

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument auszudrucken und aus ihm zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internetadresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors.



BRUNO ROSSBACH

Der Erzähler im Erzählten

Eine Replik auf Peter Tepes Aufsatz „Kognitive Hermeneutik und Narratologie“

Inhalt

1. Ausgangspunkt.....	1
2. Linguistisch-semiotischer Hintergrund	3
3. Die nicht-fiktionale Erzählung	4
4. Die fiktionale Erzählung.....	9
4.1 Creator und Narrator.....	9
4.2 Basis und Aufbau	15
5. Fazit und Ausblick.....	16

1. Ausgangspunkt

In seinem Aufsatz „Kognitive Hermeneutik und Narratologie“¹ hat Peter Tepe meine beiden Arbeiten „Der Sandmann. Eine narratologische Untersuchung, Teil 1“ und „Teil 2“² einer kritischen Würdigung unterzogen. Dabei ist er erstens auf die narratologischen Voraussetzungen meiner Untersuchung eingegangen und zweitens auf meine interpretatorischen Ergebnisse. Hinsichtlich meiner Ergebnisse hat Tepe keine wesentlichen Unstimmigkeiten festgestellt, jedoch eine kategoriale Zuordnung verschiedener Einzelergebnisse vorgenommen. Differenzen treten hauptsächlich im theoretisch-methodologischen Bereich zu Tage, *generell* in Bezug auf den Aufgabenbereich narratologischer Untersuchungen, *speziell* in Bezug auf den Status des textimmanenten Erzählers im Erzählten. Zur Diskussion stehen nun die folgenden sich widersprechenden Thesen:

These von P. Tepe: Die Narratologie hat eine beschreibend-feststellende Funktion und ist Teil der Basis-Analyse.

These von B. Roßbach: Die von mir vorgestellte Narratologie beschränkt sich nicht nur auf eine Text-Beschreibung, sondern zielt darüber hinaus auf eine Text-Interpretation, soweit eine solche auf der Basis von Text-Daten erbracht werden kann.

Meine Gegenthese führt zu einer zweiten, um die es im Folgenden hauptsächlich geht:

These von P. Tepe: Der Narrator ist eine „Marionette des Autors“.

¹ Zugänglich unter: http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_narratologie.htm

² B. Roßbach: E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Eine narratologische Untersuchung.
Teil 1: http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/br_sandmann1.htm
Teil 2: http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/br_sandmann2.htm

These von B. Roßbach: Der Narrator ist eine „Marionette des Autors“, aber nur vom Standpunkt des Autors aus betrachtet.³ Textintern ist er der Ursprung des Textes – die ORIGO im Sinne Karl Bühlers – und der Garant seines semantischen und strukturellen Zusammenhalts.

Tepe weist der Narratologie eine beschreibend-feststellende Funktion zu, während die von mir vorgestellte Erzähltheorie so angelegt ist, dass sie die Textdaten maximal ausschöpft und somit eine voll ausgebildete Textinterpretation liefert, soweit eine solche auf der Basis des Textes – ohne Rekurs auf den Autor oder andere textexterne Quellen – erbracht werden kann.

Tatsächlich leisten die Erzähltheorien auf strukturalistischer Basis der Einschätzung Tepes Vor-schub. Ziel dieser Theorien ist es, den statisch gedachten Erzähltext hinsichtlich ihrer fünf Elemente zu beschreiben: der (1) Figuren und ihrer (2) Handlungen in (3) Raum und (4) Zeit sowie der subjektivierenden Instanz des (5) Erzählers. Das solchermaßen in Einzelfelder aufgeteilte Analyseinstrumentarium ist im *Vorfeld* einer Textinterpretation angesiedelt, wie dies auch Meister/Lahn 2010 in ihrer „Einführung in Erzähltextanalyse“⁴ zu verstehen geben. Die von mir vorgestellte Narratologie liefert jedoch eine *dynamische* Variante einer vormals statisch gedachten, indem sie den *Prozess* des Erzählens vom Standpunkt des textimmanenten Erzählers (= Narrators) aus verfolgt. Dabei wird die erzählte Welt nicht nur durch den Blick des Narrators gesehen, sondern der Narrator selbst wird einer Beobachtung unterzogen. Der Narrator in der Narratio ist, wie noch zu zeigen sein wird, kein Oberflächenphänomen des Textes⁵, sondern ein *strukturelles Tiefenphänomen*, das, wenn es gelöscht würde, die gesamte Narratio zum Verschwinden brächte. Der Narrator fungiert nicht nur als Wiedergabeinstanz eines Geschehens, sondern auch als *Ursprung des Textsinns*. Der Sinn einer Erzählung liegt nicht in der Faktizität des Geschehens, sondern im Produkt des *erzählten* Geschehens, genauer: der Sinn des Textes wird im Verlauf des Erzählens fortwährend erzeugt. Der hierarchisch höchste Textsinn liegt in der Illokution (der Erzählabsicht: Was will die Erzählung erreichen?) des Autors⁶, dem in narrativen Texten jedoch der Narrator vorgelagert ist. Die Intentionen, die wir dem Narrator *zuschreiben* können, mögen sich mit denjenigen des Autors decken, ganz oder teilweise oder auch gar nicht, aber ein solcher Vergleich kann erst im Rahmen einer Aufbau-Interpretation vorgenommen werden.

Der Erzähler/Narrator verbalisiert sein eigentliches Anliegen nur selten und es mag sein, dass es ihm selbst nicht bewusst ist, doch verstreut er im Verlaufe seiner Erzählung unablässig Reflexe seiner selbst (Symptom/Ausdruck nach Karl Bühler) und liefert damit Aufschlüsse über seine Intentionen.⁷ Den Schlüssel zur Interpretation liefert der Erzähler des Geschehens und nicht das Geschehen selbst. Tepe gemäß gehen Konzeption, Ausführung und Sinn der Erzählung direkt auf den Autor zurück, doch spielen sich die Mühen und Zweifel des Autors an seinem Schreibtisch und die Stimme des Narrators im Text in zwei verschiedenen Sphären ab, und so lange das Erkenntnisinteresse dem Text gilt, so lange sei nur der Text befragt und nicht der Autor.

Im Folgenden erlaube ich mir einen erneuten Überblick über einige narratologische Prämissen, Theorien und Methoden, soweit sie für meine Argumentation von Belang sind.

³ Die Marionetten-Metapher lässt sich aber nur dann aufrechterhalten, wenn man auch die Figuren als Marionetten auffasst. Beide hängen auf gleiche Weise vom Autor ab.

⁴ Silke Lahn/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. 2. Aufl., Stuttgart 2013.

⁵ Zur Gegenposition siehe Tilmann Köppe/Tom Kindt: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart 2014. Dazu meine Rezension in *Information Deutsch* 42, Heft 2/3, 2015.

⁶ Dazu: Monika Schwarz-Friesel: Kohärenz versus Textsinn: Didaktische Facetten einer linguistischen Theorie der textuellen Kontinuität. In: Maximilian Scherner/Arne Ziegler (Hrsg.): Angewandte Textlinguistik. Perspektiven für den Deutsch- und Fremdsprachenunterricht. Tübingen (2006), S. 63–75, bes. S. 73.

⁷ Dies gilt für die reale wie auch für die fiktionale Erzählung.

2. Linguistisch-semiotischer Hintergrund

Die von mir in den beiden Aufsätzen zu Hoffmanns *Sandmann* vorangestellten und eingeflochtenen narratologischen Vorgaben beruhen auf Ergebnissen der „Arbeitsgruppe Narrativik“, die in den 1990er Jahren von Wolfgang Brandt und Rudolf Freudenberg – Professoren am „Institut für Germanistische Linguistik“ der Philipps-Universität Marburg – in Vorlesungen und Seminaren vorgestellt und in Ober- und Forschungsseminaren verfeinert worden sind. Der linguistisch-semiotische Hintergrund des „Marburger Modells“⁸ erklärt erstens die strenge Textbezogenheit meiner Argumente und zweitens die Einsicht, dass die fiktionale Erzählung auf den Fundamenten des nicht-fiktionalen Erzählens ruht. Diese Einsicht ist zwar nicht originell und findet auch Eingang in lehrbuchartige Einführungen in die Narratologie, wird dort aber nur selten konsequent verfolgt. Das ist verständlich, denn Literaturwissenschaftler suchen naturgemäß diejenigen Objekte auf, die Gegenstand ihrer Interessen sind. Dazu gehören weder das Erzählen oder Nacherzählen in der Schule noch die Alltagserzählung⁹ und auch keine Patientengespräche oder Zeugenberichte, sondern schriftlich fixierte und künstlerisch geformte Werke, die größtenteils Eingang in die Literaturgeschichte gefunden haben.¹⁰ Eine Erzähltheorie, die sich jedoch von der Klasse der faktualen (vs. fiktionalen) Erzählungen abkoppelt, ignoriert ihre eigenen Fundamente. Deshalb sollte eine Erzähltheorie zunächst eine *allgemeine* sein, bevor sie die Verzweigung zwischen faktual und fiktional vornimmt. Genauer: Wenn alles darüber gesagt ist, was (1) ein *Text* ist und (2) was ein *narrativer* Text ist, kann (3) ein *fiktional* narrativer Text besprochen werden. Ein Vergleich zwischen einfachen Alltagserzählungen und schriftlichen Erzeugnissen der Hochliteratur führt schließlich zu der Erkenntnis, dass selbst die komplexesten Romane noch an der Nabelschnur ihres bescheidenen Vorgängers hängen. Was dies bedeutet, hat Anderegg prägnant auf den Begriff gebracht:

„Wer von vornherein Interesse und Gesichtswinkel auf literarische Werke und gar – wie meist in diesem Zusammenhang – auf Roman und Drama einengt, verstellt sich die Möglichkeit, außerhalb dieses Bereichs Parallelen oder vergleichbare Phänomene zu erkennen, und so wird leicht als außerordentlich und als ein *Spezifikum des Ästhetischen* aufgefaßt, was – vielleicht in modifizierter, aber durchaus verwandter Form – auch in weniger anspruchsvollen Zusammenhängen, in der alltäglichen Kommunikation beobachtet werden kann.“ (377)¹¹

Diese Einsicht versteht sich im Grunde von selbst, denn Alltagserzählungen und literarische Erzähltexte sind über das Bestimmungswort ‚erzählen‘ sprachlich wie sachlich miteinander verzahnt.

Worauf die von Anderegg angeführten „Parallelen“ beruhen, hat Wilhelm Füger treffend formuliert und kommt damit den Vorstellungen der ‚Marburger Narrativik‘ nahe:

⁸ Siehe Wolfgang Brandt: Schreibprobleme – Erzählprobleme. In: Manfred Kohrt/Arne Wrobel: Schreibprozesse – Schreibprodukte. Festschrift für Gisbert Keseling. Hildesheim/Zürich/New York (1992), S. 25–53. Ders.: (Hrsg.): Erzähler – Erzählen – Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1996. Rudolf Freudenberg: Zum Beispiel Thomas Mann. Elemente einer Narrativik auf semiotischer Grundlage. In: Helmut Bernsmeier/Hans-Peter Ziegler (Hrsg.): Wandel und Kontinuum. Festschrift für Walter Falk zum 65. Geburtstag. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris (1992), S. 164–248. Bruno Roßbach: Spiegelungen eines Bewußtseins. Der Erzähler in Thomas Manns „Tristan“. Marburg 1989 (Marburger Studien zur Germanistik. Bd. 10). Ders.: Die Manifestationen des Erzählers. Zur Makrostruktur narrativer Texte. In: Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik (ZDL) 62, Heft 1 (1995), S. 29–55. Ders.: Skizze einer semiotisch-linguistischen Theorie narrativer Texte. Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik (ZDL) 68, Heft 3 (2001), S. 308–325.

⁹ Konrad Ehlich: Der Alltag des Erzählens. In: Ders.: Erzählen im Alltag. Frankfurt am Main (1980), S. 11–27.

¹⁰ Zu diesen narrativen Leitungen gehören jedoch nicht nur fiktionale Erzählungen, sondern auch Reiseberichte wie diejenige Marco Polos, Adelbert Chamisso oder Georg Forsters und eine Vielzahl anderer Werke, etwa Theodor Mommsens „Römische Geschichte“, für die er 1902 den Nobelpreis für Literatur erhielt. Tatsachenbericht und literarischer Wert schließen einander nicht aus.

¹¹ Johannes Anderegg: Zum Problem der Alltagsfiktion. In: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.): Funktionen des Fiktiven. München (1983), S. 377–386.

„Erzählen, soweit es sich sprachlich artikuliert, ist sowohl eine originäre, offenbar universale Form instrumentalen Redegebrauchs in lebenspraktischen Zusammenhängen wie auch ein literarischer Ausdrucksmodus, der diesen Redetypus quasi usurpiert und in vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten in Szene setzt.“ (179)¹²

Kurzum: Die literarische Erzählung nutzt eine universale Form für spezielle Zwecke. Man könnte versucht sein, diese Feststellung in Frage zu stellen, indem man auf avantgardistische Literatur verweist, die ihr bescheidenes Vorbild kaum noch erahnen lässt. Dem sei jedoch der Begriff der ‚Narrativität‘ entgegengehalten, der ein Mehr oder Weniger zwischen den Eckpunkten *nah/fern vom narrativen Grundtyp (Prototyp)* beinhaltet. So rüttelt zum Beispiel eine Schwächung des Plots oder der Textkohärenz an den Grundfesten der Narrativität¹³, letztere sogar an seiner Textualität. Autoren, die dem Leistungsspektrum narrativer Texte misstrauen, sind gezwungen, Formen zu erfinden, deren narrative Grundierung kaum noch tragfähig ist. Ein Text wird nicht dadurch narrativ, dass ein Autor ihn so nennt.

Im Folgenden Abschnitt seien einige Eigenschaften der nicht-fiktionalen Erzählung aufgezeigt, auf deren Grundlage die fiktionale Erzählung mit ihren reicheren Möglichkeiten ruht.

3. Die nicht-fiktionale Erzählung

Unwiderrspochen gilt bis heute der Befund von Schütze (1976):

„Als Grundtyp von Erzählung dürfte die rückblickende mündliche Darstellung eigener alltagsweltlicher Erfahrungen [...] anzusehen sein.“¹⁴

Dieser Grundtyp beruht auf der kommunikativen Struktur von Erzähler, Geschehen und Hörer. Dynamisiert man diese Struktur, indem man vom Produkt auf seine Entstehung zurückgreift, so ergibt sich die folgende Basisdefinition:

*Im Prozess des Erzählens versprachlicht (1) ein Erzähler (2) ein Geschehen in Hinblick auf (3) einen Rezipienten.*¹⁵

Innerhalb dieser ternären Struktur ist das *Geschehen* eine Konstante, der *Erzähler* und der *Rezipient* jeweils eine Variable. Ein Austausch des Erzählers führt quantitativ wie qualitativ zu einem anderen Erzähltext, jeweils abhängig von Kompetenz, Absicht und intendiertem Adressaten. Der Adressat hat dem gegenüber nur einen indirekten Einfluss auf die Textgestaltung, aber dennoch einen bedeutenden, denn er ist es, auf den hin alle Erzähllüge kalkuliert sind.¹⁶ Sieht man von dem indirekten Einfluss des Lesers/Hörers auf die Erzählung ab, so reduziert sich die narrative Bewältigung eines Geschehens auf die Dichotomie zwischen dem zugrunde liegenden Geschehen und dem Erzähler des Geschehens. – Hinsichtlich der Relation zwischen Erzähler und Geschehen existieren zwei narrative Großklassen: Der Erzähler, der (unter anderem) von sich selbst erzählt, der Ich-Erzähler, und der Erzähler, der ausschließlich von anderen erzählt, der Er-Erzähler.¹⁷ Der erste aktiviert seine Erinnerung, der andere beruft sich auf Quellen.

¹² Wilhelm Füger: Mikronarrativik. Zur Syntax und Semantik elementarer Erzählaussagen. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift NF 33 (1983), S. 179–198.

¹³ Dazu: Peter Brooks: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. New York 1984.

¹⁴ Fritz Schütze: Zur soziologischen und linguistischen Analyse von Erzählungen. In: Internationales Jahrbuch für Wissens- und Religionssoziologie. Bd. 10. Opladen (1976), S. 7–41, hier S. 7.

¹⁵ Alle drei Parameter haben eigene Theorien hervorgebracht, die sich jedoch aufgrund ihrer je eigenen Gegenstände, Prämissen und Terminologien nur schwer aufeinander beziehen lassen. Ideal ergänzt sich einzig der narratorbezogene Prozess der *Selektion*, der sich auf Kosten von Nicht-Selegiertem vollzieht. Das Nicht-Selegierte – die Aussparung – kann auf der Rezipientenseite als „Leerstelle“ wahrgenommen und durch Inferenz ausgefüllt werden.

¹⁶ Dieser direkte Adressatenbezug trifft für dramatische und lyrische Texte nicht gleichermaßen zu.

¹⁷ Wolf Schmid und andere lehnen die gebräuchlichen und auch eindeutig definierbaren Termini Ich- vs. Er-Erzähler ab und unterscheiden unter Rückgriff auf Genette zwischen *diegetischen* und *nichtdiegetischen* Erzählern, die wiederum die Begriffe *Diegesis* und *Exegesis* anstelle von *Handlungsebene* und *Erzählerebene* nach sich ziehen. Vgl. W. S.: Grundbe-

Die bekannteste Analyse mündlich vorgetragener Erzählungen von Selbsterlebtem (also Typ Ich-Erzählung) stammt von Labov & Waletzky 1973.¹⁸ Griebhaber stellt die „Normalform des Erzählens nach Labov & Waletzky 1973“ wie folgt dar:

Abstrakt	Worum handelt es sich?
Orientierungsteil	Wer, wann, was, wo? Dient zur Orientierung des Zuhörers in Bezug auf Person, Ort, Zeit und Handlungssituation.
Komplikation	Was passierte dann? Oft besteht eine lange Ereigniskette aus mehreren einfachen Erzählzyklen mit zahlreichen Komplikationsteilen.
Evaluation	Was soll das Ganze? Eine Erzählung ohne Evaluation hat kein Ziel; die Evaluation ist für das Erzählen persönlicher Erfahrung charakteristisch; wichtig zur Einschätzung der Bedeutsamkeit der erzählten Geschichte, oft ist die Evaluation mit dem Resultat verschmolzen.
Resultat	Wie ging es aus? Die Komplikation wird regelmäßig durch ein Resultat abgeschlossen.
Koda	Was ist daraus geworden? Die Koda ist ein funktionales Instrument, mit dem der Erzähler die Sprecherperspektive wieder auf den Gegenwartszeitpunkt zurückholt. ¹⁹

Dass die OKA-Formel – Orientierung, Komplikation und Auflösung (= Resultat) – auch für fiktionale Erzählungen kanonisch ist, versteht sich von selbst. Fehlt der Orientierungsteil, so fällt er auch als fehlend auf. Innerhalb des konversationellen Erzählens ist es ohnehin kaum möglich, eine Erzählung ohne Ankündigung in den Redefluss einzubetten. In allen Fällen folgt die Erzählung dem Programm, dass eine Welt im Ruhezustand aus dem Gleichgewicht gebracht wird und schließlich wieder in einen Ruhezustand einmündet. Die Narratio beschreibt den Weg zwischen diesen beiden Polen. Der neue Ruhezustand ist seit Äonen immer der gleiche: ein glücklicher oder unglücklicher, ein erheiternder oder mitleiderregender oder ein offener, der umso mehr auffällt, als er von der geschlossenen Standardform abweicht. Allein, dass offene Enden den Leser zu der Frage drängen, wie es mit den Figuren weitergehen mag, verweist auf die Tatsache, dass man im Leseprozess hinter der erzählten Welt eine Welt vermutet, die erzählt wird und die mit dem letzten Satz nicht gänzlich erlischt. Im Rahmen der Alltagserzählungen enden Erzählungen notwendigerweise immer dann offen, wenn sich die erzählten Geschehnisse noch nicht zu einem Abschluss gelangt sind, so dass die erzählte Zeit die Zeit des Erzählens einholt. Die fiktionale Erzählung ahmt diesen Fall gelegentlich nach.

Auch eine Filmerzählung, etwa ein James-Bond-Film, der gegenüber der Alltagserzählung ein Maximum an Differenzen aufzuweisen scheint, zehrt noch von seinem bescheidenen Vorgänger im

griffe der Erzählanalyse. In: Matias Martinez (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Berlin/New York (2011), S. 131–138.

¹⁸ William Labov/Joshua Waletzky: Erzählanalyse. Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung. In: Jens Ihwe (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Eine Auswahl. Texte zur Theorie der Literaturwissenschaft. Bd. 2. Frankfurt am Main (1973), S. 78–125.

¹⁹ Quelle: Wilhelm Griebhaber: Normalform des Erzählens (Labov & Waletzky 1973), Universität Münster: <http://spzwww.uni-muenster.de/griesha/eps/erz/lng/labov73.1.html>

Alltag. Auch die Alltagserzählung bedarf mindestens eines Ereignisses, das der Erzähler für erzählenswert hält und bereitet es gewöhnlich nach dem OKA-Schema auf: Orientierung, Komplikation, Auflösung. Auf diesem Weg greift der Erzähler je nach Fähigkeit zu geeigneten rhetorischen Mitteln, um möglichst effektiv zu erzählen, denn ein erzählerisches Unternehmen orientiert sich nicht nur an der Sache, die es zu erzählen gilt, sondern arbeitet auch an erhofften Effekten. Niemand wünscht sich einen gleichgültigen oder gelangweilten Zuhörer.²⁰

Wildgens exzellente Analyse des Films „Ein Quantum Trost“/„Quantum of Solace“²¹ ist geeignet, die strukturelle Parallelität von faktischem und fiktionalem Erzählen zutage zu fördern: Bereits die fulminante Verfolgungsjagd, mit der dieser Film scheinbar *in medias res* beginnt, besteht aus einer ingeniosen Ineinanderblendung des *in-medias-res*-Anfangs mit Zügen eines klassischen Einleitungsteils. Dies geschieht dadurch, dass die Eröffnungsszene am Gardasee platziert ist, wo sich Bond gerade auf dem Weg nach Siena befindet; Siena ist der Ort, an dem die Haupthandlung des Films einsetzt. Abgesehen davon, dass die Eingangsszene auf diesen Hauptort buchstäblich *hinführt*, findet man darin auch bereits den Helden und seine Widersacher vor. Auf diese quasi-expositorische Hinführung schließt sich eine Serie von Komplikationen an, die eine Sogwirkung in Richtung auf den Höhepunkt entfalten. Dieser wiederum ist bei Bond wie auch in seinem bescheideneren Gegenpart in der realen Welt als finaler Komplikationssteil leicht erkennbar. Darauf folgt noch eine klassische Coda, ein vergleichsweise ruhiges Auslaufen der Handlung, wenn im Grunde schon alles vorbei ist. Wildgen, der diesen Film mit dem Instrumentarium der Narratologie kenntnisreich bespricht, geht in seiner Analyse „von der natürlichen Basis, dem mündlichen Erzählen im Alltag“ aus und liefert damit ein Beispiel dafür, dass selbst noch hoch artifizielle Filmerzählungen auf ihren bescheidenen Verwandten im Alltag zurück verweisen. Das narratologische Fazit, das Wildgen daraus zieht, lautet: „Dem literarischen Erzählen dient die Alltagserzählung als Normalitätshintergrund“²².

Auch die Alltagserzählung lässt natürlich Abweichungen, Verschiebungen, Fragmentierungen und Elaborierungen von ihrer Grundstruktur zu. Doch hinter allen möglichen Varianten steht das internalisierte Muster der Normalität, das uns erlaubt, Abweichungen auch als Abweichungen zu erkennen. Originalität konturiert sich erst auf dem Grund des Gewöhnlichen.

Die Labov'schen Analysen zeigen einen weiteren Grundzug aller narrativen Texte: Nicht jeder Satz einer Erzählung ist auch ein *narrativer* Satz im engeren Sinne, sondern inkorporiert mit großer Leichtigkeit andere Elemente, allen voran beschreibende, kommentierende, reflektierende und argumentierende. Das Prinzip lautet: „Narrative tolerates non-narrative“²³. Es gibt kaum etwas, was sich nicht erzählen oder in eine Erzählung integrieren ließe, so auch die Entstehung der Welt, ob mythisch in den alten Erzählungen oder wissenschaftlich in populärwissenschaftlicher Literatur (Typ Ditfurth: Am Anfang war der Wasserstoff). Auch die Einstein'sche Formel $E = mc^2$ lässt sich erzählen, nämlich indem man sie in eine biografische Erzählung einflacht und dabei aufzeigt, wie sie zustande kam. Gerade in solchen narrativ aufbereiteten Wissenschaftsszenarien ist es erforderlich, das Vorwissen seiner Zielgruppe im Auge zu behalten und sein Interesse am Thema fortwährend zu stimulieren. Darüber hinaus mag der Autor/Erzähler auch Sekundärbotschaften einschleusen, die gewöhnlich die Folgen von Entdeckungen und Erfindungen betreffen. Kaum ein (narrativer) Beitrag

²⁰ Nathanael im *Sandmann* liefert ein Beispiel für misslingendes Erzählen.

²¹ Wolfgang Wildgen: Erzählung und Action im James-Bond-Film *Quantum of Solace*. In: John A. Bateman et. al. (Hrsg.): Film, Text, Kultur. Beiträge zur Textualität des Films. Marburg (2013), S. 320–344. Eine frühere Fassung unter: <http://www.fb10.uni-bremen.de/homepages/wildgen/pdf/ErzaehlungactionJB.pdf>

²² Wolfgang Wildgen: Selbstorganisationsprozesse beim mündlichen Erzählen (Mit Bemerkungen zur literarischen Erzählform). In: Willi Erzgräber/Paul Goetsch (Hrsg.): Mündliches Erzählen im Alltag, fingiertes mündliches Erzählen in der Literatur. Tübingen (1987), S. 33. Wildgens Beschreibung hält sich an die Phänomenologie des Dargestellten und liefert eine semiotische Beschreibung. Ein Schritt zurück, hinter die Interna der dargestellten Welt, würde den Kameramann sichtbar machen, in dem sich die Narrator-Funktion bündelt, hinter welchem wiederum der Regisseur und die Drehbuchschreiber stehen, denen die Hauptlast der *Creatio* obliegt.

²³ H. Porter Abbott: What Do We Mean When We Say “Narrative Literature”? Looking for Answers Across Disciplinary Borders. In: *Style*, Vol. 34, 2 (2000), S. 260–273.

in der Zeitschrift „National Geographic“ kommt noch ohne didaktischen Zeigefinger aus, was in dieser Penetranz auch einen gegenteiligen Effekt erzielen mag, denn der Leser dieser Zeitschrift kann am wenigsten dafür, dass die Welt so ist, wie sie ist. Aber hier wie da, ob im Alltag, im Journalismus, in der Geschichtsschreibung oder in der Literatur: Eine Erzählung, deren primäre Aufgabe es ist, ein Geschehen anschaulich zur Darstellung zu bringen (Weltbezug, grammatisch 3. Person), bietet auch die Gelegenheit, das Erzählte zu kommentieren und zu bewerten (unter Rückbezug auf den Erzähler, grammatisch 1. Person), dies immer in Richtung auf den Hörer/Leser, den es zu beeinflussen gilt (grammatisch 2. Person).

Verfolgt man den Erzählakt in seinem zeitlichen Verlauf, so kommen die von Schütze aufgefundenen „Zugzwänge“ zum Tragen: Der Gestaltschließungszwang, der Kondensierungszwang und der Detaillierungszwang.²⁴ Der Kondensierungs- und der Elaborierungszwang manifestieren sich in jeder größeren Erzählung, ob fiktional oder nicht-fiktional, in einer Abfolge von raffend-berichtenden (= kondensierten) und szenischen-detaillierten (= elaborierten) Erzählsequenzen. Die erste Form ist knapp und ergebnisorientiert, die zweite ausführlich und verlaufsorientiert. Die geschlossene Form der Erzählung ergibt sich allein daraus, dass ein Sprecher, der eine Erzählung begonnen hat, diese auch gerne zu Ende führt.

Offene Erzählformen im Alltag findet man da, wo entweder nur Fragmente einer Erzählung in eine Konversation eingeflochten werden, oder wo die Erzählung fragmentarisch sein muss, weil sie sich auf noch unabgeschlossene Geschehensverläufe bezieht. David M. Boje untersucht seit Jahren eine *vomarrative* Form („*antenarrativ*“) mit den Hauptmerkmalen des Fragmentarischen und Nicht-Linearen:

“If we say to you ‘9/11’ then I think you know the story of the planes crashing like missiles into the two towers and the Pentagon. And if we say to you ‘Fahrenheit 911’ you recall a different storyline.”²⁵

Aber nicht *storylines*, die durch ein *catchword* im Gedächtnis aktiviert werden können, bilden das Hauptinteresse Bojes, sondern ein im Entstehen begriffener Geschehenskomplex, der, falls ihm genügend Aufmerksamkeit zukommt, von Tag zu Tag Wolken fragmentarischer, polyphoner, nicht-linearer Erzählfragmente auslöst, die sich am Ende – möglicherweise – zu einer „Großen Erzählung“²⁶ zusammenziehen. Diese Große Erzählung ähnelt in ihrer vorgängigen Entfaltung wie auch im geronnenen Zustand des Ergebnisses nicht selten einer antiken Tragödie bzw. der Freytag’schen Pyramide²⁷. Es scheint sogar so zu sein, dass die Entfaltung des Skandals um den Enron-Konzern (Insolvenz, zweiundzwanzigtausend betroffene Arbeitnehmer, ökonomische Turbulenzen, ruinierte Familien) bereits im prä-narrativen Bereich Ähnlichkeiten mit einer altbekannten literarischen Vorlage aufweist: *Einleitung*, *erregendes Moment* (erste Anzeichen), *steigende Handlung* (Risiko wird erkannt, Vertuschungsversuche), *Höhepunkt/Peripetie* (Aufdeckung des Skandals), *fallende Handlung mit retardierendem Moment* (Hoffnung auf Rettung), *Katastrophe* (Insolvenz), *Coda* (die Folgen für die Belegschaft und für die künftige Gesetzgebung). Faszinierend an Bojes Forschung ist nicht nur der Blick auf Storys, die noch nicht fertig sind, sondern auf die Emergenz von *Sinn* im Zuge ihrer narrativen Bewältigung. Die *Infiltration von Sinn in die Sache* geschieht widersprüchlich bis zuletzt, wenn alles vorbei ist und sich erste Konturen einer Ordnung im vormaligen Chaos abzeichnen. In dieser Phase entstehen immer ähnlicher werdende Berichte und Erzählungen, in denen – natürlich streng selektiv –

²⁴ Fritz Schütze: Narrative Repräsentation kollektiver Schicksalsbetroffenheit. In: Eberhard Lämmert (Hrsg.): Erzählforschung. Stuttgart (1982), S. 568–590, hier S. 7. Ders.: Zur soziologischen und linguistischen Analyse von Erzählungen. In: Internationales Jahrbuch für Wissens- und Religionssoziologie. Bd. 10. Opladen (1976), S. 7–41.

²⁵ David M. Boje/Grace Ann Rosile: Enron Whodunit? In: Ephemera 2,4 (2002), S. 315–327. David M. Boje/Grace Ann Rosile/Carolyn L. Gardner: Antenarratives, Narratives and Anaemic Stories, 2004, http://www.researchgate.net/profile/David_Boje/publication/228773969_Antenarratives_narratives_and_anaemic_stories/links/0046352002ec3cfb50000000.pdf

²⁶ „Große Erzählung“ als Terminus für eine gradlinig geordnete Erzählung, die aus dem Chaos fragmentarisch nichtlinearer Diskurse hervorgegangen ist.

²⁷ Vgl. Gustav Freytag: Die Technik des Dramas, 1863.

jeder Satz seinen logischen Platz in einem Gesamtgefüge findet, so als ob die Sache selbst bereits eine derartige Ordnung gehabt hätte. Doch dieser Eindruck täuscht, denn die *Darstellung* der Res mündet in diesem Fall in eine Ordnung, welche die Geschehnisse selbst nicht aufzuweisen hatten. Stattdessen wird die Narratio so auf Plot-Lineaturen hin reduziert, dass sie – wie jede effektiv dargebotene Erzählung – den Eindruck erweckt, alles hätte sich in dieser plausiblen Alternativlosigkeit zugetragen. Der letzte Satz einer solchen Erzählung wird vom Leser in der Regel so aufgefasst, dass alles Vorhergehende alternativlos genau auf diesen hin gerichtet war. Das ist schon fast wie ein Roman.

Ob Alltagserzählung oder mediale Aufbereitungen von Tagesgeschehen, ob Reiseberichte, historische Erzählungen oder die Geschichtsschreibung, grundsätzlich gilt das Marburger Axiom: *x verschiedene Erzähler produzieren über ein identisches Geschehen x verschiedene Erzähltexte*. Tepe argumentiert, dies treffe nur für die reale Erzählung zu, nicht jedoch für die fiktionale. Meine Gegenthese erfolgt später, wenn wir uns der fiktionalen Erzählung widmen. Doch bereits anlässlich einer narrativ bearbeiteten Tagesnachricht zeichnet sich ein Textcharakteristikum ab, das prinzipiell für alle Erzählungen gilt, für faktuale wie für fiktionale, für sprachlich wie transmedial kodierte (Film, Fernsehen):

„Das Erzählen einer Geschichte ist mehr als eine attraktive dramaturgische Gestaltung von Themen, es ist immer auch eine Interpretation der dargestellten Fakten.“²⁸

Hier fällt das Stichwort „Interpretation“, die es nicht nur aus einem fiktionalen, sondern auch aus einem faktualen Text herauszulösen gilt, jedenfalls dann, wenn man sich jene Freiheit dem Text gegenüber zu wahren gedenkt, die ein Erzähltext grundsätzlich gewährt. Eine Narratio ist niemals ein irgendwie geartetes Duplikat eines Geschehens, sondern immer eine interessengeleitete, mit appellativer Energie versehene Version dieses Geschehens. Diese Version besteht – wie prinzipiell jede Narratio – aus einem *Amalgam* von Subjekt und Objekt, von Erzählerwelt und erzählter Welt, von objektiver Vorgabe und subjektiver Spiegelung. Statt einen linguistischen *Querschnitt* zwischen Nominalphrase und Verbalphrase im Rahmen einer Satzanalyse zu ziehen, verlangt die Analyse narrativer Texte eine *Längsschnitt* zwischen Erzähler-Welt und Erzählter Welt, zwischen der Darstellung von Sachverhalten einerseits und der freiwilligen und/oder unfreiwilligen Selbstkundgabe des Erzählers andererseits. Dabei sei an Walter Benjamins Metapher von der Hand des Töpfers an der Tonschale²⁹ erinnert. Die Hand des Töpfers haftet an seinem Produkt als Negativabdruck. Ohne diese Hand gäbe es zwar den Ton, aber nicht den Topf. Wesentlich spektakulärer noch haftet der Erzähler an seinem Erzählprodukt; er haftet nicht nur daran – und damit müssen wir diese schöne Metapher verlassen –, sondern durchdringt es unablässig mit Zügen seiner selbst. Da der Sinn des Erzählten nicht im zu Erzählenden zu suchen ist, sondern in der Verwandlung des Geschehens in eine Erzählung, ist die Beobachtung des Erzählers – seine kognitive und emotive Ausstattung (Eigenschaften), seine Strategien (Tun) und seine Intentionen (Wollen) – der Königsweg zur Textinterpretation. Es gilt das Marburger Axiom: *Erzählen ist immer manipuliertes Erzählen*.³⁰ Die pejorative Komponente des Begriffs ‚manipulativ‘ ist dabei nicht unbedingt mitzudenken, wohl aber die Etymologeme lateinisch *manus*: „Hand“ + *plere*: „füllen“. Diese Hand sichtbar zu machen, ist das Grundanliegen der von mir vorstellten Narratologie.

²⁸ Karl N. Renner: Storytelling im Fernsehjournalismus – Ein Zukunftskonzept mit offenen Fragen. In: TV 3.0 – Journalistische und politische Herausforderungen des Fernsehens im digitalen Zeitalter, Berlin, 11. März 2008 [= URL: http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Renner_TV_3_MR.pdf, Zitat S. 1]. Unsere anfängliche Definition des Erzählens lässt sich für alle medialen Präsentationen öffnen, indem man das Verb „versprachlichen“ durch das allgemeinere Verb „darstellen“ ersetzt. Alsdann sind auch Film und Fernsehen abgedeckt (Filmerzählung).

²⁹ Das Originalzitat lautet: „So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.“ Walter Benjamin: Der Erzähler (1936). In: Ders.: Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa: Ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold: Frankfurt am Main (2007), S. 103–128, hier S. 111.

³⁰ Die gesamte Ausarbeitung einer Erzähltheorie könnte aus diesem Marburger Axiom abgeleitet werden.

Fazit

Der faktuale Erzähler erzählt (unter anderem) von sich selbst (Typ 1) und/oder (ausschließlich) von anderen (Typ 2); der fiktionale Erzähler folgt – in seiner eigenen (möglichen) Welt – diesen beiden Möglichkeiten.³¹ Dass ein fiktionaler Erzähler von einem faktualen auch abweichen kann, nämlich durch ein größeres Spektrum an Möglichkeiten, ist ein zweiter Befund, der den ersten voraussetzt. Die ontologische Differenz zwischen realen und fiktionalen Geschehnissen betrifft nicht die Signatur der Narrativität. Hier wie da bricht sich ein reales oder ein als real gedachtes Geschehen im Subjekt eines Erzählers.

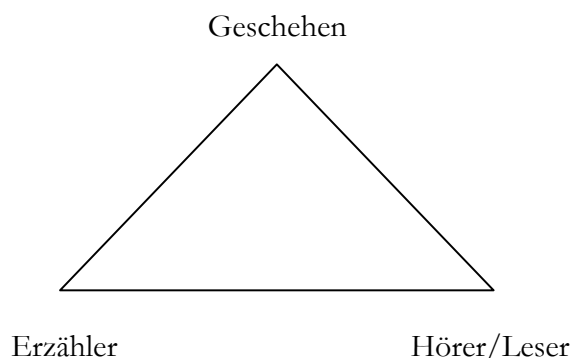
4. Die fiktionale Erzählung

Während sich ein realer Erzähler auf ein Geschehen bezieht, das sich tatsächlich zugetragen hat, bezieht sich ein fiktionaler Erzähler auf ein Geschehen, das ebenso geschaffen, erfunden oder kreiert werden muss wie auch der Erzähler des Geschehens. Die Aufgabe des Autors ist diejenige der *creatio/inventio*, aber nicht der *narratio*. Das folgende Kapitel soll diese These erhärten und die Folgerungen erkunden, die sich daraus ergeben.

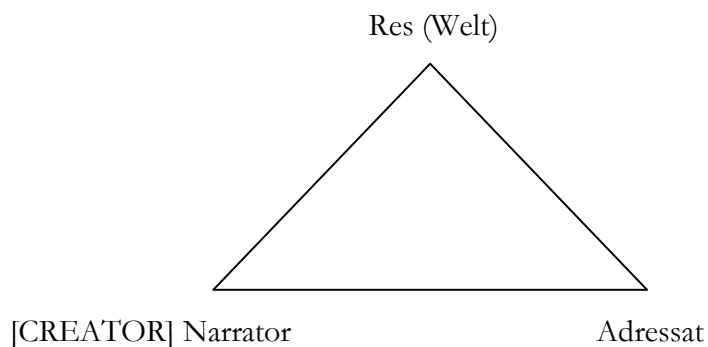
4.1 Creator und Narrator

Ein grafisch veranschaulichter Vergleich zwischen der realen und der fiktionalen Kommunikationssituation ist geeignet, die offenbar nicht als selbstverständlich empfundene Differenz zwischen CREATOR [= der Autor in Creator-Funktion] und Erzähler hervortreten zu lassen:

Äußere Erzählsituation, real:



Innere Erzählsituation (mit dem Creator außen), fiktional:



³¹ Diese beiden Typen sind wiederum kombinierbar mit ausgestalteter oder nicht ausgestalteter Erzählerebene. Somit kommt man zu genau vier verschiedenen Erzählertypen mit je eigenem Wirkungspotenzial.

Der Erzähler realer Vorgänge sei im fiktionalen Modus *Narrator* genannt, der Hörer/Leser *Adressat*, und das Geschehen *Res*. Der Terminus *Res*, von lateinisch „res“: die „Sache“, hat den Vorzug, dass er stilistisch zu den Termini *Narrator* und *Adressat* passt und überdies so allgemein gehalten ist, dass er offen lässt, was überhaupt erzählt werden kann.³² Gegen gängige Ausdrücke wie *Geschehen* oder *Handlung* ist nichts einzuwenden, schon gar nicht außerhalb theoretischer Erwägungen, doch bekanntlich ist nicht jeder Satz, den eine *Narratio* enthält, auf Handlungen gerichtet, sondern auch auf Handlungsräume und ihre Ausstattung mit Figuren und Gegenständen, die nur deskriptiv erfasst werden können. Da ein Erzähler seinen Erzählgegenstand nie vollständig erfassen kann, gilt auch im Falle fiktionalen Erzählens das Axiom: Die *Res* – die Sache, die zu erzählen ist – ist reicher als die *erzählte Res* (= die *Narratio*/Erzählung). Sie ist die *Welt*, auf die sich der *Narrator* bezieht und die in dem einen Fall, der Wirklichkeitserzählung, existiert oder existiert hat, ob sie erzählt wird oder nicht, und im anderen Fall, der fiktionalen Erzählung, als unabhängig gedacht bzw. *vorausgesetzt* (im wörtlichen Sinne) werden muss. Deshalb spielt es keine Rolle, ob man Heinrich Harrers „Sieben Jahre in Tibet“ verfolgt oder Jules Vernes Reise „Von der Erde zum Mond“. In beiden Fällen müssen Leser auf der Basis des Textes und unter Hinzufügen von Weltwissen in ihren Köpfen ein Textweltmodell aufbauen. Auf die neuere (kognitive) Textlinguistik, die diesen Prozess zu beschreiben versucht, kann hier nicht näher eingegangen werden.³³

Ein zweiter Punkt, der unmittelbar an Tepes Kritik an meinem *Narrator*-Konzept anknüpft, ist der, dass die „innere Erzählsituation“ keinen Autor enthält, sondern nur einen *Narrator*. Dieser *Narrator* übernimmt im fiktionalen Text die *Funktion* eines realen Erzählers, nicht jedoch diejenige des Autors. Der Autor in seiner Funktion als *CREATOR* von *Narrator* und *Res* findet die *Res* nicht vor, sondern muss sie – wie überdies den *Narrator* – durch seine Einbildungskraft erzeugen. Wer es versäumt, die fundamentale Differenz zwischen einem Erzähler/*Narrator* in seiner *Erzählfunktion* und einem Autor als *Konstrukteur* einer Textwelt, zu unterscheiden – eine Unterscheidung, die logisch zwingend geboten ist –, der versäumt es auch, die Funktion des *Narrators* in der *Narratio* textanalytisch adäquat auszuwerten. So wie der Leser/*Adressat* die Erzählung in ihrem nicht abreißen Fluss aufnimmt, so hat der Autor sie nicht erzeugt. Der mühsame Schaffensprozess des Autors am Schreibtisch und die anstrengungslose Rede seines *Narrators* spielen sich in zwei verschiedenen Welten ab, zwei Welten, die sich beide thematisieren lassen, aber im Rahmen einer Textinterpretation nicht miteinander vermischt werden dürfen. Nicht die Phantasieleistung des Autors stand im Zentrum meiner Sandmann-Analyse, sondern der Aufbau der erzählten Welt vom Systemort des *Narrators* aus betrachtet. Bereits die Charakterisierung des *Narrators* als *textinternen* Erzähler ist ein Pleonasmus, denn einen *textexternen* Erzähler im Reich der Fiktionalität gibt es nicht. *Der Narrator ist ein Modell des realen Erzählers, nicht ein Modell des Autors und ist schon gar nicht der Autor selbst.*³⁴

Der Modell-Begriff bringt es mit sich, dass der fiktionale Erzähler nicht alle Eigenschaften des realen haben muss, weder muss ihm eine körperhafte Präsenz zukommen, noch ist er an den Prozess des sich Sich-Erinnerns gebunden; auch mag er einen Wissensumfang haben, der den eines realen Erzählers weit übertrifft. Doch sind das keine essenziellen, sondern nur graduelle Unterschiede. Beruft man sich auf die Unterschiede, so ist der *Narrator* seinem realen Vorbild nur ähnlich. Identisch sind beide jedoch in den grundlegenden Aufgaben, die jeder Erzähler zu erfüllen hat.

Aus Sicht der Linguistik ist der *Narrator* N als oberster Knotenpunkt der gesamten Textstruktur aufzufassen, vergleichbar dem S als Ausgangspunkt einer Satzstruktur. Aus S lässt sich das Innere

³² Den Begriff „Res“ haben wir Prof. Dr. Wolfgang Brandt (Marburg) zu verdanken.

³³ Siehe dazu etwa das Kapitel „Textweltmodelle: Referenzialisierung und Konzeptionalisierung“ in: Monika Schwarz-Friesel/Manfred Consten: Einführung in die Textlinguistik. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt (2014), S. 58–73.

³⁴ Vgl. dazu die Analyse von Axel Bühler, die kompatibel ist mit den kommunikativen Verhältnissen, wie sie oben abgebildet sind. Zu Axel Bühler siehe Peter Tepe: Hermeneutik und Narratologie, http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_narratologie.pdf (11/2014), S. 8, Anm. 10.

eines Satz entfalten, über Satzglieder und Phrasen hin zu Wörtern, Morphemen und Semen. Vergleichbar kann N als Ausgangspunkt des Erzähltextes betrachtet werden, als *synthetisierende Singularität*, als ORIGO (im Sinne Bühlers), aus der heraus sich die Narratio entfaltet und mit Sinn erfüllt: Was N nicht sagt (Erzählerrede) oder keine Figur sagen lässt (Figurenrede), das steht auch nicht im Text. Somit ist N auch der Garant des Zusammenhalts seines Textes (seiner makroskopischen und mikroskopischen Kohärenz). N ist der archimedische Punkt jeder Narratio. Selbst eingebettete Figuren-Erzählungen, die der Haupterzähler nicht zu verantworten hat, verweisen auf ihn, denn die Figuren einer Erzählung pflegen sich nicht von selbst einzubetten.

Die Redeweise vom Erzähler einer fiktionalen Welt und die damit erzwungene pronominale Bezugnahme „er“ mag Unbehagen auslösen; allein schon der Gedanke, dass der Narrator als fiktionale Größe überhaupt eine Narratio ‚hervorbringen‘ könne. Um eine anthropomorphe Auffassung des Narrators zu vermeiden, spricht man in der modernen Erzähltheorie deshalb auch gerne von einer *Erzählinstanz* oder von einer *Erzählstimme*. Doch führen diese sprachlichen Kaschierungen zu nichts, denn wer sollte diese Instanz sein, wenn nicht der Erzähler (= das fiktionale Abbild eines wirklichen Erzählers) und wie sollte man sich eine Stimme vorstellen, die niemandem gehört? Zu fragen ist letztlich danach, ob die Scheu vor einer *figuralen Konturierung* des Narrators gerechtfertigt ist oder nicht; auf den Punkt gebracht: Ist der textimmanente Erzähler eine *Erzähler-Figur*, der man eine *Handlung* unterstellen kann, nämlich die Erzählhandlung, oder ist er eine Art Attrappe und nicht mehr als ein Oberflächenphänomen, dem keine Tiefenbedeutung zukommt? – Die Beantwortung dieser Frage hängt davon ab, ob man die oben dargelegte Unterscheidung zwischen einer inneren und einer äußeren Kommunikation akzeptiert oder nicht. Akzeptiert man sie, so betritt der Leser eine Welt, in der nicht jeder Satz das Merkmal ‚erfunden‘ trägt und in der wir einen Erzähler vorfinden, der das, was er erzählt, nicht erst erschaffen muss (wie Wort für Wort der Creator), sondern stattdessen weiß, was er erzählen will und auch warum. Wenn die erzählte Welt vom Leser aber nicht als erfunden, sondern als (quasi-)real aufgefasst wird, dann kann man auch dem Erzähler dieser Welt den gleichen Status zubilligen, denjenigen der Vermittlungsinstanz zwischen Res und Adressat(en). Zum Ort des Erzählers im Verlaufe des Vermittlungsprozesses genügt es zu sagen, dass es nicht derjenige ist, an dem sich die erzählten Figuren befinden. Doch verfügt auch der fiktionale Erzähler über die gleichen Möglichkeiten wie sein reales Vorbild: Er kann sich in die erzählte Welt „versetzen“ wie sich auch ein realer Erzähler im Zuge plastisch-szenischen Erzählens in seinen Erzählgegenstand hineinversetzt. In diesem Fall verfolgt er (und mit ihm der Hörer/Leser) das Geschehen als *abstrakter Beobachter* scheinbar vor Ort, als Quasi-Beobachter der Res. Der *in die Szene versetzte Erzähler* agiert ähnlich wie eine Kamera in einem Spielfilm: Er zeichnet die Geschehnisse aus seiner Perspektive auf, ohne selbst dazuzugehören.

Zu empfehlen ist, sich einen Erzähltext als dreistöckiges Gebäude vorzustellen: Die oberste Ebene ist die Narrator-Ebene (= Meta-Ebene); auf dieser Ebene wird nicht erzählt, sondern kommentiert und reflektiert. Leittempus dieser Ebene ist das Redemomentpräsens, das sich auf Reflexionen bezieht, die in der Gegenwart des Erzählens Gültigkeit beanspruchen. Die mittlere Ebene ist die präteritale Ebene, die im Dienste der Darstellung der Res steht³⁵. Die Res selbst liefert die unterste Schicht und bezeichnet eine Welt, die der Narrator aus seiner subjektiven Sicht heraus und nie vollständig auf die Ebene der Narratio anhebt.

Die oberste Ebene kann auch leer sein. Doch ein Systemort, der leer ist, ist nicht nichts. Eine Klasse (und sei es eine Schulklasse), die leer ist, ist immer noch eine Klasse, und zwar eine solche, die gefüllt sein *könnte*, und deren eigentlicher Zweck es auch ist, gefüllt zu sein. Tatsächlich haftet der Erzählung unauslöschlich die *Möglichkeit* an, das Erzählte mit Kommentaren des Erzählers zu überziehen. Verzichtet der Erzähler darauf, so zeigt er damit ein Verhalten, das sich nicht von selbst versteht, sondern in Kontrast steht zu einer zweiten Möglichkeit, die sogar die näherliegende ist.

³⁵ Dies entspricht der Leistung des Präteritums: Anders als das Perfekt ist es losgelöst von seiner präsentischen Verankerung und etabliert eine zweite Gegenwart: die Gegenwart der vergangenen Ereignisse. Auch hier greift wiederum das Bühler'sche Konzept der *Versetzung* eines Bewusstseins in die Vergangenheit.

Ein Er-Erzähler ist zwar ein Erzähler ohne körperliche Präsenz, demnach ein prinzipiell *abstrakter* Erzähler, doch sei erstens daran erinnert, dass der literarische Erzähler nur ein Modell des realen ist und deshalb auch mit mehr oder weniger Eigenschaften ausgestattet sein kann als sein reales Vorbild, und zweitens, dass auch einem Er-Erzähler, namentlich einem solchen, der von seinem Kommentar- und Bewertungsrecht expliziten Gebrauch macht, im Zuge seines Erzählens personale Züge zuwachsen (vgl. dazu den Zauberberg-Erzähler als Prototyp des auktorialen Erzählers³⁶), sodass an seiner personhaft-körperlichen Kontur im Bewusstsein des Lesers nicht mehr viel fehlt. Weniger deutlich konturieren sich implizite Erzähler, deren Eigenart es ist, ihre Vermittlerfunktion zu tarnen. Doch so wie ein getarnter Soldat immer noch ein Soldat ist, so ist ein verborgener Erzähler immer noch ein Erzähler; da ein objektives Erzählen prinzipiell unmöglich ist, hinterlässt jeder Erzähler unvermeidbar Spuren seiner selbst.

Die mehr oder weniger deutlich hervortretende Kontur des Erzählers lässt sich mit dem Term „Erzählerprofil“ fassen. Unter *Erzählerprofil* sei verstanden:

1. das Sprachprofil, d. h. die „Sprachausstattung“ und damit die aktive Sprachkompetenz sowie der daraus resultierende Sprachstil des Narrators einschließlich der eventuellen Ausprägung eines Individualstils und des Einsatzes funktional- und gattungsspezifischer Sprachmittel;
2. das aus dem Sprachstil ableitbare Subjektivierungsprofil des Narrators, das Rückschlüsse sowohl auf den Narrator selbst (z. B. Bildung, Herkunft, „Weltsicht“) als auch auf sein generelles Verhältnis zur Res erlaubt (z. B. neutral, ironisch, distanziert, engagiert).³⁷

Über „Bildung, Herkunft und Weltsicht“ gibt z. B. der Ich-Erzähler Serenus Zeitblom in Thomas Manns *Doktor Faustus* Auskunft, der die angekündigte Biographie seines Freundes Leverkühn erst in Angriff nimmt, nachdem er sich selbst ausführlich vorgestellt hat. Von einem Erzähler als Marionette des Autors kann in diesem Fall keine Rede sein. Aber auch der anonyme Er-Erzähler im *Zauberberg* baut im Verlauf seiner Erzählung einen solchen Grad an Vertrautheit mit dem Leser auf, dass ihm letztlich nur noch die biologisch-konkrete Gestalt fehlt, erst recht in der späten Szene, in der er sich voller Wehmut von seinem Protagonisten verabschiedet – ein abstrakter Er-Erzähler wohlge-merkt. Hier kann man nicht mehr behaupten, er sei im Grunde nichts oder ein Plus oder ein Minus oder eine Marionette oder ein Ornament, vielmehr ist das ein *Jemand*, den sich der Leser so plastisch vorstellen möge, wie er sich gibt, auch wenn zu konzedieren ist, dass er letztlich keine Figur ist wie eine Handlungsfigur, sondern lediglich personhafte Züge trägt.

Man denke jedoch an die Aufführung eines Erzählwerkes durch einen professionellen Sprecher oder eine Sprecherin, etwa im Rahmen einer CD-Produktion. In diesem Falle vernimmt man eine Erzählstimme in gänzlich unmetaphorischem Sinne, und zwar eine, von der man nicht behaupten kann, dass sie niemandem gehöre. Da professionelle Sprecher die Rolle des Narrators besetzen, ist es durchaus signifikant zu bemerken, dass sich ein Hörer nicht darüber wundert, eine tatsächliche Stimme zu vernehmen, an deren Körpergebundenheit nicht zu zweifeln ist. Doch all dies zeitigt keinerlei Konsequenzen: So und so ordnen wir den Erzählfluss seiner direkten Origo zu, dem Narrator (oder dem Rezitator, der die Rolle des Narrators besetzt) und *nicht* dem Autor.³⁸

Bezüglich der Grade zwischen einem expliziten und impliziten Erzähler ergeben sich die folgenden Möglichkeiten:

³⁶ Als *auktorialer* Erzähler sei ein Erzähler bezeichnet, der sich auf der Textoberfläche explizit zu erkennen gibt. Beide Ausdrücke – auktorial und explizit – werden in diesem Zusammenhang synonym verwendet.

³⁷ Aus einem universitätsinternen Papier der Universität Marburg von Prof. Dr. W. Brandt und K. Kirchmeyer.

³⁸ Zu überlegen wäre, ob es nicht aus diesem Grund unnatürlich wirkt, wenn ein Autor seine eigene Erzählung vorliest und damit in die Rolle seines Erzählers schlüpfen muss. Das Doppelspiel von Autor und Erzähler erzeugt eine Dissonanz.

Stufen der Erzähler-Präsenz:

explizit		→		implizit	
1	2	3	4		
+ Ich + Hier + Jetzt	– Ich + Hier + Jetzt	– Ich – Hier + Jetzt		– Ich – Hier – Jetzt	

Nur auf der Textoberfläche greift die Logik eines stufenweisen Auf- oder Abbaus des Erzählers *oberhalb* seiner Erzählung: auf der *Meta*-Ebene. In allen diesen Fällen handelt es sich um einen (empirisch) beobachtbaren Erzähler, denn eines seiner Merkmale genügt, um seine systemhafte Ich-Hier-Jetzt-Präsenz zu kennzeichnen. Tiefenstrukturell ist der Narrator hingegen konstant präsent; schließlich existiert nichts in einem narrativen Text, das nicht von ihm ausginge. Er ist (a) der oberste Knotenpunkt der stabilen Narratio und (b) der kontinuierlich wandernde Hintergrundpunkt in der Dynamik seiner Hervorbringung. Die Hintergrundwelt des Narrators gilt es zu rekonstruieren, anders ist *Interpretation* nicht möglich, denn die Hintergrundaktionen des Narrators bringen den Vordergrund der Narratio erst zum Vorschein, und zwar auf eine Weise, die nicht alternativlos ist.

Der *Sandmann*-Erzähler etabliert gleich mit seinem ersten Satz den Grundstein für seine explizite Präsenz, eine Meta-Ebene:

Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen.

Dieser Satz enthält bereits alles, was zu einer Erzählung gehört: den Erzähler (ich), der sich an seinen intendierten „Leser“ richtet (du) und den Erzählgegenstand (er/sie/es) kurz benennt (Labov: „abstract“). Der *intendierte* Leser ist ein *idealer* Leser dann, wenn er sich auf der zeitlichen Höhe des Erzählers befindet und ihm kognitiv wie emotiv folgen kann. Nathanael, der eingebettete Figurenerzähler, hat einen solchen Zuhörer nie gefunden.

Die Eigenschaften eines Narrators lassen sich analog zu denen eines realen Erzählers beschreiben. Er hat ein bestimmtes Wissen, gegebenenfalls auch ein systematisches Nicht-Wissen, eine kognitive Signatur (z. B. naiv oder intellektuell), ebenso eine emotionale Haltung (etwa: kühl registrierend oder leidenschaftlich teilnehmend), er wertet (explizit oder implizit) und modelliert gemäß seiner mentalen Ausstattung und seiner Erzählabsicht ein Geschehen, das ein anderer Erzähler mit anderen Eigenschaften und Absichten anders erzählen würde. Eine elaboriertere Beschreibung des Erzählers liefert W. Schmid³⁹ mittels folgender Kriterien: Darstellungsmodus, Grad der Markiertheit, Persönlichkeit, Homogenität der Symptome, Wertungshaltung, Kompetenz, räumliche Bindung, Introspektion und Zuverlässigkeit. Dabei versäumt Schmid es nicht, einschränkend festzustellen, dass der Narrator lediglich ein Konzept mit heuristischem Wert sei. Das ist gewiss nicht falsch, doch sei bedacht, dass Handlungsfiguren laut Michael Titzmann (Strukturelle Textanalyse) letztlich auch nur aus semantischen Merkmalen bestehen. Aus linguistisch-strukturalistischer Sicht ist das richtig, aus der Sicht der Leser, die sich unter Anleitung der (stets defizienten/unterspezifizierten) Textdaten eine innere Textwelt aufbauen, ist der Narrator, besonders der auktorial auftrumpfende, jedoch keineswegs nur ein heuristisches Konstrukt. Dennoch sei konzediert, dass sein eigentlicher Wert tatsächlich darin

³⁹ Wolf Schmid legt eine anderes Beschreibungsraster vor, in: Schmid: Grundbegriffe, wie Anm. 18, S. 132.

besteht, dass er es erlaubt, eine Erzählung lückenlos von einem *einheitlichen Standpunkt* aus zu erfassen.

Narrative Sätze lassen sich nur dem Narrator zuordnen, denn nur dieser ist Teil der Narratio; der Autor/Creator agiert außerhalb ihrer.

Dies alles entspricht auch dem Selbstverständnis von Autoren. Thomas Mann war sich im Klaren darüber, dass er – am Schreibtisch sitzend – keineswegs im eigentlichen Sinne erzählt, sondern auf „heitere Erfindung“ eingestellt ist (Thomas Mann: Tagebuch, 16. 11. 1941⁴⁰). Der Autor ist auf Einbildungskraft (im Sinne Kants) angewiesen oder auf Inspiration, um an den älteren Ausdruck zu erinnern, der nicht der schlechteste ist, wenn man deren Nicht-Erzwingbarkeit betonen möchte. Sartre hat es auf den Punkt gebracht: „Der Autor *erfindet*, der Erzähler erzählt, was *geschehen* ist. [...] Der Autor erfindet den Erzähler und den Stil der Erzählung, welcher der des Erzählers ist.“⁴¹ So kann man Thomas Mann nicht unterstellen, sein Stil sei derjenige von Felix Krull oder Serenus Zeitblom oder derjenige des anonymen, aber explizit hervortretenden Zauberberg-Erzählers. Im Inneren der Fiktion ist dieser Stil angepasst an den jeweils eingesetzten Narrator. Aber auch da, wo der Autor keine stilistischen Anpassungen an einen individuellen Narrator vornimmt, denkt der Adressat nicht an den Autor, wenn er auf die innere Zirkulation zwischen Narrator, Res und Adressat eingestellt ist, sondern besetzt die Stelle des inneren Adressaten und folgt dem Narrator.

Die Marburger Narrativik hatte die Narrativik *als Lehre vom Narrator* definiert. Dieser Ansatz, der nur einer von sechs möglichen ist (siehe oben die Abbildung der doppelten Kommunikationsstruktur), findet auch in Mario Vargas Llosas literaturtheoretischen Schriften ihren Widerhall:

„Wer eine Geschichte schreibt, ist einer Flut verschiedener Probleme und Herausforderungen ausgesetzt, die sich in vier Gruppen einteilen lassen, je nachdem, ob sie

- (a) den Erzähler
- (b) den Raum
- (c) die Zeit oder
- (d) die Realitätsebene betreffen.“

Zum Erzähler seiner Geschichten erklärt sich Vargas Llosa nicht selbst, sondern einen, der weitgehend den Vorstellungen der Marburger Narrativik entspricht:

„[...] zunächst müssen wir ein weitverbreitetes Mißverständnis klären, das darin besteht, den Erzähler, der die Geschichte erzählt, mit dem Autor, der sie schreibt, zu verwechseln. Das ist ein schwerer Fehler, der sogar vielen Romanciers unterläuft, wenn sie glauben, weil sie ihre Geschichten in der ersten Person erzählen und ganz bewußt ihre eigene Biographie zum Thema machen, seien sie auch die Erzähler ihrer Romane und Erzählungen. Sie irren sich. Ein Erzähler ist ein aus Worten geschaffenes Wesen und nicht aus Fleisch und Blut wie die Autoren. Der Erzähler lebt nur in Funktion für den Roman, den er erzählt und während er ihn erzählt. Das Ende des Buches ist auch sein eigenes. Der Autor hingegen hat ein weitaus reicheres und vielseitigeres Leben, vor dem Schreiben des Romans, danach, und sogar während des Schreibens wird es nicht ganz absorbiert.

Der Erzähler ist immer eine erfundene Figur, ein fiktives Wesen, so wie die anderen, von denen er ‚erzählt‘; aber er ist wichtiger als sie, denn von ihm hängt ab – je nachdem, ob er sich zeigt oder verbirgt, ob er verzögert oder vorausseilt, ob er klar oder ausweichend, geschwätzig oder zurückhaltend, verspielt oder ernsthaft ist –, ob uns die anderen Figuren von ihrer Wahrhaftigkeit überzeugen oder im Gegenteil zu Marionetten oder Karikaturen werden. Die Haltung des Erzählers ist entscheidend für die innere Kohärenz der Geschichte, die wiederum wesentlich für die Überzeugungskraft ist.“⁴²

⁴⁰ Zum Kontext dieses Eintrags siehe Hans Rudolf Vaget: Thomas Mann, der Amerikaner. Frankfurt am Main (2011), S. 224.

⁴¹ Jean-Paul Sartre: Notes sur « Madame Bovary ». In: Ders.: L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. Nouvelle édition revue et complétée. Bd. 3. Paris 1988, S. 661–811, zitiert nach: Johanna Bossinade/Angelika Schaser (Hrsg.): Käte Hamburger. Zur Aktualität einer Klassikerin. Göttingen (2003), S. 155.

⁴² Mario Vargas Llosa: Der Erzähler. Der Raum. In: Wie man Romane schreibt. Aus dem Spanischen von Clementine Kügler. Frankfurt am Main (2004). S. 42–55, hier S. 42 f.

Dass der Erzähler wichtiger ist als die erzählten Figuren, ist keine Übertreibung, denn erstens bestimmt der Erzähler, welche Figuren in jeweils welcher Gewichtung auftreten dürfen und zweitens, auf welche Weise sie dem Adressaten nahegebracht werden: Als tief ernst genommene Handlungsfigur oder als Karikaturen, um nur zwei von vielen Möglichkeiten zu nennen. Nichts dergleichen hat irgendeine der Figuren in der Hand.

Die Übereinstimmungen zwischen der Marburger Narrativik und Mario Vargas Llosa bis in den Wortlaut hinein sind fast unheimlich und mögen den Verdacht heraufbeschwören, der eine müsse vom anderen abgeschrieben haben. Doch nichts dergleichen ist der Fall. Der Fall ist lediglich, dass sich die Elemente und Relationen innerhalb einer Erzählung oder eines Romans nicht beliebig analysieren lassen, sondern nur so, wie sie sind, und zwar von der Produzentenseite nicht anders als von der Rezipientenseite aus, mitunter nur verschieden akzentuiert. Dass man als Romanschriftsteller in Peru oder als Germanist in Marburg zu gleichen Ergebnissen kommen konnte, stimmt tröstlich in Hinblick auf die Universalität analytischer Bemühungen, die sich den Zwängen des Objektes beugen.

Fazit: Die Schnittstelle, an welcher der reale Leser die fiktionale Welt betritt, ist der implizite Hörer/Leser (= vom Narrator her gesehen der *intendierte* Hörer/Leser). Der Versetzung des realen Rezipienten in den fiktionalen Adressaten folgt eine zweite, die sich als ‚Identifikation des Lesers mit dem Erzähler‘ verstehen lässt. Wer – gefesselt an den Narrator – die Welt so sieht wie dieser sie sieht, hat gewöhnlich kein Bewusstsein davon, dass das gleiche Geschehen, von einem anderen Erzähler gespiegelt, eine andere Erzählung ergäbe, qualitativ wie quantitativ. Mein Plädoyer für eine narratorzentrierte, dynamisierte, den Spuren des Narrators folgende Beschreibung des Erzählprozesses führt zu der Frage, die an Tepes Standardfrage denken lässt: Warum formuliert der Narrator an dieser oder jener Stelle so und nicht anders und mit jeweils welcher Intention?⁴³ Eingedenk der Eingespanntheit des (1) Narrators zwischen (2) Res und (3) Rezipienten fließen in der Narratio drei Sphären zusammen: Die Res, die es zu erzählen gilt, der Narrator, der diese Aufgabe übernimmt und der Adressat, den es zu beeindrucken und zu beeinflussen gilt.

4.2 Basis und Aufbau

Nach einer Klärung kontrovers gedeuteter Tatsachen der Res, die Tepe/Rauter/Semlow im Falle von Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* mit selten anzutreffender Akribie durchgeführt haben, hatte ich es unternommen, die Verwandlung der Res durch den Narrator zu verfolgen und zu beschreiben.⁴⁴ Das Konzept meiner Arbeit sah drei Teile vor:

- Teil 1: ein makroskopischer Überblick über die Erzählung,
- Teil 2: eine sukzessive Satz-für-Satz- bzw. Abschnitt-für-Abschnitt-Analyse der drei vorangestellten Briefe,
- Teil 3: ein ebensolcher Durchgang durch die Haupterzählung.

Bislang liegt Teil 1 vor, von Teil 2 nur der erste Brief: „Nathanael an Lothar“. Weitere Teile folgen zu lassen beabsichtige ich nicht, denn mein Hauptanliegen ist erfüllt: Erstens einige Elemente einer linguistisch grundierten Erzähltheorie vorzustellen und zweitens sie im Hinblick auf Hoffmanns Erzählung anzuwenden; drittens ging es darum herauszufinden, ob sich meine theoretischen und methodologischen Vorgaben nahtlos in die weiter gefasste Kognitive Hermeneutik im Sinne Peter Tepes integrieren lassen. Meine anfängliche Hoffnungen haben sich in dieser Hinsicht nicht erfüllt. Das liegt daran, dass Tepes Entwurf eine entscheidende Lücke aufweist, die auch unabhängig von

⁴³ Wer mag, kann den Autor hinter dem Narrator grundsätzlich hinzudenken: Dann müsste man sagen, dass der Autor seinen Narrator erzählen *lässt*. Dann müsste man aber jede Aussage, die man vom Standort des Narrators aus vornimmt, gleich darauf noch einmal auf den Autor projizieren und entsprechend modifizieren. Der Narrator dient in der von mir vorgestellten Theorie und daraus folgender Methodologie als heuristisches Konstrukt, als analytisches Instrument. Jedoch sei hinzugefügt, dass in einem fiktionalen Text schließlich *alles* Konstrukt ist.

⁴⁴ Siehe Anm. 6.

meinen theoretischen Vorgaben zu schließen wäre: Tepe unterscheidet zwischen einer *Basis-* und einer *Aufbauarbeit*. Die Basisarbeit wird wiederum in eine *Basis-Analyse* und eine *Basis-Interpretation* untergliedert.⁴⁵ Doch bereits in der *Basis-Interpretation* fragt Tepe nach den „drei textprägenden Instanzen“: „dem Textkonzept, dem Literaturprogramm und dem Überzeugungssystem des Autors“ (Tepe, S. 3). Aus narratologischer Sicht, aber meines Erachtens auch aus jeder anderen Sicht, müsste der *Basis-Beschreibung* auch eine *Basis-Interpretation* an die Seite gestellt werden; beide hätten auf der Grundlage des Textes zu erfolgen, ohne explizite Heranziehung des Autors und seiner Welt. Die *Beschreibung* hätte den simultan vorliegenden Text als Untersuchungsgegenstand; ihr Ziel wäre es, einen makroskopischen Überblick zu gewähren (Inhalt und globale Struktur), während die *Basis-Interpretation* – immer noch streng *textbezogen* – den kontinuierlichen Erzählprozess zu verfolgen hätte.⁴⁶ Der Zugriff auf den *Autor* bereits innerhalb einer *Basis-Interpretation* enthält implizit die Behauptung, dass eine *Text-Interpretation* im strengen Sinne nicht möglich sei.

Dass ich im Zuge einer strikt textzentrierten Textinterpretation des ersten Briefes, „Nathanael an Lothar“, dennoch zu Ergebnissen gelangen konnte, die für Tepe akzeptabel sind, verwundert mich nicht, denn mein Credo: zuerst der Text, dann der Kontext, hat seinen strikten Sinn ausschließlich im Rahmen theoretischer Prämissen, nicht jedoch in der Praxis der Textinterpretation. Um eine „aneignende Interpretation“ im Sinne Tepes zu vermeiden, kann auch im Rahmen einer *Basis-Interpretation* der Wissenskomplex „Der Autor und seine Zeit“ nicht ausgeblendet werden, vielmehr hat er als Hintergrundwissen mitzulaufen. Selbst in der *Basis-Beschreibung* hat dieses Wissen als selbstverständliches Hintergrundwissen zur Verfügung zu stehen, denn auch eine *Beschreibung* muss ein Ziel haben. Deshalb ist bereits die *Beschreibung* eines Erzähltextes auf eine Interpretation, das heißt auf ein expliziertes Textverständnis, hin anzulegen. Im Rahmen einer Aufbauinterpretation kehrt sich das Verhältnis von Text und Kontext dann um: Der Autor und seine Zeit rücken in den Vordergrund und der bereits verstandene Text (so verstanden wie ein Musiker die Partitur eines Musikstücks versteht) in den Hintergrund. Die Kontexte wären dann sukzessive zu erweitern, vom Ausgangstext über Ko-Texte (andere Texte) zu immer weiter gespannten Kontexten (Literatur, Kunst, Kultur, Realgeschichte).⁴⁷

Zur *Text-Interpretation* nutze ich, wie bereits hinreichend demonstriert, den Narrator, der die Res so und nicht anders erzählt, *im Bewusstsein alternativer Möglichkeiten*. Die entscheidende Leistung der großangelegten Studie „Interpretationskonflikte“ liegt darin, dass sie innerhalb eines semantisch dichten und strukturell komplexen Textes die Art und die Ordnung der Res offengelegt hat, auf deren Grundlage sich erstens die Verwandlung der Res in die Narratio vollzieht und die es zweitens erlaubt, eine multiperspektivische Darstellung auf einen geordneten Grund zurückzuführen. In Bezug auf die Dichotomie ‚Narrator vs. Res‘ und der damit verbundenen Versprachlichungsleistung gilt noch ein weiteres Axiom: „Erzähler *meinen* [...] mehr als sie *sagen*, wenn sie erzählen.“ (83)⁴⁸

5. Fazit und Ausblick

Die von mir in meinen beiden Beiträgen zum *Sandmann* eingearbeiteten erzähltheoretischen Vorgaben weisen über eine *Text-Beschreibung* hinaus auf eine *Text-Interpretation*, denn eine *Text-Interpretation* ist – zumindest zunächst – eine *Interpretation* des Textes und nicht eine, die sich auf Äußerungen des Autors stützt, welche selbst wiederum interpretationsbedürftig sind. Das zu einer

⁴⁵ Vgl. Peter Tepe: Hermeneutik und Narratologie.

Quelle: http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_narratologie.htm (11/2014), S. 2 f.

⁴⁶ Im Falle von umfangreicheren Texten könnte dies auch exemplarisch geschehen. Außerdem sei nicht behauptet, dass *Basis-Interpretationen* unbedingt narratologisch orientiert sein müssten.

⁴⁷ Auf der letzten Stufe, im Rahmen einer Diskursanalyse im Sinne Foucaults, erschiene der Autor selbst als Marionette seiner Zeit.

⁴⁸ Peter Alheit: Geschichten und Strukturen. Methodologische Überlegungen zur Narrativität. In: Zeitschrift für Qualitative Forschung 8, Heft 1 (2007), S. 75–96, hier S. 83, zugänglich unter: <http://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/27782>.

Text-Interpretation notwendige kontextuelle Wissen fügt der Rezipient – soweit er dazu in der Lage ist – aus seinem „enzyklopädischen Wissen“ (Eco) oder einfach „Weltwissen“ hinzu. Ein Drittes kommt hinzu: die Sinnlosigkeit einer *Text-Beschreibung*, die kein Ziel kennt, also nicht weiß, warum sie beschreibt; eine narratologisch konzipierte Textbeschreibung muss wissen, worauf sie hinaus will. Zwar verharret der größte Teil der mir bekannten Narratologien in ihrer selbst gesetzten Enge und scheut eine Verknüpfung mit hermeneutischen Fragestellungen, doch hat sie in den letzten Jahrzehnten immerhin beeindruckende Theorie- und Begriffssysteme erarbeitet, auf deren Basis meine eigene Theorie entstehen konnte. Diese strebt jedoch fort von der Katalogisierung von Elementen und Modulen hin zu einem prozessualen Ansatz, der nicht zerlegt, was ist, sondern beobachtet, was entsteht: Der sukzessive Aufbau der Narratio auf den Spuren des Narrators.

Im Zentrum der Bemühungen Tepes stand eine Klärung der Res und damit auch der Nachweis, dass die Res des *Sandmanns* als „Dämonengeschichte“ konzipiert ist. Wenn das richtig ist, dann ist die Res geklärt, aber noch nicht das Erzählverhalten, das darauf hinzielt, genau diese Lesart zu untergraben. Die Verhüllungstaktik des Erzählers war so erfolgreich, dass seine Geschichte bis heute nicht wie selbstverständlich im Sinne Tepes gelesen wird. Für das heutige Leserverhalten hatte ich in meiner Interpretation auch eine *Erklärung* angeboten: Der moderne Leser findet die aufgeklärte Sicht Claras attraktiver als diejenige Nathanaels, da sie seinem eigenen Weltbild eher entspricht als diejenige Nathanaels (= aneignende Interpretation). Deshalb neigt er dazu, Claras Weltsicht zu stützen, wohl auch deshalb, weil damit Hoffmann als Vorreiter der Moderne angesehen werden kann. Vorreiter für etwas zu sein, wird heute hoch bewertet. Dennoch war auch schon zu Hoffmanns Zeiten die Prismierung der Res durch diesen spezifischen Narrator so angelegt, dass der Text am Ende nur scheinbar zur Ruhe kommt, in Wirklichkeit aber Fragen aufwirft, die, will man ihnen auf den Grund gehen, das Geschäft der Interpretation erzwingen.

Schließt man sich Tepes Dämonenoption an, dann gelangt man zu der interpretatorisch entscheidenden Frage, warum diese Geschichte nicht unmissverständlich als Dämonengeschichte erzählt wurde. Das hätte leicht geschehen können, erstens durch eine Marginalisierung der Ansichten Claras und zweitens durch entsprechende Reflexionen seitens des Erzählers auf der Erzählebene. Doch klärende Kommentare bleiben aus, besonders da, wo sie für das Textverständnis besonders hilfreich wären. Dies könnte daran liegen, dass der verunsicherte Leser von einem Erzähler gelenkt wird, der seiner Sache selbst nicht sicher ist; immerhin ist ihm keine Allwissenheit zuzuschreiben. Sie könnte aber auch daran liegen, dass der Erzähler die psychologische Erklärung selbst für attraktiv hält, den Leser jedoch davon abbringen möchte, ihr widerstandslos zu folgen. Das Verhalten des Erzählers scheint auch eine untergründige Ironie anzuzeigen, die zwar eher autor- als narratorinduziert ist, die aber im Rahmen der Textwelt niemand anderem zugeordnet werden kann als dem Narrator. In Bezug auf diesen Narrator ist letztlich zu fragen: Was weiß er, was weiß er nicht und was will er erreichen, indem er so erzählt, wie er erzählt? Die Res erzwingt seine individuelle Weise des Erzählens auf keinen Fall, doch, wie Aichinger es ausdrückt: „der Erzähler [...] deckt die Karten nicht auf.“⁴⁹

Vielleicht kann die Frage nach dem Narratorverhalten im *Sandmann* tatsächlich erst im Rahmen einer Aufbau-Interpretation unter Rückgriff auf den Autor geklärt werden: Hoffmann war wissenschaftlich auf der Höhe seiner Zeit (Stichwort „Romantische Medizin“), gab aber die Annahme einer höheren Welt hinter der Alltagswelt nicht preis. Die Gratwanderung zwischen Wissenschaft und Magie hätte nicht effektvoller dargestellt werden können als durch einen Narrator, dem psychologische Deutungsmöglichkeiten vertraut sind und der diese in seiner Erzählung auch nahelegt, als treibende Kraft des Geschehens aber dennoch dämonische Einflüsse nicht auszuschließen gewillt ist. Das Changieren zwischen Wissenschaft und Magie lässt sich auch in zeitgenössischen Bildern beobachten, die naturwissenschaftliche Experimente zeigen, die jedoch in ein nächtliches, magisch ge-

⁴⁹ Ingrid Aichinger: E. T. A. Hoffmanns Novelle „Der Sandmann“ und die Interpretation Freuds. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 95. Sonderheft E. T. A. Hoffmann (1976), S. 113–132, hier S. 117. Vom Autor aus gesehen ist eine entsprechende Konzeption klar zu erkennen: Verunsicherung zwingt zum Nachdenken.

töntes Licht getaucht sind.⁵⁰ In solchen Darstellungen lässt sich der Kampf zwischen zwei Weltbildern beobachten: Das eine kommt, aber das andere ist noch nicht gegangen. Auf dem Scheitelpunkt dieser Entwicklung ergab sich eine Pattsituation, die auch im *Sandmann* zur Anschauung gebracht wird. Diese Gedanken werden von der Hauptfigur des *Sandmanns* stimuliert, dem Erzähler, der als einziger in dieser Erzählung geheimnisvoll ist: Clara ist es nicht, Nathanael, der sich und seine Welt nicht versteht, auch nicht, und die Widersacherfiguren, Coppelius und Spalanzani, sind es erst recht nicht, denn die wissen, wer sie sind. So harrt diese Erzählung immer noch darauf, dass sich ein Interpret dem Hohlspiegel dieser Textwelt annehme, dem Narrator, dieser enigmatischen Gestalt im Hintergrund, die nur so lange existiert, wie diese Erzählung existiert, die aber vollständig aus seiner Eigenart hervorgeht. Den Anfang einer solchen Interpretation hatte ich vorgelegt.

⁵⁰ Vgl. die Bilder von Joesph Wright (1734–1797), besonders „Das Experiment mit dem Vogel in der Luftpumpe“ von 1768.