

## 3 | Erzähltexte

### Inhalt

3.1	Wer erzählt?	35
3.2	Wie wird erzählt?	39
3.3	Die Bedeutung der Zeit	50
3.4	Prosa, Erzähltext oder epischer Text	54
3.5	Untergattungen	56
3.6	Beispielanalyse	59
3.7	Wichtige Begriffe zu diesem Kapitel	62
3.6	Empfohlene Literatur zu diesem Kapitel	63

### Zusammenfassung

Erzählend verständigen sich Menschen über die Welt. Die Perspektive, aus der fiktionale Geschichten erzählt werden, ist die des Erzählers, der sich in einem schriftlich verfassten Text deutlich zu Wort melden oder mit seinen Bewertungen zurückhalten kann. Der Erzähler ist, das wird immer wieder gern vergessen, nicht mit dem Autor identisch. Die verschiedenen Erzählertypen können sich zu dem, was sie erzählen, unterschiedlich verhalten – etwa zustimmend oder ironisch. Für die Analyse von Erzähltexten gibt es spezielle Begriffe, die den Möglichkeiten der Gestaltung von Prosatexten Rechnung tragen. Eine Interpretation, die nicht zuerst die Struktur eines Prosatexts erfasst, stochert im Nebel. Daher sollen die wichtigsten Begriffe und Strukturmerkmale an Beispielen erklärt werden.

## Wer erzählt?

### 3.1

Überall wird erzählt. Der Großvater erzählt seinem Enkel Geschichten aus seiner Kindheit, der Enkel erzählt, was er heute in der Schule erlebt hat. Zeitungen oder Nachrichtensprecher erzählen, was in der Welt passiert ist. Solche Erzählungen sind (zumindest aus der Perspektive des Erzählenden) wahr, sie beruhen auf Tatsachen. Anders verhält es sich, wenn Großvater seinem Enkel ein Märchen erzählt. Die Märchenfiguren gibt es nicht wirklich, es hat sie auch nie gegeben. Der Großvater ist der Erzähler des Märchens, also der Vermittler zwischen Geschichte und Enkel. Er tut so, als ob Hänsel und Gretel lebende Personen sind, die wirklich einmal die Hexe getroffen und in den Backofen gesteckt haben. Der Enkel aber weiß (oder ahnt zumindest), dass es Hänsel und Gretel nie gab, schon gar nicht die Hexe. Aber für die Dauer der Erzählung treffen Großvater und Enkel so etwas wie eine unausgesprochene Vereinbarung: Der Großvater tut so, als sei alles wahr, und der Enkel gibt vor, dies zu glauben.

Nicht nur Märchen werden erzählt

Zwischen der Zeitungsmeldung und dem Märchen besteht also ein bedeutender Unterschied, die Meldung beruht auf Fakten, das Märchen ist erfunden, es ist **Fiktion**. Es handelt sich um einen fiktionalen Text mit Erzähler (Großvater) und Handlung (Hänsel und Gretel gehen in den Wald und besiegen die Hexe). Als die meisten Menschen noch nicht lesen und schreiben konnten, war das mündliche Erzählen von Geschichten die Regel, heute ist es umgekehrt. Jede Buchhandlung oder Bücherei verkauft oder verleiht unzählige erfundene Geschichten. Das Buch, bis ins 20. Jahrhundert hinein das Leitmedium, ist allerdings heute nur noch eines der großen **Medien**, und überall wird erzählt. Nach der kurzen Blüte des Hörspiels im Radio dominiert nun der Spiel- und Fernsehfilm. Vergleichsweise neu ist das Internet, das allerdings das Erzählen nicht ganz neu erfindet, sondern die bisherigen Medien kopiert und kombiniert, Schrift und Bild beispielsweise. Bisher in der Form nicht gekannt ist allerdings das System des *Hypertexts*, das Verbinden von Texten oder Textteilen durch Links.

Fiktionale Texte in verschiedenen Medien

Blieben wir zunächst beim Buch. Wenn nun der Enkel das Märchen liest, also der Großvater als Vermittler fehlt, gibt es dann auch keinen Erzähler? Doch, es gibt ihn, denn Großvater war nur in seine Rolle geschlüpft, hatte sich mit ihm identifi-

ziert. Der **Erzähler** ist im Text bereits enthalten. Sehen wir uns einmal den Anfang des Märchens in der *Ausgabe letzter Hand* (vgl. das Kap. *Praktisches: Welche Bücher benutze ich?*) der Brüder Grimm an:

Hänsel und Gretel

Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern; das Bübchen hieß Hänsel und das Mädchen Gretel. Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal, als große Teuerung ins Land kam, konnte er auch das tägliche Brot nicht mehr schaffen. Wie er sich nun abends im Bette Gedanken machte und sich vor Sorgen herumwälzte, seufzte er und sprach zu seiner Frau: „Was soll aus uns werden? Wie können wir unsere armen Kinder ernähren, da wir für uns selbst nichts mehr haben?“<sup>1</sup>

Abb. 9 |



Jacob und Wilhelm  
Grimm

Uns wird von der Armut der Familie erzählt, wir erfahren, dass der Mann sich große Sorgen macht. Anschließend wird seine herzlose Frau vorschlagen, die Kinder im Wald auszusetzen. Doch wer erzählt? Niemand meldet sich zu Wort und sagt: ‚Ich bin der Erzähler dieser Geschichte, und die Geschichte geht so.‘ Es findet sich auch kein ‚ich‘, das darauf hindeuten würde, dass der Erzähler eine der Figuren der Geschichte ist. Doch weiß der anonyme Erzähler dafür, dass er anonym ist, erstaunlich viel. Er kennt die Namen der Kinder und die Probleme der Familie, er weiß, dass der Vater sich „abends im Bette Gedanken machte“, und er kann sogar das, was der Vater sagt, wörtlich wiedergeben.

Mit der Frage, wer der **Erzähler** oder **Narrator** (von engl. *narrator* = Erzähler) in fiktionalen Texten ist und wie man ihn einordnen kann, haben sich schon viele Forscher beschäftigt. Diese Forschungsrichtung nennt man **Erzähltheorie** oder **Narratologie**.

<sup>1</sup> Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. 3 Bde. Mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen hg. von Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1995. 1. Band, S. 100.

Grundpositionen  
der Erzähltheorie

In ihrer Zeit bedeutend waren die Studien von Käte Hamburger, Eberhard Lämmert und Franz K. Stanzel, deren Erkenntnisse sich teilweise noch in neueren Einführungsbüchern finden lassen.<sup>2</sup> Eine Weiterentwicklung der Erzähltheorie aus dem Strukturalismus (vgl. das Kapitel zu den Methoden) hat Gérard Genette vorgenommen. Aus den Problemen, die Stanzels wegweisendes und stark rezipiertes System aufwirft, hat Jürgen H. Petersen Konsequenzen gezogen. Weil Petersens auf Stanzel aufbauende „Poetik epischer Texte“ (so der Untertitel) logisch strukturiert und deshalb leicht nachvollziehbar ist, soll sein System die Grundlage für die folgenden Ausführungen bilden.<sup>3</sup> Es werden allerdings Ergänzungen und Erweiterungen vorzunehmen sein.

Zusammenfassend können wir über den Erzähler unseres Märchens sagen, dass er kein **Ich-Erzähler** ist; also muss es ein **Erzähler** sein (was zunächst, auch wenn das chauvinistisch klingt, die Sie- und Es-Form mit einschließt). Petersen spricht bei den verschiedenen Erzähler-Typen von der **Erzählform**. Der Erzähler unseres Märchens erzählt von allen Figuren in der dritten Person. Wir haben festgestellt, dass er enorm viel weiß, es handelt sich also um einen allwissenden Erzähler, der Fachbegriff lautet: **auktorial** (von lat. *auctor* = Autor). Der Fachbegriff ist etwas verwirrend, denn diese Art des Erzählens hat mit dem Autor nicht mehr oder weniger zu tun als jede andere; insofern wird hier dem deutschen **allwissend** der Vorzug gegeben. Petersen spricht von allwissendem (auktorialem) **Erzählverhalten**, weil es sich um ein Adjektiv handelt, das sagt, wie sich der Erzähler dem Geschehen gegenüber verhält. Die beiden anderen Möglichkeiten sind das **personale** (also auf eine Person bezogene) und das **neutrale** Erzählverhalten. Damit verbunden ist die Wahl der **Erzählperspektive**: Bei personalem Erzählverhalten hat der Erzähler **Innensicht**, er kennt die Gefühle und Gedanken der Figur, aus deren Perspektive er erzählt. Auch bei allwissendem Erzählverhalten liegt oft Innensicht vor, aber der Erzähler kennt nicht nur die

Die Frage der Erzählperspektive

<sup>2</sup> Stanzels Kategorien der Erzähltextanalyse werden beispielsweise in folgenden Einführungen benutzt bzw. referiert: Thomas Eicher u. Volker Wiemann (Hg.): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. Paderborn u. a.: Schöningh 1996 (UTB 8124, Große Reihe), S. 104 ff. Matias Martinez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 2., durchges. Aufl. München: C. H. Beck 2000 (C. H. Beck Studium), S. 89–95.

<sup>3</sup> Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993 (Metzler Studienausgabe).

Gefühle und Gedanken einer Figur, sondern aller oder mehrerer Figuren. Bei neutralem Erzählverhalten wäre logischerweise **Außensicht** typisch.

Wo befindet sich der Erzähler?

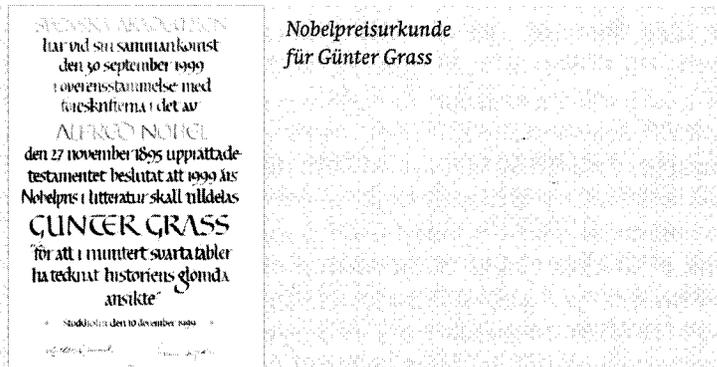
Nun kommen wir zum **Standort des Erzählers**: Bei personalem Erzählverhalten hat der Erzähler einen **begrenzten Blick**, während allwissendes Erzählverhalten mit einer **olympischen Position** einhergeht. Beim begrenzten Blick steht der Erzähler mitten im Geschehen, bei der olympischen Position kann er es überblicken, er kann es auch zeitlich einordnen und weiß mehr darüber als die am Geschehen beteiligten Figuren. So weit, so gut. Aber auch hier gilt: Keine Regeln ohne Ausnahmen. Es sind schon andere Kombinationen in der Literatur realisiert worden.

Über Abgrenzungen muss von Text zu Text entschieden werden

Diese Abgrenzungen können Beispiele verdeutlichen. Günter Grass erhielt 1999 den Nobelpreis, die Stockholmer Jury würdigte vor allem seinen ersten Roman *Die Blechtrommel* (von 1959).<sup>4</sup> Der Roman beginnt so:

Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge; denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann.<sup>5</sup>

Abb. 10 |



Nobelpreiskunde  
für Günter Grass

Hier meldet sich ein „Ich“ zu Wort, es handelt sich also um einen Ich-Erzähler. Das Ich ist Teil der Handlung, in diesem Fall sind Erzähler und Figur eine Person. Dies kann auch bei einem

<sup>4</sup> Die Zeitangaben in Klammern beziehen sich immer auf die Erstveröffentlichung.

<sup>5</sup> Günter Grass: *Die Blechtrommel*. Roman. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1987 (Werkausgabe in zehn Bänden 2), S. 6.

Er-Erzähler der Fall sein. Die andere Möglichkeit ist, dass Erzähler und Figur getrennt sind, dass also der Erzähler nicht selbst im Text ‚mitspielt‘ und hinter die Figuren zurücktritt. Bei einem agierenden Erzähler wird dem Leser die **Identifikation** leichter gemacht als bei einem hinter die Figuren zurücktretenden Erzähler. **Unmittelbarkeit** steht hier gegen **Distanz**, wobei es graduelle Unterschiede gibt. Wie wir gleich sehen werden, beeinflusst auch die Wahl des Erzählverhaltens die Nähe des Lesers zu einer Figur und zum Geschehen.

Der Erzähler der *Blechtrommel* ist eindeutig personal, es findet sich Innensicht und wir scheinen es mit einem begrenzten Blick zu tun zu haben. Allerdings wird der Erzähler kurz darauf seine Lebensgeschichte schildern, in der er zwar einerseits handelnde Figur ist, zu der er andererseits aber durch die zeitliche Distanz, aus der erzählt wird, eine olympische Position einnimmt. Man könnte auch sagen, dass er beim Wechsel der Zeitebenen vom personalen zum allwissenden Erzähler wird. Hier beginnen Schwierigkeiten, die sich nur von Fall zu Fall, also von Buch zu Buch und dann auch nicht endgültig lösen lassen. Wichtig ist, dass die Bestimmungen, die man vornimmt, nachvollziehbar sind. Man sollte ein solches begriffliches Instrumentarium zur Beschreibung von Textstrukturen verwenden, ohne sich dem Glauben hinzugeben, damit schon den ganzen Text erschlossen zu haben.

## Wie wird erzählt?

| 3.2

So, wie das Ich der *Blechtrommel* sich selbst charakterisiert, kann man ihm wenig glauben. Das Ich heißt Oskar Matzerath und ist ein Junge, der als Kind beschließt, nicht mehr zu wachsen. Er verhält sich nie so, wie es die ‚Großen‘ von ihm wollen, und schließlich landet er in einer Nervenheilanstalt. Insassen solcher Anstalten schenkt man in der Regel wenig oder doch deutlich weniger Glauben als anderen, man spricht im Falle eines solchen unglaubwürdigen Erzählers von **unsicherem Erzählen**. Im Verlauf des Romans stellt sich die Frage, ob die Verrückten nicht eher außerhalb der Anstalt zu suchen sind; doch wenn wir allein vom Anfang ausgehen, müssen wir zunächst festhalten, dass dieses Ich nur das zu erzählen weiß, was es selber sieht, denkt oder

Ein problematisches Ich

fühlt. Der Erzähler wählt also die **Optik** einer Figur. Das Erzählverhalten ist personal, es ist allein auf diese eine Person bezogen. Wie schon festgestellt herrscht Innensicht, aber kein begrenzter Blick, denn der Ich-Erzähler überschaut das Geschehen, er kann sogar von seiner Zeugung erzählen. Grass wählt zweifellos, das ist ihm denn auch oft bescheinigt worden, eine originelle Konstruktion, die typisch ist für die Literatur der Moderne und Postmoderne. Seit der Zeit um 1900 herrschte zunehmend die Auffassung, dass die Welt nicht mehr als Ganzes und objektiv erfahren werden kann; auch Literatur kann nur ein fragmentiertes und subjektives Bild von Wirklichkeit vermitteln. Deshalb hat der allwissende Erzähler in der angeseheneren Literatur den Rückzug angetreten und überwiegend personalen Erzählern Platz gemacht, wobei die Glaubwürdigkeit ihrer Perspektive oft nachhaltig erschüttert wird – wie dies besonders eindrucksvoll bei Grass geschieht.

Wieder anders verhält es sich mit folgendem Text:

„Was hast du an?“ fragte er. Sie sagte: „Ich habe ein weißes Hemd mit kleinen Sternchen an, grünen und schwarzen Sternchen, dazu eine schwarze Hose, Socken so grün wie die Sternchen und schwarze Sneakers für neun Dollar.“ „Was machst du gerade?“ „Ich liege auf dem Bett, es ist gemacht. Das ist ungewöhnlich. Ich habe heut morgen das Bett gemacht.“<sup>6</sup>

Direkte Wiedergabe  
von Gesprächen

Nicholson Baker hat seinen Roman (von 1992) *Vox* genannt. *Vox* heißt Stimme. Das hat seinen Grund. Es handelt sich um einen ganz ungewöhnlichen Text: Um ein Telefongespräch, genauer, ein Telefonsexgespräch. Jim und Abby unterhalten sich. Eine wiedergegebene Unterhaltung nennt man **Dialog** – im Gegensatz zum **Monolog**, wenn nur einer redet (als Fachbegriff wird Monolog aber nur in der Dramenanalyse verwendet).

Wo steckt hier der Erzähler? Es handelt sich offenkundig nicht um einen Ich-Erzähler, folglich muss es wieder ein Er-Erzähler sein. Er kennt die Unterhaltung der beiden und kann sie wiedergeben, aber er bewertet sie nicht. Wir erfahren nichts über die Lebensläufe oder die Gedanken der beiden Figuren, wir können nur aus der Unterhaltung selbst entsprechende Schlüsse ziehen. Das Erzählverhalten ist also nicht allwissend. Ebenso wenig ist es

<sup>6</sup> Nicholson Baker: *Vox*. Roman. Deutsch von Eike Schönfeld. Reinbek: Rowohlt 1992, S. 7.

personal, denn der Erzähler wählt nicht die Optik einer Figur; und man kann schlecht sagen, dass er die Optik von zwei Figuren wählt, es sei denn, es gäbe einen abschnittswisen Wechsel.

Folglich handelt es sich um neutrales Erzählverhalten, da der Erzähler dem Geschehen (in diesem Fall dem Gespräch der beiden) gegenüber indifferent bleibt. Es herrscht Außensicht, da lediglich Dialoge wiedergegeben werden. Wir erfahren nur so viel über die beiden Figuren, wie sie sich – und damit uns – mitteilen wollen.

So neu Bakers Idee auch ist, das Telefongespräch als literarische Form findet sich bereits bei Kurt Tucholsky:

„Hallo!“ „Hier deutscher Literatur-Betrieb!“ „Hier Peter Panter. Sie hatten mir geschrieben; Ihr Herr Generaldirektor Bönheim möchte mich sprechen; es handelt sich um eine Revue ...“ „'n Augenblick mal. – Ja –?“ „Sie hatten geschrieben ...“ „Wer ist denn da?“ „Hier Peter Panter. Sie hatten mir geschrieben: Ihr Herr Generaldirektor Bönheim möchte mich ...“ „Ich verbinde mit dem Generalsekretariat Generaldirektor Bönheim.“ [...] „Hier Peter Panter. Sie hatten mir geschrieben: Ihr Herr Generaldirektor Bönheim möchte mich sprechen – es handelt sich um eine Revue ...“ „Sie meinen Herrn Generaldirektor Bönheim –! Herr Generaldirektor ist nicht zu sprechen, er ist verreist; wenn er hier wäre, wäre er in einer wichtigen Konferenz.“<sup>7</sup>

Das ist ein Ausschnitt aus einem Kapitel von Tucholskys Buch *Deutschland, Deutschland über alles* (von 1929). Das Buch sprengt jede Form, es kombiniert Fotomontagen mit Text und stellt die verschiedensten Textgattungen neben- bzw. hintereinander. Durchgängig ist der satirische Stil. Peter Panter wird immer wieder weiterverwiesen, seine Gesprächspartner geben sich arrogant, weil sie wichtige Institutionen im Kulturbetrieb repräsentieren bzw. deren Repräsentanten vertreten. Die Betonung „Generaldirektor“ ist ebenso ironisch wie die letzte Aussage, der Generaldirektor sei entweder verreist oder in einer Konferenz, eigentlich aber – so kann man für sich ergänzen – für einen unbedeutenden Anrufer nicht zu sprechen. Satire und Ironie erschließen sich erst durch eine interpretatorische Leistung, durch das Erkennen und Deuten der Übertreibungen. Dann aber zeigt sich, dass das neutrale Erzählverhalten mit der ironischen, satirisch-kritischen

Neutrales Erzähl-  
verhalten

Spiel mit Formen

<sup>7</sup> Kurt Tucholsky: *Deutschland, Deutschland über alles*. Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen. Montiert von John Heartfield. Reinbek: Rowohlt 1996 [Reprint der Erstausgabe von 1929 mit Anhang], S. 99.

Charakterisierung der Gesprächspartner Peter Panters kontrastiert.

Nun kann es sein, dass am Anfang eines Erzähltextes kein „Ich“ auftaucht und sich erst später zu Wort meldet. Dies ist der Fall in E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (von 1814), einem (so der Untertitel) „Märchen aus der neuen Zeit“. Es beginnt wie folgt:

Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mensch in Dresden durchs Schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Äpfeln und Kuchen hinein, die ein altes häßliches Weib feilbot, so daß alles, was der Quetschung glücklich entgangen, hinausgeschleudert wurde und die Straßenjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen.<sup>8</sup>

Wir scheinen es mit einem Er-Erzähler zu tun zu haben. Der Text beginnt mit genauen Zeit- und Ortsangaben, darin erinnert er an einen Zeitungsbericht. Der Erzähler gibt lediglich beobachtbare Handlung wieder, keine Gedanken oder Gefühle. Es fehlen Informationen, die über den kleinen Unfall hinausgehen. Offenbar ist das Erzählverhalten neutral, doch machen bereits einige Adjektive stutzig. Dass der Mann jung und das alte Weib häßlich ist, kann man vielleicht noch durchgehen lassen; es gibt so etwas wie einen gesellschaftlichen Konsens darüber, wie die Grenzen zwischen jung und alt, schön und häßlich zu ziehen sind. Das „glücklich“ und das „lustig“ bereiten schon größere Probleme für die angenommene Neutralität. Man könnte sagen, dass der Text hier die Erwartung erzeugt, dass es nicht bei neutralem Verhalten des Erzählers bleiben wird. Lesen wir also weiter. Der junge Mann wird von den Marktfrauen umringt, er gibt der alten Frau als Entschädigung seinen Geldbeutel:

Nun öffnete sich der fest geschlossene Kreis, aber indem der junge Mensch hinauschoß, rief ihm die Alte nach: „Ja, renne – renne nur zu, Satanskind – ins Kristall bald dein Fall – ins Kristall!“ – Die gellende, krächzende Stimme des Weibes hatte etwas Entsetzliches, so daß die Spaziergänger verwundert stillstanden und das Lachen, das sich erst verbreitet, mit einemmal verstummte. – Der Student Anselmus (niemand anderes war der junge Mensch) fühlte sich, unerachtet er des Weibes sonderbare Worte durchaus nicht verstand, von einem unwillkürlichen Grausen ergriffen [...].

<sup>8</sup> E. T. A. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. 8 Bde. Berlin u. Weimar: Aufbau 1994. Bd. 1, S. 221.

Nun wird deutlich: Es handelt sich um allwissendes Erzählverhalten. Der Erzähler kann nicht nur das Geschehen beobachten, sondern auch eigene Empfindungen oder die von Figuren wiedergeben (die Stimme der Frau hat „etwas Entsetzliches“, die Spaziergänger bleiben „verwundert“ stehen). Vor allem kann er die Gedanken und Gefühle des Studenten lesen, dessen Namen er sogar weiß.

Bis hierher lautet der Befund, dass es sich um einen allwissenden Er-Erzähler handelt. Zu Beginn des vierten Kapitels (von Hoffmann werden die Kapitel „Vigilien“, Nachtwachen, genannt) ändert sich die Sachlage erneut:

Wohl darf ich geradezu dich selbst, günstiger Leser! fragen, ob du in deinem Leben nicht Stunden, ja Tage und Wochen hattest, in denen dir all dein gewöhnliches Tun und Treiben ein recht quälendes Mißbehagen erregte und in denen dir alles, was dir sonst recht wichtig und wert in Sinn und Gedanken zu tragen vorkam, nun läppisch und nichtswürdig erschien?<sup>9</sup>

Hier meldet sich plötzlich ein „Ich“ zu Wort, es redet den Leser sogar direkt an! Der Text hat also einen Ich-Erzähler, allerdings hat der sich lange Zeit zurückgehalten, bevor er nun an dieser Stelle direkt in das Geschehen eingreift und den Leser fragt, ob er nicht die Gefühle des Anselmus nachvollziehen kann. Der Ich-Erzähler scheint keine von den handelnden Figuren zu sein, er steht außerhalb der Handlung. Auch dieser Befund muss gegen Ende des Texts korrigiert werden. In der zwölften Vigilie heißt es plötzlich:

Ich fühlte mich befangen in den Armseligkeiten des kleinlichen Alltagslebens, ich erkrankte in quälendem Mißbehagen, ich schlich umher wie ein Träumender, kurz, ich geriet in jenen Zustand des Studenten Anselmus, den ich dir, günstiger Leser! in der vierten Vigilie beschrieben. Ich härmte mich recht ab, wenn ich die eifl Vigilien, die ich glücklich zustande gebracht, durchlief und nun dachte, daß es mir wohl niemals vergönnt sein werde, die zwölfte als Schlußstein hinzuzufügen [...]. So hatte das schon mehrere Tage und Nächte gedauert, als ich endlich ganz unerwartet von dem Archivarius Lindhorst ein Billett erhielt, worin er mir folgendes schrieb [...].<sup>10</sup>

Der Ich-Erzähler folgt der Einladung des Archivarius und genießt dort einen Punsch, der ihm über die Schreibhemmung hinweghilft. Der Ich-Erzähler wird auf diese Weise Figur der Handlung, und an solchen Stellen wird das Erzählverhalten sogar personal.

<sup>9</sup> Ebd., S. 243.

<sup>10</sup> Ebd., S. 309f.

E.T.A. Hoffmanns  
„Goldner Topf“ – das  
Märchen beginnt wie  
ein Zeitungsbericht

Abb. 11



Für das „Äpfelweib“ ließ sich Hoffmann von einem Türknauf in Bamberg inspirieren

Erst spät macht  
sich ein Ich-Erzähler  
bemerkbar

Noch später wird er  
Teil der Handlung

Genauso wie Erzählform und Erzählverhalten wechseln, ändern sich Außen- bzw. Innensicht und olympische Position bzw. begrenzter Blick. Bei auktorialen Passagen herrschen in der Regel Innensicht und olympische Position vor, bei neutralen Passagen Außensicht und begrenzter Blick, bei personalen Passagen Innensicht und begrenzter Blick – soweit sich das so schematisch feststellen lässt, denn Ausnahmen bestätigen wie immer die Regel.

### Schlussfolgerungen

Am Beispiel des *Goldnen Topfs* lässt sich sehr gut erkennen,

1. dass Erzählform, Erzählverhalten, Erzählperspektive und Standort des Erzählers nur dann genau bestimmt werden können, wenn man den ganzen Text kennt;
2. dass die jeweiligen Unterkategorien im Text wechseln können, man kann sie also auch abschnittsweise bestimmen.

Punkt 2 ermöglicht es, graduelle Unterschiede bei Texten festzustellen, denen zunächst die gleiche Erzählform und das gleiche Erzählverhalten zugeordnet werden können. Überschaubar man das Textganze, dann kann ein Erzähler beispielsweise mehr oder weniger allwissend sein, das Erzähler-Ich kann außerhalb der Handlung stehen oder an ihr teilhaben, es kann sich zurückhalten oder eine große Präsenz zeigen. Es zeigt sich außerdem, dass es bei komplexen Textstrukturen mehrere **Erzähler auf verschiedenen Ebenen** geben kann, vor allem, wenn abschnittsweise aus der Perspektive von Figuren erzählt wird, die dem **Erzähler erster Ordnung** (wie bei Hoffmann der erst spät auftauchende Ich-Erzähler) nachgeordnet sind.

Nun ist es an der Zeit, auf die **Erzählhaltung** einzugehen. Es ist schon merkwürdig, welche Haltung Hoffmanns Erzähler einnimmt. Direkte Leseranreden sind in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts nicht üblich. Früher war es anders, im 18. Jahrhundert dienten sie oftmals der Beglaubigung der Handlung. Der Erzähler machte dem Leser weis, er sei mit dem Autor identisch. Eine übliche **Beglaubigungsstrategie** ist es, dass der Erzähler vorgibt, nur etwas öffentlich zu machen, was ein anderer geschrieben hat; das nennt man **Herausgeberfiktion**. Ein gutes Beispiel für die Herausgeberfiktion und zugleich für ihre Ironisierung ist

Zur Funktion von  
Leseranreden

E. T. A. Hoffmanns Fragment gebliebener Roman *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* von 1819/21, dessen „Vorwort des Herausgebers“ so beginnt:

Keinem Buche ist ein Vorwort nötiger als gegenwärtigem, da es, wird nicht erklärt, auf welche wunderliche Weise es sich zusammengewürfelt hat, als ein zusammengewürfeltes Durcheinander erscheinen dürfte. Daher bittet der Herausgeber den günstigen Leser, wirklich zu lesen, nämlich dieses Vorwort. Besagter Herausgeber hat einen Freund, mit dem er ein Herz und eine Seele ist, den er ebensogut kennt als sich selbst. Dieser Freund sprach eines Tages zu ihm ungefähr also: „Da, du, mein Guter, schon manches Buch hast drucken lassen und dich auf Verlegen verstehst, wird es dir ein leichtes sein, irgendeinen von diesen wackeren Herren aufzufinden, der auf deine Empfehlung etwas druckt, was ein junger Autor von dem glänzendsten Talent, von den vortrefflichsten Gaben vorher aufschrieb. Nimm dich des Mannes an, er verdient es.“<sup>11</sup>

Angesichts der Tatsache, dass sich der „junge Autor von dem glänzendsten Talent“ als Kater herausstellt, dürfte Hoffmann klar gewesen sein, dass ihm dies ein intelligenter Leser niemals glauben würde. Die große Diskrepanz von Beglaubigung des Wahrheitsgehalts und des Inhalts deutet auf eine satirische Absicht hin. Der „Herausgeber“ versichert seinen Lesern, dass er die Geschichte von seinem besten Freund erhalten hat, dass die Geschichte somit in ihrer Substanz wahr ist. Allerdings ist die Geschichte klar erkennbar ‚nur‘ Fiktion, es ist davon auszugehen, dass es weder den Freund noch den schreibenden Kater gibt. Man könnte auch sagen: Hoffmann spielt ein Spiel mit seinen Lesern, indem er versucht, ihnen vorzumachen, die folgende Geschichte sei wahr, obwohl er doch weiß, dass offensichtlich ist, dass er sie erfunden hat. Wozu das Spiel? Bei einem wahrscheinlichen Inhalt erhöht es den Reiz der Fiktion, es macht sie interessanter und es suggeriert, *dass sich das Geschehen zumindest so zugetragen haben könnte*. In diesem Fall handelt es sich zwar um eine „wunderliche“ Geschichte, doch wird der Kater als Philister oder, mit einem neueren Ausdruck, als Spießbürger dargestellt, die Figur steht stellvertretend für das pseudointellektuelle Bürgertum ihrer Zeit. Nicht auf den ersten Blick, aber auf der Ebene der Interpretation ist die Geschichte also durchaus wahrscheinlich oder sogar glaubwürdig.

Ein Kater als Erzähler

<sup>11</sup> Ebd., Bd. 6, S. 7.

Die Doppelung von Erzählerfiguren

Und noch etwas ist festzuhalten. Hoffmann ist nicht identisch mit dem Herausgeber, man könnte höchstens sagen, er spielt den Herausgeber. In dieser Herausgeberfiktion gibt es also zunächst zwei Erzähler, den des Vorworts und den der Lebensgeschichte des Katers; später kommt, auf der gleichen Ebene, der Erzähler der Lebensgeschichte des Kapellmeisters hinzu. Wir können hier also von einem Erzähler **erster** (Herausgeber) und zwei Erzählern **zweiter** (die ‚Autoren‘ der Autobiographien) **Ordnung** sprechen.

Gehen wir noch einmal zurück zu Hoffmanns *Goldnem Topf* und zur Frage der Erzählhaltung. Der Erzähler redet den Leser direkt an und fragt ihn unter anderem, ob er auch schon einmal in einer gläsernen Flasche eingeschlossen war.<sup>12</sup> Die Haltung des Erzählers zum Leser, aber auch zu seinen Figuren und zur Handlung ist auch hier überwiegend ironisch. Es kann wohl kaum davon ausgegangen werden, dass Hoffmann glaubt, seine Leser würden seinem Erzähler Glauben schenken und beispielsweise das Bad des Archivarius Lindhorst in seinem Punsch für wahrscheinlich halten.

Verschiedene Darbietungsweisen von Erzähltexten

Hier sind wir beim Punkt der **Darbietungsweisen** angelangt. Die Darbietungsweise im *Goldnen Topf* scheint zunächst ein **Bericht** zu sein, doch wird dieser zunehmend mit **Erzählerkommentaren** vermischt. Neben den Bericht tritt die **Beschreibung**, beispielsweise die eines Platzes und Gebäudes wie in Theodor Fontanes *Irrungen, Wirrungen* (von 1888):

An dem Schnittpunkte von Kurfürstendamm und Kurfürstenstraße, schräg gegenüber dem „Zoologischen“, befand sich in der Mitte der siebziger Jahre noch eine große, feldeinwärts sich erstreckende Gärtnerei, deren kleines, dreifenstriges, in einem Vorgärtchen um etwa hundert Schritte zurückgelegenes Wohnhaus, trotz aller Kleinheit und Zurückgezogenheit, von der vorübergehenden Straße her sehr wohl erkannt werden konnte. Was aber sonst noch zu dem Gesamtgewese der Gärtnerei gehörte, ja die recht eigentliche Hauptsache derselben ausmachte, war durch ebendieses kleine Wohnhaus wie durch eine Kulisse versteckt [...].<sup>13</sup>

Symbolik der Beschreibung

Erst gegen Ende der Passage tritt der Erzähler in Erscheinung, er kommentiert, dass der Rest der Gärtnerei „wie durch eine Kulisse versteckt“ wirke. Die Beschreibung mag auf den ersten Blick als

<sup>12</sup> Ebd., S. 296.

<sup>13</sup> Theodor Fontane: *Nymphenburger Taschenbuch-Ausgabe* in 15 Bänden. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1969. Bd. 9, S. 7.

langweilig empfunden werden, auf den zweiten Blick entpuppt sie sich als hochgradig symbolisch. Die Gärtnerei gibt es nicht mehr, sie ist ebenso vergangen wie die Liebe Lenes und Bothos, der Hauptfiguren des Romans. Das Haus hat nicht zwei oder vier Fenster, sondern drei, weil ebenso viele Personen dort wohnen und weil eine Dreiecksgeschichte erzählt werden soll. Auch bei Lene, die dort lebt, ist „die eigentliche Hauptsache“ nicht auf den ersten Blick zu erkennen, der nur ihr Äußeres zeigt und so auf ihre bürgerliche Herkunft verweist. Auf den zweiten Blick aber ist sie menschlich den gezeigten Adeligen haushoch überlegen. Fontane unterminiert auf diese Weise Standesgrenzen.

Fontane arbeitet viel mit Dialogen, es lassen sich bei ihm und anderen auch indirekte Rede oder Monologe finden. Eine ganz wichtige Unter- oder besser Sonderform der Darbietungsweisen ist der **Innere Monolog**. Arthur Schnitzlers *Leutnant Gustl* (von 1901) gilt als der erste durchgehende Innere Monolog in deutscher Sprache, die Novelle beginnt wie folgt:

Innere Monolog: Blick hinter die Fassade

Wie lange wird denn das noch dauern? Ich muß auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht so genieren ...<sup>14</sup>

Der – somit personale – Ich-Erzähler wählt die Optik dieser Figur, er gibt ihre Gedanken wieder. Erzähler und Figur verschmelzen. Gedanken sind im **Präsens**, während sich üblicherweise in Erzähltexten die Vergangenheitsform, das sogenannte **epische Präteritum** findet. Gedanken folgen in der Regel nicht sprachlichen Regeln, so sind die Unvollständigkeiten, Brüche und Auslassungen zu erklären. Die **rhetorischen Fragen** (Fragen, auf die man keine Antwort erwartet oder die man sich selbst stellt) deuten auf Unsicherheit. Gustl sitzt in einem Konzert, obwohl er sich dafür nicht interessiert, er interessiert sich nur für Frauen und für die Vorzüge durch das Zeigen seines militärischen Ranges. Die Unsicherheit ist in diesem Fall ein deutliches Zeichen für die Oberflächlichkeit der Figur. Der Innere Monolog legt Gustls Defizite schonungslos offen, er ermöglicht einen Blick hinter die Fassade dieser Figur und einer ganzen Gesellschaft, denn Gustl

<sup>14</sup> Arthur Schnitzler: *Leutnant Gustl. Fräulein Else*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1981, S. 7.

kann als repräsentativ für die österreichische k.u.k.-Monarchie um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert angesehen werden.

Mit dem Inneren Monolog verwandt ist der ‚Bewusstseinsstrom‘, der **Stream of Consciousness**. Berühmtes Beispiel hierfür sind Passagen in Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (von 1929). Bei Döblin zeigen Satzbau und Gedankenstriche an, dass es sich trotz Vergangenheitsform um das persönliche Erleben des Franz Biberkopf handelt:

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.<sup>15</sup>

Döblins Montage-  
technik

Döblins Roman ist ein Konglomerat verschiedenster Darbietungsweisen, der Autor hat sogar Zeitungsausschnitte in sein Manuskript eingeklebt, die für den Leser bruchlos und unsichtbar im Text verborgen sind und nur anhand des zeitungstypischen Bericht-Stils vermutungsweise identifiziert werden können.

Die Vielschichtigkeit von Texten wird zusätzlich erhöht, wenn wir berücksichtigen, dass es oft nicht nur einen Erzähler gibt. Für Hoffmanns *Kater Murr* haben wir dies bereits festgestellt, ein anderes bekanntes Beispiel wäre Goethes *Die Leiden des jungen Werther[s]* (1. Fassung 1774, 2. Fassung 1787).

Wenn es einen Herausgeber und eine Figur gibt, die aus ihrem Leben erzählt, dann wird der Herausgeber meist nicht mit dem Autor identisch sein, es sei denn, wir würden naiverweise unter-

Hierarchische Ordnung  
von unterschiedlichen  
Erzählerfiguren

Abb. 12 |



Szene aus Goethes  
„Werther“ nach einem  
Kupferstich von  
Nikolaus Chodowiecki

<sup>15</sup> Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Roman. Nachwort von Walter Muschg. Ungek. Ausg. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 1997, S. 9.

stellen, dass der Autor uns wirklich weismachen wollte, Figuren wie *Kater Murr* und *Werther* hätten gelebt – wobei natürlich, wie im Falle Goethes, bestimmte Eigenschaften von Figuren von lebenden Personen übernommen worden sein können. Sowohl der Herausgeber als auch das über sein Leben berichtende Ich sind Erzähler verschiedener Ordnungen oder Ebenen.

Andere Texte haben keine solche hierarchische, vertikale, also von oben nach unten verlaufende Struktur, sondern bevorzugen es, mehrere Erzähler nebeneinander zu stellen. Ein Beispiel hierfür ist Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* (von 1996). Die „Stimmen“ sind in Ich-Form geschriebene Erlebnisberichte, die abwechselnd aus verschiedenen Perspektiven Teile der Handlung beleuchten.

Um die Komplexität der hier angesprochenen Erzählstrukturen besser erfassen zu können, bieten sich zusätzliche Begriffe an, die auf Gérard Genette zurückgehen. Genette macht einen Unterschied zwischen Erzählvorgang/Narration und perspektivischer Wahrnehmung oder **Fokalisierung**. Somit wären die verschiedenen Perspektiven in Wolfs *Medea* als Fokalisierungen zu bestimmen. Im *Goldnen Topf* ist die Perspektive des Anselmus, die über viele Kapitel verfolgt wird, eine Fokalisierung; auch *Kater Murr* kann als **focalizer** bestimmt werden. Den „focalizern“ ist ein Narrator übergeordnet, beim *Goldnen Topf* das Ich, das sich später als derjenige einbringt, der die Geschichte schreibt; beim *Kater Murr* der angebliche Herausgeber von Murrs Autobiographie. Eine zweite Unterscheidung bietet sich an. Beim *Kater Murr* wird der „narrator“ nicht Teil der Handlung, beim *Goldnen Topf* aber schon. Bleibt er außerhalb der Handlung, spricht man von einem **extradiegetischen Erzähler**, wird er Teil der Handlung, von einem **intradiegetischen Erzähler**; „diegetisch“ kommt aus dem Griechischen und heißt „erzählend, erörternd“.

Es fehlt nun noch eine weitere Ebene, die von vielen Texten mehr oder weniger deutlich angesprochen wird. Mit den Bemerkungen des Herausgebers im *Kater Murr* wird auf die Realität des Lesers Bezug genommen, der den Text, den er gerade lesen möchte, mit anderen Texten, die er schon kennt, vergleichen wird. Man könnte auch sagen, dass der Anfang des Romans über sein eigenes Gemachtsein reflektiert, d. h. dazu Aussagen trifft. Nun kann man diese Aussagen hier nur ironisch lesen, handelt es sich doch um ein Spiel mit dem Leser, der, je erfahrener er ist, auch

Das Erzählte aus  
verschiedenen Perspek-  
tiven

Weitere Differenzie-  
rungen von Erzähltech-  
niken

Texte, die sich auf sich  
selbst beziehen

**schon weiß**, wie Herausgeberfiktionen ‚funktionieren‘. Wenn es **eine solche Ebene** gibt, in der ein Text über sich selbst reflektiert, dann spricht man von **Metafiktionalität** oder man sagt, der Text wird **selbstreflexiv** oder **selbstreferenziell** – er bezieht sich auf sich selbst. Auch im *Goldnen Topf* ist diese Ebene vorhanden. Anselmus hat die Aufgabe, beim Archivarius Lindhorst Texte in einer ihm unbekanntem Sprache mit kalligraphischer Genauigkeit zu reproduzieren, und auch wenn er die Sprache nicht versteht, so wirken die Texte doch auf ihn. Im richtigen (inspirierten) und falschen (von der Arbeit durch Zweifel an dem, was er tut, abgelenkten) Abschreiben des Anselmus spiegelt sich die romantische Konzeption des Verfassens literarischer Texte; wobei Hoffmann dies durch die Zuspitzung der Handlung und Figurencharakteristik zugleich ironisiert, weshalb man seine Texte nur mit Einschränkungen der Epoche der Romantik zuordnen kann.

Metafiktionalität kann dazu veranlassen, grundsätzlich über das Verhältnis von Realität und Fiktion nachzudenken, beispielsweise über die Frage, inwieweit alle Narrationen, auch die angeblich nicht-fiktionalen (also etwa Nachrichten im Fernsehen), durch die stets vorhandene Subjektivität von Wahrnehmung mehr oder weniger fiktional sind (schon oft genug haben sich Meldungen in den Nachrichten als falsch oder zumindest einseitig herausgestellt).

### 3.3 | Die Bedeutung der Zeit

Am Beispiel Hoffmanns haben wir gesehen, dass der Aufbau des Textes eine wichtige Rolle spielt. Dies gilt zunächst in zeitlicher Hinsicht, ist es doch notwendig zu bestimmen, wann eine Geschichte spielt. Finden sich Zeitangaben im Text, die eine genauere Bestimmung ermöglichen? Hoffmann nennt zu Anfang des *Goldnen Topfs* Tag und Uhrzeit, allerdings fehlt das Datum. Dies ist bei den meisten fiktionalen Texten der Fall. Der Grund liegt auf der Hand: Ein literarischer Text möchte nicht nur zu einer bestimmten Zeit gelesen werden, er beansprucht überzeitliche Geltung. Damit ist allerdings eine Regel aufgestellt, zu der es viele Ausnahmen gibt, beispielsweise Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, dessen Briefe datiert sind und der trotzdem zeitlos ist.

Zur Funktion von  
Metafiktionalität

Mögliche Datierungen  
von Texten

Texten, die ein historisch verbürgtes Geschehen schildern, nutzt es nichts, Jahreszahlen zu verschweigen; ein Blick ins Lexikon oder Geschichtsbuch genügt dem Leser, um das Datum selber zu ermitteln. Historische Ereignisse können für spätere Zeiten so bedeutend sein, dass das Streben nach Überzeitlichkeit durch die Zeit- und Themenwahl nicht notwendigerweise eingeschränkt wird. Dazu kommt, dass historische Stoffe fikionalisiert werden. Zu den historischen Figuren treten erfundene; den Figuren werden Handlungen, Gefühle und Gedanken zugeschrieben, die nirgendwo belegt sind. Die Gattung des Historischen Romans, die der Schotte Sir Walter Scott begründete, arbeitet mit solchen Techniken.

Geschichte und Fiktion

Walter Scott, „Waverley“.  
Titelblatt einer Jubiläumsausgabe

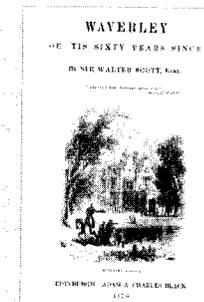


Abb. 13

Ein deutschsprachiges Beispiel, das bereits die Jahreszahl im Titel führt, ist Ludwig Rellstabs Roman *1812*. Auch wenn den Roman heute kaum jemand mehr kennt, so wurde er doch über viele Jahrzehnte hinweg in hohen Auflagen verbreitet. Die Jahreszahl signalisiert, dass es sich um einen Roman über die Befreiungskriege handelt, in denen Napoleon geschlagen wurde. Hier der erste Satz des Romans: „An einem lauen Aprilabende des Jahres 1812 traf Ludwig Rosen, ein junger Deutscher, eben mit der sinkenden Sonne vor dem Städtchen Duomo d’Ossola am Abhang des Simplons ein.“<sup>16</sup> Abgesehen vom fehlenden Tag kann man Zeit und Ort kaum genauer angeben.

<sup>16</sup> Ludwig Rellstab: *1812*. Historischer Roman. Hg. v. Friedrich Lichtwart. Mit erläuternden Bildern. Leipzig: Fritz Eckart Verlag 1912 (Der Blauen Eckardt-Bücher zweiter Band), S. 13. Zur Popularität des Romans vgl. „Zum Geleit“, S. 7–10. Heute hat der Roman nur noch literaturgeschichtliche Bedeutung, weil er sehr einfach erzählt ist und nationalistischen wie antisemitischen Tendenzen huldigt. Für das Studium der Literaturgeschichte ist es aber wichtig, auch solche Bücher zu kennen.

Eine Frage des  
Realismus

Bei anderen Erzähltexten lässt sich vielleicht indirekt bestimmen, in welcher Zeit sie spielen. Fontanes Roman *Cécile* (von 1887) beispielsweise beginnt mit einer Zugfahrt; ein funktionierendes Eisenbahn-Netz gab es in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wenn ein Geschehen realistisch wirken soll, kann ein Autor kaum auf solche zeitlichen Situierungen verzichten. Das andere Ende des Spektrums markieren Texte, deren Konzept keinen solchen realistischen Anspruch hat und für die zeitliche Situierungen eher von Nachteil wären. Am Anfang des Kapitels hatten wir so ein Beispiel: Das Märchen von *Hänsel und Gretel*. Märchen spielen in einer mythischen Vorzeit, die gleichzeitig so allgemein geschildert wird, dass auch die Leser der Jetztzeit etwas damit anfangen können. Wenn Hänsel und Gretel bei ihrer Wegsuche auf ein Eisenbahngleis stoßen würden, dann handelte es sich nicht mehr um ein Volksmärchen, sondern um dessen Parodie.

Abgesehen von Jahres- oder Epocheneinordnungen lässt sich aber meist sagen, welche Zeit ein Text abdeckt. Die Frage nach der präsentierten Zeitspanne ist unabhängig davon, wie realistisch ein Text wirkt. Goethes *Die Leiden des jungen Werther* wurde bereits mehrfach angesprochen; der Briefroman beginnt mit einem Brief vom 4. Mai 1771 und endet kurz vor Weihnachten des folgenden Jahres. Nicht nur die äußere, sondern auch die innere zeitliche Struktur spielt eine wichtige Rolle bei der Erzähltextanalyse. Das sehen wir, wenn wir die Dauer des Romans mit seinem Umfang vergleichen. Knapp 19 Monaten stehen 117 Seiten gegenüber, für die ein durchschnittlich geübter Leser vielleicht vier Stunden benötigt.

Um dieses Verhältnis von zwei ‚Zeitrechnungen‘ zueinander zu beschreiben, gibt es Fachbegriffe. Beim zeitlichen Umfang des Geschehens spricht man von **erzählter Zeit**, bei der Lesedauer von **Erzählzeit** als der Zeit, die man zum Erzählen der Geschichte benötigen würde. Beim angesprochenen Verhältnis von vergleichsweise langer erzählter Zeit und kurzer Erzählzeit spricht man von **zeitraffendem Erzählen**. Würde die Handlung von Goethes Roman nur vier Stunden dauern, dann handelte es sich um ein Beispiel für **zeitdeckendes Erzählen**. Wäre gar das Verhältnis umgekehrt, würde Werther seine Geschichte in der Stunde vor seinem Tod selber in diesem Umfang berichten, dann könnten wir das als **zeitdehnendes Erzählen** bezeichnen. Es gibt Beispiele für alle drei

Dauer des Lesens/  
Dauer der Handlung

Formen. Schnitzlers *Leutnant Gustl* wurde bereits zitiert. Die Novelle gibt die Gedanken des **Protagonisten** wieder – so bezeichnet man die oder eine zentrale Figur in einem Erzähltext. Man kann annehmen, dass es genauso lange dauert, die Gedanken zu formulieren, wie die formulierten Gedanken zu lesen. Es handelt sich also um ein Beispiel für zeitdeckendes Erzählen. Gleiches ist bei dem Telefongespräch aus Tucholskys Text der Fall, es gibt bei Gesprächswiedergaben generell keinen Unterschied zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit.

Ein Paradebeispiel für zeitdehnendes Erzählen ist die Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* (von 1891) des US-Amerikaners Ambrose Bierce. Protagonist Peyton Farquahr, ein Pflanzer der Südstaaten, wird der Sabotage für schuldig befunden und von Nordstaaten-Soldaten auf einer Brücke aufgehängt. In dem Sekundenbruchteil vor seinem Tod bildet er sich ein, dass das Seil reißt und er schwimmend fliehen kann. Bierce erzählt die Geschichte so, dass der Leser erst zum Schluss erfährt, dass Farquahr nicht tatsächlich freikommt. Der Leser identifiziert sich mit dem Protagonisten, die Grausamkeit des Krieges, aber auch das Schreckliche einer Hinrichtung wird somit deutlich. Auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur gibt es Beispiele zeitdehnenden Erzählens, etwa Uwe Timms Roman *Rot* von 2001. Der Beerdigungsredner Thomas Linde wird überfahren und erinnert sich an wichtige Stationen seines Lebens. Die kurze Zeit, die er blutend auf dem Asphalt liegt, bildet den Rahmen der umfangreichen Romanhandlung.

Man kann die Frage nach der Zeit des Erzählens auch auf den Erzähler beziehen und sich fragen, ob der Erzähler im Rückblick erzählt oder so, als ob sich das Geschehen gerade zuträgt. **Früheres Erzählen** bedeutet, dass das, was erzählt wird, noch kommen wird; **gleichzeitiges Erzählen**, dass sich alles im Moment des Erzählens zuträgt; **späteres Erzählen**, dass alles zurückliegt.<sup>17</sup> Für Timm lässt sich späteres Erzählen diagnostizieren, bei Bierce ist es gleichzeitiges Erzählen, allerdings nicht einer realen Handlung, sondern in einem Tagtraum. In Grass' *Blechtrommel* wird überwiegend im Rückblick erzählt, es handelt sich also um späteres Erzählen, mit Ausnahme der Passagen in der Anstalt, die

Abb. 14



Titelbild des Romans  
von Uwe Timm

Wann hat sich das  
Erzählte zugetragen?

<sup>17</sup> Zu dieser Unterscheidung vgl. Martinez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 69ff.

wir als gleichzeitiges Erzählen identifizieren können. Früheres Erzählen kommt in der Literatur so gut wie gar nicht vor, da es gegen die Wahrscheinlichkeit ist – wer weiß, was sich in der Zukunft ereignen wird? Als Kunstgriff findet es sich zu Beginn von Flann O'Briens *Irishem Lebenslauf* (von 1941), freilich gibt der Erzähler nur vor, dass ein Geschehen noch kommen wird, das eigentlich bereits zurückliegt:

Am Abend vor meiner Geburt geschah es, daß mein Vater zusammen mit Martin O'Bannassa auf dem Hühnerstall saß; man spähte in den Himmel, um sich ein Bild vom Wetter zu machen und plauderte wohl auch ernsthaft und ruhig über die Unbilden des Lebens.<sup>18</sup>

Wir stellen hier fest, dass die Perspektive auf den Text als Ganzes nicht ausreicht. Auch zeitraffendes, zeitdeckendes und zeitdehnendes Erzählen können in einem Text gemischt werden. Für Goethes *Werther* lässt sich zwar insgesamt zeitraffendes Erzählen feststellen, doch besteht der Roman zum überwiegenden Teil aus Briefen, die für sich genommen als zeitdeckendes Erzählen gewertet werden können. Die zeitlichen Lücken zwischen den Briefen und die summierenden Ausführungen des ‚Herausgebers‘ sorgen für den Gesamteindruck. Variieren kann auch die innere Struktur zeitlicher Anordnung. So beginnt Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman* (von 1759–67) im Jahr 1718 und endet 1713, wobei diese Rückwärts-Ordnung gegenläufig zur chronologisch erzählten Kindheit des Protagonisten steht und zusätzlich durch zahlreiche Brüche (Rückblenden, Abschweifungen) gestört wird.

### 3.4 | Prosa, Erzähltext oder epischer Text

Wir haben bisher von Erzähltexten gesprochen; alternativ wird man den Begriff **Prosa** finden. Früher bevorzugte man die Bezeichnung **Epik** oder epischer Text. Erzähltexte haben sich aus dem Epos entwickelt, doch heute ist diese Abstammung nur noch schwer nachvollziehbar, denn ein Epos ist in Versen ge-

<sup>18</sup> Flann O'Brien: *Irishem Lebenslauf*. Eine arge Geschichte vom harten Leben. Hg. von Myles na Gopaleen. Aus dem Irischen ins Englische übertragen von Patrick C. Power. Aus dem Englischen ins Deutsche übertragen von Harry Rowohlt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch 986), S. 15 ff.

schrieben. Das berühmteste Epos in deutscher Sprache ist das *Nibelungenlied*. Die Literatur des Mittelalters ist überwiegend Versdichtung; das hat mehrere Gründe. Literatur, wie wir sie kennen, gab es zunächst kaum, es handelte sich bei Veröffentlichungen fast ausschließlich um geistliche Dichtung, denn Lesen und Schreiben waren Fähigkeiten, die außer Kirchenleuten nur wenige hatten. Später traten neben geistliche Lieder und Spiele höfische Formen, zum Beispiel Minnelieder oder Preislieder auf den Fürsten, dem der Dichter diente. Erst spät setzte sich die deutsche Sprache gegenüber der lateinischen durch, dies ist natürlich die wesentliche Voraussetzung für die Entwicklung einer deutschsprachigen Literatur.

In der frühen Neuzeit begannen Autoren auch in Prosa zu schreiben. Der Roman tritt erst im 18. Jahrhundert auf breiter Front in Erscheinung, zunächst als weniger anspruchsvolle Form der Unterhaltung, denn die Prosa-Sprache schien deutlich weniger kunstvoll zu sein. In Deutschland haben sich Roman, Novelle & Co. erst im 19. Jahrhundert als gleichwertige Literaturgattung neben Lyrik und Drama etabliert.

Wie Epen sind auch Balladen Texte mit Handlung, die gern als dramatische Handlung bezeichnet wird. Epos und Ballade sind Grenzgattungen, die Eigenschaften von Prosa, Lyrik und Dramatik haben: Sie erzählen eine Geschichte, wählen dafür die Versform und stattdessen sie mit großer Spannung aus, wobei insbesondere Dialoge an die Unmittelbarkeit des Dramas erinnern.

Weitere Schwierigkeiten beim Einsortieren in sauberlich etikettierte Schubladen machen uns die Autoren. Nach der sogenannten ‚Sattelzeit‘ (Begriff aus der Geschichtswissenschaft) oder ‚Geniezeit‘ (Begriff aus der Literaturgeschichte, bezogen auf die Literatur des „Sturm und Drang“) um die Mitte des 18. Jahrhunderts kommt es in Mode, überkommene Regeln zu brechen und eigene Regeln für das ‚Funktionieren‘ eines literarischen Texts aufzustellen. Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* beispielsweise (1802 posthum erschienen) ist Fragment geblieben und enthält Märchen sowie Liederinlagen, insofern ist die Bezeichnung ‚Roman‘ eher eine Klammer oder ein Dach für eine Anzahl heterogener Formen. Ein neueres Beispiel wurde bereits erwähnt: Christa Wolfs Roman *Medea. Stimmen* besteht aus einer Ansammlung von Inneren Monologen. Der Roman hat gar keine Rahmenhandlung mehr, oder vielmehr bildet Medeas Stimme so

Erzählen im Mittelalter

Erzählung, Lyrik und Drama

Autoren folgen ihren eigenen Regeln

Komplexe Zeitstrukturen

etwas wie einen Rahmen. Die Möglichkeiten für Autoren, etwas Neues auszuprobieren, waren, sind und bleiben vielfältig.

### 3.5 | Untergattungen

#### Merkmale des Romans

Prosa ist also ein Dachbegriff für viele verschiedene Untergattungen, wobei Epen und Balladen die Grenzen zu den benachbarten Großgattungen Lyrik und Drama überschreiten. Populärste Untergattung der Prosa ist heute der **Roman**, wobei gerade die Definition des Romans sehr schwierig ist, es sind ja schon so unterschiedliche Beispiele wie Sternes *Tristram Shandy*, Hoffmanns *Kater Murr* oder Wolfs *Medea* erwähnt worden. Eigentlich gibt es nur drei wesentliche Merkmale: Erstens ist ein Roman zumeist als ‚Roman‘ im **Paratext** (Paratexte sind die um den Text herum angeordneten Texte, also Titelei, Klappentext, Impressum etc.) gekennzeichnet, also als Roman explizit ausgewiesen. Zweitens ist ein Roman tendenziell die umfangreichste Untergattung der Prosa, er ist in der Regel länger als eine Erzählung oder eine Novelle. Und drittens ist ein Roman komplexer als beispielsweise die ihm wohl am engsten verwandte Erzählung. In einer **Erzählung** findet sich entweder ein Erzählstrang oder es gibt einige wenige davon, jedenfalls kommt keine Verschachtelung von Erzählsträngen vor, wie dies im Roman üblich ist, und die erzählte Zeit fällt kürzer aus. Auch das Figurenpersonal ist auf ein überschaubares Maß reduziert. Ähnliches lässt sich für die **Novelle** feststellen, die im 19. Jahrhundert wegen ihrer Kürze besonders beliebt war – sie konnte vor der Buchpublikation in den viel gelesenen Literatur- und Kulturzeitschriften veröffentlicht werden; übrigens ähnlich wie der **Fortsetzungsroman**, der so geschrieben ist, dass das Kapitelende mit dem Schluss des Abdrucks in der Zeitschrift zusammen fällt; hier gilt es dann, Spannung auf die nächste Folge zu erzeugen.

Es gibt eine Vielzahl von Untergattungen, die einfacher oder weniger einfach zu bestimmen sind, zu den älteren zählen beispielsweise als kürzere Formen die Sage (mit einem wahren Kern und konkreten Ortsangaben) oder Legende (in der Regel eine Heiligengeschichte). Es soll hier nur exemplarisch auf die Novelle, das Märchen und den Historischen Roman noch etwas näher eingegangen werden.

Die **Novelle** (‚kleine Neuigkeit‘, von lat. novus = neu) gilt als streng komponierte Form und wird daher als dem (wie es früher war) Drama verwandt angesehen. Novellen werden oftmals in Zyklen publiziert und mit einem Rahmen verbunden, hierfür gibt es berühmte Beispiele, etwa Giovanni Boccaccios *Il Decamerone* (*Dekameron*[e]) von 1470, Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* von 1795 oder E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* von 1819–21. Es gibt auch Novellensammlungen ohne Rahmen und mit einem durchgehenden Thema, ein bekanntes Beispiel hierfür wäre Gottfried Kellers *Die Leute von Seldwyla* von 1856 (erw. 1874). Auch in der Novelle wird oft dialogisch erzählt. Als Erzählung „mittlerer Länge“ konzentriert sich die Novelle<sup>19</sup> auf einen Erzählstrang und wenige Figuren. Für die Geschlossenheit sorgen auch die starke Symbolik und ein zentraler Konflikt. Auf den seinerzeit bekannten Novellendichter Paul Heyse (1830–1914) geht, etwas missverständlich, die Betonung der Dingsymbolik zurück, obwohl er mit seiner ‚Falkentheorie‘ eigentlich das zentrale Ereignis oder den zentralen Konflikt betonen wollte. (Mit dem Begriff des Falken verweist er auf eine Novelle aus dem *Dekamerone*.) Goethe hat die Novelle als „eine sich ereignete unerhörte Begebenheit“ charakterisiert, mit ‚unerhört‘ ist ‚nie gehört‘, also das Neue der Novelle gemeint.

Der Novelle verwandt ist das **Märchen**, wenn es sich um ein Kunstmärchen handelt. Die Unterscheidung zwischen **Volks- und Kunstmärchen** bildete sich mit der Veröffentlichung der Sammlung *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm 1812/15 heraus, hier wird das Volksmärchen mit seinen in der Folge als typisch betrachteten Eigenschaften normiert: Zeit- und Ortlosigkeit, einsträngige Handlung, eindimensionale Figuren (also entweder gut oder böse), formelhafte Wendungen („Es war einmal ...“), einfache Sprache, Happy End ... Im Unterschied dazu steht das Kunstmärchen mit häufig aufzufindenden Orts- und Zeitangaben, einer mehrsträngigen Handlung, psychologisierten Figuren, einer anspruchsvollen Sprache und oft auch einem schlechten Ende, etwa bei Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* von 1797. Vom Kunstmärchen lässt sich noch das **Wirklichkeitsmärchen** unterscheiden, das zwei Handlungsebenen aufweist – eine Ebene, die

Eine streng komponierte Form

Merkmale des Märchens

<sup>19</sup> Zur Novelle vgl. Hugo Aust: *Novelle*. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1995 (Sammlung Metzler 256), Zitat S. 9.

der zeitgenössischen Realität nachgebildet ist, und eine, die in einer Wunderwelt, in einem Zauberreich spielt. (Im Volks- und üblichen Kunstmärchen sind Merkmale der realistischen und wunderbaren Welt unterschiedslos gemischt.) Das erste Wirklichkeitsmärchen, das eine solche Trennung konsequent etabliert, ist E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* von 1814. Die Tradition des Wirklichkeitsmärchens reicht bis in die Gegenwart, etwa bis zu J. K. Rowlings *Harry-Potter*-Romanen mit einer an das zeitgenössische England angelehnten Realitätsebene und der Zaubererwelt, die (wie oft in Wirklichkeitsmärchen) durch Schleusen erreicht werden kann, etwa durch Kamine. Allen Märchen gemeinsam ist, dass magische Requisiten und Figuren vorkommen, also Hexen und Zauberer, Kessel und Zauberstäbe, und eine animistische Weltsicht (Belebung des Unbelebten), was sich etwa darin ausdrückt, dass Tiere sprechen können. Damit verweist das Märchen auf eine Welt jenseits der beobachtbaren Realität – sein wichtigstes Merkmal ist also die Transzendenz (von lat. *transcendere* = überschreiten).<sup>20</sup>

Von Hoffmann bis  
Rowling

Erfundene Geschichte

Wie wir sehen, können Untergattungen weiter unterteilt werden; eine Untergattung des Romans beispielsweise ist der **Historische Roman**.<sup>21</sup> Als Begründer des modernen Historischen Romans gilt der Schotte Sir Walter Scott (1771–1832), der neben Goethe berühmteste und meistgelesene Autor seiner Zeit. Mit dem anonym veröffentlichten Roman *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* von 1814 schuf er ein neues Muster, das er selbst in vielen weiteren Romanen variierte. Zu den bekanntesten deutschen Historischen Romanen gehört Wilhelm Hauffs *Lichtenstein* von 1826. Historische Ereignisse werden erzählt, aber nicht als Haupt- und Staatsaktionen, sondern in ihren Auswirkungen auf die ‚einfachen Leute‘; man kann hier einen Zusammenhang zum Beginn der Sozialgeschichtsschreibung sehen. Die Protagonisten sind, anders als die ebenfalls auftretenden bekannten historischen Persönlichkeiten, in der Regel erfunden, und es handelt sich bei ihnen um sogenannte ‚mittlere Helden‘, die nicht eindeutig positiv dargestellt sind, die einen etwas schwachen Charakter haben; da-

<sup>20</sup> Zum Märchen vgl. Stefan Neuhaus: Märchen. Tübingen u. Basel: Francke 2005 (UTB 2693).

<sup>21</sup> Zum Historischen Roman vgl. Hugo Aust: Der historische Roman. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1994 (Sammlung Metzler 278).

her auch der Name des Protagonisten in Scotts Roman, Edmund Waverley (engl. *to waver* = wanken, schwanken, zögern).

## Beispielanalyse

In einem Band mit kurzen Erzählungen des Schweizer Autors Peter Bichsel findet sich folgender Text mit dem Titel *Gerechtigkeit*:

| 3.6

Ein kurzer Text  
Peter Bichsels

Der Betrunkene auf der Parkbank – der Morgen war sehr heiß – sagte: „Erinnerst du dich an jenen“, er sagte einen Namen, „der vor 25 Jahren seine Frau mit einem Beil erschlug?“ „Nein“, sagte ich. „Das war ich“, sagte er. „Es war vor 25 Jahren“, sagte er. „Erinnerst du dich?“ sagte er. Am Nachmittag – es war heiß – quälte mich der Gedanke, daß ich ihn falsch verstanden haben könnte.<sup>22</sup>

Offenkundig handelt es sich um einen fiktionalen Text, dies signalisiert der Titel (Titel und Untertitel des Bandes, Titelgeschichte, Leben und Werk des Autors etc.). Die Erzählung enthält genaue Orts- und Zeitangaben (der Nennung der 25 Jahre abgesehen), die auf einen möglicherweise tatsächlichen Bericht hinweisen würden. Von einem solchen Bericht unterscheidet sich der Text weiter durch die Verwendung von *sagte*.

Das Medium oder der Erzählmodus des Texts ist ein personaler Ich-Erzähler. Nicht überraschend ist daher, dass der Erzähler Innensicht hat, allerdings nur mit er nur die Empfindungen und Gedanken der Figur, die er erzählt, über Ich-Erzähler, nämlich Erzähler und handelnde Figur, *narrator* und *focalizer* in diesem, also ein intradiegetischer Erzähler. Sein Standort ist der des begrenzten Blicks, so wie die Unmittelbarkeit erzeugt. Das gewöhnliche *tempus* des epischen *historitums* und die neutrale bis selbstverständliche Erzählhaltung bieten ebenfalls keine Überraschungen. Es handelt sich um gleichzeitiges Erzählen, denn das Ich gibt wieder, was es am Morgen auf oder bei der Parkbank erlebt und was es am Nachmittag denkt. Zwischen „sagte er“ und „Am Nachmittag“ klafft eine zeitliche Lücke, wir haben es also mit zeittraffendem Erzählen zu tun, allerdings sind die beiden Abschnitte davor und danach als zeitdeckendes Erzählen zu klassifizieren.

Personaler Ich-Erzähler  
als Teil der Handlung

Die **Handlung** (oder der **plot**) lässt sich so *paraphrasieren* (= be-umschreiben): Zwei Menschen treffen sich im Park, einer ist be-

<sup>22</sup> Peter Bichsel: Zur Stadt Paris. Geschichten. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 27.

die Wiederholungen der Fragen könnten zeigen, dass der Betrunkene die Welt nicht weiß. Insofern ist es nicht gerecht, dass es dem Ich-Erzähler über geht als dem Betrunkene. Das Leben offenbar zerfallen wurde. Aber in der selbstkritischen Frage deutet sich an, dass die Strafe des Ich-Erzählers in Gewissensnöten bestehen und diese Weise Mittel „Gerechtigkeit“ gerechtfertigt sein könnte.

Das sind nur zwei Modelle, die auch nicht alle der disparaten Hinweise des Textes in einen Sinnzusammenhang überführen. Bichsels kurze Erzählung erinnert an die Texte Franz Kafkas, die eine ähnliche Struktur haben, sie steht aber auch in der Tradition von Johann Peter Hebel's sogenannten *Kalendergeschichten* am Anfang des 19. Jahrhunderts, die eine einfache Sprache mit einer einfachen Handlung und einer einfachen Handlungskraft kombinierten und dennoch Bedeutungs-spielräume eröffneten. Das ist schließlich das konstitutive Merkmal von Literatur – den Leser zum Nachdenken, zur Reflexion anzuregen.

Anregung zur Reflexion!

### 3.7 | Wichtige Begriffe zu diesem Kapitel

Fiktion	begrenzter Blick
Medium	olympische Position
Erzähltheorie	Unmittelbarkeit
Erzähler (engl. narrator)	Distanz
Erzählform	Optik
Ich-, Er-Erzähler	unsicheres Erzählen
Erzählverhalten	Dialog
auktorial/allwissend	Erzählhaltung
personal	Beglaubigungsstrategie
neutral	Herausgeberfiktion
Erzählperspektive	Erzähler erster/zweiter Ordnung
Innensicht	Darbietungsweisen
Außensicht	Bericht
Narration	Erzählerkommentar
Fokalisierung/focalizer	Beschreibung
extradiegetischer Erzähler	episches Präteritum
intradiegetischer Erzähler	rhetorische Fragen
Standort des Erzählers	indirekte Rede

innerer Monolog	Fabel/plot/Handlung
Stream of Consciousness	Prosa/Epik
metafiktional/selbstreflexiv/ selbstreferenziell	Paratext
erzählte Zeit/Erzählzeit	Roman
zeittraffendes Erzählen	Fortsetzungsroman
zeitdeckendes Erzählen	Erzählung
zeitdehnendes Erzählen	Novelle
früheres Erzählen	Märchen
gleichzeitiges Erzählen	Volksmärchen
späteres Erzählen	Kunstmärchen
Protagonist	Wirklichkeitsmärchen
	Historischer Roman

### Empfohlene Literatur zu diesem Kapitel

3.8

Monika Fludernik: <i>Erzähltheorie. Eine Einführung</i> . 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2007 (Einführung Literaturwissenschaft).	<i>Kompakte, übersichtliche und leicht zu lesende Einführung in alle wichtigen Bereiche.</i>
Gerard Genette: <i>Die Erzählung</i> . 2. Aufl. München: Fink 1998 (UTB 8083).	<i>Klassiker der strukturalen Erzähltextanalyse, eher als weiterführende Literatur geeignet.</i>
Matias Martinez u. Michael Scheffel: <i>Einführung in die Erzähltheorie</i> . 7. Aufl. München: C. H. Beck 2007 (C. H. Beck Studium).	<i>Fundierte Einführung mit stärkerer Betonung der Terminologie und etwas anderen Schwerpunkten (mehr Übernahmen aus der strukturalen Erzähltheorie).</i>
Jürgen H. Petersen: <i>Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte</i> . Stuttgart u. Weimar: Metzler 1993 (Metzler Studienausgabe).	<i>Petersen hat den erzähltheoretischen Ansatz von Franz K. Stanzel weiterentwickelt. Die Studie ist sehr gut lesbar und bietet die wichtigsten Grundlagen für die Analyse von Erzähltexten.</i>