

Petersen, Jürgen H. und Wagner-Egelhaaf, Martina:
Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft.
7. Aufl. Berlin: Schmid 2006.

1. Erzählerische Texte

a) Inhalt, Stoff, Thematik, Aufbau

1 Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei. Er ließ Elektrische auf Elektrische vorbeifahren, drückte den Rücken an die rote Mauer und ging nicht. Der Aufseher am Tor spazierte einige Male an ihm vorbei, zeigte ihm seine Bahn, er ging nicht. Der schreckliche Augenblick war gekommen (schrecklich, Franze, warum schrecklich?), die vier Jahre waren um. Die schwarzen eisernen Torflügel, die er seit einem Jahre mit wachsendem Widerwillen betrachtet hatte (Widerwillen, warum Widerwillen), waren hinter ihm geschlossen. Man setzte ihn wieder aus. Drin saßen die andern, tischlerten, lackierten, sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre. Er stand an der Haltestelle.

Die Strafe beginnt.

15 Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. „Zwölf Uhr Mittagszeitung“, „B.Z.“, „Die neuste Illustrierte“, „Die Funkstunde neu“, „Noch jemand zugestiegen?“ Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen. Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. Man riß das Pflaster am Rosenthaler Platz auf, er ging zwischen den andern auf Holzbohlen. Man mischt sich unter die andern, da vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht! Es hatte fröhliche Gesichter, es lachte, wartete auf der Schutzinsel gegenüber Aschinger zu zweit oder zu dritt, rauchte Zigaretten, blätterte in Zeitungen. So stand das da wie die Laternen – und – wurde immer starrer. Sie gehörten zusammen mit den Häusern, alles weiß, alles Holz.

[...]

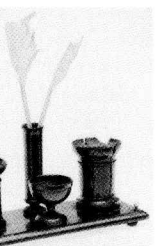
(Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, S. 13f.)

III

Textinterpretation

Wer diesen Text liest, glaubt sich zunächst kaum vor größere Schwierigkeiten gestellt. Es scheint auf der Hand zu liegen, um was es in dieser Passage geht, nämlich um die Rückkehr eines entlassenen Strafgefangenen aus dem Gefängnis in die Stadt; ja, aus der Nennung des „Tegeler Gefängnisses“, des Restaurants „Aschinger“ usw. geht sogar hervor, dass die Geschichte in Berlin spielt. Eine solche erste Erkenntnis mag nicht weit reichen, sie erfasst aber doch den **Inhalt** der Textpassage. Unter ‚Inhalt‘ versteht man das äußere Gerüst einer Geschichte, also z. B. den Handlungsverlauf und die Figurenkonstellation. Reduziert man den reinen Handlungsverlauf auf seine äußerste Knappheit, so erhält man die **Fabel** eines Werkes. Dieser Terminus bezeichnet hier nicht die lehrhafte Tier- oder Pflanzengeschichte (s. III, 2), sondern das bloße Schema der Handlung, in Döblins (1878–1957) Text also die Rückkehr eines ehemaligen Sträflings. Fabel und Inhalt dürfen nicht mit dem **Stoff** verwechselt werden, der freilich im Handlungsverlauf greifbar werden kann. Unter ‚Stoff‘ wird im Allgemeinen ein vor und „außerhalb der Dichtung“ (Elisabeth Frenzel [geb. 1915]: *Stoffe der Weltliteratur*, S. V) existierendes Faktum – ein Bericht, ein Erlebnis, ein Ereignis, auch eine andere Dichtung – verstanden, auf das der Autor zurückgreift, das ihn zu poetischer Gestaltung anregt, das er bearbeitet. Die „kleinere stoffliche Einheit“ (Elisabeth Frenzel: *Stoff- und Motivgeschichte*, Sp. 285) heißt **Motiv**; mehrere Motive, zu einer Einheit verknüpft und konkretisiert, bilden den Stoff. Die Motive der Frau zwischen zwei Männern, des unglücklichen Liebhabers und des Selbstmordes z. B. konkretisieren sich im und verknüpfen sich zum *Werther*-Stoff. Da Motive und Stoffe den Inhalt des jeweiligen poetischen Produktes nachhaltig prägen, gewährt die Untersuchung des Stoffes oder auftretender Motive zweifellos einen ersten Einblick in das Wesen eines literarischen Textes. Die Literaturwissenschaft hat sich der Erforschung von Stoffen und Motiven deshalb auch eigens angenommen und dabei das Augenmerk vor allem auf ihre Verwandlung im Verlauf der Literaturgeschichte gelegt (**Stoff- und Motivgeschichte**). Denn es kommt ja weniger darauf an festzustellen, wann, wo und von welchem Autor ein Stoff behandelt, sondern in welchem Sinne er benutzt, wie er verändert wurde. Das Motiv von den feindlichen Brüdern drückt in 1. Moses 4 etwas anderes aus als in Klingers (1752–1831) *Zwillingen*, in Grillparzers (1791–1872) *Ein Bruderzwist in Habsburg* etwas anderes als in Thomas Manns *Buddenbrooks*. Stoff- und Motivgeschichte ist also nicht so sehr Selbstzweck, sie will vielmehr auch einen Einblick in die sich historisch wandelnde Aussageabsicht eines literarischen Werks eröffnen.

Die Analyse dieser Intention ist für das Verständnis des jeweiligen Textes sicher von größerer Bedeutung als die des Inhaltes oder der Fabel. Wer lediglich begreift, dass zu Beginn von Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* von der Rückkehr eines Strafgefangenen aus dem Gefängnis berichtet wird, hat nur Oberflächliches erfasst. Zu fragen ist



Schreibgeräte: 1. Biberkopf, um 1840

doch vor allem, in welchem Sinn die Rückkehr erzählenswert wird, zu fragen ist also nach dem **Thema** der Textpassage. Der Begriff ‚Thematik‘ bezeichnet den eigentlichen Aussagegehalt, das, was man gemeinhin ‚Sinn‘, ‚Gehalt‘, ‚Problematik‘ oder gelegentlich gar ‚Anliegen‘ nennt. Fragen wir nach dem Thema, so kommt es uns darauf an, zu erfassen, was – über den äußeren Gang der Handlung, über den Inhalt hinaus – in dem zu untersuchenden Text zum Ausdruck kommt, welcher gedankliche Hintergrund sichtbar wird. Es ist wohl nicht schwer, in diesem Punkt zu einer Übereinstimmung zu gelangen: Zu Beginn von Döblins *Berlin Alexanderplatz* wird gezeigt, dass der entlassene Strafgefangene sich in der urbanen Umgebung nicht zurechtfindet, dass er sich ausgesetzt fühlt, dass er die neue Situation eher als Bedrohung denn als Befreiung empfindet. Die Fabel ist also ein Mittel, die Resozialisierungsschwierigkeiten, die psychischen Deformierungen, Isolation und Depression eines aus der Welt des Gefängnisses in die der Gesellschaft entlassenen ehemaligen Sträflings zur Sprache zu bringen.

Mag man sich über eine solche vorläufige Umschreibung der Erzählthematik auch rasch einigen, so enthebt uns dies doch nicht der Aufgabe, den ersten Eindruck auf seine Richtigkeit hin zu überprüfen. Dazu steht uns zunächst nichts als der Text selbst zur Verfügung, der daraufhin untersucht werden muss, ob sich in ihm Elemente finden, die das genannte Thema wirklich zu erkennen geben. Eine solche Analyse kann man unter mehreren Gesichtspunkten vornehmen. Man kann z. B. nach dem äußeren und inneren **Aufbau**, also nach der **Tektonik** des Textes fragen. Äußerlich gliedert sich der Text in drei Passagen, deren mittlere, aus nur einem Satz bestehend, besonders hervorgehoben erscheint und zugleich direkt auf das Erzählthema verweist: „Die Strafe beginnt.“ In dem ersten, diesem hervorgehobenen Satz vorausgehenden Abschnitt befindet sich der ehemalige Sträfling Franz Biberkopf zwar schon vor dem Gefängnis, aber doch noch in dessen Nähe („hinten auf den Äckern“, „sie harkten hinten“, „Drin saßen die andern“), gleich danach findet ein Ortswechsel statt: Biberkopf fährt in die Stadt. So scheint der Beginn der „Strafe“ etwas mit der Fahrt in die City zu tun zu haben, und in der Tat erfährt Franz vor allem dort die Umwelt als Bedrohung, zeigen sich seine inneren Schwierigkeiten dort besonders deutlich.

Dies verweist uns schon auf den inneren Aufbau des Textabschnittes. Döblin kommt es offenbar darauf an, die Entfremdung Biberkopfs als Prozess, und zwar als Steigerung darzustellen. Heißt es zunächst noch zweimal lakonisch „er war frei“, so steht dem schon in der Mitte des Abschnittes das „er ging nicht“ entgegen, das dem Leser die Angst Biberkopfs vor dieser Freiheit andeutet; und wenn wir am Ende des Abschnittes lesen „Man setzte ihn wieder aus“, so begreifen wir endgültig, dass Freiheit unter bestimmten Umständen als bedrohlich empfunden werden kann. Dieser Gedanke gipfelt zunächst in der

Wie gliedert sich der Text?

III schon herangezogenen Formulierung „Die Strafe beginnt“ und wird dann mit Hilfe der Schilderung jener Gefühle entfaltet, die Biberkopf in der Stadt erfüllen. Im ersten Abschnitt ist nur von einem „schrecklichen Augenblick“ die Rede, nun aber häufen sich die Formulierungen, in denen Biberkopfs Entsetzen zum Ausdruck kommt: „In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es.“ Und dann erscheint ihm seine Umwelt vollends als unverständlich, leblos, nichtig, auch wenn er sich immer wieder Mut zuspricht: „Man mischt sich unter die andern, das vergeht alles, dann merkst du nichts, Kerl. Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“

b) Erzählform, Erzählverhalten, point of view, Erzählperspektive, Erzählhaltung

Eine erste, wenn auch nur recht grobe Differenzierung epischer Texte ist die nach ihrer **Erzählform**. Wir unterscheiden zwischen drei Hauptarten, die gelegentlich auch gemischt auftreten: der **Ich-Form**, der **Er-Form** und der **Du-Form**. Bei der Ich-Form berichtet der Erzählende (auch) von sich selbst, das Ich ist also sowohl erzählendes Medium als auch handelnde Person. Bei der Er-Form erzählt der Erzähler von anderen. Dies gilt auch dann, wenn er sich beiläufig als Ich ins Spiel bringt, wie etwa in dem folgenden Beispiel:

Es wird meinen Leserinnen nicht unangenehm zu erfahren sein, daß der Bräutigam jetzo einen leberfarbenen Ehren-Frack anthat [...].

(Jean Paul [1763–1825]: *Siebenkäs*, S. 28)

Denn der Erzähler berichtet nicht aus seinem eigenen Leben, sondern von Handlungen und Erlebnissen anderer Personen.

In der Ich-Form sind Briefromane, Memoiren, Tagebucherzählungen usw. gehalten. Dabei ist jedoch eine grundsätzliche Unterscheidung zu treffen. Handelt es sich z. B. um einen echten Lebensrückblick, also etwa um die Memoiren eines Politikers, so ist das Ich, das in dem Text auftaucht, tatsächlich das Ich des Verfassers, wenn auch zu einer anderen Zeit. Dies ist beispielsweise zu Beginn von Konrad Adenauers [1876–1967] *Erinnerungen 1945–1953* der Fall:

Ende September 1944 kam ich nach einer abenteuerlichen Flucht aus dem Konzentrationslager auf dem Kölner Messegelände, wohin ich im Zusammenhang mit dem Aufstand gegen Hitler vom 20. Juli 1944 gebracht worden war, in das Gestapogefängnis Brauweiler bei Köln.

(Adenauer: *Erinnerungen 1945–1953*, S. 15)

Es spielt keine Rolle, ob jede Einzelheit stimmt; entscheidend ist vielmehr, dass der Autor des Buches die Dinge so wiedergibt, wie er sie zum Zeitpunkt der Niederschrift sieht. Das ist anders bei folgendem Beispiel:

Der Rheingau hat mich hervorgebracht, jener begünstigte Landstrich, welcher [...] wohl zu den lieblichsten der bewohnten Erde gehört.

(Th. Mann: *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Gesammelte Werke Bd. 7, S. 266)

Thomas Mann ist nicht im Rheingau, sondern in Lübeck geboren, und die Erlebnisse, die er erzählt, sind nicht die seinen (so sehr eigene Erfahrungen hier und da eine Rolle spielen mögen), sondern die der erfundenen Figur Felix Krull. Der Autor schlüpft mithin in die Rolle einer von ihm erdachten Gestalt und berichtet aus deren Perspektive deren erfundenen Lebensgang. Im Gegensatz zu dem ersten Beispiel handelt es sich in diesem Fall um einen **fiktionalen** Text, d. h. hier teilt ein Autor nicht seine Gedanken und Erlebnisse unmittelbar mit, sondern er schafft sich eine eigene Welt, schafft sich einen Erzähler, der ganz andere Züge tragen kann und in dem angeführten Beispiel auch trägt als er selbst. Von der Individualität des Ich-Erzählers Krull, eines hochstapelnden Lebenskünstlers, auf die Individualität des Autors Thomas Mann zu schließen, ist daher schlechterdings unzulässig.

Die bei fiktionalen Texten notwendige Differenzierung zwischen **Autor** und **Erzähler** (Narrator, episches Medium) gilt grundsätzlich auch für erzählende Dichtung in der Er-Form. Sie könnte auch Sie-Form oder Es-Form heißen, denn natürlich kann man sich auch eine Erzählerin und ein erzählendes Kind als episches Medium vorstellen. Aber in der terminologischen Konvention der Literaturwissenschaft ist so gut wie immer von einem Erzähler die Rede. In der Er-Form ist das Verhältnis des Erzählenden zum Erzählten ebenso konstruiert wie bei der Ich-Form und lässt daher so wenig wie bei dieser Rückschlüsse auf die Auffassungen des Autors zu. Die Erzählweise Borcherts (1921–1947) etwa, der oftmals sprech- und Alltagssprachlich geprägte Stil, lässt uns nicht einfach folgern, dass Borchert selbst, als reales Individuum, nur auf diese Weise zu reden und zu schreiben verstand, sondern hier erfüllt ein bewusst eingesetzter Stil eine besondere Aussagefunktion im Zusammenhang mit dem erzählten Geschehen, der Erzählthematik, der poetischen Intention. Schließlich verweisen uns auch Umarbeitungen aus der Ich-Form in die Er-Form und umgekehrt auf diesen Sachverhalt. Der Anfang von Franz Kafkas Roman *Das Schloß* z. B., zunächst in der Ich-Form abgefasst und also eine Identifizierung von Autor und epischem Ich ausschließend, wird durch seine spätere Umwandlung in die Er-Form gewiss nicht zu einem Text, in dem Kafka selbst und unmittelbar als Erzähler auftritt.

I. Erzählerische Texte

Selbstverständlich gilt auch bei der poetischen Du-Form die Differenzierung zwischen Erzähler und Autor. Trotz der Tatsache, dass diese Erzählform in der literarischen Moderne immer häufiger benutzt wird, steht sie im Schatten der beiden anderen Erzählformen. Der Grund dafür findet sich in der Struktur des Du-Erzählens. Es kommt schon im täglichen Leben selten vor. Denn das Du weiß ja in aller Regel, was da zur Sprache gebracht wird, weil es das Erzählte selbst erlebt oder gesagt hat. Nur wenn wir beispielsweise einem viel jüngeren Zeitgenossen berichten, was dieser in seinen ersten Lebensjahren, an die er sich nicht mehr erinnert, getan oder erlebt hat, bekommt die Du-Form eine Funktion. In diesem Fall ist das Du zugleich der Adressat der Erzählung, wir können aber auch uns selbst als Du anreden. In der folgenden Passage aus *Burleske*, Max Frischs erster Notierung seines *Biedermann*-Stoffes, kann der Leser der Angesprochene sein, es mag aber auch der Erzähler zu sich selbst sprechen:

Eines Morgens kommt ein Mann, ein Unbekannter, und du kannst nicht umhin, du gibst ihm eine Suppe und ein Brot dazu. Denn das Unrecht, das er seiner Erzählung nach erfahren hat, ist unleugbar, und du möchtest nicht, daß es an dir gerächt werde.

(Frisch: *Tagebuch 1946–1949*, Gesammelte Werke Bd. 2, S. 556)

Es kommt jedoch auch vor, dass das sprechende Ich weder sich selbst noch den Leser, sondern eine Figur als Du anredet. Das ist in dem ersten Roman, der ausschließlich in der Du-Form steht, in Paul Zechs *Die Geschichte einer armen Johanne* von 1925, der Fall. Es handelt sich um den Lebensgang einer armen, mißhandelten Frau, den der Erzähler im Ton anklagenden Mitleids erzählt, indem er seine Hauptfigur anspricht, als berichte er ihr das Lebensleid, das sie durchmachen musste.

Bei sämtlichen fiktionalen Erzähltexten, egal in welcher Erzählform sie stehen, sprechen wir also nicht vom Autor, sondern vom Erzähler etc., wenn wir den „Berichterstatter“ meinen. Es gibt noch andere Phänomene, die trotz ihrer prinzipiellen Unterschiedlichkeit in allen Erzählformen begegnen können. Zunächst ist zwischen dem Erzähler und dem Erzählten zu unterscheiden. Das steht für Er- und Du-Form außer Zweifel; bei einer Ich-Erzählung könnte man jedoch einwenden, hier berichte eine Person von sich selbst, und deshalb könne man zwischen **erzählendem** und **erlebendem** (= **erzähltem**) **Ich** keinen Unterschied machen. Aber schon der zeitliche Abstand zwischen dem berichteten Erlebnis und dem Berichten selbst verweist uns darauf, dass erzählendes und erzähltes Ich keineswegs von vornherein identifiziert werden dürfen. Das Verhältnis, in dem ein erzählendes Ich zu sich als erlebendem Ich, also zu sich selbst als handelnder Figur steht, ist oft genug durch Kritik und Ablehnung gekennzeichnet, wie z. B. in dem folgenden Beispiel:

O ihr verfluchten Reichtümer, was habt ihr nur mit mir begonnen! Solang ich euch besessen, habt ihr mich mit einer solchen Last der Hoffart beladen, die allein genug gewesen wäre, mich in den tiefsten Abgrund der Hölle hinunterzudrücken, geschweige wasmaßen euer Überfluß meinen eitelen schönen Begierden den Weg der verdammlichen Wollüste also richtig gebahnet [...].

(Grimmelshausen: *Das wunderbarliche Vogelnest*. Zweiter Teil, Simplicianische Schriften, S. 381 f.)

Dieser Text ist zugleich ein Beispiel für ein auktoriales **Erzählverhalten**. Der Terminus ‚Erzählverhalten‘ tritt hier an die Stelle der von Franz K. Stanzel eingeführten Kategorie ‚Erzählsituation‘. Da Stanzel nämlich Erzählform und das Verhalten des Erzählers innerhalb einer Erzählform nicht voneinander trennt, ist der Begriff ‚Erzählsituation‘ für die detaillierte wissenschaftliche Textanalyse untauglich. Vgl. dazu sein Buch *Theorie des Erzählens*. Mit Hilfe des Begriffs ‚Erzählverhalten‘ hingegen lassen sich bestimmte Momente der Erzählweise beschreiben. Wir unterscheiden zwischen **auktorialem**, **neutralem** und **personalem Erzählverhalten**, und zwar gebrauchen wir diese Termini zur Beschreibung der Erzählweise, unangesehen der Erzählform, die gewählt wurde. Unter auktorialem Erzählverhalten verstehen wir Passagen, in denen sich der Erzähler selbst ins Spiel bringt und kommentierend, reflektierend, urteilend eingreift. Ein Beispiel für auktoriales Verhalten eines Er-Erzählers findet sich an folgender Stelle:

[...] ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschließt, versuche es, geneigter Leser! die bekannten Gestalten, wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, daß dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meinstest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche, und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe. – Also, wie gesagt, der Student Anselmus geriet seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen, in ein träumerisches Hinbrüten [...].

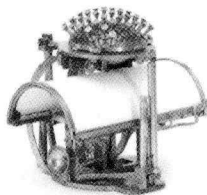
(Hoffmann [1776–1822]: *Der goldne Topf*, Fantasie- und Nachtstücke, Bd. I, S. 198)

Der Erzähler hat sich aus dem Erzählzusammenhang gelöst, was sich schon am Gebrauch des Präsens zeigt (**Tempuswechsel**) sowie daran, dass er ganz direkt den Leser anredet, sich also vom Geschehen fort- und dem Leser zuwendet. Er mischt sich ein, nimmt Stellung, fügt Überlegungen ein, d. h. er wird als Aussagesubjekt erkennbar. Danach, also vom Gedankenstrich an, genaugenommen sogar erst nach dem „wie gesagt“, wendet er sich wieder dem Geschehen zu.

Neutral nennen wir das Erzählverhalten, wenn das epische Medium wie ein außenstehender Zuschauer berichtet und also das Geschehen aus der Distanz des Beobachters vermittelt:

Das erste Hotel, in dem er um ein Zimmer fragte, wies ihn ab, weil er nur eine Aktentasche bei sich hatte; der Portier des zweiten Hotels, das in einer Nebengasse lag, führte ihn selber hinauf in das Zimmer. Während der Portier noch am Hinausgehen war, legte sich Bloch auf das Bett und schlief bald ein.

(Handke: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, S. 8)



Schreibgeräte II:
„Malling Hansen,
Schreibkugel von 1876“

III Textinterpretation

Neutrales Erzählverhalten begegnet auch in der Ich-Erzählung:

Da sprach sie mir von ihren Schülern. Wir gingen vom Marx-Engels-Platz zum Alex. Wir standen am Zeitungskiosk und ließen die Hunderte von Gesichtern an uns vorbeitreiben, wir kauften uns die letzten Osterglocken am Blumenstand. Vielleicht sind wir ein bißchen vom Frühling betrunken, sagte ich. Aber sie bestand darauf, nüchtern zu sein und zu wissen, was sie sagte.

(Wolf: *Nachdenken über Christa T.*, S. 220f.)

Von einem neutralen Erzählverhalten spricht man auch dann, wenn (beinahe) ausschließlich direkte Rede begegnet, wenn also z. B. ein Dialog wiedergegeben wird.

„Gewiß ist es der Richtige. Das verstehst du nicht, Hertha. Jeder ist der Richtige. Natürlich muß er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen.“

„Gott, Effi, wie du nur sprichst. Sonst sprachst du doch ganz anders.“

„Ja, sonst.“

„Und bist du auch schon ganz glücklich?“

„Wenn man zwei Stunden verlobt ist, ist man immer ganz glücklich. Wenigstens denk' ich es mir so.“

(Fontane [1819–1898]: *Effi Briest*, S. 20)

Das personale Erzählverhalten schließlich findet man in Passagen, in denen der Erzähler hinter die Figuren zurücktritt und die Welt mit deren Augen sieht, also deren Blickwinkel, deren Optik wählt. Von einem Sonderfall, dem inneren Monolog (s. u.), vielleicht abgesehen, heißt das nicht, dass der Erzähler völlig verschwindet: Im personalen Erzählen verliert der Narrator keineswegs seine Identität, aber er geht auch nicht darin auf, er selbst und nur er selbst zu sein. Vielmehr übernimmt er eine Rolle, indem er die Sehweise einer Figur wählt. Das ist vor allem dann der Fall, wenn der Leser mit deren Innerem vertraut gemacht wird:

Und siehe da: plötzlich war es, als wenn die Finsternis vor seinen Augen zerrisse, wie wenn die samtne Wand der Nacht sich klaffend teilte und eine unermeßlich tiefe, eine ewige Fernsicht von Licht enthüllte ... Ich werde leben! sagte Thomas Buddenbrook beinahe laut und fühlte, wie seine Brust dabei vor innerlichem Schluchzen zitterte. Dies ist es, daß ich leben werde! Es wird leben ... und daß dies Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. So ist es, so ist es! ... Warum?

(Th. Mann: *Buddenbrooks*, Gesammelte Werke, Bd. I, S. 656)

Mancher mag zunächst die Auffassung vertreten, personales Erzählverhalten könne beim Ich-Erzählen nicht vorkommen, weil das Erzähler-Ich ja ohnehin von sich selbst berichtet und daher nicht noch eigens hinter sich selbst zurücktreten könne, um seine eigene Optik zu wählen: die besitze es ja sowieso. Dabei wird aber übersehen, dass erzählendes und erlebendes Ich zu unterscheiden sind, dass also das erzählende Ich – z. B. wenn es im Alter auf die eigene Jugendzeit

zurückblickt – eine andere als seine augenblickliche Sehweise wählen kann; wenn der Ich-Erzähler aus der Optik des erlebenden Ich berichtet, schildert er die Dinge so, wie er sie einmal gesehen hat, nun aber möglicherweise nicht mehr sieht. In seiner Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* lässt Eichendorff (1788–1857) einen Ich-Erzähler auftreten, der beständig aus der Perspektive des erlebenden Ich berichtet; das führt zu komischen und ironischen Effekten. Denn während der in der Retrospektive berichtende Narrator natürlich genau weiß, was wirklich geschehen ist, wer sich hinter welcher Maske verborgen hält, welche Figuren als Liebende ein Paar bilden usw., gibt er sich – indem er ein personales Erzählverhalten an den Tag legt und die Ereignisse so beschreibt, wie sie der unwissende Taugenichts, also das erlebende Ich sieht – den Anschein, als wüsste er nicht, was eigentlich gespielt wird.

Dem jeweiligen Erzählverhalten entspricht oft ein bestimmter **Standort des Erzählers**, eine bestimmte **Erzählperspektive**, eine bestimmte **Darbietungsweise**, ohne dass diese Kategorien auseinander ableitbar wären. Unter dem Standort des Erzählers, dem **point of view**, verstehen wir sein räumliches Verhältnis zu Figuren und Vorgängen. Er kann sie aus großer Nähe beschreiben (Beobachtung von Details), aber auch aus großer Entfernung, es ist möglich, dass die Nähe seinen Blickwinkel stark begrenzt, aber auch, dass er eine olympische Position einnimmt und das Ganze des Geschehens, vielleicht auch Vor- und Nachgeschichte (**Vorausdeutung**) kennt, ja sogar über **Allwissenheit** verfügt, – dies jedoch nur dann, wenn er nicht nur einen olympischen point of view einnimmt, sondern auch in alle Figuren hineinblickt, ihre Gedanken und Gefühle kennt. In diesem Fall spricht man von der Erzählperspektive der **Innensicht**, andernfalls von der **Außensicht**.

Ein auktorialer Erzähler nimmt meistens, aber nicht grundsätzlich, einen ziemlich „hohen“ Standort ein; auf jeden Fall ist er jedoch an den Darbietungsweisen zu erkennen: Mit Kommentaren, Urteilen, Zwischenbemerkungen oder auch umfangreicheren Exkursen (vgl. oben das Zitat aus Hoffmanns *Der goldene Topf*) greift er in das Geschehen ein. Der neutrale Erzähler gibt die Geschehnisse weder aus seiner eigenen Sicht (auktoriales Erzählen) noch aus der der Figur (personales Erzählen) wieder; er beobachtet und registriert lediglich, so dass wir oft das Gefühl haben, höchst objektiv unterrichtet zu werden. **Dialoge**, **Erzählerbericht** und **Beschreibung** gelten als Darbietungsweisen der Neutralität, übrigens unabhängig davon, ob dem Narrator Außensicht oder Innensicht zur Verfügung steht; entscheidend ist, dass er weder eine eigene Sehweise ins Spiel bringt noch die Optik der Figuren wählt. So kann ein Erzähler durchaus das Innere einer Figur neutral schildern: „Das verdroß Ulenspiegel sehr, daß er so lang sollt fasten“ (*Ulenspiegel*, Deutsche Volksbücher Bd. 2, S. 134).

Weder auktoriales noch neutrales Erzählverhalten ist an die Wahl einer bestimmten Erzählperspektive gebunden; verhält der Er-

I. Erzählerische Texte



Schreibgeräte III:
Schreibmaschine
„Smith Premier No. 4“

zähler sich jedoch personal, so steht ihm grundsätzlich die Innensicht zur Verfügung. Sie kommt häufig schon in der Verwendung von **Worten der inneren Bewegung** zum Ausdruck. Wenn es im Anschluss an den oben zitierten Abschnitt aus *Buddenbrooks* heißt „Er sah, er wußte und verstand wieder nicht das geringste mehr“, so zeigt sich, dass der Narrator weiß, was im Innern von Thomas Buddenbrook vorgeht, und zwar allein schon an dem Gebrauch der Worte „wußte“ und „verstand“.

Besonders wichtig ist für das personale Erzählen eine Darbietungsweise, die man als **inneren Monolog** bezeichnet. Er wird häufig mit Formulierungen wie „dachte er“ eingeleitet oder abgeschlossen und kann von ganz erheblichem Umfang sein. Er begegnet auch in der schon zitierten Passage aus *Buddenbrooks*:

Dies ist es, daß ich leben werde! Es wird leben ... Und daß dieses Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. So ist es, so ist es! ... Warum?

Wir erfahren die Gedanken der Hauptfigur direkt. Kennzeichen für den inneren Monolog sind die Ich-Rede und Präsens bzw. Perfekt als Redetempus.

Die für den modernen Roman jedoch noch wichtigere Rede-weise, die wie der innere Monolog das personale Erzählverhalten zu erkennen gibt, bezeichnet man als **erlebte Rede**. Dass innerer Monolog und erlebte Rede im modernen Roman so häufig begegnen, hängt u. a. mit dessen Neigung zu psychologischer Analyse zusammen. Sie führt nämlich zur Darstellung des Inneren einer Figur, des **stream of consciousness**, der mit Hilfe des inneren Monologs und der erlebten Rede vorführbar ist. In der erlebten Rede spricht zwar der Erzähler, aber nicht von seinem Standpunkt aus, sondern er wählt die Optik der Figur. In Bezug auf ihre äußere Gestalt gibt es keinen Unterschied zwischen erlebter Rede und Erzählerbericht, denn beide stehen – je nach der vorliegenden Erzählform – in der Er-, Ich- oder Du-Form und im Präteritum (wenn es sich nicht um den seltenen Fall handelt, dass der Narrator in einem anderen Tempus, etwa dem Präsens, erzählt); in ihrem Wesen jedoch unterscheiden sich die beiden Darbietungsweisen erheblich. Döblins *Berlin Alexanderplatz* beginnt mit einem (neutralen) Erzählerbericht: „Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei.“ Gegen Ende des zitierten Abschnittes jedoch klingt es ganz anders: „Draußen bewegte sich alles, aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“ Gewiss steht auch dieser Satz im Präteritum, es handelt sich also weder um einen inneren Monolog noch um einen Kommentar, aber der Leser hat das Gefühl, dass der Narrator nicht seine eigenen Eindrücke von der Umwelt, sondern die des Franz Biberkopf wiedergibt, d. h. dass hier die Gefühle der Hauptfigur geschildert werden. Diesen Eindruck vermittelt dem Leser also nicht die grammatische Eigenart des Satzes, sondern der **Kontext**, der sein Verständ-

nis, sein **Leseerlebnis** maßgeblich bestimmt. Da dort, wie wir sahen, von Biberkopfs Angst vor der neuen und ungewohnten Umgebung die Rede ist, da dort seine Daseinsentfremdung geschildert wird, erscheint dem Leser der zitierte Satz als aus der Perspektive Biberkopfs gesprochen. Dazu trägt ganz offensichtlich auch die Tatsache bei, dass der Satz durch Gedankenstriche gegliedert ist, die den Eindruck vermitteln, dass die Gedanken der Figur ins Stocken geraten. Dies wirkt, als solle das Entsetzen erkennbar werden, das Biberkopf erfüllt. Der Satz hat gewissermaßen sprechsprachliches Gepräge, d. h. wir finden nicht den Berichtstil des Erzählers, sondern **Figurenstil** vor. Nur aus dem Kontext oder aus stilistischen Eigentümlichkeiten geht also hervor, dass es sich bei einer Passage um erlebte Rede handelt und nicht um Erzählerbericht; die grammatisch-temporale Struktur des Satzes gibt darüber hingegen keinen Aufschluss. Dies gilt freilich auch für den inneren Monolog: Er steht, wie der **Erzählerkommentar**, im Präsens; um zu entscheiden, ob der Narrator oder die Figur redet, muss der Kontext zu Rate gezogen werden – es sei denn, der Figurenstil sei schlagartig erkennbar wie an der folgenden Stelle aus *Berlin Alexanderplatz*, wo sogar unter dem Aspekt des Hochdeutschen (und nicht des Berlinerischen) ein schwerer grammatikalischer Fehler begegnet: „Hundert blanke Scheiben, laß die doch blitzen, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie ja kaputt schlagen, was ist denn mit die [...]“.

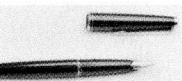
Um die hier entstehenden Schwierigkeiten zu zeigen und zugleich darzustellen, dass alle genannten Darbietungsweisen nicht willkürlich gewählt werden, sondern eine mit der Thematik eines Textes verknüpfte **Aussagefunktion** besitzen, wenden wir uns noch einmal dem Anfang von Döblins Roman zu.

Nach dem Eingangssatz (Erzählerbericht, neutrales Erzählverhalten) begegnet die erste größere Schwierigkeit: Wer redet die in Klammern stehenden kommentierenden Zusätze, der Erzähler oder die Hauptfigur? Handelt es sich hier also um einen Erzählerkommentar oder um inneren Monolog, um auktoriales oder personales Erzählen? Beides ist möglich, Satzstruktur und Satztempus entscheiden die Frage nicht. Die Bedeutung der Zusätze wandelt sich freilich je nach Interpretation: Einmal beruhigt Franz sich selbst (innerer Monolog), bei der Interpretation der Zusätze als Erzählerkommentar gibt sich der Erzähler den Anschein, als begreife er die innere Situation Biberkopfs nicht. Ist hier eine auf völlig unanfechtbare Weise begründete Entscheidung auch nicht möglich, so lässt sich doch zeigen, dass die Auffassung, es handle sich an beiden Stellen um inneren Monolog, mehr für sich hat als die, es handele sich um Erzählerkommentar.

Betrachtet man nämlich den weiteren Kontext, also den dritten Abschnitt, so zeigt sich, dass auch dort Franz Biberkopf immer wieder mit sich selbst redet, um sich Mut zu machen. Das Empfin-



Schreibgeräte V:
Flachschriftmaschine
„Hermes Baby“



Schreibgeräte IV:
Patronenfüller
„Montblanc Classic“

den, ausgeliefert zu sein, kommt in dem Vergleich mit den Gefühlen beim Zahnarzt zum Ausdruck; später wird es noch deutlicher erkennbar, wenn der Erzähler die Gefühle Biberkopfs ganz direkt schildert (Innensicht): „In ihm schrie es entsetzt [...]“. Wenig später folgt der erste kurze innere Monolog (Präsens): „Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen.“ Biberkopf stellt Veränderungen gegenüber der Zeit vor seiner Inhaftierung fest, die ihn zu irritieren beginnen. Nach einem überleitenden Satz („Er stieg [...]“) folgt offenbar ein Satz in erlebter Rede: „Was war denn?“

Es dürfte unstrittig sein, dass es sich hier nicht um eine Erzählerfrage handelt, denn natürlich ist Franz beunruhigt und nicht der Narrator. Entsprechend redet er sich selbst Mut zu (innerer Monolog): „Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein [...]“. Dieser innere Monolog reicht – von einem Satz in erlebter Rede („Wie sich das bewegte“) unterbrochen – bis „blankgeputzt“. Und nach einem Satz, in dem ein äußeres Faktum mitgeteilt wird (Erzählerbericht), redet sich Franz wieder Mut zu (innerer Monolog): „Man mischt sich unter die andern [...]“. Mag man den nächsten Satz auch als Erzählerbericht klassifizieren können, so schließt die Passage doch eindeutig in erlebter Rede; denn hier handelt es sich um Figurenstil, wenn die Angst durch das Stocken der Gedanken artikuliert wird: „aber – dahinter – war nichts! Es – lebte – nicht!“

Es wiegt also zu Beginn von Döblins Roman personales Erzählverhalten vor. Zugleich wird allerdings auch erkennbar, dass dies durchaus kein Zufall ist, sondern dass das Erzählverhalten in einem engen Zusammenhang mit der Erzählthematik steht. Geht es um die inneren Schwierigkeiten der Hauptfigur, so müssen eben sie dargestellt werden, und das ist nur mit Hilfe einer Erzählweise möglich, die dem Leser einen Blick in das Innere der Figur gestattet (Innensicht) oder ihn mit Hilfe des personalen Erzählverhaltens ihre Denk- und Sehweise selbst erleben lässt. Und umgekehrt ist die Entscheidung, ob es sich etwa um Erzählerkommentar oder um inneren Monolog, um Erzählerbericht oder erlebte Rede handelt, nicht zu fällen, ohne dass man einen Blick auf die Thematik des Textes wirft.

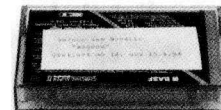
Die Frage, ob es sich bei den hinsichtlich ihrer Darbietungsweise nicht eindeutig bestimmbaren Partien um inneren Monolog oder Erzählerkommentar handelt, lässt sich nun eher beantworten. Vom eben untersuchten Schluss der Textpassage, also vom Kontext aus gesehen, wirken auch die am Anfang begegnenden Zusätze wie ein Selbstgespräch der Hauptfigur, in dem sie sich Mut zuspricht. Auch das Berlinerische „Franze“ in „schrecklich, Franze, warum schrecklich“ weist auf Figurenstil, nicht auf Erzählerstil hin, zumal der Narrator sich auch sonst nicht eigentlich des Berliner Dialekts bedient. Und schließlich macht es eben auch die Thematik des Textes wahrscheinlich, dass Franz sich in einem inneren Monolog ermutigt. Man wird sogar fragen müs-

sen, ob angesichts dieser Sachlage nicht auch die Formulierungen „Der schreckliche Augenblick war gekommen“ oder „Drin saßen die andern“ als erlebte Rede aufzufassen sind.

Schwierig ist auch die Interpretation des Satzes „Die Strafe beginnt.“ Versteht man ihn als kurzen inneren Monolog, so beurteilt Franz Biberkopf selbst seine Entlassung als Strafe, fasst man ihn als kurzen Erzählerkommentar, als Vorausdeutung auf, so wirkt er auf den Leser als verbindliche Beurteilung der Situation. Die Auffassung, der man folgt, entscheidet über Subjektivität und Objektivität dieses Urteils und zieht mithin Konsequenzen für die Interpretation des Textes überhaupt nach sich. Eine wirkliche Hilfe bei dieser Entscheidung ist auch nicht von der Kenntnis des Romanganges zu erwarten, so problematisch es gewiss im Allgemeinen ist, einen Textausschnitt isoliert zu untersuchen. Denn das Leseerlebnis wird ja gerade zu Beginn der Lektüre entscheidend geprägt, und es ist zu fragen, wie hier, am Beginn des Romans, das Urteil „Die Strafe beginnt“ vom Leser zu verstehen ist. Man wird wohl der Interpretation des Satzes als einer Beurteilung durch den Erzähler den Vorzug geben; denn von Franz erfahren wir zwar, dass er unter Ängsten, Ahnungen, psychischen Schwierigkeiten leidet, aber zu einer generellen Beurteilung der ihn ja erst erwartenden Situation ist er in diesem Moment, vor seiner Fahrt in die Stadt, wohl noch nicht in der Lage, während ein distanzierter Er-Erzähler, den der Autor mit der Fähigkeit ausgestattet hat, die gesamte Geschichte zu überblicken, jede Situation richtig zu beurteilen weiß.

„Distanziert“ bezieht sich hier auf den Standort, den point of view des Erzählers, also sein sozusagen räumliches Verhältnis zu den Dingen, Figuren und Vorgängen, hingegen ist noch nicht von deren Einschätzung, nicht von der **Erzählhaltung** die Rede gewesen. „Distanz“ kennzeichnet aber nicht nur räumliche Verhältnisse, sondern auch die innere Einstellung, mit der jemand einem anderen gegenübertritt, und Erzählhaltung ist die Einstellung, die der Erzähler gegenüber dem Erzählten besitzt. Sie kann neutral, bejahend (affirmativ), ironisch oder, wie z. B. in dem schon zitierten Beispiel aus Grimmselshausens *Vogelnest II*, kritisch bzw. selbstkritisch sein: „O ihr verfluchten Reichtümer, was habt ihr nur mit mir begonnen!“ Eine kritische, ironische, distanzierte Erzählhaltung kommt meistens in solchen Passagen zum Ausdruck, in denen der Erzähler kommentiert und reflektiert, also an Stellen, an denen ein auktoriales Erzählverhalten zu konstatieren ist. Fassen wir den Satz „Die Strafe beginnt“ als eine Beurteilung durch den Narrator auf, so zeigt sich hier für einen Moment ein auktoriales Erzählverhalten, das die sozialkritische Haltung des Erzählenden erkennbar macht.

Eine distanzierte Erzählhaltung verschafft sich freilich nicht nur in auktorialen Passagen Geltung, sie kann vielmehr durchaus z. B. auch in personalem Erzählverhalten zum Ausdruck kommen. Ich ziehe



Diktieren statt schreiben

III Textinterpretation noch eine Stelle aus *Buddenbrooks* heran. Dort gibt der Erzähler in erlebter Rede die Worte des Maklers Gosch, eines Sonderlings, wieder, dessen größtes Bestreben darin liegt, besonders diabolisch zu wirken. Wenn der Erzähler Goschs Vorliebe für große Worte und seine Neigung, sich als besonders unglücklichen Zeitgenossen darzustellen, parodiert, so benutzt er dazu die erlebte Rede (vom zweiten Satz an):

Herrn Gosch ging es schlecht; mit einer schönen und großen Armbewegung wies er die Annahme zurück, er könne zu den Glücklichen gehören. Das beschwerliche Greisenalter nahte heran, es war da, wie gesagt, seine Grube war geschaufelt. Er konnte abends kaum noch sein Glas Grog zum Munde führen, ohne die Hälfte zu verschütten, so machte der Teufel seinen Arm zittern. Da nützte kein Fluchen ... Der Wille triumphierte nicht mehr [...].

(Th. Mann: *Buddenbrooks*, Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 594)

Der Erzähler spricht in einem Stil, der nicht der seine ist, den er nicht ernsthaft, sondern eben unernst gebraucht, d. h. er parodiert ihn. Dass dies der Fall ist, geht freilich für den Leser wiederum nur aus dem Kontext hervor: Er kennt den „eigentlichen“ Redestil des Narrators, kennt seine kritische Distanz zu dem Makler und erkennt deshalb den parodistischen Gebrauch des Figurenstils in der erlebten Rede. Insofern dient die Wahl der Figurenperspektive in der erlebten Rede einem ironischen, Abstand wahrenden Erzählen: der Narrator erscheint als parodierendes Medium. Das Erzählverhalten ist personal, die Erzählhaltung ironisch. Es zeigt sich, dass sehr unterschiedliche epische Mittel – hier: der Einsatz auktorialen bzw. personalen Erzählverhaltens – ein und demselben Ziel – hier: der Durchsetzung einer kritischen Erzählhaltung – dienen können.

Zusammenfassung

Erzählform Ich-Form Er-Form Du-Form	Erzählperspektive Außensicht Innensicht
Erzählverhalten auktorial neutral personal	Standort des Erzählers (point of view) olympische Position begrenzter Blick
Erzählhaltung neutral ironisch kritisch bejahend (affirmativ) Parodistisch	Darbietungsweisen Kommentar Bericht Beschreibung Innerer Monolog Erlebte Rede

Weiterführende Literatur:

Behrmann: *Einführung in die Analyse von Prosatexten*.

Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*.

Arbeitsteil

A. Fragen und Aufgaben zur Interpretation erzählerischer Texte

Wählen Sie eine Erzählung, eine Romanpassage oder eine der unten abgedruckten Sequenzen und lösen Sie folgende Aufgaben:

1. Erarbeiten Sie Inhalt, Fabel und Thematik des Textes und stellen Sie fest, welcher Stoff oder welche Motive Verwendung finden!
2. Ordnen Sie Stoff, Thematik und Motive einander zu!
3. Untersuchen Sie den (inneren oder/und äußeren) Aufbau des Textes und setzen Sie ihn in Beziehung zur Erzählthematik!
4. Analysieren Sie das Erzählverhalten!
5. Ordnen Sie point of view, Erzählperspektiven und Darbietungsweisen dem Erzählverhalten zu!
6. Untersuchen Sie Erzählerbericht und Figurenstil!
7. Analysieren Sie die Erzählhaltung! Ziehen Sie die Ergebnisse einer Analyse der Arbeitsanweisungen heran!
8. Erläutern Sie den Kontext bei der Durchsetzung der Frage nach Erzählverhalten, point of view, Darbietungsweise, Erzählperspektive und Erzählhaltung!
9. In welchem Sinne und in welcher Weise wird das Leseerlebnis vorgeprägt?

B. Erzählerische Texte

III, 1

Man Broch (1886–1934)

aus: *Esch oder die Anarchie*

Der 2. März war ein schlechter Tag für den 30jährigen ... halfen August ... mit seinem Chef Krach gehabt und war ein ... , ehe ... Gelegenheit ergeben hatte, selber zu kündigen. Und ... über die Tatsache der Entlassung als darüber, daß er nicht ... was war. Was hätte er dem Mann nicht alles ins Gesicht sagen ... dies ... Mann, der nicht wußte, was in seinem Geschäft eigentlich geschah ... sich auf die Einbläserien eines Nentwig verließ, der keine Ahnung hatte, daß dieser Nentwig Provisionen nahm, wo es nur anging, und der wohl die Augen absichtlich verschloß, weil der Nentwig von irgendwelchen Schweinereien Kenntnis haben mußte. Und wie blödsinnig hatte er sich von denen überrumpeln lassen: sie hatten ihm in unfähiger Weise einen Buchungsfehler vorgeworfen, und wenn

Arbeitsteil

„Ich blieb in der Schule zurück und gedieh nicht zur Beendigung ihres Kurses, weil ein wiederkehrendes Unwohlsein mich öfter bettlägerig machte und damals häufig den Unterricht zu versäumen zwang. Auch glaubten die Herren Lehrer, mir Mangel an Aufmerksamkeit und Fleiß zum Vorwurf machen zu müssen, was mich sehr herabstimmte und entmutigte, da ich mir keiner Schuld und Nachlässigkeit in dieser Hinsicht bewußt war. [...]“

(In: Gesammelte Werke, Bd. 7, S. 360f.)

Weitere Textbeispiele zu diesem Komplex: III, 7 – III, 12; III, 35 – III, 40

2. Arten der Epik

Bei der Interpretation eines Textes kommt es neben anderem darauf an, die der Textart eigentümlichen Momente herauszuarbeiten bzw. die spezifische Gestaltung der Typenmerkmale zu beschreiben: Bei einer Parabel ist das Didaktische und dessen Verschlüsselung, bei einem Witz die Pointe zu analysieren, der Interpret einer Kurzgeschichte wird sein Augenmerk auf die Raffung des Geschehens richten, der eines Romans wird der Verflechtung der Handlungsstränge, der Probleme, der Beziehungen zwischen den Figuren seine Aufmerksamkeit widmen usw. Allerdings ist es nicht immer ganz einfach, die Textarten voneinander abzugrenzen: Ob es sich um eine Erzählung oder einen kurzen Roman, um eine Kurzgeschichte, eine Kalendergeschichte oder eine Parabel handelt, ist oft nicht eindeutig zu bestimmen. Das liegt auch daran, dass in der Literaturwissenschaft unterschiedliche Auffassungen von den Wesensmerkmalen dieser oder jener Textart vertreten werden. Einig ist man sich jedoch darüber, dass drei poetische **Gattungen** zu unterscheiden sind, die jeweils eine Reihe von Textarten umschließen: **Lyrik**, **Epik** und **Dramatik**. Seit der *Poetik* des Aristoteles (384–322 v. Chr.), in der zum erstenmal ausführlicher von literarischen Gattungen und Arten die Rede ist, hat man darüber diskutiert, worauf die Gattungsunterschiede beruhen, und wenn auch bis auf den heutigen Tag keineswegs vollständige Übereinstimmung darüber herrscht, so kann man doch feststellen, dass sie weniger der Thematik als der Gestaltungsart zu verdanken sind, ja dass die unterschiedliche poetische Behandlung der Beziehung zwischen Ich und Welt die drei Dichtungsgattungen hervorgebracht hat. Das bedeutet nicht, dass irgendein literarischer Text auf ideale Weise – d. h. ohne jegliche Einschränkung – eine literarische Gattung oder Textart repräsentieren würde; vielmehr ist zu beobachten, dass die Dichter die unterschiedlichen Möglichkeiten, das Verhältnis zwischen Ich und Welt, Subjekt und Objekt zu gestalten, miteinander verbinden, so dass sich auch Gattungsmerkmale überlappen. Gleichwohl dominieren jeweils die Momente einer Gattung. So ist – was tatsächlich für einen großen Teil der Lyrik zutrifft – von der

Unmittelbarkeit der Ich-Aussprache im Gedicht die Rede, während der Bühnendichtung eine gewisse Objektivität eignet, da sie das Geschehen dem Zuschauer scheinbar unvermittelt vorführt (vgl. Abschnitt 3: *Das Drama*); das Epische hingegen zeichnet sich dadurch aus, dass das Geschehen den Rezipienten nicht unmittelbar erreicht, sondern ihm durch den Erzähler vermittelt wird. Präsentiert das Lyrische also die Subjektivität (eines Ich), so das Dramatische die Unmittelbarkeit bzw. Objektivität eines (fiktiven) Geschehens, während das Epische das (objektive) Geschehen dem Rezipienten durch ein subjektives Medium vermittelt.

Dass sich die Gattungen nicht völlig beziehungslos gegenüberstehen, sondern manches miteinander gemein haben können, erkennen wir besonders deutlich an der **Ballade**, die man als erzählendes Gedicht mit durchaus dramatischen Momenten definieren könnte. Schon Goethe hat sich zur Frage der Abgrenzung und Überschneidung der literarischen Gattungen geäußert und in der kleinen Abhandlung *Ballade. Betrachtung und Auslegung* behauptet, dass sich an den „Balladen aller Völker“ „die ganze Poetik gar wohl vortragen“ lasse, „weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind“ (Werke, Weimarer Ausgabe, Bd. 46, I, S. 224). Julius Petersen (1878–1941, *Die Wissenschaft von der Dichtung*) hat – einer Anregung Goethes folgend, die sich in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans* findet (Dichtarten) – in einem dreifach gegliederten Kreis die literarischen Gattungen und deren Arten so angeordnet, dass ihre Berührungspunkte, auch ihre Überschneidungen sichtbar werden. Schließlich versuchte Emil Staiger (1908–1987) in seinem Buch über die *Grundbegriffe der Poetik* der notwendigen Abgrenzung der Gattungen einerseits und der Vermischung ihrer Elemente in den meisten poetischen Texten andererseits gerecht zu werden, indem er vom lyrischen, epischen und dramatischen Stil als poetischen Grundkategorien (die ihrerseits auf menschlichen Grundeigenschaften beruhen) und nicht von Lyrik, Epik und Dramatik als streng voneinander getrennten Gattungen sprach. Trotzdem hält auch Staiger an der prinzipiellen Unterscheidung der drei Textbereiche fest.

Zur Gattung der Epik gehört neben den oben bereits genannten noch eine ganze Reihe anderer Textarten. André Jolles (1874–1946) hat in seinem Buch *Einfache Formen* meist epische Textarten zusammengestellt und erläutert, die eine einfache Struktur besitzen, kurz und vor-literarischen Charakters sind, mündlich tradiert wurden und gewissermaßen die Grundformen des Epischen darstellen. Er zählt zu ihnen Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus (= Beschreibung eines Ereignisses, an dem etwas Allgemeines zu erkennen ist), Memorabile (= Beschreibung eines Ereignisses in allen Einzelheiten, das als einmalig eingeordnet wird), Märchen und Witz. Man könnte wohl auch

2. Arten der Epik

Die Ballade als
Verbindung aller
Gattungen

III Textinterpretation die Parabel, die Fabel, den Schwank und die Anekdote dazuzählen. Von den genannten Textarten sind Legende, Sage, Märchen, Fabel sowie die nicht zu den „einfachen“, „ursprünglichen“ Formen zu rechnende Kalendergeschichte die literarisch bedeutsamsten. Zwar finden sich in den Unterhaltungsbeilagen der Zeitungen noch heute durchaus öfter **Anekdoten**, die – der Textart entsprechend – eine historische Person dadurch scharf charakterisieren, dass sie einen Vorfall pointiert zur Darstellung bringen; aber als Textart hat sie kaum jemals wieder die literarische Bedeutung erlangt, die ihr Kleist in seiner *Anekdote aus dem letzten Preußischen Kriege* verschaffte. Auch der **Schwank**, eine kurze Erzählung in Vers oder Prosa meist derb-komischen Inhalts, spielt seit dem 18. Jahrhundert kaum noch eine Rolle. Wie der Schwank besitzen **Fabel** und **Parabel** meist didaktisches Gepräge, bringen aber im Gegensatz zu jenem das eigentlich Gemeinte, die Lehre, nur verschlüsselt zur Sprache. In der Fabel wird ein moralischer Satz oder eine beherzigenswerte Lebensweisheit mit Hilfe der Übertragung des Geschehens aus menschlichen Verhältnissen in die der Tier- oder Pflanzenwelt besonders nachdrücklich hervorgehoben; die Parabel, wie die Fabel ein kurzer epischer Text in Prosa, seltener in Versen, unterscheidet sich von dieser dadurch, dass sie den Bereich des Menschen im allgemeinen nicht verlässt und auch nicht als eine dem eigentlich Gemeinten Punkt für Punkt entsprechende Geschichte konzipiert ist; ihr genügt eine allgemeine Beziehung zwischen der erzählten Geschichte und den Lebensverhältnissen des Menschen, auf den sie belehrend Einfluss nehmen will. Die **Kalendergeschichte** wiederum verzichtet auf jegliche Art der Verschlüsselung und lässt die beabsichtigte Lehre in der Regel in aller Eindeutigkeit erkennbar werden; Hebel schickt seinen Kalendergeschichten oft genug sogar die Lehre expressis verbis voraus (*Kannitverstan*; s. III, 4) oder fügt sie am Ende an (*Der Husar in Neiß*).

Sind Märchen und Sagen dasselbe?

Vermag also die Frage nach der didaktischen Absicht eine Fabel, eine Parabel, eine Kalendergeschichte zu erschließen, so ist das bei **Legenden, Sagen** und **Märchen** selten der Fall. Lehrhafte Züge finden sich häufiger nur in der Legende, denn diese Erzählung, die Ereignisse im Leben eines vorbildlichen Menschen, meist eines Heiligen, zum Gegenstand hat, will nicht nur unterhaltsam sein, sondern auch Bewunderung beim Leser hervorrufen. Dies geschieht oft dadurch, dass das Geschehen den Anstrich des Wunderbaren erhält. Insofern verlässt die Legende häufig den Boden des (historisch) Wirklichen. Dies verbindet sie mit Sage und Märchen. Erstere knüpft allerdings an reale Orts- oder Zeitverhältnisse an, hat sozusagen immer einen realen Anlass, den sie ausschmückt. Sie kreist um geschichtliche Ereignisse, Orts-, Pflanzen-, Tiernamen, aber auch um Könige, Kaiser, Helden und bildet insofern das „weltliche“ Gegenstück zur Legende. Das Märchen, das wir seit der Romantik, die oftmals bewusst auf diese überlieferte Textart zurück-

griff, sie fortentwickelte und ins Artistische wendete, in **Volks- und Kunstmärchen** unterteilen, stellt hingegen eine kürzere Prosaerzählung dar, die, ohne Bindung an tatsächliche Ereignisse, ort- und zeitlos, von wunderbaren Begebenheiten berichtet, ohne dass sich die Frage des Realitätsgehaltes oder der Glaubwürdigkeit überhaupt stellt. Das liegt daran, dass reale Welt und Phantasiewelt nicht getrennt erscheinen, dass sich alles in einer hermetisch-homogenen Sphäre abspielt, in der Riesen und Zwerge, Feen und Menschen, Tiere und Pflanzen gleich wirklich sind, auch wenn sie mit un- oder übernatürlichen Fähigkeiten ausgestattet wurden. Im Gegensatz zur Sage und zur Legende hat das Märchen keine Beziehung zur wirklichen Geschichte; ja es handelt sich bei den meisten uns bekannten Märchen um die regionale (oder nationale) Ausgestaltung eines Erzählkerns oder eines Erzählmotivs, auf die auch Märchen anderer Völker zurückgehen. Die vergleichende Märchenforschung hat zeigen können, dass die Märchenerzählungen der verschiedensten Zeiten und Länder oft auf ein und denselben Grundvorstellung basieren.

In der modernen Literatur spielt von allen epischen Kurzformen die **Kurzgeschichte** die weitaus bedeutendste Rolle. Sie entstand in Deutschland um 1920 im Zusammenhang mit dem Aufblühen der Zeitschriften und Magazin-Literatur für den eiligen Leser in einer Massengesellschaft und trat an die Stelle von Novelle und Erzählung, welche die Unterhaltungsjournale des gebildeten oder gehobenen Bürgertums gefüllt hatten. Der Name ‚Kurzgeschichte‘ ist eine Lehnübersetzung der amerikanischen Bezeichnung ‚short story‘ und deutet auf einen wichtigen literarischen Herkunftsbereich dieser Textart hin. Im Gegensatz zur amerikanischen *short story*, die nur äußerlich, nämlich als eine Geschichte von nicht mehr als 2000 bis 30000 Wörtern definiert wird, folgt die deutsche Kurzgeschichte jedoch im Allgemeinen bestimmten Strukturprinzipien. Außer der *short story* sind zu ihren Vorläufern denn auch einerseits die pointierten Geschichten von Tschekow (1860–1904) und Maupassant (1850–1893) zu rechnen, andererseits die deutschen Kurzformen wie Schwank, Kalendergeschichte und Anekdote. Mit ihnen wie mit der Novelle, der Parabel, der Erzählung verbindet die Kurzgeschichte oftmals diese oder jene Eigenschaft, doch lassen sich auch weitgehend spezifische Merkmale dieser epischen Textart umgrenzen. In aller Regel bewusst und streng komponiert, konzentriert sie sich auf die Darstellung eines knappen Daseinsausschnitts, den sie unter Verzicht auf Vor- und Nachgeschichte meist als konfliktgeladene Situation eines Einzelmenschen gestaltet. Typisch dafür ist der unvermittelte Einsatz und das starke Gefälle auf eine Lösung des Konflikts oder die Katastrophe zu. Was die Kurzgeschichte des 20. Jhdts. von der Kalendergeschichte des 16. bis 19. Jhdts. am stärksten unterscheidet, ist der Verlust des Vertrauens auf einen göttlich-metaphysischen Sinn allen Geschehens. Deshalb fehlt ihr das Moment

2. Arten der Epik

Kurzgeschichten als Element einer schnelllebigen Zeit

des Didaktischen, deshalb auch gilt der **offene Schluss** als spezifisches Merkmal der modernen Kurzgeschichte. Damit ist nicht gemeint, dass die Erzählung abrupt beendet wird und ein eigentlicher Schlussteil fehlt – die Kurzgeschichte besitzt oft sogar einen besonders pointierten Ausgang. Aber die Konflikte bestehen auch über das Handlungsende hinaus weiter; selbst wenn sie innerhalb der Geschichte gelöst werden (wie es z. B. bei Borchert oft der Fall ist), bleiben sie für den Rezipienten existent. Hier zeigt sich, wie stark ein geistiger Wandlungsprozess auf die Form der Dichtung Einfluss gewinnt: Da die Welt nicht mehr als sinnbestimmtes Ganzes erfahren wird, steht der Einzelne mit seinem Konflikt im Mittelpunkt, lässt sich dem Leser nichts Belehrendes mitteilen, bleiben Vor- und Nachgeschichte ausgespart, verhindern Lösungen nicht das Fortdauern des Konflikts in dieser Welt.

Von allen Arten epischer Darstellung ist die **Erzählung** die am wenigsten fest definierte. Schon der Begriff kann als Sammelname für alle Formen erzählender Dichtung fungieren, aber auch wenn man ihn im engeren Sinne, nämlich als Bezeichnung für einen epischen Text mittleren Umfangs gebraucht, bewegt man sich auf begrifflich ungesichertem Terrain. Wie die Fabel, die Legende und der Schwank kommt die Erzählung in Versform wie in Prosa vor, doch sind alle Arten der Verserzählung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts immer ungebrauchlicher geworden und müssen heute als ausgestorben betrachtet werden. Außer dem quantitativen Merkmal (umfangreicher als die bisher behandelten epischen Kleinformen, schmaler als der Roman und das Epos) gibt es für die Erzählung nur einige wenige Bestimmungsmerkmale, die außerdem meist negativer Art sind. Sie spielt in der Regel – anders als Märchen, Legende, Sage – nicht in einem Raum der Irrealität. Meist locker gefügt und jede Erzählweise zulassend, hat sie doch zwei Typen entwickelt, die in der Literatur der letzten beiden Jahrhunderte zu Bedeutung gelangten: die **Rahmenerzählung** und die **chronikalische Erzählung**. Erstere bezeichnet entweder einen Zyklus, der eine von demselben Erzähler (*Tausendundeine Nacht*) bzw. von verschiedenen Personen (Boccaccios [1313–1375] *Decamerone*) vorgetragene Sammlung von Einzelerzählungen umschließt, oder die gerahmte Einzelerzählung, in der eine Figur aus der Rahmenhandlung eine Geschichte (**Binnenerzählung**) berichtet, wobei der Rahmen die Funktion erfüllt, die Binnenerzählung glaubhaft zu machen, deren Ich-Form zu motivieren oder – dies ist ästhetisch bedeutsamer – den Leser in eine größere innere Distanz zum erzählten Geschehen zu versetzen. Oft lässt auch die Binnenerzählung das Rahmengeschehen erst verständlich werden, indem sie es durch Analogien deutet oder dessen historischen Hintergrund aufdeckt. Ist Letzteres der Fall, handelt es sich meist um eine chronikalische Erzählung: Diese basiert auf fiktiven Dokumenten, gibt dem Mitgeteilten also den Anstrich des Historisch-Wirklichen und erreicht den Eindruck der Echtheit sowohl



Giovanni Boccaccio
(1313–1375)

mit Hilfe eines von Archaismen durchsetzten Stils als auch durch Einfügung eines Rahmens, in dem etwa davon berichtet wird, wie der Erzähler die Chronik gefunden hat, die er dann zu Worte kommen lässt. Diese Form ist vor allem in der Literatur des 19. Jahrhunderts gepflegt worden: E. T. A. Hoffmanns *Elixire des Teufels*, Adalbert Stifters (1805–1868) *Aus der Mappe meines Urgroßvaters* und viele Erzählungen Conrad Ferdinand Meyers (1825–1898) z. B. gehören hierher.

Im Gegensatz zur „bloßen“ Erzählung gehört die **Novelle** zu jenen Arten der Epik, die sich einer Form-Definition nicht völlig entziehen, wenn sie auch von Autoren und Wissenschaftlern höchst unterschiedlich bestimmt worden ist. Der Name, der auf das italienische Wort ‚novella‘ (für ‚Neuigkeit‘) zurückgeht und seit der Renaissance als literarischer Begriff geführt wird, verweist darauf, dass es sich bei der Novelle um eine (kürzere) Vers- oder Prosaerzählung handelt, in deren Mittelpunkt ein unerwartetes Ereignis steht. Sie ist grundsätzlich straff geformt, gibt epischen Exkursen selten Raum, lässt das Geschehen in der wirklichen (oder einer sehr realistisch gestalteten) Welt spielen und führt meist recht geradlinig auf den Schluss, den Ausgang des Geschehens zu. Goethe, dessen *Novelle* häufig als beispielhaft hingestellt wird, hat im Gespräch mit Eckermann (1792–1854) als das Kernstück dieser epischen Form die Darstellung „einer sich ereigneten unerhörten Begebenheit“ (25. 1. 1827) bezeichnet und damit das Überraschende und Außergewöhnliche als die spezifischen Momente des Novellistischen hervorgehoben. Die zahlreichen Definitionsversuche sind meist ebenso hilfreich wie anfechtbar: Sie machen zwar auf ein artbildendes Strukturprinzip aufmerksam, das der Analyse des Textes eine sinnvolle Richtung geben kann; aber sie treffen nicht immer zu, schließen also Texte aus, die zur Textart ‚Novelle‘ gehören (sich u. U. gar Novelle nennen), und stehen immer in der Gefahr, Eigenschaften als artspezifisch auszugeben, die durchaus auch anderen Arten der Epik zukommen. Zu den berühmtesten Novellendefinitionen gehören neben der von Goethe noch die von Tieck (1773–1853) und Heyse (1830–1914). Tieck erhob den Wendepunkt zum eigentlichen Charakteristikum der Novelle und interpretierte sie auf diese Weise als eine Erzählung, die ihr Strukturmerkmal durch die Einführung eines neuen, überraschenden Ereignisses erhält. Paul Heyse gewann seine Definition im Blick auf Boccaccios Falken-Novelle aus dem *Decamerone*: Der Falke, so Heyse, sei das zentrale Motiv in Boccaccios Novelle, das alle Einzelzüge zusammenbinde und so ein in sich geschlossenes Ganzes konstituiere, das als das entscheidende, die Novelle von der bloßen Erzählung unterscheidende Kriterium zu gelten habe. Diese der Novelle eigentümliche Geschlossenheit der Komposition und Strenge der Form ist gewiss ein wichtiger, wenn nicht gar der wichtigste Grund dafür, dass sie in der Literatur der Gegenwart eine höchst untergeordnete Rolle spielt. Denn in einer Zeit der geistigen Skepsis und Orientierungsschwierigkeiten

sowie der damit zusammenhängenden poetischen Form- und Sprachexperimente kann es nicht verwundern, dass die Merkmale ästhetischer Formstrenge in den Hintergrund treten. So wie Reim, geregeltes Metrum und feste Strophenformen der Lyrik unserer Tage weitgehend verlorengegangen sind, wie die Einteilung des Dramas in Akte und Szenen oft nur noch ein höchst äußerliches Merkmal darstellt, so sind auch in der Epik heute mehr jene Arten zu Bedeutung gelangt, die nicht von vornherein als formal fixiert gelten.

Eben damit hängt auch die Tatsache zusammen, dass der **Roman** zur herrschenden Kunstform unserer Tage wurde. Zu keiner Zeit hat man ihn so eng definieren wollen und können, wie es z. B. mit Fabel, Kalendergeschichte und Novelle geschah. Das liegt auch daran, dass der Roman als umfanglichste Prosaerzählung eine allzu streng geregelte Fügung der Einzelteile erschwert. Die Aneinanderreihung von Episoden, die bei dem picareschen Roman in Spanien und den Volksbüchern in Deutschland das herrschende Kompositionsprinzip bildete, reicht nicht immer aus, eine umfangreiche Geschichte zu gliedern und ihre Einzelelemente sinnvoll miteinander zu verknüpfen. Die Wege, die die Autoren bei der Lösung dieser Schwierigkeiten gingen, unterscheiden sich stark, die Zahl der Romantypen und -typologien ist deshalb geradezu unüberschaubar. So hat Kayser (1906–1960) (*Das sprachliche Kunstwerk*) – ebenso wie für das Drama (s. Abschnitt 3 dieses Kapitels) – eine Trias im Typologischen entworfen (Geschehnis-, Figuren- und Raum-Roman); man hat die Absichten und Grundauffassungen des Autors zum Maßstab genommen (satirischer, didaktischer Roman), nach der äußeren Form (Ich-Roman, Brief-Roman etc.), nach dem Stoff (Staats-, Heimat-, Zeit-, Gesellschaftsroman), nach der Behandlung des Helden (Erziehungs-, Bildungs-, Entwicklungsroman, psychologischer Roman) usw. unterschieden und so der Tatsache entsprochen, dass im Roman stofflich wie formal, stilistisch wie tektonisch, thematisch wie erzählerisch wirklich alles möglich ist. Dies hängt auch mit seiner Entstehung zusammen. Im Frankreich des 12. Jhdts. jede schriftliche Äußerung bezeichnend, die nicht in der ‚lingua Latina‘, der Sprache der Gelehrten, sondern in der ‚lingua Romana‘, der Sprache des Volkes, abgefasst war, wird der Begriff des Romans im 13. Jhd. auf poetische Werke, schließlich auf poetische Werke in Prosa eingegrenzt. Auch der deutsche Roman besitzt diese beiden Wurzeln: einerseits hat er sich als Prosaauflösung mittelalterlicher Epen bzw. als Prosaübersetzung französischer Vers- oder Prosaerzählungen seit dem 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur etabliert, andererseits geht er auf die unterhaltsamen Schwanksammlungen und Volksbücher des 15. und 16. Jahrhunderts zurück. Beides zeigt, dass der Roman ein literarisches Produkt der Neuzeit *par excellence* ist. Denn er spiegelt die Auflösung eines in sich geschlossenen Weltbildes, einer streng gegliederten sozialen Ordnung, einer festgefügtten Ästhetik wider. An die Stelle des

Der Roman und seine Arten

Epos, das die Welt in ihrer Totalität zur Darstellung brachte und dabei seit dem Mittelalter christliches oder christlich geprägtes Denken ebenso wie eine christliche Daseinsordnung vertrat, macht der Roman die Unzulänglichkeit des Menschen, die Unzuverlässigkeit aller Beziehungen, die Fragwürdigkeit der Weltordnung erkennbar; während das Epos auf die Mittel des Symbolischen, des Allegorischen, des Typischen zurückgriff, rückt der Roman das Individuum ins Zentrum des Geschehens, zeigt er die Tendenz, das Einmalige und Subjektive hervorzuheben; während das Epos im Allgemeinen in der Welt der Ritter, des Adels, der hohen *humanitas* angesiedelt ist und sich in gebundener Rede und gehobenem Stil an ein gebildetes, meist höfisches Publikum wendet, ist die Welt des Romans die des Bürgertums, des Existenzkampfes, des Lebensabenteuers, die dem bürgerlichen Publikum in entsprechend weniger gehobenem Stil und in unterhaltsamer, weniger kunstvoller Prosa vermittelt wird (wenn sich auch im 17. Jahrhundert zugleich höfisch-heroischer Roman und höfischer Staatsroman entwickeln und ihre Blütezeit erleben). Im Zusammenhang mit den geistigen Erschütterungen und den sozialen Umwälzungsprozessen im 19. Jahrhundert nimmt die Geschichte des Romans eine charakteristische Wende. Einerseits entwickelt sich eine Massensliteratur, in deren Sog der Roman als ergiebigstes Unterhaltungsmedium wie kaum eine andere Textart gerät, wobei die verflachenden Momente immer stärker in den Vordergrund treten: Es kommt nicht auf differenzierende, sondern auf jedermann verständliche Ausdrucksformen an, es müssen alle, d. h. gerade auch die den sogenannten ‚kleinen Mann‘ interessierenden Lebensphänomene aufgegriffen, die seinen Alltag vergoldenden Geschichten erzählt werden. So gewinnt zufolge der Entwicklung einer Massensliteratur der Kolportage- und Klischee-Roman seine Vorrangstellung, der – zum Groschenroman geschrumpft – schon rein quantitativ gar kein Roman mehr ist. Andererseits führen die sozialen Gegensätze und die Verfallserscheinungen des Bürgertums zum realistischen Gesellschaftsroman, der bei Fontane, Raabe (1831–1910), dann bei Heinrich Mann (1871–1950), Thomas Mann, Jakob Wassermann (1873–1934) und Hermann Broch zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erlebt. Und schließlich entsteht unter dem Eindruck der fortschreitenden Isolierung des Einzelnen in der Massengesellschaft auch der psychologische Roman, der die Bewusstseinskrise des bürgerlichen Intellektuellen spiegelt; zudem stellt er auch einen Reflex auf die immer dominanter werdende Psychologie dar. Musils (1880–1942) *Der Mann ohne Eigenschaften*, Th. Manns *Zauberberg* und *Doktor Faustus* sind im deutschen Sprachraum die wohl charakteristischsten Beispiele; auch Kafkas Romane, die die Entfremdung des Menschen in einer unverständlich gewordenen und darum als bedrohlich empfundenen Welt zur Geltung bringen, lassen sich hier einordnen. Bei der Interpretation des psychologischen Romans sind jedoch außer den

Der Groschenroman und seine Geschwister

geistig-gesellschaftlichen Entwicklungen und literarischen Voraussetzungen in Deutschland in ganz besonderem Maße auch ausländische Einflüsse zu berücksichtigen (James Joyce [1882–1941], Marcel Proust [1871–1922]). Lenkt man schließlich sein Augenmerk auf die Tatsache, dass der Roman unserer Tage die Bewusstseinskrise des Menschen in einer der alles anonymisierenden Technik anheimgefallenen Welt sowie in einer die politisch-soziale Auseinandersetzung täglich verschärfenden Zeit darstellt, so zeigt sich in aller Deutlichkeit die radikale Veränderung, die die Ablösung des Epos durch den Prosa-Roman auf dem Feld der Epik herbeigeführt hat. Vielleicht ist das Beziehungsgeflecht von Gesellschaft, Bewusstsein und Poesie in seiner historischen Wandelbarkeit nirgends so klar zu erkennen wie hier.

Weiterführende Literatur:

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.
Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.

A. Aufgaben zur Bestimmung epischer Textarten

1. Was verbindet Märchen, Sage und Legende miteinander, was trennt sie?
2. Vergleichen Sie Epos und Roman!
3. Definieren Sie Romanerzählung und chronikalische Erzählung und erläutern Sie die Funktion ihrer Elemente!
4. Versuchen Sie an einer Novellenwahl die Novellendefinitionen von Goethe, Tieck und Novalis zu verifizieren!
5. Ordnen Sie einen Roman der Wahl den genannten (ggfs. auch anderen) Typen zu und begründen Sie Ihre Entscheidung!
6. Analysieren Sie die Entwicklung der Erzählungsmerkmale in Goethes Ballade *Die wandernde Glocke*!
7. Bestimmen Sie die Textart der nachfolgenden Beispiele und begründen Sie Ihre Entscheidung durch die Analyse der spezifischen Merkmale!

III, 7

Martin Luther (1483–1546)

Aus: *Äsop-Bearbeitung*

Vntrew

Vom frosch und der Maus

Ich bin gerne gern vber ein wasser gewest und kundte nicht, und der frosch und hulffe, Der frosch war ein schalck und sprach zu mir, ich binde dich an meinen fus, so wil ich schwimmen und du darffst mich sehen, Da sie ab dem wasser kamen, tauchet der frosch hinunter und die maus ertrencken, und der maus die maus sich weret und erhebt sich ein weyhe daher, und erhebt sich die maus, zeucht den frosch auf und frisset sie beide

Lere

Sihe dich fur, mit wem du dich bindest, Die vntrew und vntrew vol Denn welcher freund den andern nicht treu ist, Der ist ein sack, Doch, Schlegt vntrew allzeit yhren eigen herrnn, wie die maus die frosch schicht

(In: *Ausgewählte deutsche Schriften*)

III, 8

Der König Wratisslaus

Neben dem Schloß Meissen hatten die Könige 1188 König Wratisslaus der erste von Böhmen eine Festung angelegt, die die Stadt, zu jener Zeit, als Meissen noch ein deutsches Land war, Heinrich den 4ten, der in der Schlacht von Landsberg zugeschlagen ward. Guozis, der in Böhmischer Sprache ist, ist jetzt davon verloren.

Der Herr, Beneda genannt, landrät, der so bekannten Ursache nach Meissen und zu dem heiligen Meissen, so ein Graf von Burg aus Sachsen war. Als solches der König erfuhr, so ließ ihn, der Beneda, aus Meissen zu sich in das Schloß Guozis kommen. Der Beneda traute dem Könige und stellte sich ein. Der König sprach in Worten zu und bewog ihn, seinen Degen und Mantel in Freuden zu legen, dem Beneda Folge that. Darauf wollte ihn der König, wider seine Treue und Glauben, greifen und anfassen lassen, aber Beneda, ein herzhafter Mann, erwischte in der Eile ein Schwerdt, so des Königs Kämmerling an der Seite trug und haute zuerst den Kämmerer, so den König schützen wollte, zu Boden.

Der König, so allein, verheißet ihm in der Gefahr Gnade zu erzeigen. Als darauf Beneda einhielt, stach und hieb der König auf solchen los. Dieser mußte sich wehren, und gab dem Könige drei Streiche, also, daß er fast zu Boden gesunken, indem die Wache aufgeregt wurde und auf Beneda zueilte, der dann in der ersten Wuth zwei Soldaten auf die Seele gefaßt, aber endlich übermannt und gefänglich angenommen ward. Und ob er wohl die Untreue des Königs, und wie er zur Noth und Gegenwehr höchst gedungen, angezeigt hat, ist er doch mit vier Pferden aus einander gerissen und sein Körper, aus Gnaden, von dem Domstift Meissen begraben worden.

Aber das Grab umgab bald ein nächtlicher Heiligenschein, unzählig viel Todte wurden lebendig, viele Blinde sehend, viele Taube hörend, viel Stumme redend und viel Aussätzige rein. Da grub man den heiligen Leichnam aus und zusammen verbunden ward wieder, was durch Gewalt der Pferde getrennt worden; der vollständige Leichnam ward in die Kirche genommen und der von Gott Geheiligte unter die Zahl der Heiligen versetzt.

(In: *Volkssagen, Märchen und Legenden*, S. 181ff.)