist auf kürze Abschnitte beschränkt. Früheres Erzählen – der Erzählakt liegt vor dem erzählten Ereignis – findet etwa in Prophezeiungen, Wünschen oder Traumphantasien statt. Gleichzeitiges Erzählen liegt bei Live-Reportagen wie zum Beispiel der Kommentierung eines Fußballspiels vor, trifft z. T. aber auch auf Postings in sozialen Medien oder Blogs zu. Mitunter sind Blogs ebenso wie Tagebucheinträge und Briefe indes nur vermeintlich gleichzeitig erzählt: Wird in Blog- oder Brieftexten ein Tagesverlauf rekapituliert, entsteht mithin, wenn die Erzählung wiederholt unterbrochen wird, eine hybride Form: Mit Beginn des Erzählens ist das Ereignis noch nicht abgeschlossen, so dass trotz Retrospektion phasenweise der Eindruck eines gleichzeitigen Erzählens entsteht. Solche hybriden Formen werden als eingeschobenes Erzählen bezeichnet.

Distanz

Erzähler können Geschichten aus großer Nähe oder großer Distanz erzählen und so den Eindruck von Unmittelbarkeit oder Mittelbarkeit erzeugen. Am deutlichsten wird dies in der Wiedergabe der Worte und Gedanken von Figuren. Die unterschiedlichen Nähe- und Distanzverhältnisse entscheiden hier letztlich darüber, wessen ›Stimme‹ und wessen subjektive Wortwahl man als Leser ›hört‹: die des Erzählers oder die einer Figur. Für fiktionales Erzählen wurden die grundlegenden Präsentationsmöglichkeiten schon in der Antike benannt: Platon unterscheidet in *Der Staat* die ›reine Erzählung‹ (*haple diegesis*), in der der Dichter »selbst redet«, von der Form der Nachahmung (*mimesis*), in der der Dichter »sich selbst verbirgt« und »irgend eine Rede vorträgt, als wäre er ein anderer« (Plato 1958, 393a–b). Diese Unterscheidung wurde in der Geschichte der Erzählforschung immer wieder aufgegriffen und prägt auch die einschlägige Unterscheidung von *showing* und *telling*.

Bei der Untersuchung der Distanz ist zwischen der ›Erzählung von Ereignissen‹ und ›Erzählung von Worten und Gedanken‹ zu unterscheiden (Genette [3]2010, 105 u. 108). Bei Ersterer geht es um das Verhältnis zwischen erzählter Welt und Erzählinstanz, bei Letzterer um die Relation zwischen Erzählinstanz und Figuren. Die Erzählung von Worten kann in die Wiedergabe von ›gesprochener‹ und ›gedachter‹ Rede unterteilt werden. Beide Redeformen lassen sich weiter nach ›erzählter‹, ›transponierter‹ (u. a. indirekter) und ›zitierter‹ Rede unterscheiden (ebd., 108 f.). Entscheidend in diesen drei Formen ist das Ausmaß an Raffung und Wörtlichkeit: In erzählter Rede fasst die Erzählinstanz mit eigenen Worten die Rede von jemand anderem raffend zusammen. In der zitierten Rede hingegen werden zeitdeckend die Worte einer Figur wörtlich, direkt und ohne Eingriff wiedergegeben. In der Mischform der transponierten Rede – die sich in indirekte Rede (im Konjunktiv) und erlebte Rede (im Indikativ, die im Unterschied zum Zitat aber in die dritte Person Singular oder Plural transponiert wurde) unterteilt – ist nicht eindeutig erkennbar, ob es sich um die idiosynkratische Wortwahl des Erzählers oder der zitierten Figur handelt.

In Gerhart Hauptmanns *Bahnwärter Thiel* (1888) wird das für die Novelle zentrale Unglück, der Tod von Thiels Sohn Tobias, wie folgt beschrieben: »Thiel trat vor, um die Strecke überschauen zu können. Mechanisch zog er die rote Fahne aus dem Futteral und hielt sie gerade vor sich hin über die Geleise. – Jesus Christus – war er blind gewesen? Jesus Christus – o Jesus, Jesus, Jesus Christus! was war das? Dort! – dort zwischen den Schienen ... ›Ha–alt!‹ schrie der Wärter aus Leibeskräften. Zu spät.« (Hauptmann 1963, 58) Im ersten Satz wird ein Ereignis erzählt, im zweiten Satz wechselt die Erzählinstanz in eine ›Erzählung von Gedanken‹ in der Form eines inneren Monologs (als Sonderform der zitierten Gedankenrede) und am Ende

steht eine direkte Rede (»Ha-lt«). Anstatt das Ereignis aus der anfänglichen Außensicht weiterzuerzählen, wird das Unglück aus der Innenperspektive des Bahnwärters geschildert. Der Leser hat so aus unmittelbarer Nähe an dem dramatischen Augenblick teil, in dem die halb-bewusste Reizwahrnehmung eines Ereignisses in die plötzliche Erkenntnis des Bahnwärters umschlägt, dass ein Unglück mit Tobias geschehen ist.

Diese Unterscheidungen der Rede- und Gedankenwiedergabe sind auch für faktuales Erzählen im Journalismus, vor Gericht oder der Historiographie relevant. So spielt es eine wichtige Rolle, ob ein Politiker, ein Beschuldigter oder ein historischer Staatsmann etwas wortwörtlich so gesagt hat oder die Erzählinstanz die Rede in einer mittelbaren Form weitergibt. Und auch Redeformen, die eigentlich künstlerisch-fiktionalen Texten vorbehalten scheinen, wie Gedankenwiedergabe oder innere Monologe, können im Alltag, im Journalismus oder in der Geschichtswissenschaft eine Rolle spielen, etwa wenn über die Beweggründe für bestimmte Handlungen spekuliert wird.

Bei der ›Erzählung von Ereignissen‹ sind die unterschiedlichen Distanz- beziehungsweise Mittelbarkeitsvarianten nicht so eindeutig zu benennen wie bei der Wiedergabe von Worten oder Gedanken. Wie stark sich ein Erzähler bei der Wiedergabe von Ereignissen in den Vordergrund stellt, ist aber durch subjektive Perspektivierung (vgl. Abschnitt ›Perspektive‹) und Kommentierung, sowie am Ausmaß von ›Selektion‹ und der Art und Weise des ›Arrangements‹ zu erkennen. Erzählinstanzen können sich hierbei erneut darin unterscheiden, ob die Eingriffe bei Auswahl und Anordnung sowie durch Kommentierung und Bewertung explizit für den Leser kenntlich gemacht und die Geschichte entsprechend eher mittelbar vermittelt wird, oder ob dies implizit geschieht, indem sich der Erzähler stark zurücknimmt, um die Geschichte möglichst unmittelbar zu erzählen.

Selektion

In Erzählungen kann nicht jedes Detail eines Ereignisses erwähnt werden, ebenso wenig kann über einen längeren Zeitraum hinweg eine Geschichte eins zu eins in ihrem zeitlichen Ablauf, d. h. ›zeitdeckend‹, wiedergegeben werden. Vielmehr müssen unwichtige Details weggelassen werden, während einige wenige Aspekte wiederum besonders ausgeschmückt und betont werden können. Eine derartige Selektion ist sogar notwendig, damit aus einer tendenziell zeitlich und räumlich unbegrenzten Menge von kontingenten Geschehensmomenten überhaupt eine sinntragende und kohärente Geschichte wird.

Mit Schmid können bei der Selektion zwei Ebenen unterschieden werden: Zum einen wählt eine Erzählinstanz »*Geschehensmomente* (Situationen, Figuren und Handlungen)« und zum anderen aus den jeweiligen Momenten wiederum bestimmte »Eigenschaften« aus (Schmid [3]2014, 223). Selektion bedeutet zudem, dass die gewählten Handlungen, Figuren, Situationen und Räume zumeist nur angedeutet werden. Eine derartige Unterdeterminiertheit, die nicht ein fakultativ-ästhetisches, sondern ein notwendiges Verfahren in Erzählungen darstellt, lässt sich mit Roman Ingarden als »Unbestimmtheit« bezeichnen: Das Ausgewählte kann »nicht [...] mit Hilfe einer *endlichen* Zahl Wörter, bzw. Sätze, auf eindeutige und erschöpfende Weise« festgelegt werden, »immer müssen irgendwelche Bestimmtheiten fehlen« (Ingarden 1968, 50). Schmid plädiert im Zusammenhang von Selektion daher dafür, die Bedeutung des »Nicht-Gewählten« zu beachten. »Erst vor dem Hintergrund des Nicht-Gewählten erhält das Gewählte seine Identität und seine Sinnfunktion. Eine Geschichte als sinnhaftes Ganzes zu erfahren heißt: die *Logik* ihrer *Selektivität* zu erschließen.« (Schmid [3]2014, 236)

Arrangement

Wie die ausgewählten Situationen und Ereignisse in einer Erzählung angeordnet und in welcher Reihenfolge sie erzählt werden, hängt wesentlich mit einer Grundentscheidung zusammen: Eine Erzählung kann *ab ovo* oder *in medias res* beginnen. Patrick Süskinds *Das Parfüm* (1985) etwa setzt mit der Szene der Geburt der Hauptfigur ein, danach wird das Leben Jean-Baptiste Grenouilles vom ersten Tag bis zu seinem Tod durchgehend chronologisch erzählt. Am Anfang von Rilkes *Malte Laurids Brigge* hingegen steht ein fingierter Tagebucheintrag, der direkt mitten in das Großstadtleben des Ich-Erzählers in Paris führt, während von den Kindheitserlebnissen erst zu einem späteren Zeitpunkt berichtet wird. In Erzählungen, die *ab ovo* beginnen, werden die einzelnen Ereignisse der Geschichte also in der Regel in chronologischer Reihenfolge (*ordo naturalis*) aufgeführt. Solche chronologischen Geschichten, in denen sich erst im Laufe der Erzählung der zentrale Konflikt entwickelt, werden auch als ›synthetische Erzählung‹ bezeichnet (Weber 1975). Von ›analytischer Erzählung‹ ist demgegenüber die Rede, wenn eine Erzählung mit einem prägnanten (meist rätselhaften) Ereignis beginnt (*in medias res*),

und dann nach und nach die Vorgeschichte, die zu diesem zentralen Ereignis führte, aufgedeckt wird. Umstellungen der Chronologie (*ordo artificialis*) werden mit Genette auch als ›Anisochronien‹ bezeichnet und in Rückwendungen (›Analepsen‹) und Vorausdeutungen (›Prolepsen‹) unterteilt. Analepsen, die Informationen aus der Vorgeschichte nachliefern, nennt Eberhard Lämmert ›aufbauende Rückwendungen‹ im Gegensatz zu ›auflösenden Rückwendungen‹, mit denen am Ende der Erzählung alle bisherigen Informationslücken aufgelöst werden (Lämmert [8]1983, 104–108). Diese Auflösung kann, wie zum Beispiel in Kriminalgeschichten üblich, explizit ausformuliert werden, es kann aber auch, wie im Fall eines *last minute twist* (z. B. in David Finchers *Fight Club*, 1999) dem Rezipienten überlassen bleiben, mit der neuen Information die erzählte Geschichte rückblickend neu zu interpretieren.

Diese beiden Arrangement-Formen sind so grundlegend, dass sie immer wieder konzeptualisiert wurden: Clemens Lugowski unterscheidet zwischen einer ›Ob überhaupt-‹ und einer ›Wie‹-Spannung (Lugowski 1994, 40); Bertolt Brecht zwischen ›Spannung auf den Ausgang‹ und ›Spannung auf den Gang‹ (Brecht 2003, 24/4, 78 f.); Bernhard Asmuths Bezeichnungen ›analytisches‹ und ›synthetisches Drama‹ (Asmuth 2004, 146 f.) wurden von Dietrich Weber auf Erzähltexte übertragen (›analytische‹ vs. ›synthetische Erzählung‹, Weber 1975).

Als Resultat der diversen Selektions- und Arrangemententscheidungen der Erzählinstanz erscheinen Erzähltexte unterschiedlich rhythmisiert. Dieser Rhythmus lässt sich anhand der Relation von ›Erzählzeit‹ und ›erzählter Zeit‹ – Bezeichnungen, die Günther Müller 1948 geprägt hat – untersuchen. Die erzählte Zeit stellt die Zeit des narrativen Inhalts von Erzählungen dar. Sie umfasst den Zeitraum vom Anfang bis zum Ende der erzählten Geschichte. In James Joyce' Roman *Ulysses* zum Beispiel ist die erzählte Zeit nur einen Tag lang, in der geschichtswissenschaftlichen Arbeit von Friedrich Christoph Schlosser hingegen wird, wie schon der Titel ankündigt, die gesamte *Weltgeschichte in zusammenhängender Erzählung* (1824) wiedergegeben. Die Erzählzeit – die Zeit, die es braucht, um eine Geschichte zu erzählen – wird im Fall des sprachlichen Erzählens aus pragmatischen Gründen schlicht mit dem Umfang der Seitenzahlen angegeben. Wie wichtig die Analyse des Rhythmus für die Untersuchung von Erzählungen ist, zeigt sich an den zahlreichen Erweiterungen und Übertragungen des von Müller entwickelten Verhältnismodells von Erzählzeit und erzählter Zeit auf andere Medien: Für den Film zum Beispiel Seymour Chatman (1978, 62–84) und Markus Kuhn (2013), für die Malerei u. a. Gottfried Boehm (1987, 4, 20) und Wolfgang Kemp (1987), für das Theater u. a. Franz H. Link (1977, 19, 47) und Manfred Pfister ([11]2001, 369–374).

Es lassen sich fünf Erzählrhythmen unterscheiden: Eine Erzählinstanz, die sich selbst verbergen und möglichst unmittelbar erzählen möchte, muss ein Ereignis ›zeitdeckend‹ wiedergeben, d. h. die Erzählzeit ist hierbei genauso lang wie die erzählte Zeit. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn ein Dialog zwischen zwei Figuren durchweg in zitierter Rede angeführt wird. Werden nur wenige Elemente ausgewählt und die Geschichte stark zusammengefasst und in hohem Tempo erzählt, erscheint die Erzählung ›gerafft‹, d. h. die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit. Der umgekehrte Fall liegt vor, wenn ausgewählte Momente sehr ausführlich und detailliert beschrieben werden und die Darstellung entsprechend ›gedehnt‹ erscheint (und die Erzählzeit dann länger ist als die erzählte Zeit). Darüber hinaus gibt es zwei Extremwerte: Werden Ereignisse ganz ausgelassen – als Sonderform einer besonders starken Raffung –, liegt ein ›Zeitsprung‹ beziehungsweise eine ›Ellipse‹ vor. Als ›Pause‹ werden hingegen Passagen bezeichnet, in denen sich der Erzähler mit Reflektionen oder Kommentaren einmischt und folglich die erzählte Zeit still steht, während die Erzählzeit voranschreitet.

Bei der Gestaltung des Zeitgerüstes einer Erzählung kann ein Erzähler nicht nur verschiedene Erzählgeschwindigkeiten beziehungsweise -rhythmen wählen, sondern auch unterschiedliche ›Frequenzen‹: Der Regelfall stellt hierbei das ›singulative‹ Erzählen dar, bei dem einmal erzählt wird, was einmal passierte. Eine ›repetitive‹ Erzählung liegt vor, wenn wiederholt erzählt wird, was sich einmal ereignet hat, zum Beispiel in den Filmen *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950) und *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998). Bei einer ›iterativen‹ Erzählung schließlich wird einmal erzählt, was sich wiederholt ereignet hat. Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–1927) beginnt etwa mit dem berühmten, iterativ erzählenden Satz: »Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen«.

Dominante Konventionen der Selektion und des Arrangements gibt es nicht nur im sprachlichen Erzählen. In Bildern können zeitliche Verläufe zum Beispiel durch die Relation von Bildelementen, durch Abstufungen im Vorder- und Hintergrund, mit Hell-Dunkel-Arrangements und Blickachsen evoziert werden. Im Comic wiederum gibt es die Konvention der

»engen Bildfolge« (Grünewald 2010), im Film Kombinationsregeln wie die Schuss-Gegenschuss-Montage. Während die verschiedenen Formen von Erzählrhythmen zwar theoretisch in allen Medien und Gattungen erzeugt werden können, gibt es doch auch deutliche Unterschiede in der medienspezifischen Ausprägung. So verfügt Sprache über explizitere Zeitdeiktika als andere Medien, so dass Ordnungs-, Dauer- und Frequenzeffekte in anderen Medien mitunter nur implizit oder metaphorisch evoziert werden können. Der Vorrang bei den Gestaltungsmöglichkeiten geht allerdings mit einer Beschränkung einher: Sprachliches Erzählen ist an die Linearität des Mediums gebunden. Parallel stattfindende (›multilineare‹, Rimmon-Kenan 2006, 17) Ereignisse können mit Sprache nur nacheinander erzählt werden (Schmid nennt dies ›Linearisierung‹, [3]2014, 224). ›Simultaneität‹ ist somit ein Phänomen, das sprachliches Erzählen nur als ästhetischen Effekt erzeugen kann, während es in Malerei, Skulptur, Comic und (mit Einschränkungen) Theater eine dominante Form des Erzählens darstellt. Im sogenannten ›pluriszenischen Einzelbild‹ (Varga 1990) werden auf einem Tafelbild mehrere Szenen aus dem Leben einer Figur oder unterschiedliche Szenen aus einer Geschichte gezeigt (z. B. in Nicolas Poussins *Die Israeliten sammeln Manna in der Wüste* [1637/39]), eine bildliche Darstellungskonvention, die sich schon auf antiken Vasen und Kannen findet und somit zu den ältesten Formen abendländischen Erzählens gehört (Guiliani 2003). Im Comic sind parallel arrangierte Frames beziehungsweise Strips, im Film die sogenannte *Split-Screen*-Technik (erstmals in Abel Gances *Napoleon* [1927] und sehr prominent z. B. in der TV-Serie *24* [USA 2001–2014]) gern verwendete Techniken, auch wenn sie meist nur über einen kürzeren Zeitraum eingesetzt werden. Eine vergleichbare Simultaneität wird in experimentellen literarischen Texten mitunter dadurch zu fingieren versucht, dass Textspalten parallel gedruckt werden wie in Arno Schmidts *Zettel's Traum* (1970) oder Mark Z. Danielewskis *House of Leaves* (2000). Medial (und im *discours*) werden in diesen Beispielen die Ereignisse zwar simultan präsentiert, in der Rezeption jedoch müssen diese stets in ein lineares Nacheinander überführt werden.

Perspektive

Die Elemente der erzählten Welt können nicht nur unterschiedlich selektiert und arrangiert, sondern auch unterschiedlich perspektiviert sein. Die Wahl der ›Fokalisierung‹ (Genette [3]2010, 121) entscheidet darüber, wie die Informationsvergabe über die erzählte Welt von der Erzählinstanz gefiltert wird. Genette unterscheidet zwischen *Nullfokalisierung* (der Erzähler weiß mehr als die Figuren, ist ›allwissend‹), ›interner‹ (der Erzähler weiß ebenso viel wie die Figuren) und ›externer‹ Fokalisierung (der Erzähler weiß weniger als die Figuren). Fokalisierungen können fixiert sein, sie können aber auch mehrfach innerhalb einer Erzählung wechseln. *Bahnwärter Thiel* etwa ist eine dominant null-fokalisierte erzählte Novelle, doch wechselt die Erzählinstanz an der oben zitierten, bedeutsamen Stelle des Unglückes in die interne Fokalisierung, um die Erschütterung des Bahnwärters über den Tod seines Sohnes zu dramatisieren: »Der schlesische Schnellzug war gemeldet, und Thiel mußte auf seinen Posten. Kaum stand er dienstfertig an der Barriere, so hörte er ihn auch schon heranbrausen. [...] Sie bremsen, dachte Thiel, warum nur?« (Hauptmann 1963, 58). Die Schilderung des herannahenden Zuges wird null-fokalisiert, die Notbremsung in interner Fokalisierung geschildert. Aus diesem Wechsel entsteht erneut der dramatische Effekt eines Informationsunterschiedes, da dem Bahnwärter noch nicht klar zu Bewusstsein gekommen ist, was der Leser in diesem Moment bereits antizipiert: dass der Sohn einen Unfall hatte.

Der Begriff der Fokalisierung ermöglicht lediglich die Untersuchung von sprachlicher Informationsvergabe. Um die Spezifität des visuellen und audiovisuellen Erzählens bestimmen zu können, wurden in Arbeiten zur Filmnarratologie zusätzlich die Begriffe ›Okularisierung‹ (für visuelle Aspekte) und ›Aurikularisierung‹ (für auditive Aspekte) entwickelt (Schlickers 1997, 127 f.; Kuhn 2013, 119 f.). In Filmen können Geräusche zum Beispiel anders fokalisiert sein als die Bilder oder der gesprochene Text. Markus Kuhn unterscheidet im Hinblick auf mögliche Wissensunterschiede zwischen visueller und auditiv-sprachlicher Erzählinstanz daher noch feste, variable, multiple, ambivalente und doppelte Fokalisierungsformen (Kuhn 2013, 46).

Perspektivierung als Informationsfilterung

Beim Erzählen werden Geschichten und die darin enthaltenen Informationen nie vollkommen neutral, sondern je nach gewünschter Funktion auf eine Art und Weise übertragen, die beim Rezipienten Spannung erzeugt, Sympathien und Empathien lenkt und/oder eine ästhetische Wirkung evoziert. Um die Folgen der Perspektivierung für die Informationsvermittlung benen-

nen zu können, unterscheidet Schmid Fokalisierung noch weiter in ›räumliche‹, ›ideologische‹, ›zeitliche‹, ›sprachliche‹ und ›perzeptive‹ Perspektive, je nachdem, wie sehr die Erzählinstanz das Dargelegte epistemologisch, moralisch, ethisch, aus einer bestimmten räumlichen oder zeitlichen Position oder durch Verwendung eines bestimmten Stils filtert und bewertet. Darüber hinaus sind nach Schmid alle diese Parameter noch danach zu differenzieren, ob sie ›figural‹ oder ›narratorial‹ perspektiviert sind (Schmid [3]2014, 122–129) – dies in Kontrast zu Genette, für den Fokalisierung stets an die Erzählinstanz angebunden ist.

Mit Perspektivierungen werden darüber hinaus Informationsunterschiede zwischen Erzählern, Figuren und Rezipienten erzeugt, ohne die es kaum möglich wäre, dramaturgische und ästhetische Wirkungen zu generieren – am Beispiel des *Bahnwärter Thiel* wurde dies soeben gezeigt. Generell dienen diese Unterschiede in der Informiertheit dazu, Spannung, Neugier und – wenn der Erwartungshorizont des Lesers durchbrochen wird – Überraschung zu generieren (Langer/Irsigler/Jürgensen 2008). Beispielsweise beruhen die beiden wichtigsten Plotstrukturen des Dramas, die Intrige und die tragische Verwicklung, auf einem Informationsunterschied zwischen den Figuren. Konstitutiv sind solche Unterscheide in der Informiertheit zudem für die Spannungserzeugung in bestimmten Genres wie der Kriminalerzählung oder der *romantic comedy*. Neben der Art der Informationsvergabe entscheidet die Wahl der Fokalisierung und der Erzählerstimme darüber, ob Rezipienten über dasselbe, ein höheres oder ein niedrigeres Informationsniveau als die Figuren und/oder Erzähler verfügen.

Ein interessantes Spiel mit dem Informationsniveau findet sich in Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* (2016), einer fiktionalisierten Erzählung der realen Geschichte des Serienmörders Fritz Honka. Der eigentlich tendenziell allwissende (null-fokalisierte) heterodiegetische Erzähler nähert sich über weite Strecken hinweg der Perspektive von Honka, genannt Fiete, an (interne Fokalisierung), verschweigt aber eine zentrale Information fast bis zum Ende der Erzählung. Als Leser wiederum weiß man durch paratextuelle Informationen bereits vor Beginn der Rezeption, dass es sich um die Geschichte Honkas handelt und folglich die Beschreibungen von vier Morden zu erwarten sind. Im Roman werden nun chronologisch Bekanntschaften mit mehreren Frauen aufgeführt, ohne dass jedoch ein Mord erwähnt würde. Da man den Ausgang der Geschichte kennt, wird hier Spannung erzeugt: Als Leser wartet man gespannt auf den ersten Mord und ist überrascht, dass die Frauenbekanntschaften zunächst ereignislos enden. Erst kurz vor Ende des Erzähltextes heißt es plötzlich lapidar: »Die Leiche wird er wieder auf das Fabrikgelände schaffen [...]« (Strunk 2016, 216). Die Information, dass auch die zuvor geschilderten Frauenbekanntschaften jeweils in einem Mord endeten, muss der Leser hier allein aus dem Adverb »wieder« erschließen. In *Der goldene Handschuh* wird Spannung somit wesentlich durch ein Informationsdefizit zwischen Erzähler/Figur und Rezipient erzeugt, ein Defizit, das erst kurz vor Ende des Erzähltextes mit einem einzelnen Adverb aufgelöst wird.

Das Ausmaß an Informiertheit und die Art der Perspektivierung entscheiden zudem darüber, ob man als Rezipient Sympathie für Figuren empfindet: Mit Figuren, mit denen man Informationen und die Perspektive teilt, gerät man als Rezipient in eine ›Komplizenschaft‹ (Lahn/Meister [2]2013, 164) beziehungsweise man nimmt ihre ›Agentenperspektive‹ ein und ist eher gewillt, ihnen zu glauben und sich mit ihrem Schicksal zu identifizieren. Dies ist für fiktionales Erzählen ähnlich bedeutsam wie für faktuales: In Politik, Wirtschaft oder Wissenschaft kann das Ausmaß, wie ungefiltert, unmittelbar und detailliert Informationen übermittelt werden, darüber entscheiden, ob man den Personen Glaubwürdigkeit, Autorität und Authentizität zuschreibt.

Handlung

Die kleinste Einheit einer Erzählung ist ein Ereignis in der Form einer Zustandsveränderung. Ein Ereignis wird dann zu einer ›Handlung‹, wenn die »Situationsveränderung durch die Realisierung von Handlungsabsichten menschlicher oder anthropogener Agenten zustande« kommt (Martínez/Scheffel [10]2016, 114). Handlung ist somit an intentional agierende Figuren gebunden. Als ›Geschehen‹ werden bloß seriell aneinandergereihte Ereignisse bezeichnet; folgen die Ereignisse nicht nur chronologisch *aufeinander*, sondern auch kausal *auseinander*, liegt eine *Geschichte* vor (ebd). In der Erzählforschung wird zwar kontrovers diskutiert, welche Minimalbedingungen vorliegen müssen, damit von ›Erzählen‹ gesprochen werden kann, weitgehender Konsens herrscht aber darüber, dass erst durch ›Temporalität‹ (bzw. Sequenzialität) und ›Kausalität‹ aus einer Zeichenabfolge der Handlungs- und Darstellungszusammenhang des Erzählens entsteht.

Die Art des Erklärungszusammenhangs von Ereignissen wird in der Erzählforschung unter den Schlagworten ›Motivation‹ (Martínez/Scheffel [10]2016, 116) oder *narrative explanation* (Danto 1985, 236) untersucht. Bei der üblichen Motivierungsvariante, Kausalität, stehen die einzelnen Ereignisse in einem Ursache-Wirkungs-Verhältnis zueinander. Es gibt darüber hinaus aber noch andere Möglichkeiten motivationaler Relationen. In religiösen Erzählungen ist das Geschehen zum Beispiel oftmals ›final‹ motiviert, d. h. die Tatsache, dass alle Ereignisse von einer numinösen Macht so gewollt sind, genügt als Erklärung. Ereignisse und Details können zudem lediglich durch ihre ›kompositorische‹ beziehungsweise ›ästhetische‹ Funktion motiviert sein. So können auf den ersten Blick unzusammenhängende Motive oder Details eine metaphorische oder metonymische Bedeutung für die erzählte Geschichte erlangen. Kompositorische Motivierung lässt sich eindrücklich mit dem Bonmot Čechovs erläutern, dass wenn zu Beginn einer Erzählung ein Nagel erwähnt werde, sich am Ende der Geschichte jemand daran erhängen müsse (Tomaševskij 1985, 227 f.). Allerdings kann auch eine große Menge vermeintlich überflüssiger Details eine Funktion erfüllen, wenn hierdurch zum Beispiel im dokumentarischen Erzählen ein ›Realitätseffekt‹ (Roland Barthes: »effets de réel«) erzeugt wird.

Ereignishaftigkeit und *tellability*

Mit dem Erzählen hängt implizit die Erwartungshaltung zusammen, dass nur solche Geschichten übermittelt werden, die es wert sind, erzählt zu werden. Dabei handelt es sich allerdings nicht um eine notwendige Eigenschaft von Erzählen – vielmehr sind wir im Alltag immer wieder mit Erzählungen konfrontiert, die langweilig und/oder wenig relevant sind. Mitunter entscheidet auch allein die Art des Arrangements darüber, ob in der Rezeption Spannung, Aufmerksamkeit und Interesse entstehen. Die Erzählforschung untersucht diese Phänomenbereiche mit den Begrifflichkeiten ›Ereignishaftigkeit‹ (*eventfulness*) und *tellability*.

Die Ereignishaftigkeit (*eventfulness*) einer Erzählung ist umso stärker ausgeprägt, je stärker die Handlung von einem erwartbaren Verlauf abweicht (Hühn 2010). Historisch ist die strukturalistische Sujet-Theorie von Jurij M. Lotman für die Bestimmung von Ereignishaftigkeit bedeutsam. Für Lotman zeichnen sich Erzähltexte durch mindestens zwei komplementäre Teilräume aus, die durch eine Grenze voneinander getrennt sind. Ein Ereignis oder »Sujet« liegt nach Lotman dann vor, wenn ein »Held« diese Grenze überschreitet: »Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes« (Lotman 1972, 332). Im *Bahnwärter Thiel* zum Beispiel sind die Bereiche Privat- und Berufsleben räumlich eindeutig getrennt. Beide Bereiche werden noch zusätzlich semantisiert, indem das Privathaus der Machtbereich von Thiels zweiter Ehefrau ist, während Thiel in seinem Bahnwärterhäuschen einen Altar für seine erste Frau errichtet. Der Wärter muss, um von einem Bereich zum anderen zu kommen, die deutlich markierte Grenze eines Flusses, der Spree, mit einem Kahn durchqueren. Das Unglück um seinen Sohn aus erster Ehe passiert schließlich an jenem Tag, an dem die zweite Frau zum ersten Mal diese Grenze überschreitet und Thiel zum Bahnwärterhäuschen, dem Machtbereich der ersten Frau, begleitet. Zwar beschreibt und versteht Lotman derartige Grenzüberschreitungen vor allem räumlich, doch ist das Prinzip, wie das Beispiel zeigt, auf normative Grenzüberschreitungen übertragbar: »Ein Ereignis ist [...] immer die Verletzung irgendeines Verbotes« (ebd., 336; vgl. Schmid [3]2014, 13). Schmid versucht die Lotman'sche Ereignishaftigkeit von moralischen Implikationen zu befreien, indem er sie als Abweichung von einem textinternen Normsystem begreift, die auch darin bestehen kann, dass »eine Figur eine neue Erkenntnis macht, ein falsches Verständnis revidiert, sich zu neuen Werten bekennt« (Schmid [3]2014, 14).

Mit *tellability* werden solche Ereignisse benannt, die sich lohnen, erzählt zu werden. In der Erzählanalyse ist dieses Kriterium vom William Labov unter der Bezeichnung *reportable* untersucht worden (Labov 1972, 370), historisch finden sich vergleichbare Forderungen aber bereits in Goethes berühmter Formel von der ›Unerhörtheit‹. Im Kern steckt darin die Vorstellung eines Nachrichtenwertes. Während im Journalismus damit vor allem Aktualität gemeint ist, kann in anderen Erzählformen auch der Kontext oder das Arrangement darüber entscheiden, ob ein Ereignis als relevant und erzählenswert wahrgenommen wird.

Handlungsschema

Narrationen sind nicht beliebig strukturiert und arrangiert, vielmehr gibt es in der westlichen Kultur historisch relativ konstante Vorstellungen davon, wie Erzählungen auszusehen haben, damit sie als wohlgeformt und erzählenswert erscheinen. Solche kul-

turell konventionalisierten Schemata sind immer wieder untersucht worden, etwa in den großen volkskundlichen Sammeltätigkeiten von Märchen, Mythen und Balladen zur Zeit der Romantik oder in den berühmten formalistisch-strukturalistischen Entwürfen von V. Propp und A. J. Greimas. Erste Überlegungen zum Handlungsschema finden sich bereits bei Aristoteles, der bestimmt, dass eine poetische Darstellung ein abgeschlossenes Ganzes sein müsse: »Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat« (Aristoteles, *Poetik*, 1450b). Darüber hinaus soll dieses ›Ganze‹ nach Aristoteles durch Komplikationen (*désis*), Wendepunkte (*peripeteia, metábasis*) und Lösungen (*lysis*) strukturiert werden (Aristoteles, *Poetik*, 1450a–b, 1455b).

Mit Aristoteles lassen sich weitere verbreitete Handlungsstrukturen identifizieren. Michaela Krützen etwa interpretiert das typische Erzählschema von Kinofilmen und Fernsehserien aristotelisch als ein 3-Akt-Schema. Demnach werden in der ›Exposition‹ die Figuren kurz eingeführt und der Grundkonflikt dargelegt. Dieser Grundkonflikt steigert sich bis zum ›Höhepunkt‹, an dem der Konflikt eskaliert. Nach dem Höhepunkt setzt eine Umkehrung der Verhältnisse ein, es findet ein Umschwung in der Konstellation der Figuren zueinander und in der Konfliktbewältigung statt. Am Ende steht, zumindest im typischen Hollywood-Film und in Fernsehfilmen, ein Happy End (Krützen [3]2011). Zum Teil lassen sich solche Beobachtungen noch mit Ergebnissen aus anderen Forschungsbereichen kombinieren. So wird am Übergang vom ersten zum zweiten Akt der Konflikt meist dadurch ausgelöst, dass der ›Held‹ eine (topographische und/oder normative) Schwelle übertritt (Lotman 1972, Schmid [3]2104, Hühn 2010).

Auf konventionalisierte und gleichbleibende Handlungsschemata wird insbesondere in populären Gattungen zurückgegriffen. Dieses sogenannte ›schemaorientierte Erzählen‹ findet sich zum Beispiel in Kriminalerzählungen, Science Fiction, *love story* oder *romantic comedy*, aber auch in mündlichem Erzählen. Anders als im experimentellen oder avancierten Erzählen steht im schematischen Erzählen weniger die »ästhetische[ ] Norm der Innovation« als die »schemabezogene[ ] Variation« im Vordergrund, d. h. die Leser haben die Erwartung, dass die Grundstruktur des Handlungsschemas variantenreich aktualisiert wird (Martínez/Scheffel [10]2016, 131). Erzählschemata prägen auch faktuales Erzählen etwa im Journalismus, in der Fußballberichterstattung oder in Anamnesegesprächen beim Arzt. Für die Geschichtswissenschaft hat Hayden White (1990) nachgewiesen, dass auch die Historiographie bei der Bewältigung der großen Fülle historischer Fakten auf eine überschaubare Menge von Erzählschemata zurückgreift. Nach White gibt es vor allem drei Arten, um historische Ereignisse zu erklären, wobei er mit *emplotment* jene Art bezeichnet, in der durch narrative Strukturen kontingenten Ereignissen ›Sinn‹ unterlegt wird.

Volkskundliche und strukturalistische Arbeiten zeigen, dass es bestimmte, kulturell erstaunlich konsistente Schemata für das Arrangement von Erzählungen gibt. Sowohl im künstlerischen wie im alltäglichen, im schriftlichen wie im mündlichen, im fiktionalen wie im faktualen Erzählen wird immer wieder auf bekannte Handlungsabfolgen zurückgegriffen, um Ereignishaftigkeit und *tellability* zu generieren. Ein Grund dafür kann darin gesehen werden, dass »auf diese Weise die stumpfe Kontingenz des Faktischen durch kulturell signifikante narrative Strukturen überformt und vertraut gemacht« werden kann (Martínez/Scheffel [10]2016, 178). Anders formuliert: Ganz offenbar gehört es zu den anthropologischen Konstanten westlicher Kultur, dass Wirklichkeits-, Komplexitäts- und Kontingenzbewältigung vorwiegend in und mit der Form des Erzählens stattfindet.

Figur

Eine Erzählung ohne Protagonisten ist nicht denkbar. Im vorangehenden Abschnitt wurde bereits konstatiert, dass eine ›Handlung‹ – und damit letztlich eine Narration – nur zustande kommt, wenn eine Aktion durch menschenähnliche oder anthropomorphe Agenten realisiert wird. In der Erzählforschung wird zwischen ›Figuren‹ (engl. *character*) und ›Personen‹ unterschieden, um den kategorialen Unterschied zwischen anthropogenen Textkonstrukten fiktionaler Erzählungen (Figuren) und realen Menschen (Personen) zu benennen. Fiktive Figuren müssen dabei nicht menschlich sein, sie sind in der Regel aber zumeist menschenähnlich. Tierische Handlungsträger in Fabeln oder Maschinenfiguren in Science Fiction etwa weichen in einem oder mehreren phantastischen Eigenschaften von Personen ab, zeigen aber dennoch stets auch menschliche Charakterzüge. In George Lucas' *Star Wars* beispielsweise verfügen die meisten menschlichen Figuren über übermenschliche und übernatürliche Fähigkeiten (z. B. die Jedi Knights), während eigentlich nur die beiden Maschinenfiguren R2-D2 und C-3PO ›menschlich‹ auf gefährliche Situationen reagieren.

Figuren können in Erzählungen stets nur unterdeterminiert skizziert werden, so dass in der Rezeption die vorhandenen Textinformationen aus dem Kontext- und Weltwissen, mit Kenntnissen aus der Alltagspsychologie oder über Kommunikationskonventionen wie ästhetische Normen oder Gattungswissen ergänzt wird. Eine Erzählinstanz kann bei Figuren entsprechend auf unnötige Detailschilderungen verzichten. Auch ohne explizite Erwähnung werden Leser beim Bahnwärter Thiel oder bei Malte Laurids Brigge als Figuren, die Ende des 19. Jahrhunderts leben, aus dem empirisch-praktischen Kontext- und Weltwissen automatisch annehmen, dass beide stets Schuhe tragen, wenn sie zur Arbeit beziehungsweise durch Paris gehen. Und aus historisch-kulturellem Wissen ist auch ohne Erwähnung ausreichend deutlich, dass keine der beiden Figuren technische Accessoires wie ein Smartphone besitzen wird. Bei Figurencharakterisierungen sind die Informationen grundsätzlich danach zu unterscheiden, ob sie vom Erzähler (›auktorial‹ bzw. ›narratorial‹) oder von anderen Figuren (›figural‹) stammen. ›Explizite‹ Figurencharakterisierungen sind Äußerungen der Figuren über sich selbst, von anderen Figuren oder von der Erzählinstanz. Eine Reihe von weiteren Textinformationen wie Namen, Beruf, Alter, Physiognomie und äußere Erscheinung zählen zum Bereich der ›impliziten‹ Figurencharakterisierung. Weitere Aspekte der Charakterisierung sind Art und Weise des Handelns (moralisch, intrigant usw.) und Sprechens (Stil und Inhalt) (Lahn/Meister [2]2013, 240 f.).

In der Erzählforschung wurden noch weiterere Kriterien für die Figurenanalyse entwickelt. Besonders berühmt ist E.M. Forsters Unterscheidung der ›Komplexität‹ – also der Menge von Merkmalen, die eine Figur aufweist – in *flat* und *round characters* (Forster 1974, 77). ›Dynamisch‹ wiederum ist eine Figur, wenn sie im Laufe einer Erzählung eine Entwicklung durchmacht. Flache und wenig komplexe Charaktere zeichnen sich zumeist durch eine starke ›Stereotypik‹ aus, runde Charaktere verfügen hingegen über eine ausgeprägte ›Individualität‹. Stereotype lassen sich mittels der »vier Temperamente der antiken Humoralpathologie (Sanguiniker, Phlegmatiker, Melancholiker, Choleriker), soziale Rollen (Adliger vs. Bürger, Arbeiter vs. Angestellter, reich vs. arm), Geschlechteridentitäten (männlich vs. weiblich), Lebensalter (alt vs. jung), nationale Stereotype« (Martínez/Scheffel [10]2016, 152) oder auch Rollenkonventionen aus dem Theater (Hanswurst, intriganter Höfling, Protagonist vs. Antagonist) näher bestimmen.

In kognitionswissenschaftlichen Untersuchungen konnte gezeigt werden, dass die Unterdeterminiertheit von Figuren und Personen – also in der Realität ähnlich wie in faktualen und fiktionalen Erzähltexten – auf dieselbe Arte und Weise durch Welt- und Kontextwissen aufgefüllt wird. Es ist für eine funktionierende Rezeption fiktionaler Erzählungen sogar notwendig, dass dieser Prozess in fiktionalem Erzählen ähnlich wie in der Alltagswahrnehmung funktioniert, damit das Textkonstrukt ›Figur‹ überhaupt als anthropogener Akteur wahrgenommen wird: »Readers by default assume that they will encounter real-life characters and make concerted effort to fill in the schematic gaps to produce human-like constructs« (Bortolussi/Dixon 2003, 152 f.). Dieser Wahrnehmungsprozess ermöglicht letztlich auch, dass in der Rezeption von fiktiven Figuren Empathie und Identifikation entstehen kann.

Raum und Zeit

Neben Handlung und Figuren sind Raum und Zeit weitere konstitutive Bestandteile von Erzählungen (Ronen 1994, 199). Sie geben den Rahmen für die Gestaltung von Ereignissen, Figuren und ihren Handlungen vor. Ähnlich wie Figuren sind Räume beziehungsweise geographische Angaben in einer Erzählung stets unterdeterminiert, so dass die Angaben von zum Beispiel Städtenamen dazu führen, dass in der Rezeption fehlende Informationen mit kulturellem Hintergrundwissen inferiert wird. Manche Erzählgattungen werden ganz wesentlich von den jeweiligen Räumen geprägt: In phantastischen Welten wie in J. R. R. Tolkiens *Lord of the Rings* (1954) ist dies besonders augenfällig, es trifft aber auch auf Gattungen wie die im 18. Jahrhundert populären Robinsonaden oder auf Großstadt- und Dorfromane zu.

Räume sind in Erzählungen selten nur neutraler Hintergrund, meistens kommt ihnen eine bedeutungstragende (metaphorische, metonymische oder symbolische) Funktion zu. Lotmans bereits erwähnte Theorie der Grenzüberschreitung ist auch diesem Zusammenhang von Bedeutung. Für Lotman entfaltet sich die Komplementarität der Teilräume auf drei verschiedenen Ebenen: ›Topologisch‹ sind demnach Räume in einer erzählten Welt gemäß den Oppositionen hoch/tief, links/rechts oder innen/außen organisiert. Diese Unterscheidungen werden in Erzählungen zudem mit wertenden ›Semantisierungen‹ wie gut/böse, vertraut/fremd oder natürlich/künstlich ver-

schränkt. Und derartige Semantisierungen werden in der Topographie‹ der erzählten Welt wiederum durch Gegensätze wie Berg/Tal, Stadt/Land oder Himmel/Hölle versinnbildlicht (Lotman 1972).

Um die narrative Funktion von Räumen zu analysieren, unterscheidet Katrin Dennerlein ›Objektregionen‹, ›Ereignisregionen‹, ›Bewegungsbereiche‹ und ›Schauplätze‹ (Dennerlein 2009, 122–134). Mit Objektregion ist die engere Umgebung einer Aktion gemeint (z. B. ein Tisch), mit Ereignisregion der räumliche Bereich, an dem ein Ereignis (eine Zustandsveränderung) stattfindet (z. B. ein Zimmer). Spielen sich Ereignisse nicht an einem statischen Ort, sondern in einer Bewegung (z. B. einem Spaziergang) ab, wird aus einer Ereignisregion ein Bewegungsbereich. Der klassische Begriff ›Schauplatz‹ deckt sich für Dennerlein zumeist mit Ereignisregion, kann aber auch davon verschieden sein: Wenn zum Beispiel eine Figur in einem Zimmer sitzt und dabei in Gedanken oder Tagträumen versunken ist, dann ist dieses Zimmer zwar die Ereignisregion, aber kein Schauplatz (ebd., 128). In *Bahnwärter Thiel* etwa ist die Spree, die eine topologische und topographische Grenze markiert, ein Bewegungsbereich und, da dieser ein Teil des Arbeitsweges ist, ebenfalls eine Ereignisregion, jedoch kein Schauplatz. Von diesen erzählten Räumen ist nach Dennerlein noch der ›Wahrnehmungsbereich‹ (ebd., 143) zu unterscheiden, da eine Figur oder Erzählinstanz auch Bereiche jenseits der Ereignisregion sehen und beschreiben kann, d. h. nicht in allen beschriebenen Räumen muss auch eine Handlung oder ein Ereignis stattfinden.

Ein weiteres konstitutives Element erzählter Welt ist die ›erzählte Zeit‹ (vgl. Abschnitt ›Arrangement‹). Die Zeit der erzählten Welt wird in Erzählungen durch Verfahren erzeugt, die medienspezifisch sind. Sprache als ein stets in einem bestimmten Tempus konjugiertes Medium verfügt hierbei naturgemäß über mehr und explizitere Deiktika als andere Medien wie Malerei, Fotografie, Film oder Pantomime. Im sprachlichen Erzählen wird Zeit durch die Verwendung eines Tempus (das die zeitliche Relation zwischen den Ereignissen und der Erzählsituation markiert), von Temporaladverbien (durch die ein Ereignis hinsichtlich seines Zeitpunkts, seiner Dauer und Häufigkeit gekennzeichnet wird) sowie von Konjunktionen und Präpositionen bestimmt. Im Hinblick auf die Zeitgestaltung durch Temporaladverbien unterscheidet Boris V. Tomaševskij drei Evokationstechniken von Zeit: erstens absolute oder relative ›Datierungen‹, zweitens Hinweise auf ›Zeiträume‹ (›sie sprachen zwei Stunden‹), drittens implizite Evokationen durch den »Eindruck von [...] Dauer«, der durch erzählte Ereignisse vermittelt wird (Tomaševskij 1985, 226 f.). Darüber hinaus können auch »vage, metaphorische Situierung[en]« Zeitverläufe markieren, etwa die Aussage »X hatte schöne schwarze Haare, jetzt ist sie grau« (de Toro 1986, 49 f.).

Während absolute, explizite und punktuelle Zeitangaben nur in und mit Sprache möglich und im Film etwa nur durch Texteinblendungen realisierbar sind, sind implizite und metaphorische Zeitangaben auch im bildlichen, filmischen, pantomimischen oder musikalischen Erzählen evozierbar. Darüber hinaus haben sich im visuellen Erzählen eine Reihe von Konventionen herausgebildet, um zeitliche Verläufe darzustellen. Vanitas-Motive etwa gehören zu den wichtigsten Bildelementen der Kunstgeschichte. Weitere Beispiele aus der Malerei stellen Lichtregie, Beleuchtung, Uhren oder Jahreszeiten dar.

Pragmatik des Erzählens

Der Informationsaustausch im Modus des Erzählens ist stets in den pragmatischen Kontext einer Kommunikationssituation eingebunden. Wie bereits erläutert wurde, entstehen je nach Geltungsabsicht eines Textes unterschiedliche Kommunikationsmodelle. Ohne weitere Kontextinformationen ist indes nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob eine Geschichte fiktiv oder real und der Geltungsanspruch fiktional oder faktual ist.

Paratext und Autorschaftsinszenierung

Für eine eindeutige Einordnung sind hierfür Kontextinformationen in Form von Paratexten nötig, zum Beispiel durch die Kennzeichnung eines Textes als Roman oder Biographie. In der Rezeption ordnen wir dann je nachdem, ob ein Text oder ein Film als Roman, Tagebucheintrag oder Dokumentation markiert ist, den Informationen unterschiedliche Realitätsstatus zu.

Paratexte sind generell »jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt« (Genette 2001, 10). Bestandteile des Paratextes sind zum einen ›Peritexte‹, die den eigentlichen Erzähltext direkt umgeben wie Umschlag, Titel, Unter- und Zwischentitel, Titelbild, Autorname, Gattungsangabe, Waschzettel, Motto, Vorwort und Anmerkungen. Davon

unterschieden werden können nach Genette zum anderen ›Epitexte‹, die nicht in direktem Umfeld des Erzähltextes stehen, dessen Rezeption aber dennoch lenken, wie zum Beispiel Tagebucheinträge, Briefe oder Interviews.

Neben derartigen ›Texten‹ können auch Praktiken Paratexte darstellen. In diesem Zusammenhang interessieren insbesondere solche Praktiken, mit denen sich Autoren selbst inszenieren. Solche Inszenierungspraktiken sind bedeutsam für die Positionierung eines Autors im ›literarischen Feld‹, die wiederum die Rezeption eines Textes beeinflusst. Mit Pierre Bourdieu lassen sich Inszenierungspraktiken literatursoziologisch als Versuche der Autoren untersuchen, bestimmte Kapitalsorten (soziales, kulturelles, symbolisches Kapitel) zu akkumulieren. Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser unterscheiden hierbei »epitextuelle Inszenierungspraktiken« (Interviews, Selbst- oder Fremdrezensionen und Lesungen) von »habituellen Inszenierungspraktiken«. Letztere sind explizite Selbsteinordnungen in bestimmte Autorschaftskonzepte (z. B. *poeta vates*, *poeta doctus*), Arbeitsweisen und Formen der Professionalisierung (z. B. als handwerksanalog arbeitender Autor), aber auch alles, was im weiteren Sinne zum »Lebensstil« von Autoren gehört (Jürgensen/Kaiser 2011).

Dass in Felicitas Hoppes bereits erwähnter fiktiver Autobiographie *Hoppe* in der Figur, die außer dem Namen nichts mit der realen Autorin gemein hat, dennoch eine habituelle Inszenierungspraxis steckt, ist so z. B. am Accessoire des Rucksacks zu erkennen. Nicht nur trägt die fiktive Figur im Text *Hoppe* stets einen solchen Rucksack (»der Rucksack, der zu Hoppes Erkennungsmerkmal werden wird«, Hoppe 2012, 14), auch die empirische Autorin verwendet diesen beständig als ein Inszenierungsaccessoire und trug ihn deshalb beispielsweise sogar während der Verleihung des Büchner-Preises. Durch diese Verbindung wird darüber hinaus deutlich, dass das spezifische Autorschaftsmodell, das in *Hoppe* ausgestellt wird, auch auf die empirische Autorin zutrifft. So heißt es etwa unmittelbar bevor explizit der Übergang vom »Echthandwerk« zum »Schreibhandwerk« thematisiert wird, die Figur »Felicitas« habe vom Großvater, einem Schneider, ein ausgeprägtes Gespür für Stoffe mitbekommen: »Ich fühle noch genau, wie mein Großvater nach meinem Ärmel greift, den Stoff zwischen den Fingern reibt und lachend sagt: Taugt nichts!« (Hoppe 2012, 244 f.) Das Modell schriftstellerischer Professionalisierung, das hier inszeniert wird, ist das einer handwerksanalog arbeitenden Autorin.

Rezeption

In der pragmatischen Situierung des Erzählens in einer Kommunikationssituation muss es auf der Empfängerseite eine Instanz geben, die die übermittelte Information aufnimmt und als eine Erzählung rezipiert. Als einer der ersten hat Ingarden darauf hingewiesen, dass die Rezeption nicht bloß ein passives Registrieren, sondern eine aktive Leistung darstellt. Nach Ingarden werden ›Unbestimmtheitsstellen‹ in einem Text, wie bereits erwähnt, vom Rezipienten ›konkretisiert‹: »Der Leser liest dann gewissermaßen ›zwischen den Zeilen‹ und ergänzt unwillkürlich [...] manche von den Seiten der dargestellten Gegenständlichkeiten, die durch den Text selbst nicht bestimmt sind. Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das ›Konkretisieren‹ der dargestellten Gegenstände.« (Ingarden 1968, 52). Dieses Rezeptionsphänomen wurde in den letzten Jahrzehnten insbesondere in Arbeiten zur kognitiven Narratologie verstärkt in den Blick genommen. Fehlende Informationen bezüglich Kohärenz, Kausalität oder Kohäsion werden beim Lesen mit Informationen aus dem Allgemeinwissen ersetzt. Solche fehlenden Informationen können aus Textsignalen (*bottom-up*) oder aus dem Langzeitgedächtnis der Rezipienten (*top-down*) inferiert werden (Bortolussi/Dixon 2003, 97–132; Ryan 1991, 124–147).

Generell wird das Narrative in diesem Zusammenhang als ein kognitives Schema verstanden: Durch bestimmte Stimuli (Marie-Laure Ryan nennt sie »Narreme«) wird beim Rezipienten das Muster ›Erzählen/Erzählung‹ aktiviert (Wolf 2002, 44). Das Ausmaß der Informationen, die im Rezeptionsprozess dem eigentlichen Text hinzugefügt werden müssen, damit eine Erzählung entsteht, kann unterschiedlich groß sein. Werner Wolf unterscheidet ›genuin narrative‹, ›narrationsindizierende‹ und lediglich ›quasi-narrative‹ Medien beziehungsweise Gattungen. Ein Musikstück verfügt etwa über weniger Möglichkeiten, das Schema des Erzählens bewusst zu aktivieren und zu steuern als sprachbasierte Medien. Je schwächer die Narrativität des jeweiligen Artefakts ist, desto stärker muss die Narrativierungsleistung auf Seiten des Rezipienten ausfallen (Wolf 2002). Für den Effekt der Narrationsindizierung sind erneut Paratexte von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Bei einem Musikstück wie *Peter und der Wolf* (1936) von Sergei Prokofjew wird durch den Titel signalisiert, dass die Musik die Handlung des bekannten gleichnamigen Märchens evozieren soll. Ebenso wird in Gemälden oder Skulpturen

die Rezeption dadurch gelenkt, dass der Paratext (Titel) kenntlich macht, welcher Prätext dargestellt ist.

Literatur

Aristoteles: *Poetik*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1991.

Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse* [1980]. Stuttgart [6]2004.

Boehm, Gottfried: Bild und Zeit. In: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*. Weinheim 1987, 1–23.

Bortolussi, Marissa/Dixon, Peter: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge 2003.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‹ [1930]. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 24: *Schriften 4.* Texte zu Stücken. Berlin u. a. 2003.

Bühler, Karl: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena 1934.

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca 1978.

Chatman, Seymour: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca 1990.

Currie, Mark: *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh 2007.

Danto, Arthur C.: *Narration and Knowledge*. New York 1985.

Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009.

Fichte, Hubert: *Detlevs Imitationen »Grünspan«* [1971]. Frankfurt a. M. 2005.

Forster, E. M.: *Aspects of the Novel* [1927]. London 1974.

Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Repr. Darmstadt 1969.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987]. Frankfurt a. M. 2001.

Genette, Gérard: *Die Erzählung* [1972/1983]. München [3]2010.

Giuliani, Luigi: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der Griechischen Kunst*. München 2003.

Grünewald, Dietrich: Das Prinzip Bildgeschichte. In: Ders. (Hg.): *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Essen 2010, 11–31.

Hauptmann, Gerhard: Bahnwärter Thiel [1888]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. VI: *Erzählungen – Theoretische Prosa*. Frankfurt a. M./Berlin 1963, 35–67.

Hoppe, Felicitas: *Hoppe*. Frankfurt a. M. 2012.

Hühn, Peter: *Eventfulness in British Fiction.* Berlin/New York 2010.

Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* [1937]. Tübingen 1968.

Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese«. In: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte.* Heidelberg 2011, 9–31.

Kemp, Wolfgang: *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*. München 1987.

Klein, Christian/Martínez, Matías (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart 2010.

Krützen, Michaela: *Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt a. M. [3]2011.

Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* [2011]. Berlin/Boston 2013.

Labov, William: The Transformation of Experience in Narrative Syntax. In: Ders.: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Venacular*. Philadelphia 1972, 354–396.

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart [2]2013.

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens* [1955]. Stuttgart [8]1983.

Langer, Daniela/Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph: ›Spannung‹ in der Literatur(wissenschaft): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München 2008, 7–11.

Lanser, Susan S.: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction.* Princeton 1981.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a. M. 1994.

Link, Franz H.: *Dramaturgie der Zeit*. Freiburg 1977.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* Frankfurt a. M. 1972.

Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman* [1932]. Frankfurt a. M. 1994.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. München [10]2016.

Müller, Günther: Erzählzeit und erzählte Zeit [1948]. In: Ders.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Darmstadt 1968, 269–286.

Nünning, Ansgar/Sommer, Roy: Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, 105–128.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse* [1977]. München [11]2001.

Plato: Politeia. In: Ders.: *Werke*. Übers. v. Friedrich Schleiermacher. Bd. 3. Reinbek bei Hamburg 1958, 67–310.

Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge [1910]. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 6. Frankfurt a. M. 1966, 707–946.

Rimmon-Kenan, Shlomith: Concepts of Narrative. In: Matti Hyvärinen u. a. (Hg.): *The Travelling Concept of Narrative. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*. Helsinki 2006, 10–19.

Ronen, Ruth: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge 1994.

Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis 1991.

Schlickers, Sabine: *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung zu ›El beso de la mujer araña‹ (Manuel Puig/Héctor Babenco) und ›Crónica de una muerte anunciada‹ (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi).* Frankfurt a. M. 1997.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston [3]2014.

Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses u. a.* Wien/Stuttgart 1955.

Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London/New York 1997.
Strunk, Heinz: *Der goldene Handschuh*. Reinbek bei Hamburg 2016.
Tomaševskij, Boris V.: *Theorie der Literatur. Poetik*. Nach dem Text der 6. Aufl. (Moskau/Leningrad 1931) hg. und eingel. von Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden 1985.
Toro, Alfonso de: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' »Cien años de soledad«, M. Vargas Llosas »La casa verde« und A. Robbe-Grillets »La maison de rendez-vous«*. Tübingen 1986.
Varga, Aron Kibédi: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988.* Stuttgart 1990, 356–367.
Weber, Dietrich: *Theorie der analytischen Erzählung*. München 1975.
Weber, Dietrich: *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen 1998.
White, Hayden: Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie. In: Ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung.* Frankfurt a. M. 1990, 40–77.
Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Vera Nünning/Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002, 23–104.

Antonius Weixler

II Medien des Erzählens

3 Comic/Roman-photo

Die Frage, ob und wie Comics erzählen, ruft einen komplexen Problem- und Forschungszusammenhang auf. Denn sie stößt unmittelbar in eine zentrale Diskussion auf dem Gebiet der Comicforschung, indem sie die Bedeutung des Erzählens als Konstituente des Comics akzentuiert und damit die Frage, was einen Comic eigentlich ausmacht, in den Mittelpunkt rückt. Sie adressiert damit zusammenhängend das jeweils zugrunde gelegte Verständnis von Erzählen und lenkt den Blick auf grundlegende Besonderheiten des Comics als Erzählmedium. Schließlich fokussiert sie die Art und Weise des Erzählens im Comic und fragt nach den comicspezifischen Erzählstrategien.

Erzählen als Konstituente des Comics? Perspektiven der Comicforschung

Die Anfänge des Comics werden gemeinhin auf das Ende des 19. Jahrhunderts datiert, als US-amerikanische Zeitungen Bilderfolgen mit lustigem Inhalt druckten, was zu immensen Auflagesteigerungen führte (vgl. zur Geschichte des Comics Knigge 2016). Die Versuche, zu bestimmen, was einen Comic im Einzelnen ausmacht, sind seither Legion (einen Überblick über die Geschichte der Comicdefinitionen liefert Sackmann 2008). In der Comicforschung (vgl. zu ihrer historischen Entwicklung Etter/Stein 2016) wird bisweilen darauf hingewiesen, dass die Frage danach, was ein Comic denn nun sei, immer wieder aufkomme und sich darin möglicherweise die »Ambivalenzen und Unsicherheiten, die den Gegenstand selbst charakterisieren und die ihrerseits in den Verfahren der Comic-Kunst regelmäßig eingesetzt und ausgenutzt werden« (Packard 2016, 57), spiegelten, dass also das Phänomen Comic vielleicht gar nicht abschließend bestimmt werden könne und sollte (Meskin 2007). Dessen ungeachtet haben einige Positionen doch weite Verbreitung gefunden.

Als »meistzitierte Definition des Comics« (Packard 2006, 71) gilt die Bestimmung des Comiczeichners und -theoretikers Will Eisner, der in seinem Standardwerk *Comics & Sequential Art* den Fokus auf formale Spezifika legt und den Comic als besondere Form der »sequenziellen Kunst« definiert (Eisner 1985, 5; vgl. auch Packard 2006, 71 ff.). Damit legt er den Schwerpunkt auf die Abfolge der einzelnen Bilder im Sinne einer Bilderfolge als charakteristisches Merkmal von Comics. Scott McClouds extrem einflussreicher Metacomic *Understanding Comics* knüpft explizit an Eisner an, spezifiziert dessen Bestimmung allerdings und definiert Comics als »juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer« (McCloud 1994, 9). Die Hinweise auf die räumliche Anordnung der Bilder (im Gegensatz zur zeitlichen Abfolge der Bilder im Film) sowie die Intentionalität der als Folge geplanten Sequenz sind wichtige Aspekte im Hinblick auf die Trennschärfe dieser Definition.

Während sich McCloud mit der Frage danach, ob Comics als sequenzielle Bilderfolgen erzählen oder nicht, zunächst nicht näher befasst und der Aspekt der Narrativität in seiner formalen Definition keine Rolle spielt – während in seinen Beispielen dann allerdings deutlich wird, dass Narrativität für ihn das zentrale Strukturprinzip zur Organisation der Bilderfolgen ist (vgl. hierzu auch Pratt 2009, 107) –, so verknüpft Eisner seine formale Bestimmung von Comics als ›sequenzieller Kunst‹ unmittelbar mit deren Funktion. Eisner führt das Erzählen einer Geschichte als eine zentrale Funktion der Bilderfolgen im Comic an, wenn er ›sequenzielle Kunst‹ näher bestimmt als »an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea« (Eisner 1985, 5). Doch auch wenn für Eisners und McClouds Überlegungen die Bedeutung des Erzählens – im Hinblick auf die Funktion der Bilderfolgen oder deren Organisation – eine Rolle spielt, kommen ihre formalen Bestimmungen letztlich ohne den Bezug auf das Erzählen aus.

Im Vergleich zu den eher weiten Definitionen von Eisner und McCloud bemühen sich andere Ansätze um deutlich engere Bestimmungen und weisen dann neben der Sequenzialität (und häufig der Kombination von Text und Bild) auch der Frage nach dem Narrativen die Rolle einer Konstituente des Comics zu. So zählt etwa David Kunzle in seiner Definition des Comic-Strips in Zeitungen (vgl. zu diesem Format Weixler 2016), die zumeist als Definition des Comics an sich gelesen wird, zunächst Sequenzialität, die Domi-