

Vorschlag zur Zitierweise:

Bruno Roßbach: *Der Erzähler, das Erzählte und der Adressat in E. T. A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann. Einige Ergänzungen zu einer Debatte.* In: *Mythos-Magazin* (Sep. 2019), online unter [http://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/br\\_narrativik.pdf](http://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/br_narrativik.pdf) (Stand TT.MM.JJJJ).



BRUNO ROSSBACH

## **Der Erzähler, das Erzählte und der Adressat in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann***

### ***Einige Ergänzungen zu einer Debatte***

#### ***Inhaltsverzeichnis***

1. Vorbemerkung .....	1
2. Definition des Erzählens .....	2
3. Die Doppelstruktur narrativer Texte .....	5
4. Form und Funktion des Narrators.....	7
5. Zwischenergebnis und Exkurs.....	9
6. Skizze zu einer hermeneutischen Narratologie .....	11
ANHANG: Heuristik der Analyse und Interpretation fiktional-narrativer Texte .....	15

#### ***1. Vorbemerkung***

Der folgende Beitrag bezieht sich auf die Diskussion zwischen Peter Tepe (PT) und Bruno Roßbach (BR), die sich vor allem um die Reichweite der Narratologie für die Belange einer Text-Interpretation drehte und um Form und Funktion des textimmanenten Erzählers, der für PT ein Element unter anderen ist, für BR jedoch Ausgangspunkt aller Überlegungen.<sup>1</sup>

Hinsichtlich der Reichweite schreibt PT der Narratologie eine *beschreibende* Aufgabe zu, schließt sie aber für die Belange einer Textinterpretation weitgehend aus bzw. konzidiert ihr in diesem Bereich eine marginale Funktion. Die von BR vorgestellte „hermeneutische Narratologie“ enthält jedoch nicht nur eine beschreibende, sondern auch eine *interpretative* Komponente, und zwar keine marginale, sondern eine totale, denn was aus einem Text nicht hervorgeht, das kann auch nicht Gegenstand seiner Interpretation sein.

Die beschreibende Komponente erfasst die Erzählung als simultan gegebene *Struktur*, die interpretative Komponente verfolgt das Erzählen als *Prozess* (miteinander vs. nacheinander). In unserer Diskussion ging es in diesem Zusammenhang um die Frage, ob der Erzähler innerhalb der Erzählung ein Oberflächenphänomen sei, das nur so lange existiert, wie es dort explizit nachweisbar ist (so Köppe/Kindt<sup>2</sup>, tendenziell auch PT) oder ein tiefenstrukturelles Phänomen, das aus einem fiktional-narrativen Text nicht getilgt werden kann und das als Ausgangspunkt – als *Origo* des Sprachaktes

<sup>1</sup> Siehe unsere Beiträge im *Mythos-Magazin*, online unter <http://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/forum-w.htm>.

<sup>2</sup> So z. B. Tilman Köppe/Tom Kindt: *Erzähltheorie*. Eine Einführung. Stuttgart 2014, S. 86.

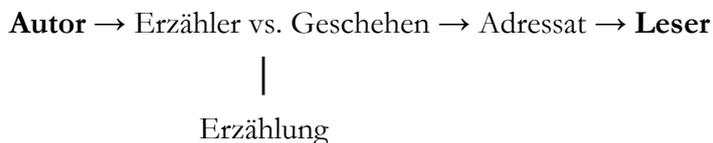
(hier der Erzählerrede) im Sinne Karl Bühlers<sup>3</sup> – einer *Text*-Interpretation gewählt werden kann (so BR). Gemäß der zweiten Option wird der Autor nicht marginalisiert oder gar eliminiert, sondern nur im Hintergrund belassen. Zuerst der Text: *Erzähler* vs. Geschehen, dann der Autor als *Konstrukteur* von beidem: dem Geschehen (Textwelt) und dem Erzähler. Man mag auch umgekehrt verfahren, etwa im Rahmen einer Literaturgeschichte. Zu vermeiden ist jedoch, im Zuge einer Interpretation beide Ansatzpunkte zu vermengen. Der textexterne *Autor* hat sowohl einen anderen ontologischen Status als auch eine andere Funktion als der textinterne *Erzähler*, der – wie sein reales Vorbild – *von* etwas erzählt. Kurz: Der Autor (= Creator) erfindet, der Erzähler (= Narrator) findet vor. Wohl aber gestattet auch die narratorzentrierte Interpretationsmethode Seitenblicke auf den Autor, die dann auch deutlich als solche zu kennzeichnen sind. In einem zweiten interpretativen Durchgang mag dann der Autor die Hauptrolle spielen. Zu bedenken ist jedoch, dass sich die hier verlangte Rigorosität in der Praxis entspannter gestaltet. Denn einem professionellen Interpretieren steht das notwendige Wissen über den Autor und seine Zeit ohnehin zur Verfügung. Den Creator hinter dem Narrator stets mitzubedenken, ist sogar unerlässlich, um eine „aneignende Interpretation“ im Sinne PTs von vorne herein zu vermeiden.

Der Vergleich zwischen der „kognitiven Hermeneutik“ (PT) mit einer „hermeneutischen Narratologie“ (BR) fördert in Bezug auf das hier Gesagte zwar keine unüberbrückbaren Differenzen zu Tage, wohl aber eine Reihe von Akzentverschiebungen, die es wert sind, festgehalten zu werden.

## 2. Definition des Erzählens

**Erzählen** ist ein *Prozess*, in dessen Verlauf (1) ein **Erzähler** (2) ein **Geschehen** in Hinblick auf (3) einen **Adressaten** versprachlicht. Das *Resultat* dieses Prozesses ist (4) die **Erzählung** als Struktur.

Die oben angebotene Definition gilt sowohl für faktuale als auch für fiktionale Erzählungen. Die *fiktionale* erweist sich jedoch als eine kommunikative Struktur zwischen Erzähler und Adressaten, die in die reale Struktur zwischen Autor und Leser eingebettet ist. *Alle* Elemente dieses Prozesses lassen sich schematisch so darstellen:



Eine „hermeneutische Narratologie“, die in meinem Falle linguistisch-semiotisch grundiert ist, konzentriert sich auf den eingebetteten Teil. Dabei interessiert vor allem die Dichotomie zwischen Erzähler und dem zu erzählenden Geschehen und dies notwendigerweise vom Adressaten/Leser aus gesehen.

Jannidis/Spörl/Fischer bestimmen den Erzähler kurz (eher *zu* kurz) so:

**Erzähler:** ‚Stimme‘ im Text oder ‚Sprecher‘ eines Textes. Kann im Gegensatz zur Alltagskommunikation nicht unhinterfragt mit dem realen Autor gleichgesetzt werden. Kann als Figur realisiert werden oder nur als ‚Stimme‘ [...].<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Zum Begriff *Origo*: Dietrich Krusche: *Die Erzeugung des Leserraums*. Zur Kooperation zwischen fiktionalem Text und Leser. Vortrag, gehalten im Januar 2013 in Berkeley, online unter <http://dietrichkrusche.de/aufsätze/die-erzeugung-des-leserraums-zur-kooperation-zwischen-fiktionalem-text-und-leser>: „Karl Bühler hat in den Diskurs der sprachlichen Deixis einen neuen Begriff eingeführt, den der *Origo* (lat. Ausgangspunkt). Er bezeichnet damit den ‚Ausgangspunkt des Zeigeakts‘, den Punkt also, der die Position des Sprechers im Augenblick des Sprechens markiert. Da dieser Punkt aber nicht allein eine Raum-Marke, sondern zugleich eine Zeit-Marke ist und da es das Subjekt des Sprechakts ist, in dem die Position sich realisiert, hat Bühler das Zusammenfallen dieser drei Markierungen *ich–jetzt–hier* mit dem Ausdruck *Origo* belegt.“ (S. 6).

<sup>4</sup> Fotis Jannidis/Uwe Spörl/Katrin Fischer: *Narrative Kommunikation*, online unter <http://www.li-go.de/definitions/ansicht/prosa/narrativekommunikation.pdf>, S. 13.

## Vergleichbar auch PT:

Der Erzähler ist in einem fiktionalen Text Teil der (vom Autor) konstruierten Textwelt und somit vom Autor zu unterscheiden [...].<sup>5</sup>

Wenden wir uns zunächst der „Stimme“ bzw. der (Erzähler-)„Figur“ zu<sup>6</sup>: Im *Sandmann* stellt er sich in seinem groß angelegten Erzählerkommentar vor, als Erzähler-*Figur*, die „ich“ sagt, ihr Thema ankündigt und sich dabei an ihre Adressaten wendet:

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. Hast du, Geneigtester! wohl jemals etwas erlebt, das deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend?<sup>7</sup>

Hier zeigt der Erzähler mittels der deiktischen Ausdrücke: *ich, meinem*, auf sich selbst und wendet sich ebenso *explizit* an seine (Wunsch-) Adressaten: dir, du, deine. Neben der ersten Person: Ich, der Erzähler, und der zweiten Person, du, der Leser, wird auch eine dritte Person benannt: Nathanael, die Hauptfigur. Dass dem Erzähler keine *körperhafte* Statur zukommt, ist irrelevant, da ein fiktionaler Erzähler keine *Kopie* eines wirklichen Erzählers ist, sondern nur eine Annäherung an ihn, jedoch eine weitgehende in Hinblick auf seine Funktion, nämlich als Instanz, die einen Geschehenszusammenhang im narrativen Modus, das heißt *anschaulich*, zur Sprache bringt.<sup>8</sup>

Schon Goethe hatte hellsichtig bemerkt, dass ein (mündlicher) Erzähler „wie hinter einem Vorhange“ agieren solle<sup>9</sup>, denn im Verlauf des Erzählens geht es nicht um den Erzähler *hier* und *jetzt*, sondern um das zu Erzählende *damals* und *dort*. Indem der Erzähler dem Adressaten eine Welt ‚vor Augen führt‘, tritt er selbst in den Schatten:

Während Nathanael dies dichtete, war er sehr ruhig und besonnen, er feilte und besserte an jeder Zeile und da er sich dem metrischen Zwange unterworfen, ruhte er nicht, bis alles rein und wohlklingend sich fügte.<sup>10</sup>

*Implizit* erzählt/spricht hier jedoch immer noch derjenige, der sich kurz zuvor noch persönlich vorgestellt hatte. Das geht allein aus der Grammatik des Textes hervor: Aussagen, die sich auf eine dritte Person beziehen („er“), bedingen logisch zwingend eine erste Person, ein „Ich“, das „du“ sagt. PT würde dieses Ich sofort an den Autor binden, was ich jedoch vermeide, weil der Autor vorerst nicht mein Thema ist und weil ich die innere Welt der Fiktion beschreibe, die uns die Figuren nur scheinbar *an sich*, sondern *über* bzw. *durch* den textinternen Erzähler vor Augen führt.

Sobald der Erzähler jedoch vom Kommentar-Modus in den Erzähler-Modus schaltet, verliert der Leser ihn (als gesonderte Entität) aus den Augen. Doch was er aus den Augen verliert, ist immer noch da. Ein Vergleich von erzählten Figuren mit Figuren auf einer Theaterbühne erklärt den Unterschied: Die Handlungsfiguren in einer Narratio agieren nämlich *nicht* in Echtzeit und in Realform wie solche auf der Bühne, sondern müssen zunächst durch das Subjekt des Erzählers hindurchgehen, bevor sie den Adressaten/Leser erreichen. Am wenigsten registriert der Leser den Erzähler im Zuge des *szenischen* Erzählens, wenn er vom Erzählten absorbiert und somit vom Darstel-

<sup>5</sup> Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik*. Textwissenschaft ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Mit einem Ergänzungsband auf CD. Würzburg 2007, S. 77.

<sup>6</sup> Vgl. dazu die Tabelle in Bruno Roßbach: *Der Erzähler im Erzählten*. Eine Replik auf Peter Tepes Aufsatz „Kognitive Hermeneutik und Narratologie“. In: *Mythos-Magazin* (2016), online unter [http://www.mythos-magazin.de/erklaren-dehermeneutik/br\\_narratologie.pdf](http://www.mythos-magazin.de/erklaren-dehermeneutik/br_narratologie.pdf), S. 13.

<sup>7</sup> E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann*. Herausgegeben von Rudolf Dux. Stuttgart 2011, S. 24 f. (Hervorhebungen B. R.).

<sup>8</sup> Zum Begriff der Anschaulichkeit und seine linguistischen Grundlagen siehe Dietrich Krusche: *Zeigen im Text*. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt. Würzburg 2001.

<sup>9</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Über epische und dramatische Dichtung* (1797): „Der Rhapsode [hier: der Erzähler, B. R.] sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht [hier: Erzählung, B. R.] nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte [...]“. Auch Rundfunksprecher/innen, die in die Rolle eines literarischen Erzählers schlüpfen, werden nur als Stimme wahrgenommen und kein Zuhörer malt sich ihre leibliche Präsenz aus.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 24 (Hervorhebungen B. R.).

ler/Erzähler abgelenkt ist. Immerhin ist es aber dieser Erzähler, der die Spannung erzeugt und vieles mehr, was das Substrat dieser Szene, die Res<sup>11</sup>, nicht zwingend vorschreibt. Dieselbe Res ließe sich auch spannungslos wiedergeben, ohne Perspektive, ohne Wertung und ohne eine deduzierbare Absicht, etwa in Form einer Chronik, die sich auf Fakten und deren Datierung beschränkt. Alles, was eine Erzählung ausmacht, ist das Werk eines Erzählers, außer dem Geschehen selbst, das auch unabhängig von ihm gedacht werden kann. Dass dem so ist, lässt sich überzeugend am Beispiel des *Sandmanns* demonstrieren, denn die Leser-Debatte, was darin ‚wirklich‘ geschieht und was nicht, beweist, dass der Leser hinter dem *erzählten* Geschehen das Geschehen selbst vermutet.

Die metaphorische Formulierung, dass sich der Erzähler im Erzählprozess „hinter“ dem Erzählakt „verbirgt“, lässt sich auch weniger bildhaft ausdrücken: Dafür stehen die Termini „*konkreter*“ vs. *virtueller Erzähler*“ bereit: Auf der Kommentar-Ebene tritt er konkret in Erscheinung, auf der erzählten Ebene dagegen als *virtueller* Erzähler, als anthropomorphes Konstrukt, das als Ausgangspunkt von zeigenden und benennenden Prozeduren fungiert. Dazu ein Beispiel: Die beiden ersten Sätze von Hemingways Erzählung *Hügel wie weiße Elefanten* lauten:

Die Hügel *jenseits* des Ebrotals waren lang und weiß. *Auf dieser Seite* gab es keinen Schatten und keine Bäume, und der Bahnhof lag zwischen zwei Schienensträngen in der Sonne.<sup>12</sup>

Der Standort des Erzählers und der Ort des Erzählten werden hier räumlich in Beziehung gesetzt; „diesseits“ der Erzähler, „jenseits“ das Erzählte. Die gesamte *story* lebt von der „Blickführung“ dieses Erzählers. Dieser Erzähler, abstrakt wie er ist (da körperlos), trägt dennoch subjekthafte Züge, denn der beschriebene Raum lässt (unter anderem) emotionale Reflexe dieses Erzählers erkennen. Wie selbst ein derart *abstrakter* und *anonymer* (Er-)Erzähler eine *quasi-figürliche Präsenz* (Plastizität) annehmen kann, ließe sich leicht anhand des Romans *Der Zauberberg* von Thomas Mann exemplifizieren. Aber für eine solche Abschweifung fehlt hier der Platz.<sup>13</sup>

Dass dergleichen möglich ist, nämlich dass sich der Erzähler im Erzählprozess mit abzeichnet, lässt sich wiederum über Karl Bühler *erklären*, der dafür den Begriff der Versetzung geprägt hat: Ein Erzähler (ob mündlich oder schriftlich) *versetzt* sich im Zuge des Erzählens von seinem eigenen Zeit-Raum, *jetzt* und *hier*, in die Welt des zu Erzählenden: *damals* und *dort*. In diesem imaginierten Raum funktionieren Orts- und Richtungsangaben wie dieses/jenes, kommen/*weggehen*, *herunter*/*hinauf* und dergleichen wie in der Wirklichkeit (= „deixis am phantasma“).<sup>14</sup> Diese Origo, der Ursprung der (fiktionalen) Erzählerrede, impliziert stets den vollständigen Erzähler, denn die Marken *Ich*/*Hier*/*Jetzt* bilden ein System. Daraus folgt: Das Vorkommen eines einzigen dieser Elemente in einem Text gilt als Nachweis für die Existenz des gesamten Systems (also des Erzählers mit seinen Konstituenten *Person*/*Ort*/*Zeit*). Diesem Ausgangspunkt der narrativen Rede ordnen wir alle strukturellen Eigenschaften und stilistischen Reize der Erzählung zu, auch dann, wenn explizite Selbstverweise nicht auffindbar sind, denn eine fiktionale Erzählung setzt zwingend einen fiktionalen Erzähler voraus.<sup>15</sup>

Festzuhalten gilt: Nur der Erzähler *erzählt* im eigentlichen Sinne *von* etwas. Er erzählt, *was sich zuge-tragen hat*. Der Erzähler kann *direkt* dem Erzähltext entnommen werden, der Autor haftet an ihm nur *indirekt*. Außer der *ontologischen Differenz* zwischen dem Erzähler als Größe der imaginierten Welt und dem Autor in seiner realen Existenz differieren beide auch in ihrer *Funktion*: Der erste erzählt, der zweite erfindet. „The Act of Creation“ (Arthur Koestler) ist jedoch kaum jemals Gegenstand der

<sup>11</sup> Res: lat. „die Sache“, hier das hypothetisch vorauszusetzende Geschehen, das dem Erzählprozess vorgelagert ist.

<sup>12</sup> Ernest Hemingway: *Hügel wie weiße Elefanten*. In: *Stories I*. Hamburg 2003, S. 327–333 (Hervorhebungen B. R.).

<sup>13</sup> Vgl. dazu: 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.

<sup>14</sup> Karl Bühler: *Sprachtheorie*. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Frankfurt am Main 1934/1978: „Deixis am Phantasma“, S. 123 ff., „Versetzung“, S. 134 ff.

<sup>15</sup> Ergänzend hierzu: Dietrich Krusche: *Zeigen und Nennen als Dimensionen ästhetischer Wirkung*. Grundzüge einer kommunikationspragmatisch motivierten Texttheorie. In: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 22 (1996), S. 221–240.

Germanistik gewesen. Anders dagegen die „textprägenden Instanzen“ im Sinne PTs, die rekonstruierbar sind, aber erst dann, wenn die Semantik des Textes interpretativ hinreichend ausgeschöpft ist. Doch muss diese Reihenfolge in der Praxis nicht unbedingt eingehalten werden. Besser wäre es sogar, man hätte vom Autor von vorneherein eine tragfähige Vorstellung. Damit ließe sich möglicherweise verhindern, dass man sich bei der Lektüre zu sehr von den eigenen Interessen und Vorlieben leiten lässt.

Beide Wege – vom Autor oder vom Leser aus – laufen aufeinander zu. Keiner von beiden kann falsch sein. Geht man vom Rezeptionsprozess aus und ist in der Lage, die Semantik des Textes auszuschöpfen, dann kann sich am Ende erweisen, dass aus der Position des Autors heraus nicht mehr viel hinzuzufügen ist.

Zur Relevanz des Erzählers einschließlich der Konsequenzen, die sich aus seiner Funktion ergeben, sei noch ein Missverständnis ausgeräumt: Ich hatte den Erzähler im *Sandmann* als „heimliche Hauptfigur“ der *Sandmann*-Erzählung bezeichnet, worauf PT entgegnet:

Die Hauptfigur ist [...] *Nathanael*. Entsprechendes gilt bereits für nicht-fiktionale Erzählungen: Wenn jemand von einem Unfall berichtet, in den er selbst nicht verwickelt ist, so sind die am Unfall Beteiligten die Hauptfiguren dieser Erzählung und nicht der Erzähler, der seine Sicht des Geschehens zum Ausdruck bringt.<sup>16</sup>

Das ist korrekt, und dieses Missverständnisses habe ich selbst verursacht. Aus dem Argumentationszusammenhang in meinem entsprechenden Artikel geht jedoch hervor, dass ich mit dieser „Figur“ nur die *Erzähler*-Figur gemeint haben kann und nicht eine *Handlungs*figur: Tatsächlich ist dieser Erzähler (bzw. der vom *Autor* eingesetzte Erzähler) die alleinige Ursache dafür, dass wir uns über diese Erzählung heute noch unterhalten. Ein anders konzipierter Erzähler mit einem anders ausgestatteten Wissensspektrum und einem anderen Erzählziel hätte bei *identischem* Erzählsubstrat (Res) seine Erzählung auch *eindeutig* gestalten können. So wie Physiker und Kosmologen in Gedanken gerne Naturkonstanten minimal verändern mit der Frage, wie sich daraufhin das Erzählte verändern würde, lässt sich auch mit einem narrativen Text experimentieren, indem man die Merkmale des Narrators verändert und sich daraufhin vorstellt, wie sich das Erzählte verändern würde.<sup>17</sup> Die Substanz des Erzählten bliebe dann erhalten, denn das Geschehen, ob real oder fiktional, ist die Konstante, nur der davor geschaltete Narrator ist eine Variable und kann entsprechend seiner Parameter (Wissen, Einstellung usw.) verändert werden, jedenfalls in Gedanken. Die Frage, welche Sinn-Effekte sich aus einer bestimmten Formierung einer Res ergeben, kann am besten derjenige beantworten, der sich auch Alternativen vorstellen kann. Ein solches Gedankenexperiment ist aber nur dann möglich, wenn man sich den Text nicht als zweidimensionales Blatt Papier, sondern als dreidimensionalen Raum vorstellt, mit einem Teilraum für den Erzähler und einen solchen für das zu erzählende Geschehen (so auch PT).

### 3. Die Doppelstruktur narrativer Texte

Die grundlegende Eigenart narrativer Texte (im Gegensatz zu dramatischen Texten), ihre Doppelstruktur, erläutert Rudolf Freudenberg wie folgt:

Beim *nichtfiktionalen* Erzählen des *Alltags*, von trivialen Anlässen über Reportagen bis hin zu Zeugenaussagen, ist das Zusammenwirken genau zweier Vektoren unmittelbar einsichtig, nämlich

- zum einen des objektiven Geschehens, also der außertextualen, vorsprachlichen Wirklichkeit (im folgenden nach dem Vorbild der antiken Rhetorik als *Res* bezeichnet.)

<sup>16</sup> Peter Tepe: *Der fiktionale Erzähler und sein Verhältnis zum Autor*. Zu Bruno Roßbachs Replik auf *Kognitive Hermeneutik und Narratologie*. In: *Mythos-Magazin* (2016), online unter [http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt\\_narratologie2.pdf](http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/pt_narratologie2.pdf), S. 14, Anm. 26.

<sup>17</sup> Ich hatte in diesem Zusammenhang auf den Roman *Das Alexandria-Quartett* verwiesen, in dem sich der Autor, Lawrence Durrell, genau diese Möglichkeit als Text-Konzept ausgedacht hat, mit faszinierenden Konsequenzen: Dreimal wird auf der Grundlage der gleichen Geschehenswelt ein anderer Erzähler mit je eigenem kognitiven und emotiven Profil eingesetzt: Daraus resultierten drei *verschiedene* Romane. Im vierten Roman (deshalb „Quartett“ genannt) wird der Handlungsfaden, wiederum von einem anderen Erzähler, aufgegriffen und die Handlung fortgeführt.

- zum ändern des diesen Sachverhalt textual wiedergebenden und damit versprachlichenden Erzählers (im folgenden *Narrator* genannt).

Daß das Ergebnis, nämlich die Resultante Text (im folgenden auch *Narratio*), aus dem Zusammenspiel dieser beiden Vektoren hervorgeht, entspricht ebenso unserer Alltagserfahrung wie deren Trennbarkeit.

Freudenberg fügt dem noch eine Erläuterung hinzu:

Kein vernünftiger Rundfunkhörer würde die Unbeholfenheit eines Sportberichterstatters mit dem tatsächlichen Spielverlauf in eins setzen, weil sich beides angeblich ‚nicht trennen läßt‘. Gleichermaßen dient die Aussage (*Narratio*) eines Zeugen (*Narrator*) der Justiz als Rohmaterial für die Beantwortung der Frage ‚Wie war es gewesen?‘ (*Res*).<sup>18</sup>

Dies gilt für die faktuale Erzählung. Die fiktionale Erzählung wird aber von der gleichen Struktur geprägt: *Narrator* vs. *Res*, nur dass in diesem Fall der *Narrator*, der im eigentlichen Sinne *erzählt*, nämlich „was gewesen ist“, ebenso eine *Creation* des Autors ist wie das Geschehen, das er erzählt. Die Unterscheidung zwischen der Rede des Erzählers (*ich*, der Erzähler, *hier* und *jetzt* an meinem Ort) und der Welt der Geschehnisse (die Handlungsfiguren zu ihrer Zeit und an ihren Orten) ist in der Erzähltheorie auf verschiedene Weise benannt worden. Am häufigsten begegnet man den Termen *discours* (Erzähler-Rede) und *histoire* (die dargestellten Tatsachen). Für die Belange einer semiotisch orientierten Narratologie erscheint es günstiger, den Erzähltext in vier Ebenen zu zerlegen: (1) die Ebene des Erzählers, (2) die Ebene des Adressaten, (3) die Ebene der Erzählung und (4) die Ebene der *Res* (auf die der Erzähler zugreift).<sup>19</sup> Die Zwischenebene, die Erzählung, erweist sich als Amalgam aus Erzählerwelt und erzählter Welt, denn der Erzähler haftet am Erzählten wie die Hand des Töpfers an der Tonschale (sinngemäß nach Walter Benjamin). Das Entflechten dieses Amalgams ist Aufgabe einer hermeneutisch orientierten Narratologie. Treibende Motivation für diese Maßnahme ist „die Suche nach dem Sinn“.

Alle Handlungsfiguren wollen etwas, der Erzähler will auch etwas.<sup>20</sup> Demnach sind zwei Klassen von *Intentionen* zu unterscheiden: Die *Intentionen* der agierenden Figuren *untereinander* und die *Intention* des Erzählers in Hinblick auf seine Adressaten. Die *Intentionen* der Figuren liegen entweder offen zu Tage oder können anderweitig erschlossen werden. Die *Intentionen* des Erzählers lassen sich aus seiner Sprache und der Gesamtheit seiner Erzählverfahren erschließen. Wer nur auf das Erzählte achtet, der versteht vielleicht die erzählten Vorgänge und ihre Triebkräfte, jedoch nicht ebenfalls, zu welchem Zweck der Erzähler diesen Stoff in diesem Umfang (Quantität) und in dieser Form (Qualität) übermittelt. Dass die Erzählung vom Sandmann – bei identischem Inhalt – von einem anders konzipierten Erzähler auch anders hätte erzählt werden können (anders selektiert, mit anderen Einstellungen usw.), ist evident aufgrund ihrer universal vorgegebenen Doppelstruktur, wie sie oben beschrieben wurde. Naheliegend wären die folgenden Möglichkeiten: Der Einsatz eines allwissenden Erzählers, der weiß, was geschah und keinen Grund hat, Teile des Geschehens zu verschleiern oder zu verdecken. Eine andere Möglichkeit wäre die, das ganze Geschehen aus der Position der Clara heraus zu erfassen. Da sich der Leser mit dem Erzähler/der Erzählerin zu identifizieren pflegt, wäre der Fall für den Leser dann eindeutig: Nathanael ist selber schuld; hätte er doch nur auf seine Verlobte gehört. Eine Variante dazu: Unter Beibehaltung der Clara-Perspektive könnte der *Narrator* auch Unsicherheiten oder Zweifel an der Vermutung Claras zum Ausdruck bringen. Im universitä-

<sup>18</sup> Freudenberg: *Zum Beispiel Thomas Mann* (wie Anm. 13), S. 167.

<sup>19</sup> Wie man auf der Grundlage der *Narratio* die *Res* ableitet (= „Leerstellen“ füllt), und zwar so, dass diese Ableitungen die *Narratio* erst verständlich machen, hat PT vorgeführt, jedoch unabhängig von meinen theoretischen Vorgaben und Terminologien.

<sup>20</sup> Urszula Topczewska: *Kognition-Emotion-Volition*. Fritz Hermanns' Beitrag zur linguistischen Diskursanalyse. In: Grzegorz Pawlowski et. al. (Hrsg.): *Mensch – Sprachen – Kulturen: Beiträge und Materialien der internationalen wissenschaftlichen Jahrestagung des Verbandes Polnischer Germanisten*, 25.–27. Mai 2012, Warschau 2012, online unter [https://www.academia.edu/35045459/Mensch\\_Sprachen\\_Kulturen](https://www.academia.edu/35045459/Mensch_Sprachen_Kulturen), S. 386–398: „Die Hermanns'schen Einstellungen, also Kognitionen, Emotionen und Intentionen, sind als diejenigen Kommunikationsfaktoren anzusehen, die die menschliche Kommunikation erst menschlich machen. Denken, Fühlen und Wollen werden traditionell als wesentliche geistige Fähigkeiten des Menschen angesehen.“ (S. 392)

ren Umfeld wäre es ein lehrreiches Unterfangen, Studierende dazu aufzufordern, alternative Bearbeitungen *des gleichen Stoffes* zu konzipieren. Zu bedenken ist generell: Ein *objektives* Erzählen ist nicht möglich. Jede Erzählung ist durchdrungen von der Subjektivität des Erzählers, der die Geschehenswelt nicht nur darstellt, sondern organisiert, rekonfiguriert, egozentrisch verfärbt und dezidiert auf den Adressaten hin ausrichtet. Die Frage „warum erzählt der Erzähler so und nicht anders?“, müsste vom Autor aus lauten: „Warum hat der Autor den Erzähler mit genau diesen Eigenschaften, Fähigkeiten und Einstellungen ausgestattet?“ Die Beantwortung beider Fragen lässt Konvergenzen erwarten. Die erste Frage lässt sich aber aus dem Text heraus beantworten, die zweite nicht.

Mein Vorschlag: Im Zuge der Text-*Interpretation* sollte man am Narrator ansetzen und dessen Sprachverhalten nicht nur auf seine darstellungsfunktionalen Anteile hin befragen, sondern auch auf seine ausdrucks- und appellfunktionalen Anteile hin: *Was* erzählt er, *wie* ordnet er die Geschehnisse an, welche Einstellungen und Werte verfolgt er (die der Leser dann für seine eigenen hält) und welche appellative Energie (identisch mit seiner „Intention“) richtet er auf seine Adressaten? Dies alles ist dem Text entnehmbar, während der konstruktive Hintergrund auf der Ebene des Autors verdeckt bleibt. Das ist vergleichbar mit einem Spielfilm: Entweder man beschreibt und interpretiert das, was man sieht und rekonstruiert daraus die filmeigenen Mittel, mittels derer das Geschehen in Filmszenen umgesetzt wurde, oder man stellt sich *hinter* den ganzen filmischen Apparat und beobachtet und beschreibt, wie der Film *gemacht* wurde. Beide Beschreibungsmöglichkeiten fördern nicht die gleichen Ergebnisse zu Tage, jedoch kompatibel. Die „Filmerzählung“<sup>21</sup> lässt sich im Übrigen weitgehend *analog* zu einer verbal codierten Erzählung beschreiben: Was wird erzählt (Handlung)<sup>22</sup>, mit welchen filmeigenen Erzähltechniken (Perspektive, Beleuchtung, Schnitte), mit welcher Haltung den Figuren gegenüber, mit welcher Botschaft? Es werden eventuell aber auch Schwächen im Skript (Plot) und/oder in seiner Umsetzung zu monieren sein, denn ein Filmkritiker kritisiert auch. Dies stünde einem Narratologen ebenso zu.

#### 4. Form und Funktion des Narrators

Narrative Texte lassen sich aufgrund von zwei Unterscheidungskriterien in vier Großklassen unterteilen:

- 1) Kriterium ‚Erzähler-Typ‘: ICH vs. ER-Erzähler
- 2) Kriterium ‚Erzähler-Präsenz‘: Explizit vs. implizit

Beide Kriterien sind miteinander kombinierbar, so dass es eine ICH- und eine ER-Erzählung gibt, jeweils mit einem expliziten oder einem impliziten Erzähler. Alle diese Möglichkeiten erzeugen ein je eigenes ästhetisches Profil.

Zu (1): Der erste Erzähler-Typ erzählt von sich, der zweite nur von anderen. Kein Autor kommt umhin, sich für einen dieser beiden Erzähler-Typen zu entscheiden. Denn die Wahl des einen oder des anderen hat weitgehende Auswirkungen auf das, was *nach* dieser Wahl (noch) möglich ist. Im ersten Fall sind die Möglichkeiten des Erzählers am stärksten eingeschränkt: Der Wissenshorizont des Ich-Erzählers ist vergleichsweise minimal, denn er kann nur das erzählen, was er selbst erlebt oder aus anderen Quellen erfahren hat; Innensicht in andere oder gar Omniscienz sind ihm prinzipiell verwehrt. Auf der positiven Seite erledigt sich die perspektivische Gestaltung der Res in dieser Form gleichsam von selbst: Die Monoperspektive, die durch die Wahl eines Ich-Erzählers erzwungen wird, ist für den Autor am bequemsten zu handhaben. Alles wird hinfert aus seiner Sicht bzw. aus seinem eingeschränkten Wissenshorizont heraus erzählt. Die Wahl eines Erzählers, der weniger oder gar keinen Einschränkungen unterworfen ist, zwingt den Autor dagegen zu weiterreichenden Planungen.

---

<sup>21</sup> Markus Kuhn: *Filmnarratologie*. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin 2011 (*Narratologia*, Bd. 26).

<sup>22</sup> Der Eindruck des Zuschauers, der Film würde ihm die Dinge *zeigen*, beruht auf einer Täuschung. Alles, was der Zuschauer sieht, sieht er durch die Augen einer Kamera, die auswählt, perspektiviert und fortwährend auf Wirkung ausgerichtet ist.

Die Erzählung vom Sandmann führt zum Schein einen ICH-Erzähler ein, denn er gibt vor, von seinem „armen Freunde zu erzählen“. Damit wäre eine Erzählung zu erwarten, mit dem „Freund“ als Hauptfigur und dem Erzähler als Nebenfigur. In der Durchführung der Erzählung enthüllt sich aber, dass dieser Erzähler in keiner einzigen Szene auftaucht, auch nicht als unbeteiligter Beobachter, weder zur Jugendzeit des Helden noch während seiner späteren Erlebnisse. Stattdessen berichtet er in vielen Szenen wie ein abstrakter ER-Erzähler, der den möglichen Wissenshorizont eines ICH-Erzählers weit übersteigt. Dabei verhält er sich hinsichtlich seines Wissens jedoch seltsam unscharf. Einerseits weiß er erheblich mehr, als ein ICH-Erzähler wissen kann, andererseits aber auch weniger als einer, der die zu erzählende Welt souverän überschaut. Er arbeitet mit einschränkenden Formeln wie „es schien“ oder „es war ihm, als müsse“ und zeigt sich seiner Erzählaufgabe nicht immer ganz gewachsen. Doch schafft er gerade dadurch eine Atmosphäre des Geheimnisvollen und Rätselhaften, die ein Erzähler, der die Res anstrengungslos überblickt, nicht gleichermaßen erzeugen könnte. Die Verstehensprobleme, die der Leser im Zuge seiner Lektüre zu bewältigen hat, erbt er somit von der Spezifik dieses Erzählers. Dass der Sandmann-Erzähler vom Autor auch in diesem Sinne angelegt wurde, ist zu vermuten, fügt dem hier Gesagten aber nichts hinzu.

Zu (2): Neben der ICH- und der ER-Erzählung gibt es noch ein anderes Kriterium, das den Texten ein je eigenes Profil verleiht: der explizite und der implizite Erzähler. Der explizite Erzähler füllt die virtuell stets vorhandene Erzähler-Ebene mit Reflexionen *über* das Erzählte oder über sich selbst aus (Meta-Funktion)<sup>23</sup>. Bleibt diese potenzielle Ebene leer, dann sprechen wir von einem impliziten Erzähler. Ich unterlasse es an dieser Stelle, noch einmal argumentativ zu untermauern, dass ein impliziter Erzähler nicht gleichbedeutend mit einem Null-Erzähler ist. Während der Erzähler (als fiktives Aussage-Subjekt) innerhalb der fiktionalen Welt *erzählt*, bewohnt sein Schöpfer, der Autor, eine Welt außerhalb von ihr. Für den Autor gelten oft auch andere Schreibanlässe als für den Erzähler, den es im *Sandmann* dazu drängt, von seinem „Freund“ zu sprechen, den es in der Welt des Autors nicht gibt.

Im Leseprozess verfolgt man in jedem Fall die Rede des Narrators und fühlt sich nicht betrogen, wenn man im Falle eines Hörbuches statt der Stimme des ‚Dichters‘ einen professionellen Sprecher vernimmt. Dieser Sprecher füllt sodann die Rolle des Erzählers aus und nicht diejenige des Autors. Die Stimme des Autors hätte sogar einen desillusionierenden Effekt, weil der Autor als *Creator* von Erzähler *und* dem zu Erzählenden besonders ungeeignet ist, um in die Rolle des Erzählers zu schlüpfen, dessen Erfinder er ist. Wenn die Sprache eines Erzähltextes – vermittelt über den Narrator – *letztlich* doch diejenige des Autors ist (wie PT betont), so widersprechen wir dem nicht, bevorzugen es jedoch, *zunächst* eine stringente Analyse und Interpretation vom Standort des *inneren* Sprechers der Erzählung aus vorzunehmen.

Was lässt sich aber aus der Sprache des Erzählers erschließen, außer dass er eine Geschichte erzählt, oder allgemeiner gefragt: „Was verrät die Sprache über ihre Sprecher?“ Auf diese Frage antwortet Andreas Gardt, Linguist in Kassel, in einem Interview folgendes:

Ich bin verlockt zu sagen: fast alles. Wir brauchen nur ein paar Worte zu sagen, vielleicht nur nach dem Weg zu fragen, schon zieht unser Gegenüber Rückschlüsse. Wortwahl, Grammatik und Aussprache verraten viel über die geografische und soziale Herkunft. Und am Tonfall lässt sich erkennen, ob jemand aggressiv, verliebt oder desinteressiert ist. Genauso wie über das Aussehen erzeugen wir über die Sprache einen bestimmten ersten Eindruck.<sup>24</sup>

Was hier in Bezug auf die mündliche Kommunikationssituation behauptet wird, gilt nicht weniger für schriftliche, insbesondere für *literarische* Produkte, die aufgrund ihrer semantischen Reichhaltigkeit das Fehlen der Anwesenheit eines leibhaftigen Sprechers mehr als wettmachen.

---

<sup>23</sup> Hier greift auch die Dichotomie ‚erzählen vs. besprechen‘ von Harald Weinrich.

<sup>24</sup> A. Gardt: *Die Sprache ist ein Verräter*. In: *HNA.de*, 25.7.2016, online unter <https://www.hna.de/kassel/sprache-verraeter-interview-kasseler-germanist-prof-andreas-gardt-6606510.html>.

Im Zentrum der Bühler'schen Sprachfunktionen steht die Einsicht, dass die drei Sprachfunktionen – Ausdruck, Darstellung und Appell (früher „Auslösung“<sup>25</sup>) – immer miteinander (gleichzeitig) und nicht statt einander auftreten, wenn auch mit fluktuierenden Dominanzen. Während die Lyrik dominant dem *Ausdruck* des „lyrischen ICHs“ dient, scheint die Erzählung dominant im Dienste der Darstellung (ER/SIE/ES) von Ereignissen zu stehen. Diese Einsicht ist zwar nicht zu korrigieren, bedarf jedoch der Differenzierung. Denn addiert man die ausdrucks- und appellartigen Anteile zum darstellenden Anteil hinzu, so erweist sich die Textklasse „Narratio“ als sprachfunktionale Mischstruktur, sogar eine solche, in der die Appellstruktur besonders stark ausgeprägt ist, denn je länger eine Erzählung ist, desto länger muss der Erzähler bemüht sein, die Aufmerksamkeit des (potenziellen) Lesers aufrechtzuerhalten. Eine hermeneutisch orientierte Narratologie auf linguistischer Grundlage macht sich die Polyfunktionalität der Sprache zunutze, indem sie kontinuierlich das ternäre Jonglieren zwischen Erzähler (ICH), Erzähltem (ER/SIE/ES) und seinem Bestimmungsort, dem Adressaten (DU), beobachtet, beschreibt und *interpretiert*. Der stumme und scheinbar einflusslose Adressat fernab des narrativen Geschehens und des Erzählers wirkt dabei wie ein Magnet, der jeden narrativen Satz an sich zieht bzw. auf den jeder einzelne, einer Kompassnadel gleich, gerichtet ist. Der Narrator (hier besonders dicht am Autor platziert) hat ein ‚Bild‘ von ihm. Kein Wort steht in seiner Narratio, das nicht ihm gilt. Aus dem Fluss des Erzählten auf den Adressaten hin lässt sich schließlich das (gewöhnlich) unausgesprochene Erzählziel (die Intention) ableiten, mehr oder weniger klar.

### 5. Zwischenergebnis und Exkurs

Da kein Erzähler ein Geschehen *objektiv* wiedergeben kann, „manipuliert“ (neutraler: „modelliert“) er das Geschehen notwendig Zug um Zug und schafft damit *eine* Version des Geschehens von beliebig vielen, jedoch die *eine* richtige, die seinem Erzählanliegen entspricht. Ein Exkurs, die Analyse eines einzigen Satzes, möge das bisher Gesagte illustrieren:

Der erste Satz des ersten Bandes der Harry-Potter-Saga bietet einen spektakulär gelungenen Eröffnungssatz:

Mr. and Mrs. Dursley, of number four, Privet Drive, were proud to say that they were perfectly normal, thank you very much.<sup>26</sup>

Diesen Satz sollte man sich gesprochen vorstellen, ihn gleichsam aufführen, mit einem spöttischen *proud*, einem nachdrücklichen *perfectly* und einem sarkastischen *thank you very much*. Zwei Handlungsfiguren werden eingeführt, dazu der Handlungsort, gefolgt von einer indirekt wiedergegebenen Figurenrede („were proud to say ...“) und – nach einem tiefen intonatorischen Einschnitt – eine unauffällig einmontierte Bemerkung des Erzählers („thank you very much“). In diesem einen Satz werden demnach alle drei Sprachfunktionen im Sinne Bühlers aktualisiert: Die Darstellung sachlicher Gegebenheiten, der Bezug auf den Erzähler selbst und die klare Richtung der Erzählerstimme auf den Adressaten/Leser hin. Dabei zeichnet sich bereits eine zentrale Eigenschaft dieses Erzählers ab: Er erzählt parteiisch und ist einem spöttischen Humor zugeneigt.

Dass die Adresse der Dursleys auf einen kleinbürgerlichen Hintergrund verweist, ist einerseits der Res geschuldet, andererseits aber auch dem Narrator, der diese Adresse übertrieben genau, mit Hausnummer – also auffällig, buchstäblich ‚eindringlich‘ –, in Szene setzt. Man muss diesen Satz Komma für Komma lesen, auch da, wo im Englischen keines steht (hinter *say*). Dann wird klar: Da wird eine Welt vorgeführt (dargestellt, psychologisch: *evoziert*), in der sich der Darstellende, der in dieser Welt nicht vorkommt (ein anonymer ER-Erzähler), mit abbildet. Diesem Narrator gelingt es, sich mittels einer polyphonen Semantik (1) auf die Welt zu beziehen, (2) gleichzeitig Züge seiner selbst zu offenbaren, um letztlich (3) den Adressaten zu beeinflussen. Mittels dieser semantischen

<sup>25</sup> Eugenio Coseriu hält diesen früheren Ausdruck für den „besonders treffenden“, siehe *Textlinguistik*. Eine Einführung. Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht. Tübingen 1981, S. 55.

<sup>26</sup> J. K. Rowling: *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. New York 1998, S. 1.

Verzweigung gelingt es ihm – gleichsam subversiv – die Welt, die er darstellt, von vornherein in zwei Teilwelten aufzuteilen: in eine normale und in eine, die davon abweicht. Für welche der Narrator Partei ergreift, geht aus diesem Satz deutlich hervor, sogar überdeutlich (mit einem humoristischen Überschuss). Der *Appell* des Narrators, der Leser möge sich mit ihm identifizieren, geht in der Regel quasi-automatisch auf.<sup>27</sup> Denn der Leser pflegt sich mit dem Erzähler zu identifizieren oder mit einer Figur oder Figurengruppe, an die er sich emotional heftet. Somit ist dieser Initialsatz ein gutes Beispiel für *alle* (narrativen) Sätze, die sich nicht nur dadurch auszeichnen, dass der Narrator (1) eine Res darstellt, sondern (2) sich dabei gleichzeitig (explizit auf der Textoberfläche oder implizit aus einem Hintergrund heraus) selbst bemerkbar macht und (3) seine Rede auf Adressaten hin ausrichtet, die es gegebenenfalls nicht nur zu unterhalten gilt, sondern auch zu beeinflussen, in diesem Fall moralisch zu unterweisen: Toleranz zu üben gegenüber anderen, die vom Schema der Normalität abweichen.

\*

Auch der Sandmann-Erzähler teilt die Res in zwei Welten, in die Welt der Philister, die ausführlich porträtiert wird, und in eine zweite, in der sich diejenigen bewegen, die um die doppelte Verfasstheit der Welt wissen und aus der eventuell eine Helfer-Figur für den Protagonisten hervortreten könnte. Diese zweite Welt wird vom Erzähler jedoch übergangen, obwohl sie in der Res eigentlich existieren müsste. Somit bleibt sie im Text eine Leerstelle. Stattdessen wird nur die Welt der Philister präsentiert und sogar in zwei Teilbereiche aufgeteilt: in eine negative, die den Erzähler zu einer beißenden Satire veranlasst (die „Teegesellschaft“), und in eine weniger negative, in der auch die kluge Clara agiert. PT bezeichnet sie treffend als „sympathische Philisterin“. Die klaffende Leerstelle in dieser Erzählung, der Gegenpol zur Philisterwelt, wird notdürftig vom Erzähler ausgefüllt. Nur dieser ‚begleitet‘ den Helden mit Behutsamkeit und Empathie, wenn auch nur als abstrakte Erzählinstanz und zu spät.

Der im Erzähltext übergangene Gegenpol zur Philisterwelt ist nicht die einzige Aussparung bzw. Leerstelle in dieser Erzählung.<sup>28</sup> Es gibt noch zahlreiche andere, die aber allesamt die gleiche Eigenschaft haben wie diese erste: Sie sind kognitiv schwer greifbar. Sie destabilisieren das Verständnis für den Gesamtzusammenhang, machen dabei aber nicht auf sich aufmerksam. Erst PT gelang es, alle entscheidenden Leerstellen zu entdecken und durch deduktiv und abduktiv gewonnene Implikate aufzufüllen. Unter Einpassung dieser Rekonstrukte gelangte er zu einer Narratio, in der sich *alle* Sätze zu einem stimmigen Ganzen zusammenfügen. Andere Interpreten folgten dagegen eigenen Interessen ohne Rücksicht auf den Gesamtsinn der Erzählung und damit auf die mutmaßliche Absicht des Autors. Wer zum Beispiel (wie W. Detel<sup>29</sup>) die psychischen Zustände und Motivationen einer Handlungsfigur untersucht, mag die Verhaltensweise dieser Figur erklären können, übergeht damit aber den Impetus des Erzählers, der die zu erzählenden Fakten – soweit sie ihm bekannt sind (da er nicht allwissend ist) – auch auf die psychologische Situation des Helden hin hätte ausrichten können. Doch das entsprach nicht seiner Absicht. Stattdessen lässt er ein ganz anderes Interesse erkennen: Aus seinem Sprachverhalten kann geschlossen werden, dass er „für die übernatürliche Dimension des Geschehens sensibel“<sup>30</sup> ist und zu der Ansicht neigt, dass die Welt weder mechanisch (außen) noch psychologisch (innen) *ganz* zu erfassen ist. Jederzeit ist mit Unvorhersehbarem aus einer hintergründigen Welt zu rechnen. Dass diese Anschauung im Kern auch der Weltanschauung des Autors entspricht, darf als sicher gelten. Aber was Hoffmann dachte und fühlte und was er in seiner Erzählung *auf märchenhaft-phantastische Weise* zur Anschauung brachte, dürfte kaum nahtlos zur Deckung zu bringen sein.

---

<sup>27</sup> Ausnahme: Der „unzuverlässige Erzähler“, der von der Norm des zuverlässigen Erzählers abweicht.

<sup>28</sup> Was der Narrator „ausspart“, erzeugt für den Rezipienten eine „Leerstelle“.

<sup>29</sup> Vgl. Wolfgang Detel: *Hermeneutik der Literatur und Theorie des Geistes*. Exemplarische Interpretationen poetischer Texte. Frankfurt am Main 2016, S. 68–120.

<sup>30</sup> Tepe: *Der fiktionale Erzähler und sein Verhältnis zum Autor* (wie Anm. 16), S. 14. Das dämonologische Substrat der Sandmann-Erzählung hat PT durch eine Vielzahl überzeugender Argumente abgestützt.

Der Autor und der Leser liefern jeweils den Anfang oder das Ende aller analytisch-interpretativen Bemühungen. Dazwischen liegt die fiktionale Trias von Narrator, Res und Adressat. Geht man von der Rezipientenseite aus, dann liegt der Autor am gegenüberliegenden Ende. Doch ist damit keine Wichtigkeitshierarchie impliziert. Sich vom Autor ausgehend dem Text zu nähern, ist ebenso möglich, jedoch nicht sinnvoll, da die mentalen Spiegelungen des Autors in seinem Text erst dann thematisiert werden können, wenn der Text hinreichend interpretiert (das heißt verstanden) worden ist – so auch PT. Doch steckt die Fokussierung auf den ‚Autor und seinen Text‘ einen anderen Bereich ab als derjenige, der den textinternen Erzähler in Relation zu einer hypothetisch vorausgesetzten Res untersucht. *Jeder* der Mitspieler in unserer Definition des Erzählens (oben) kann als Einstieg in den komplexen Entstehungs- und Rezeptionsprozess eines fiktional-narrativen Textes dienen, nur können nicht alle zugleich beachtet werden. Jede Hervorhebung eines einzigen dieser Mitspieler bringt das fiktional-narrative Gesamtsystem aus dem Gleichgewicht. Das ist unvermeidbar. Möglich ist immerhin, eine unangemessene Einseitigkeit zu vermeiden, indem man die Koexistenz der anderen Mitspieler nicht dauerhaft aus den Augen verliert.

## 6. Skizze zu einer hermeneutischen Narratologie

Ausgehend vom Narrator (N) als Aufzeichnungs- und Sinngabungsinstanz eines vorausgesetzten Geschehens, geht es in der von mir vorgestellten „hermeneutischen Narratologie“ um folgende Fragen:

1. „*Wer* ist N?“: Merkmale seiner Existenz (Wissen, Einstellung)
2. „*Was* erzählt N?“: Inhalt<sup>31</sup>/Plot in chronologischer Abfolge, Thema<sup>32</sup>
3. „*Wie* erzählt N?“: Erzählstrategie
4. „*Für wen* erzählt N?“: Blick auf den imaginierten Adressaten, „Appell“<sup>33</sup>
5. „*Warum* erzählt N so, *wie* er erzählt?“: Die Erzählstruktur als Passform für das Erzählanliegen, Form als Ausdruck, Text-Ästhetik<sup>34</sup>

Die meisten dieser Fragen wurden in meinen bisherigen Beiträgen bereits beantwortet. Hier seien noch einmal zwei Antworten auf die Fragen 4 und 5 gegeben:

Zu 4: Der appellative Subtext des *Sandmann* ist rekonstruierbar: Der Narrator wirbt dafür, dass auch sein zeitgenössisch aufgeklärtes Lesepublikum bedenken möge, dass die Welt nicht eindimensional-mechanisch, sondern zweidimensional-offen beschaffen sei; jederzeit ist mit Einbrüchen des Unheimlichen aus einer anderen Welt zu rechnen. Das schwer Durchschaubare einer solchen Welt wird nicht nur semantisch (lexikalisch) übermittelt, sondern durch eine labyrinthisch anmutende Erzählstruktur (wie von mir in meinen bisherigen Beiträgen beschrieben) auch fühlbar und damit erfahrbar gemacht.

Zu 5: In der Sandmann-Erzählung passt die Zerrissenheit der Oberflächenstruktur zur Psyche des Helden. Das Motiv der Zerrissenheit wird dreimal über den Text verstreut, gehört zum Wortfeld der ‚Gewalt‘ und resoniert so vom Wort über die Erzählstruktur bis in die handfeste Handlung hinein: das Zerreißen der Olympia. Das Zerreißen ist das dämonische Prinzip, das unberechenbar in die

<sup>31</sup> In Bezug auf Inhaltsangaben wären Darstellungsformen sowie Stufen der Abstraktion zu diskutieren. Vgl. dazu z. B. die grafische Umsetzung der „histoire“ (Inhalt) des *Sandmanns* in Stephanie Großmann/Hans Krahl: *Poetologie des Prosaischen*. E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“ aus der Perspektive einer (kultur-)semiotisch orientierten Literaturwissenschaft. In: *VZKF Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 2 (2016), S. 64, online unter <https://ojs.uni-passau.de/index.php/skms/article/view/115/115>.

<sup>32</sup> Der Begriff des Themas bedürfte einer eigenen Studie: Satzthema, Textthema; konkretes Thema („der Sandmann“), abstraktes Thema („zwei Weltbilder“).

<sup>33</sup> Im *Sandmann* wird der Adressat zeittypisch direkt angesprochen („Leser-Ansprache“). Dieser (hypothetische) Adressat besetzt kommunikationslogisch die gleiche Ebene wie der Narrator.

<sup>34</sup> Global etwa berichtender vs. impressionistischer Stil.

bürgerliche Alltagswelt, sogar in das eigene Heim, eindringen kann. Keine „Tür“<sup>35</sup> vermag es aufzuhalten. Coppelius ist die Verkörperung dieses Prinzips.

Die Erzielung bestimmter psychologischer Effekte beim Leser kann (a) die Sinnggebung von N unterstützen, sie kann (b) aber auch davon ablenken mit dem Ziel, die eigentlichen Triebkräfte des Geschehens weniger offensichtlich zutage treten zu lassen. Letzteres geschieht im *Sandmann*. Das Angebot zu einer psychologischen Lesart dieser Geschichte führt in die Falle, denn es lenkt vom Thema (genauer: vom *Tiefen*-Thema) der Geschichte ab: dem Kampf zweier Weltbilder. Dieser Kampf würde innerhalb dieser Erzählung anders geführt, wenn der Erzähler auf Seiten der Philister stünde, die er dann aber nicht als solche bezeichnen würde, sondern als bodenständig vernünftige Bürger und Bürgerinnen (wie Clara sich selbst empfindet).

### *Ergänzungen*

Für eine tiefenstrukturelle Deutung der N-Intentionen kommen vor allem folgende deskriptiv zu ermittelnde Merkmale des Textes in Betracht:

- explizite Reflexionen oder Stellungnahmen (Kommentare) von/über N selbst oder zu bestimmten Aspekten/Personen/Ereignissen des von ihm Erzählten (Verteilung und Funktion dieser Kommentare habe ich bereits besprochen),
- Reflexe von N auf der Textoberfläche, die etwas über seine Einstellung zum Erzählten verraten,
- die Verwendung von Motivketten bzw. von Leitmotiven sowie die Feststellung und Interpretation weiterer Wiederholungsstrukturen.<sup>36</sup>

In seinem Beitrag *Der fiktionale Erzähler und sein Verhältnis zum Autor* (siehe Anm. 10) schreibt PT:

In der Basisarbeit konzentriert man sich auf den einzelnen Text, in der Aufbauarbeit bezieht man auch Kontexte unterschiedlicher Art – etwa die Ideengeschichte – ein und folgt dabei dem Prinzip ‚Erst die Basis-, dann die Aufbauarbeit‘. Innerhalb der Basisarbeit wird zwischen *Basis-Analyse* und *Basis-Interpretation* differenziert.<sup>37</sup>

Im Einzelnen sieht PT folgende Analyse- und Interpretationsschritte vor:

#### *Basis-Analyse*

Grundfrage: „Wie ist der vorliegende Text beschaffen?“

- Handlungsverlauf
- Charakterisierung der wichtigsten Figuren
- Herausarbeitung der Motive
- Erzähler und Erzählhaltung
- Stilistische Mittel

#### *Basis-Interpretation*

Grundfrage: „Wie ist es zu erklären, dass der Text so ist, wie er ist?“

Drei „Prägungsinstanzen“ im Rückgriff auf den Autor:

- das Text-Konzept
- das Literaturprogramm
- das Überzeugungssystem

#### *Aufbauarbeit*

Verschiedene Kontexte, z. B. die Ideengeschichte.

Die Basisarbeit im Sinne von PT sieht eine *Basis-Analyse* und eine *Basis-Interpretation* vor, wobei bereits die *Basis-Interpretation* nicht ohne Autor auskommt<sup>38</sup>, obwohl doch, wie ich zu zeigen ver-

<sup>35</sup> Das Requisit „Tür(e)“ als Grenze zwischen innen und außen spielt im *Sandmann* mit zahlreichen Erwähnungen eine besondere Rolle. Es ist assoziativ mit der Figur des Sandmanns verknüpft, die Türen mühelos durchdringt.

<sup>36</sup> Siehe dazu meine beiden ersten Beiträge.

<sup>37</sup> Tepe: *Der fiktionale Erzähler und sein Verhältnis zum Autor* (wie Anm. 16), S. 3.

sucht habe, ein narrativer Text erheblich mehr zulässt als nur die statische Erfassung seiner Hauptzüge: Figurenkonstellation, Handlung, Motive usw. einschließlich einiger interpretativer Rückschlüsse. Dieser Mangel aus Sicht einer textologisch-pragmalinguistischen Konzeption<sup>39</sup> lässt sich jedoch dadurch beheben, dass man dem Autor eine Doppelfunktion zuschreibt: Einmal fungiert er als *Creator*/Konstrukteur von Narrator und Res und ein weiteres Mal als *Narrator*, der – in *Analogie* zu einem „Wirklichkeitserzähler“ – *von* etwas erzählt. Akzeptiert man diese Vorgabe, dann liegen eher heuristische Verschiebungen als sachliche Differenzen vor. Denn die Grundfrage, die PT stellt: „Wie ist der vorliegende Text beschaffen?“, bleibt unverändert bestehen. Diese Frage verfolge ich jedoch semantisch *ternär* (nach Bühler), indem ich die Zeichen nicht nur in Bezug auf ihre Darstellungsfunktion, sondern auch als Ausdruck des Erzählers sowie als rhetorischer Impuls (Appell) in Richtung auf den Adressaten interpretiere. Die Konzeption der „kognitiven Hermeneutik“ (PT) sieht jedoch anderes vor:

Nach meiner Auffassung hat die Narratologie *über weite Strecken* eine beschreibend-feststellende Funktion; zu ihr gehören jedoch auch Vermutungen über die vom Narrator verfolgten Intentionen, sofern diese nicht direkt aus dem Text hervorgehen; beide Arbeitsschritte ordnet die kognitive Hermeneutik der Basis-Analyse zu, da es um die teils direkte, teils indirekte Erschließung von Texteigenschaften geht. Damit ist vereinbar, dass Roßbach bezogen auf den Narrator auf eine *elementare Form* der Interpretation zielt. Diese Interpretation im *weiteren* Sinn rekonstruiert bestimmte Aspekte des Textwelt-Geschehens, wobei nur auf der Basis des Textes gearbeitet wird [...].<sup>40</sup>

Im „weiteren Sinn“ soll offenbar so aufgefasst werden, dass damit eine Erweiterung der Reichweite der ursprünglichen „Basis-Analyse“ unter der Leitfrage: „Wie ist der Text beschaffen?“ gemeint ist. Aus meiner Sicht wäre es auch denkbar, linguistisch-hermeneutische Explorationen als „Interpretation im engeren Sinne“ aufzufassen, während die Heranziehung des Autors für die Zwecke der Interpretation eine erweiterbare Basis mit sich bringt. Doch hängt von derlei Zuordnungen nichts ab.

Anders verhält es sich mit PTs Auffassung, dass sich mit dem methodischen Vorgehen einer „narratologischen Hermeneutik“ nur eine „*elementare Form*“ von Interpretation erzielen lasse. Statt dessen ermöglicht sie eine *totale* Interpretation, indem sie sich eben *nicht* nur auf die Rekonstruktion der „Textgeschehens“ beschränkt, sondern die Textwelt aus der Position des Narrators heraus erfasst, der die Geschehenswelt ja selbst interpretiert, indem er eine vorgängig zu denkende Geschehenswelt *sinnhaft* in eine semantisch gesättigte *Textwelt* verwandelt. Betonen wir den ersten Teil dieses Anspruchs (total), so scheint er unvereinbar mit der Kategorie „Basis-Analyse und Interpretation im engeren Sinne“ zu sein. Beachtet man jedoch den einschränkenden zweiten Teil (die Beschränkung auf den Text), so wäre eine Eingliederung wiederum möglich. Auf jeden Fall beansprucht eine textbasierte, hermeneutisch fundierte Narratologie auf linguistischer Grundlage erheblich mehr an Interpretation zu liefern als nur eine elementare und damit letztlich nicht ausreichende. Denn was in einem Text nicht gegeben und nicht aus ihm erschließbar ist, das kann auch nicht Gegenstand seiner *Interpretation* sein. Vielmehr lassen sich auf dieser Grundlage *alle* Bedeutungen ableiten: explizite wie implizite/präsuppositive, darstellungs- ausdrucks- und appellfunktionale, denotative, konnotative, symbolische samt sämtlicher Suggestionen, die auf eine Tiefendeutung des Textes verweisen<sup>41</sup>. Schließlich lässt sich aus dem Text auch ein textumgreifender Sinn extrahieren.

Der *sachliche* Sinn einer *Narratio* liegt darin, dass sie eine Reihe von Ereignissen zeitlich und kausal miteinander verknüpft. Der *kommunikative* Sinn liegt in ihrem globalen Zweck. Im Märchen läuft al-

<sup>38</sup> Siehe Peter Tepe/Jürgen Rauter/Tanja Semlow: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann*. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Mit Ergänzungen auf CD. Würzburg 2009, S. 32.

<sup>39</sup> Die Terme „Narrativik“/„Narratologie“ als überdachende Oberbegriffe für meine pragmalinguistischen Explorationen narrativer Texte haben sich im Verlauf meiner Debatte mit Peter Tepe als zunehmend ungünstig erwiesen.

<sup>40</sup> Tepe: *Der fiktionale Erzähler und sein Verhältnis zum Autor* (wie Anm. 16), S. 3 f.

<sup>41</sup> Vgl. dazu auch die für seine Zeit außergewöhnliche Reichhaltigkeit des Sandmann-Textes an Wiederholungen auf allen Ebenen des Textes, wie ich sie in meinen ersten Beiträgen beschrieben, aber noch nicht hinreichend interpretiert habe (Stichwort „Leitmotivik“). Zu derartigen Interpretationen bzw. Sinnzuschreibungen liefert Hoffmann selbst keine Hilfestellung.

les auf ‚die Moral von der Geschichte‘ hinaus. In anderen Texten liegt die *intentio* des Textes oft weniger klar zu Tage. Dann sucht der Leser danach (wie im *Sandmann*).

Das „verstehensrelevante Wissen“<sup>42</sup>, das ein jeder Text zu seinem erschöpfenden Verständnis fordert, findet seine Konzeption im Modell-Leser (U. Eco) oder idealen Leser (Rezeptionstheorie). Dazu gehört nicht nur das lexikalische Wissen aller Wörter im Text, sondern auch die durch Wörter potenziell ausgelösten (evozierten) Wissenseinheiten (*frames, scripts, scenarios*), jeweils auf der historischen Höhe des zu verstehenden Textes. Ein solcher Leser existiert zwar nur in Form eines uneinholbaren Konstrukts, aber es ist Aufgabe des realen Lesers, diesem Konstrukt so nahe wie möglich zu kommen. Von der Seite des realen Lesers aus gesehen wäre der Versuch reizvoll, alle Wissensbestände zu kategorisieren, die jemand aufbieten muss, um einen narrativen Text der komplexeren Art erschöpfend verstehen zu können.<sup>43</sup>

Autorbezogene Informationen können aus dem Text gewonnene Interpretamente nur stützen, allenfalls anreichern. Was ein Autor auszusagen beabsichtigt und was aus seinem Text tatsächlich hervorgeht, muss im Übrigen nicht identisch sein, denn in umfangreicheren Texten ist auch mit konzeptionellen Fehlern, Brüchen und sonstigen Schwachstellen zu rechnen. Eine hermeneutische Narratologie wäre demzufolge auch auf eine *Textkritik* vorbereitet. Ein Text ist kein unantastbares Gebilde, auch dann nicht, wenn man ihm das Etikett „Kunstwerk“ anheftet.

Die Grundfrage PTs: „Wie ist der vorliegende Text beschaffen?“, steckt jedenfalls den Raum ab, in dem sich die Zugriffe einer „hermeneutisch grundierten Linguistik“ auf den Erzähltext bewegen. Außerhalb dieses Raumes enden zwar nicht meine Interessen, wohl aber die Reichweite meiner Theorie. Insoweit beide Theorie-Entwürfe aufeinander zulaufen und sich in der Mitte, beim Text, als konvergent erweisen (können), geschieht dies nicht zuletzt auch auf der gemeinsam vertretenen Grundüberzeugung, dass Interpretationsergebnisse nicht der subjektiven Willkür des einzelnen Interpreten ausgeliefert sein müssen.

Zur These des „objektiven Textsinns“ schreibt PT:

Dem Sinn-Objektivismus steht der Sinn-Subjektivismus gegenüber. Nach dieser Grundvorstellung ist der Textsinn keine objektive Größe, er wird vielmehr vom Textrezipienten im Kontakt mit einem vorliegenden Text zuerst gebildet und ist somit vom Rezipienten abhängig. Der Nachweis, dass die Textinterpretation als Erfahrungswissenschaft möglich ist, stellt zugleich die Entkräftung des Sinn-Subjektivismus dar. Der Textsinn darf nicht generell auf die Leseraktivität zurückgeführt werden.<sup>44</sup>

Aus linguistischer Sicht entsteht ein *Text* zwar tatsächlich erst im „Kontakt“ mit dem Leser, denn es gibt keinen Text an sich, sondern nur einen solchen im Vollzug der Rezeption; die manifest vorliegende Ausdrucksebene muss der Leser erst „zum Leben erwecken“, indem er ihr einen Inhalt zuordnet.<sup>45</sup> Doch sind die Ausdruckskörper (Signifikanten) sozial einvernehmlich mit ihrer Bedeutung (Signifikate) verknüpft und ihre *potenzielle* Vieldeutigkeit weicht in einem textuellen Zusammenhang (tendenziell) einer *aktuellen* Eindeutigkeit. Somit ist die Subjektivität des einzelnen Sprachbenutzers kein Hinderungsgrund dafür, im Text einen objektiv eingeschriebenen Sinn zu suchen.

Dietrich Krusche beschreibt das Verhältnis zwischen objektiver Text-Vorgabe und subjektiver Lektüre so:

---

<sup>42</sup> Dietrich Busse: *Textbedeutung und Textverstehen aus Sicht einer linguistischen Epistemologie*. In: Andrea Bachmann-Stein/Stephan Merten/Christine Roth (Hrsg.): *Perspektiven auf Wort, Satz und Text*. Semantisierungsprozesse auf unterschiedlichen Ebenen des Sprachsystems. Trier 2009, S. 45–56, online unter [http://www.germanistik.hhu.de/fileadmin/redaktion/Fakultaeten/Philosophische\\_Fakultaet/Germanistik/Germanistische\\_Sprachwissenschaft/Dateien/Busse/Text/Busse-2009-02-ur.pdf](http://www.germanistik.hhu.de/fileadmin/redaktion/Fakultaeten/Philosophische_Fakultaet/Germanistik/Germanistische_Sprachwissenschaft/Dateien/Busse/Text/Busse-2009-02-ur.pdf), S. 2.

<sup>43</sup> Generell dazu D. Busse: *Sprachverstehen und Textinterpretation*. Grundzüge einer verstehenstheoretisch reflektierten interpretativen Semantik. Wiesbaden 2015, S. 321–367. Vgl. dazu meine Rezension in *Informationen Deutsch als Fremdsprache* 43/2–3 (2017), S. 210–217.

<sup>44</sup> Tepe: *Kognitive Hermeneutik* (wie Anm. 5), S. 42.

<sup>45</sup> Siehe dazu Busse: *Textbedeutung und Textverstehen aus Sicht einer linguistischen Epistemologie* (wie Anm. 42), S. 6.

Es lohnt sich daher, im methodischen Diskurs zwischen zwei Vorgaben des fiktionalen Textes zu unterscheiden: zum einen der pauschalen Aufforderung, das anschaulich Vermittelte auf der Bühne unseres Vorstellungsvermögens zu inszenieren (hier wirken die Differenzen), und zum anderen den *für jeden einzelnen Leser verbindlichen* Vorgaben, nach denen diese Inszenierung sich zu vollziehen hat.<sup>46</sup>

Die „Differenzen“ bezeichnen also die subjektiven Abweichungen, die „Vorgaben“ liefern die sozial verbindlichen Inhalte. Die daraus resultierenden Vorstellungen und Deutungen Einzelner müssen jedoch nicht das letzte Wort bleiben, denn unterschiedliche Interpretationsergebnisse können erstens mit dem Ausgangstext und zweitens mit den Ergebnissen anderer Interpretationen verglichen werden. Differierende Verständnisse auf der Grundlage des gleichen Textes können aber nicht gleichermaßen überzeugen. Selbst wenn ein Text tatsächlich zweideutig oder mehrdeutig sein sollte, dürfte es möglich sein, diesen Tatbestand eindeutig festzustellen. Die Erzählung vom Sandmann ist aber nicht zweideutig, sondern, wie PT überzeugend nachweisen konnte, eindeutig, auch wenn diese Eindeutigkeit durch den Narrator verschleiert wird. Der Tatbestand der Verschleierung bedarf jedoch selbst wiederum der Interpretation: Er zwingt jeden Leser dazu, selbst Stellung zum Ablauf des Geschehens und seiner Genese zu beziehen.<sup>47</sup> Diejenigen Interpreten, die sich auf eine psychologische Lesart festlegen, scheinen jedoch zu übersehen, dass sie sich mit ihrer Wahl auf die Seite der Philister und der einfältigen Clara schlagen. Hinsichtlich dieser Lesergruppe hat der Autor seine mutmaßliche Absicht verfehlt.

### ***ANHANG: Heuristik der Analyse und Interpretation fiktional-narrativer Texte***

Die nachfolgende Gliederung liefert eine Systematisierung von interpretativen Fragestellungen, die ich in meinen bisherigen Beiträgen nur in verstreuter Form behandeln konnte. Sie ermöglicht auch einen Vergleich zwischen den Konzepten der *kognitiven Hermeneutik* (PT) und einer *hermeneutischen Narrativik* (BR).<sup>48</sup>

#### ***(A) Interpretation I (analytisch)***

Deskription der textuellen Makrostruktur und ihrer ‚Bausteine‘

##### *Interpretation Ia: Beschreibung (analytisch)*

Der T E X T und seine Teile

##### (1) Der Erzähler

- Narrative Anteile
  - 1) Erzähler-Typ: Ich vs. Er
  - 2) Erzähler-Präsenz: Explizit oder implizit
  - 3) Erzähler-Eigenschaften: Wissensumfang, Einstellungen usw.

##### (2) Das Erzählte

- 1) Handlung (einsträngig/mehrsträngig)
  - 2) Figuren/Figurenkonstellation
  - 3) Zeit: wann, wie lange?
  - 4) Ort(e), Bewegungen zwischen Orten
- Nicht-narrative Anteile
    - 1) Kommentar-Ebene (Besprechung des Erzählten)
    - 2) Deskriptive Elemente (Umfang, Häufigkeit, Verteilung, Funktion)

---

<sup>46</sup> Krusche: *Die Erzeugung des Leserraums* (wie Anm. 3), S. 1.

<sup>47</sup> Diese konstruktive Absicht ist aber vornehmlich dem Autor zu unterstellen, weniger dem Erzähler. Festzuhalten aber bleibt, dass der Sandmann-Narrator seine hermeneutische Unsicherheit auf den Leser überträgt. Damit zeichnet sich am Horizont das übergreifende Thema „Romantische Hermeneutik“ ab. Im Rahmen dieses Themas wäre dann *der Autor und seine Zeit* Grundlage der Untersuchung.

<sup>48</sup> Vgl. dazu unsere Diskussion online: <http://www.mythos-magazin.de/erklarendehermeneutik/forum-w.htm>.

- 3) Direkte Figurenrede
- 4) Wertungen

*Interpretation 1b: Feststellung der Problemlage*

- 1) Auflistung aller Besonderheiten des Textes
- 2) Auflistung der problematischen Stellen
- 3) Hypothese über die ternäre Handlungsstruktur:
  - (a) Anfangszustand der narrativen Welt
  - (b) handlungsauslösende Kräfte
  - (c) Endzustand

**(B) Interpretation II (synthetisch)**

*Interpretation IIa: Narratorfunktionale Sinnsynthese (linear/sukzessiv)*

Der T E X T als sinnstiftende Sprachhandlung (Adressatenbezug)

Die Entfaltung des Textes (syntagmatisch) vom Standort des Narrators aus. Erzählstrategie und Wirkungspotential

Linguistische Grundlage: Dreiwertige „sprachpragmatische Semantik“

- 1) Darstellung: Was geschieht?
- 2) Ausdruck: Wie verhält sich der Narrator dazu?
- 3) Appell: Was will der Erzähler erreichen? Worin besteht sein Anliegen?

*Interpretation IIb: Handlungsfunktionale Sinnsynthese*

Der T E X T als globale Sinnstruktur

- 1) Art der erzählten Welt: realistisch vs. phantastisch
- 2) Tiefenstruktur des Erzählten Geschehens: a vs. B → c (a: Erzählte Welt im Normalzustand, b: geschehensauslösende Kräfte/Transformationen, c: Ergebnis)
- 3) Weitere Tieferlegung: epochale Sinnstrukturen im Sinne Foucaults
- 4) Der ästhetische Mehrwert: Stil, Formgesetze, Stimmigkeit

Leitfrage zur Erlangung einer Sinn-Synthese: Warum erzählt der Erzähler so, wie er erzählt: Aufgrund welcher Motivation (Bezug: Erzähler) und mit welchem Ziel (Bezug: Adressat)?

Kondensierte Formulierung einer Sinn-Synthese zum *Sandmann*: Die Zurückweisung der eindimensionalen Philisterwelt

**(C) Interpretation III (kontextuell)**

- Individualität des Autors
- „Text-Konzept“ (PT)
- „Literaturprogramm“ (PT)
- „Überzeugungssystem“ (PT)
- Literaturströmungen der jeweiligen Zeit
- Allgemeine epochale Strukturen (vorherrschendes Weltbild und Gegenströmungen)
- Weitere Kontexte