Der *Overt Narrator* – die Markierung der Erzählinstanz.

Die digitale Annotation der narrativen zeitlichen Ordnung zur Identifikation von Erzählinstanzen und -kommentaren in phantastischen Werken des 19. und 20. Jh.

Dissertation
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Anna Mareike Weimer
aus Braunschweig

Göttingen, Juni 2024

1. Gutachterin Prof. Dr. Simone Winko
2. Gutachterin Prof. Dr. Anke Holler
3. Gutachterin Dr. Janina Jacke

Tag der mündlichen Prüfung: 13.12.2024

Aber es ist eine seltsame Tatsache,
dass das Entsetzliche seine Schrecken verliert,
wenn es sich immer wiederholt.

Michael Ende

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all denjenigen danken, die mich während meiner Promotion begleitet und unterstützt haben.

Mein Dank gilt meiner Erstprüferin, Prof. Dr. Simone Winko, für die Unterstützung, die diese Arbeit entscheidend geprägt hat. Ich danke auch Prof. Dr. Anke Holler für Ihre sorgfältige Prüfung und die Zusammenarbeit. Dr. Janina Jacke möchte ich für ihr Fachwissen und ihre Unterstützung danken, die mir während der gesamten Forschungsarbeit eine wertvolle Hilfe waren.

Ein großer Dank geht an die (ehemaligen) Teilnehmenden des Forschungsprojekts MONA der Universität Göttingen, die alle auf unterschiedliche Weise zu meiner Arbeit beigetragen haben. Die konstruktive Zusammenarbeit mit euch hat meine Forschungskarriere entschieden geprägt. Besonders hervorheben möchte ich meine brillante Kollegin und gute Freundin Dr. Luisa Gödeke, die mir nicht nur fachlich, sondern auch emotional stets zur Seite stand. Dein Beistand und Witz hat mir in vielen Momenten geholfen, die Herausforderungen dieser Arbeit zu meistern.

Mein tiefster Dank gilt darüber hinaus meinem Ehemann Kai Weimer, der selbst einen Titel verdient hätte für seine konstante Unterstützung während meiner gesamten Promotion. Ohne ihn wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Ebenso danke ich meiner Familie: Agnes und Stephan Hofmann, Carsten und Ulrike Weimer, Dr. Jan und Dr. Enya Paschen sowie Michael Hofmann für ihre unermüdliche Unterstützung, ihre Gebete und ihr Verständnis. Zuletzt möchte ich meiner Schwester Jacqueline Lühling danken. Deine Unterstützung und dein Zuspruch haben mir in den entscheidenden Momenten die nötige Zuversicht gegeben.

Diese Arbeit ist nicht nur das Ergebnis meiner Bemühungen, sondern auch das Produkt der Unterstützung all dieser wunderbaren Menschen und vieler weiterer. Ihnen und euch allen gilt mein aufrichtiger Dank.

EINLEITUNG 1

1 DER *OVERT NARRATOR* ALS LITERATURTHEORETISCHES KONZEPT 12

1.1 CHATMAN: DIE ANFÄNGE DES *OVERT NARRATORS* 12

1.2 DER *OVERT NARRATOR* IN DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNGSDEBATTE 28

1.3 ZUSAMMENFASSUNG UND WEITERES VORGEHEN 35

2 ZEITLICHE STRUKTUREN ALS MARKER FÜR DEN *OVERT NARRATOR* 38

2.1 NARRATIVE ZEIT. EINE ÜBERSICHT 40

2.2 ABWEICHUNGEN DER ZEITLICHEN STRUKTUR ALS MARKER FÜR EXPLIZITE ERZÄHLINSTANZEN 44

2.3 OPERATIONALISIERUNG DER ZEITLICHEN MARKER ZUR DIGITALEN ANNOTATION 46

2.4 AUSWERTUNG: ÜBERBLICK ÜBER DIE ANNOTATION DER ZEITLICHEN MARKER 57

3 DIE MODELLIERUNG DES *OVERT NARRATORS*: DIE DREI MERKMALGRUPPEN DER MARKIERUNG EINER ERZÄHLINSTANZ 87

4 ERSTENS: DER LITERARISCHE KOMMENTAR ALS DISKURSMODUS 89

4.1 DER LITERARISCHE KOMMENTAR ALS NARRATOLOGISCHER BEGRIFF 90

4.2 EINE EMPIRISCHE UNTERSUCHUNG DES LITERARISCHEN KOMMENTARS ANHAND VON ERZÄHLPAUSEN 107

4.3 DER *OVERT NARRATOR* ALS ERZÄHLPERSON 135

4.4 ZUSAMMENFASSUNG: DER *OVERT NARRATOR* ALS KOMMENTIERENDE ERZÄHLPERSON 160

5 ZWEITENS: DER IMPLIZITE KOMMENTAR 161

5.1 IRONIE 163

5.2 UNEIGENTLICHE REDE 171

5.3 ZUSAMMENFASSUNG: DER IMPLIZITE *OVERT NARRATOR* 174

6 DRITTENS: DER *OVERT NARRATOR* ALS ERZÄHLKONSTRUKT 176

6.1 DIE ERZÄHLINSTANZ ALS ORDNUNGSINSTANZ 176

6.2 ZEITLICHE ABWEICHUNG ALS MERKMAL DES *OVERT NARRATORS* 183

6.3 UNEIGENTLICHE ZEIT ALS HYPOTHETISCHES ERZÄHLEN 185

6.4 ZUSAMMENFASSUNG: DER *OVERT NARRATOR* ALS ABSICHT ZWISCHEN ORDNUNG UND ABWEICHUNG 191

7 ZUSAMMENFASSUNG: DAS ERZÄHLTHEORETISCHE MODELL DES *OVERT NARRATORS* 192

8 UNSICHERE ATTRIBUTION – DIE GRENZEN DER ERZÄHLINSTANZ 194

8.1 AN DER GRENZE DER FIGURENREDE 196
8.2 AN DER GRENZE DER AUTORREDE 206
8.3 ZUSAMMENFASSUNG: DIE ERZÄHLINSTANZ ALS SPRECHINSTANZ 224

9 DREI STUDIEN ZUM *OVERT NARRATOR* 226

9.1 DER SANDMANN - E.T.A. HOFFMANN (1816) 228
9.2 DAS GRÜNE GESICHT – G. MEYRINK (1917) 231
9.3 DIE UNENDLICHE GESCHICHTE – M. ENDE (1979) 234
9.4 DREI *OVERT NARRATORS*: DIE UNTERSUCHUNGSWERKE IM VERGLEICH 236

10 FAZIT 238

10.1 EIN ÜBERBLICK ÜBER DIE ERGEBNISSE DER VORLIEGENDEN ARBEIT 238
10.2 DER *OVERT NARRATOR* ALS LITERATURTHEORETISCHER BEGRIFF 241
10.3 REFLEXION DES ARBEITSPROZESSES UND AUSBLICK 242

11 VERZEICHNISSE 245

11.1 PRIMÄRLITERATUR 245
11.2 SEKUNDÄRLITERATUR 245
11.3 ABBILDUNGSVERZEICHNIS 255
11.4 TABELLENVERZEICHNIS 256

12 ANHANG 258

12.1 DIGITALER ANHANG WEIMER 258
12.2 VOLLSTÄNDIGE TABELLEN DER DATENERHEBUNG ERZÄHLPAUSE 258

Einleitung

Diese Arbeit widmet sich denjenigen Erzählinstanzen, die sich *deutlich wahrnehmbar* in das Geschehen der von ihnen vermittelten Geschichten einmischen – die *overt narrators*. Sie bewerten Handlung und Figuren, erklären und verteidigen, was sie erzählen, und präsentieren sich selbst in ihrer Rolle des Erzählers oder der Erzählerin. Diese Erzählinstanzen scheinen als Personen greifbar zu sein – ja beinahe könnte man meinen, dass es sich um die Autoren oder Autorinnen selbst handelt, die sich, ihre Charakterzüge und Vorstellungen in das Werk einbringen. Gerade die vermeintlich deutlichsten Markierungen der Erzählinstanzen sind es, die die größten Debatten um Kommentare, Intrusionen, Fiktionalität, Autorrede oder gar die Notwendigkeit von Erzählinstanzen an und für sich auslösen. Hier zeigt sich die Herausforderung in der Untersuchung des *overt narrators*. Deutlich wahrnehmbar – was heißt das genau? Und *für wen* wahrnehmbar?

Der Begriff *overt narrator* wurde erstmals durch Seymour Chatman 1978 geprägt. Dabei fasst Chatman ihn für homo- und heterodiegetische Instanzen zusammen, da für die Dominanz ihrer Erscheinung im Text nicht ausschlaggebend ist, ob sie als Figur auftreten oder nicht. Stattdessen fokussiert er sich auf die (vermeintlich) eindeutige Identifizierbarkeit der Erzählinstanz. Neben Literaturwissenschaftlern haben so auch Laien einen intuitiven Zugang dazu, worum es sich dabei handelt: Der *overt narrator* scheint auf den ersten Blick als Gegenteil von unzuverlässigen oder verborgenen Erzählinstanzen, die sich durch ihre Unklarheit oder fehlende Markiertheit auszeichnen. Die Erzählinstanz, die sich aktiv präsentiert, sollte dagegen viel greifbarer sein. Umso überraschender ist es, dass die Definition und Erkennung in Werken so schwerfällt und so viele Widersprüche in der Konzipierung aufdeckt.

Bei der intuitiven Verständlichkeit scheint es sich um eine falsche Attribution zu handeln, denn so eindeutig und vor allem leicht anwendbar ist das Konzept des *overt narrators* nicht. Chatman hat einen Grundstein gelegt, als er den Begriff des *overt narrators* definierte und damit die Wahrnehmbarkeit von Vermittlung bzw. Erzählinstanzen in fiktionalen Texten mit einem theoretischen Konzept untersuchte. Auf diese Grundlage wird seitdem in der Beschreibung des *overt narrators* zurückgegriffen[1], wobei sie nicht grundsätzlich auf Einverständnis stößt[2]. Dennoch wird der Standard, den Chatman für die Erkennungskriterien setzt, gemeinhin

[1] Silke Lahn, Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler 2016; oder M. Ameriana, L. Jofi: „Key concepts and basic notes on narratology and narrative“. In: *Scientific Journal of Review* 4 (2015), H. 10, S. 182–192.

[2] Ansgar Nünning: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 294. Heidelberg: Winter 2001 (= Anglistische Forschungen, hg. von Rüdiger Ahrens, Heinz Antor und Erwin Wolff), S. 13–48; oder Gunther Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration“. In: Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (Hg.): *Point of view, Perpspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: De Gruyter 2009.

anerkannt und nicht weiter verfeinert. Dies ist allerdings, wenn man die Indikatoren Chatmans für den *overt narrator* im Detail betrachtet, nicht zweckdienlich, da sich diese in der Anwendung nicht gerade als praktikabel herausstellen (vgl. Kap. 1.1). Auf Grundlage dieser Beobachtung ist das Ziel der vorliegenden Arbeit die Erarbeitung des *overt narrators* als erzähltheoretischen Begriff, seine Modellierung und die Ergründung der Möglichkeiten einer digitalen Identifizierung. So wird durch Operationalisierung der literaturwissenschaftliche Begriff „overt narrator" diskutiert, für eine Annotation operationalisiert und diese genutzt, um die Inkohärenz des Begriffs zu verdeutlichen und seine Grenzen zu schärfen, eine systematische Erfassung der assoziierbaren Phänomene zu bieten und diese in Merkmalgruppen zu organisieren.

Chatman wird als Ausgangspunkt für die Definition des *overt narrators* dienen. Folgende Fragen werden dazu zunächst in den Blick genommen:

- Wie sind Chatmans Indikatoren aufgebaut und ausgewählt, wie voneinander abgegrenzt? In welcher Form sind sie für eine Untersuchung von Erzählinstanzen als *overt narrator* geeignet?
- Kann man aus Chatmans Indikatoren trennscharfe Merkmalgruppen ableiten, die sich für die weitere Verwendung eignen? Welche Merkmale eigenen sich nicht oder nur eingeschränkt für die Erkennung eines *overt narrators*?
- Welche Phänomene wurden bisher nicht beachtet? Gibt es weitere Merkmale?
- Was ist durch Annotation abbildbar und was nicht? Wo profitiert ein literaturwissenschaftliches Konzept von einem gewissen Grad an Vagheit? Wie Chatman selbst schon sagte: „It is the task of narrative theory, like any theory, to deal with the ambiguities and unclarities of terms passed down to it."[3]

In der Auseinandersetzung mit komplexen Analyseobjekten wie dem *overt narrator* kommt der Klärung der zugrunde liegenden Begrifflichkeiten eine methodische Schlüsselfunktion zu. Die Literaturwissenschaft, mehr noch als andere Geistesdisziplinen, operiert mit einem terminologisch heterogenen und historisch gewachsenen Begriffsarsenal. Jannidis und Winko fassen den *Begriff* als „verallgemeinernde gedankliche Einheit"[4]. Sie stellen dar, wie eine klassische Begriffsauffassung mit der Vorstellung notwendiger und hinreichender Bedingungen operiert und auf Aristoteles zurückzuführen ist.[5] Als klassische Form stellt Strube bspw. die Genus-Differentia-Definition vor: Ein Begriff wird gebildet durch die Angabe von Gemeinsamkeit

[3] Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press 1978, S. 151.
[4] Fotis Jannidis, Simone Winko: „Begriffsbildung". In: Nünning, Vera (Hg.): *Schlüsselkompetenzen. Qualifikationen für Studium und Beruf*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 64-77, hier S. 64.
[5] vgl. ebd., S.68.

(*genus proximum*) und einer spezifischen Unterscheidung (*differentia specifica*).[6] Diese Definition erlaubt klare Kategorisierungen, ist aber – wie Strube betont – in der Literaturwissenschaft selten vollumfänglich umsetzbar: „So etwas wie den Begriffstyp, zu dem die Begriffe (alle Begriffe) eines literaturwissenschaftlichen Lexikons gehören könnten, gibt es nicht“[7]. Dies expliziert er, in dem er Begriffe der Literaturwissenschaft zeigt, die bspw. „porös“ funktionieren – das heißt, sie weisen sowohl innere Unschärfen als auch Randbereichsunschärfen auf.[8] Während Jannidis und Winko weiterführend das Prinzip der Prototypen vorstellen, um dynamischer als mit der linearen Struktur von Bedingungen zu arbeiten[9], arbeitet Strube zu diesem Zweck mit Familienähnlichkeit[10]. Neben dem *Begriff* bezeichnet ein *Konzept* eine eher funktionale, pragmatisch orientierte Festlegung eines Begriffs innerhalb eines spezifischen Theorierahmens. Konzepte sind damit nicht zwangsläufig vollständig definitorisch abgesichert, sondern orientieren sich an ihrer analytischen Produktivität und Anschlussfähigkeit im wissenschaftlichen Diskurs. Sie sind – in Strubes Diktion – stets abhängig vom illokutionären Akt, den ein Literaturwissenschaftler bei der Verwendung vollzieht.[11] Der *overt narrator* steht in dieser Arbeit im Fokus. Ich operiere ebenfalls mit der Frage nach Kriterien und diskutiere, ob die zeitliche Abweichung als notwendiges Kriterium für die Definition des *overt narrators* dienen kann. Darauf aufbauend zeige ich, für welche assoziierbaren Phänomene gemeinsame Kriterien definierbar sind und für welche nicht.[12]

Zugleich widme ich mich der Operationalisierung des *overt narrators*, um die strukturelle Erfassung von Phänomenen zu ermöglichen. Gerade bei der Neubestimmung eines etablierten erzähltheoretischen Begriffs ist es von zentraler Bedeutung, sowohl theoretisch-konzeptionell als auch empirisch fundiert vorzugehen. Der qualitative Zugang erlaubt eine differenzierte hermeneutische Analyse ausgewählter narrativer Strukturen. Die quantitative Komponente hingegen – hier in Form systematischer Annotationen – trägt dazu bei, Muster, Häufungen und Varianzen sichtbar zu machen, die über das Einzelbeispiel hinaus verallgemeinerbare Rückschlüsse zulassen.

Die annotierten Phänomene erfasse ich strukturiert in Merkmalgruppen in einem Modell des *overt narrators*.[13] Das Modell fungiert als relationale Struktur, die komplexe Phänomene systematisch abbildet. Es reduziert Komplexität durch Idealtypen, Systematisierung und

---

[6] Vgl. Werner Strube: „Die Definition literaturwissenschaftlicher Begriffe“. In: ebd.: *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Schoningh 1993, S. 13-28, hier S.15.
[7] Ebd.: S.26.
[8] vgl. ebd., S.20.
[9] vgl. Fotis/Winko: „Begriffsbildung“, S.69 f.
[10] vgl. Strube: „Die Definition literaturwissenschaftlicher Begriffe“, S. 21f.
[11] vgl. ebd., S.14. Im Folgenden ist zu beachten, dass ich vom Konzept des *overt narrators* spreche, da der Begriff *overt narrator* diskutiert und einer Revision unterzogen wird.
[12] Siehe Kap. 2. und für eine Diskussion, Kap. 5.
[13] Siehe Kap. 4-6. Zur Unterscheidung nenne ich die erfassten Merkmale Chatmans *Indikatoren*, vgl. bspw. Kap. 1.

funktionale Zuordnungen. Modelle sind – im Unterschied zu Begriffen und Konzepten – keine benennenden oder ordnenden Einheiten: Sie stellen Wirklichkeitsausschnitte vereinfacht, aber strukturtreu dar und eignen sich daher besonders zur Typisierung narrativer Strukturen. Demgegenüber bezeichnet der Terminus *Phänomen* der Analysegegenstand selbst. Es handelt sich dabei nicht um eine analytische Kategorie, sondern um die Grundlage des Untersuchungsfelds. Phänomene treten in konkreten Textgestalten auf. Sie bilden das empirische Korrelat, das durch Konzepte gefasst, durch Begriffe benannt und durch Modelle erklärt wird.
Die begriffliche Unterscheidung von Phänomen, Konzept und Modell erweist sich insbesondere dann als unerlässlich, wenn ein theoretischer Begriff – wie im vorliegenden Fall der *overt narrator* – einer kritischen Revision und Neukonzipierung unterzogen wird. Denn eine solche Revision setzt voraus, dass die dem Begriff zugrunde liegenden literarischen Erscheinungen – mithin die Phänomene – zunächst bestimmt und von ihrer begrifflichen Fassung analytisch geschieden werden. Nur so lässt sich überprüfen, inwiefern die bisherige Konzeption den beobachtbaren narrativen Praktiken tatsächlich gerecht wird oder ob sie einer theoretischen Engführung unterliegt. Zugleich ermöglicht die klare Trennung zwischen Begriff und Modell, die systematische Einbettung des *overt narrator* in größere erzähltheoretische Strukturen zu reflektieren und gegebenenfalls neu zu ordnen.

Um mich einer Begriffsklärung und Modellierung des *overt narrators* systematisch anzunähern, werde ich, wie oben ausgeführt, eine quantitative Erhebung der zeitlichen Abweichungsphänomene in einem Untersuchungskorpus mit drei Werken durchführen. Ein Mixed-Methods-Ansatz, der qualitative und quantitative Verfahren verbindet, sowie der Einsatz digitaler Annotationstechnologien eröffnen im Rahmen einer Neukonzipierung des *overt narrators* erkenntnistheoretische und methodologische Potenziale.
Digitale Annotationstools bieten hierbei eine methodisch hochgradig kontrollierte Möglichkeit, narrative Merkmale wie Metakommentare, direkte Leseransprachen, explizite Reflexionen des Erzählvorgangs oder stilistische Marker für Erzählerpräsenz zu markieren und systematisch auszuwerten. Durch die Kombination beider Verfahren – *close* und *distant reading* – wird es möglich, die Tiefenstruktur einzelner Texte zu erfassen und das Auftreten des *overt narrators* nachzuzeichnen. Auf diese Weise verbindet der Mixed-Methods-Ansatz analytische Tiefe mit empirischer Breite und schafft so die notwendige Grundlage, um eine theoretisch tragfähige und zugleich textnah überprüfbare Neukonzeption des Begriffs zu entwickeln. Mit Blick auf andere literaturwissenschaftliche Forschungspraxen ist die digitale Annotation ein vergleichsweises junges Werkzeug, das transparenten Zugang zu den Interpretationsgrundlagen von Forschenden ermöglicht.[14]

[14] Für die für diese Arbeit erhobenen Daten, siehe Weimer, Anna Mareike: *Digitaler Anhang zu „Der overt narrator – die Markierung der Erzählinstanz. Die digitale Annotation der narrativen zeitlichen*

> Für taxonomiebasiertes Annotieren werden sogenannte Tagsets (hierarchisch organisierte Kategoriensysteme) verwendet. Digitale Annotationen werden in Form von Markup gespeichert. Im Vergleich zum nicht-digitalen Annotieren ergeben sich dadurch zusätzliche Möglichkeiten der Systematisierung und Auswertung der Annotationen.[15]

Ich nutze die Annotation in dieser Arbeit nicht, um die annotierten und im Tagset organisierten Phänomene als Basis zur Entwicklung automatisierter Identifikationsverwahren zu verwenden. Stattdessen ist das Ziel meiner Annotation die Phänomene des hier untersuchten Konzepts, des *overt narrators*, zu systematisieren und die gewählten Beispiele in ihrer Fülle transparent zur Verfügung zu stellen. „Diese Arbeitsweise fördert nicht nur fokussiertes *close reading*, also ein sehr genaues und textnahes Arbeiten, sondern ist zugleich dazu geeignet, die genutzte Taxonomie auf die Probe zu stellen und ggf. die literaturwissenschaftliche Theoriebildung voranzutreiben".[16] Ich annotiere zum einen Phänomene wie *Prolepse*, *Analepse* und *Erzählpause* als universale Marker der Abweichung von zeitlicher Abweichung in fiktionalen Texten. Zum anderen annotiere ich *Dehnung* und *Raffung* im Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit individuell für jeden von mir untersuchten Text.

Auf Grundlage der Annotation untersuche ich, inwiefern die in der Forschung diskutierten Indikatoren des *overt narrators* durch das von mir genutzte notwendige Kriterium der zeitlichen Abweichung auffindbar sind (Kap. 2). Ergänzend werde ich die in der Forschung mit dem *overt narrator* assoziierten Phänomene der drei untersuchten Werke in drei Merkmalgruppen organisieren, die das Modells des *overt narrators* bilden (Kap. 3). Am Beispiel der drei untersuchten Werke werden die assoziierten Phänomene in ihrem Bezug zu dem Kriterium der zeitlichen Abweichung diskutiert und in ihrer Bedeutung für das Untersuchungsvorhaben eingeschätzt.
Literarische Erzählkommentare bilden die erste Merkmalgruppe des Modells eines *overt narrators*. Ich nutze hier die *Erzählpause* als Form der zeitlichen Abweichung zur Identifizierung von Erzählkommentaren. Hierbei stelle ich den *overt narrator* mit dem literarischen Kommentar in Beziehung und untersuche dazu die in dem Forschungsprojekt MONA[17] gefassten Kommentartypen vertiefend (Kap. 4). In der zweiten Merkmalgruppe betrachte ich implizite Erzählkommentare, die nicht durch Erzählpausen zu identifizieren sind (Kap. 5). Die dritte Gruppe bilden weitere assoziierbare Phänomenbereiche, die nicht innerhalb von Erzählpausen zu finden sind, jedoch anderen Formen von zeitlicher Abweichung entsprechen (Kap. 6). Ein abschließender Überblick über das Modell des *overt narrators* in diesen drei Merkmalgruppen

---

Ordnung zur Identifikation von Erzählinstanzen und -kommentaren in phantastischen Werken des 19. und 20. Jh.". Zenodo 2025. https://doi.org/10.5281/zenodo.11567282 [Zugriff: 17. Juli 2025].

[15] Janina Jacke: „Manuelle Annotation". In: ebd.: *forTEXT. Literatur digital erforschen*. https://fortext.net/routinen/methoden/manuelle-annotation [Zugriff: 19. April 2025].

[16] Ebd., Abs. 17.

[17] Florian Barth, u. a.: *MONACO: Modes of Narration and Attribution Corpus*. https://gitlab.gwdg.de/mona/korpus-public [Zugriff: 19. April 2025].

und der assoziierten Phänomene findet sich in Kap. 7. Der *overt narrator* wird in der Forschung auch als Erzählinstanz im Spannungsfeld zwischen Autor- und Figurenrede und hinsichtlich des Fiktionalitätsstatus seiner Aussagen diskutiert. Dem widme ich mich in Kap. 8. Abschließend zeigt Kap. 9 auf Grundlage der Ergebnisse dieser Arbeit ein Analyse der Erzählinstanzen der untersuchten Werke.

Es wurden drei Werke ausgewählt, die für die Untersuchung den Referenzrahmen bieten. *Der Sandmann* (1816) von E.T.A. Hoffmann[18], *Das grüne Gesicht* (1916) von Gustav Meyrink[19] und *Die unendliche Geschichte* (1979) von Michael Ende[20] sind jeweils paradigmatische Beispiele einer phantastischen Literatur, die das Verhältnis von Realität und Einbildungskraft, Ich und Welt, Bewusstsein und Transzendenz verhandeln.
E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* erzählt die Geschichte des jungen Nathanael, der durch ein Kindheitstrauma – die angebliche Bedrohung durch den mysteriösen Sandmann, den er in der Gestalt des Advokaten Coppelius erkennt – tief verunsichert ist. Als Erwachsener begegnet er dem Wetterglashändler Coppola, den er mit Coppelius identifiziert, was seine psychische Labilität verstärkt. In Obsession wendet sich Nathanael der vermeintlich perfekten, aber in Wahrheit mechanischen Olimpia zu, wodurch Realität und Wahn zunehmend verschwimmen. Die Erzählung kulminiert in einem finalen Wahnsinnsanfall Nathanaels, der mit seinem Suizid endet – beobachtet von der distanziert bleibenden Clara, die symbolisch für Vernunft und Realitätssinn steht. *Der Sandmann* wurde durch Sigmund Freuds Abhandlung *Das Unheimliche* von 1919 kanonisiert, der die Figur des Augen stehlenden Sandmanns als Projektionsfigur deutet:

> Diese kurze Nacherzählung wird wohl keinen Zweifel darüber bestehen lassen, daß das Gefühl des Unheimlichen direkt an der Gestalt des Sandmannes, also an der Vorstellung, der Augen beraubt zu werden, haftet […][21]

Freud sieht in Nathanaels Wahn ein Beispiel für die Rückkehr frühkindlicher Ängste in das bewusste Ich. In der neueren Forschung wird der Text nicht nur psychoanalytisch, sondern auch poetologisch gelesen. Die Erzählinstanz tritt im Werk nicht als Figur auf, legitimiert sich

---

[18] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Der Sandmann*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1816], S. 389. https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0003-6A92-6 [Zugriff: 19. April 2025]. Da in dieser digitalen Textausgabe Seitenzahlen inbegriffen sind, werde ich diese im Folgenden mit angeben, während in den anderen genutzten Digitalversionen keine Seitenangaben gemacht werden.
[19] Gustav Meyrink: *Das grüne Gesicht*. Berlin: Holzinger 2016 [1917]. https://www.projekt-gutenberg.org/meyrink/gruenges/gruenges.html [Zugriff: 19. April 2025]. Das Werk enthält rassistische, antisemitische und frauenfeindliche Inhalte, von denen ich mich ausdrücklich distanziere. Diese Passagen stehen im Widerspruch zu den Grundsätzen von Gleichheit und Respekt, die in dieser Arbeit vertreten werden. Die Analyse des Textes erfolgt in einem kritischen Rahmen, der diese problematischen Aspekte angemessen berücksichtigt.
[20] Michael Ende: *Die Unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann 2019 [1979]. Die digitale Textausgabe wird ohne Seitenangaben der gedruckten Version zitiert.
[21] Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Ditzingen: Reclam 2020. https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-014030-7.pdf [Zugriff: 19. April 2025], S.21.

jedoch, die Geschichte authentisch wiedergeben zu können. Ebenso sind die vorangestellten Briefe, die dem Werk vorangestellt sind, zu diesem Zweck angeführt:

(1) Nimm, geneigter Leser, die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.[22]

Steinicke betrachtet die „ausführliche Einmischung des Erzählers, seine Erklärungen und Rechtfertigungen gegenüber dem „geneigten Leser"“ eingehend als „einen Illusionsbruch, aber auch eine kunstvolle Verzögerung“[23]. Die narrative Konfiguration von Hoffmanns *Sandmann* operiert mithin in einem Spannungsverhältnis zwischen epistemischer Autorität und selbstreflexiver Inszenierung der Erzählsituation. Die Herauslösung der Erzählinstanz aus dem Binnenraum der Fiktion ermöglicht eine vermeintliche Objektivierung des Erzählten, während paratextuelle Vorreden und direkte Leseradressierungen diese zugleich unterlaufen, indem sie die Künstlichkeit des literarischen Kommunikationsakts offenlegen. Damit etabliert der Text eine narrative Poetik, die auf den bewussten Umgang mit Fiktionalität zielt und das Verhältnis zwischen Autor, Erzählinstanz und Rezipierenden als Teil der literarischen Konstruktion mitreflektiert.

Gustav Meyrinks *Das grüne Gesicht*, hundert Jahre später erschienen, übersetzt zentrale Themen der Romantik – Wahnsinn, Identitätsverlust, Doppelgänger – in einen mystisch-esoterischen Diskurs. *Das grüne Gesicht* folgt dem niederländischen Buchhändler und Weltkriegsheimkehrer Hauberisser, der im mystisch aufgeladenen Amsterdam einem unheimlichen Mann mit grünem Gesicht begegnet und fortan von Visionen, okkulten Erscheinungen und einer spirituellen Sinnsuche getrieben wird. Die Stadt verwandelt sich zunehmend in ein Labyrinth aus Spiegelbildern, Symbolen und esoterischen Prüfungen, in dem Hauberisser zunehmend die Grenzen zwischen Realität und Transzendenz verliert. Im Zentrum steht die Suche nach Selbsterkenntnis und geistiger Erlösung, die sich in Hauberissers schicksalhafter Verbindung zu geheimnisvollen Gestalten wie dem jüdischen Weisen Chidher Grün ausdrückt. Meyrinks literarisches Werk wurde in der Forschung zunächst nur selten zum Gegenstand eigenständiger Untersuchungen gemacht, wobei zumeist *Der Golem* als zentrale Leistung hervorgehoben wurde. Gleichwohl geriet sein Œuvre nicht in vollständige Vergessenheit, sondern blieb – wie bspw. Frank[24] betont – latent präsent, ehe es im Zuge des neu erwachten Interesses an der phantastischen Literatur der 1970er-Jahre verstärkte Aufmerksamkeit erfuhr.[25] Die

[22] Hoffmann: *Der Sandmann*, S.388.
[23] Hartmut Steinecke: „Offene Dialoge. Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte. E.T.A. Hoffmanns Erzähleingänge“. In: *Werkstatt* 11 (2016), S. 39-50, hier S. 42.
[24] Vgl. Eduard Frank: „Die Rezeption Gustav Meyrinks vor und nach 1945“. In: Hopf, Helmuth, Janning, Jürgen (Hg.): *Freundschaftliche Begegnungen eines Magister Ludi – Festschrift für Eberhard Ter-Nedden zum 70. Geburtstag am 26. September 1978*. Münster: Pädagogische Hochschule Westfalen-Lippe, 1978, S. 5.
[25] Vgl. Alexander Jeger: *Der Weg der Initiation zum Selbst in den Romanen von Gustav Meyrink*. Basel: Bommer 2019, S.12.

fortwirkende Zurückhaltung gegenüber Meyrink führt Frank sowohl auf die ambivalente Rezeption seiner Person als auch auf die schwer eindeutig zu klassifizierende Vielgestaltigkeit seines Werkes zurück.[26] Die Andersartigkeit Meyrinks erfasst auch Jan Christoph Meister: „Meyrink does not fall into the same category as authors like Kafka or Perutz. For despite his fashionable and flamobyant outer appearance […], Meyrink was in reality a practicing believer of a whole number of spiritual, mystic teachings.“[27] Gerade der Einsatz von Raumdarstellungen verdeutlicht dies in *Das grüne Gesicht*: Giordano sieht in der engen Verflechtung von Raum- und Zeitstruktur den Grund für die charakteristische narrative Verunsicherung, die zugleich durch topische Elemente der Großstadtliteratur reflektiert wird und die Wechselwirkung zwischen Individuum und urbanem Gefüge ins Zentrum rückt.[28] Obwohl in *Das Grüne Gesicht* eine heterodiegetische Erzählinstanz fokalisiert, folgt diese mehrere Figuren in unterschiedlichen Kapiteln und präsentiert hierbei immer wieder eine sehr starke Nähe, wobei sie selten Einblick in die Gedanken und Gefühle einer anderen Figur als der derzeit fokalisierten gibt. Die allwissende Perspektive der Erzählinstanz wird durch ausführliche Beschreibungen unterstrichen. Die hohe Menge an symbolischen und allegorischen Elementen trägt zur Komplexität der Erzählung bei und ermöglicht Rezipierenden verschiedene Interpretationen, wobei die Kommentare im Werk sowohl Erzählinstanz als auch dem Autor zugeschrieben werden können.

In Michael Endes *Die unendliche Geschichte* schließlich wird die Krise des Subjekts als Krise der Fantasie selbst dargestellt. „Die Unendliche Geschichte kann als phantastischer Bildungsroman bezeichnet werden, trägt dabei aber ebenso Elemente des Kunstmärchens in sich.“[29] Dies wird durch Marcus Schnöbel diskutiert, der *Die unendliche Geschichte* als „ein märchenhafter Bildungsroman oder eine märchenhafte Phantastik“ einordnet.[30] Sie erzählt die Entwicklung des Jungen Bastian Balthasar Bux, der beim Lesen eines geheimnisvollen Buches in das fantastische Reich Phantásien eintaucht, das von der "Kindlichen Kaiserin" regiert und von der Bedrohung durch das „Nichts“ heimgesucht wird. In der ersten Hälfte des Romans verfolgen Rezipierende die Reise des Helden Atréju, der im Auftrag der Kaiserin einen Retter finden soll – wobei sich allmählich herausstellt, dass dieser Retter Bastian selbst ist. In der zweiten, oft als metadiegetisch verstandenen Hälfte, wird Bastian selbst zur Figur innerhalb *Phantásiens*,

---

[26] Vgl. Frank: „Die Rezeption Gustav Meyrinks vor und nach 1945“, S. 309.

[27] Jan Christoph Meister: „‚It's not what you see – it's how you see what you see'. The Fantastic as an Epistemological Concept“. In: Astrid Böger, Lars Schmeink (Hg.): *Collision of Realities. Establishing Research on the Fantastic in Europe*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 21–28, hier S. 21.

[28] Vgl. Maria Diletta Giordano: „Gustav Meyrinks Raumkonzepte: Der Amsterdamer Jodenbuurt im Vergleich zum Prager Ghetto“. In: *Schnittstelle Germanistik* 2 (2022). H. 1., S. 185-197, hier S. 195.

[29] Elisabeth Heinzl: „Die unendliche Geschichte als Kunstmärchen – Interpretation und individualpsychologischer Zugang“. In: *Zeitschrift für freie psychoanalytische Forschung und Individualpsychologie* 3 (2016), H. 2, S. 81-89, hier S.83.

[30] Marcus Schöbel: *Erzählung und Märchen. Eine Untersuchung zu Michael Endes „Die unendliche Geschichte“*. Gießen: Justus-Liebig-Universität 1995, S. 126.

wo er durch eine Reihe symbolisch aufgeladener Prüfungen seine Identität hinterfragt und schließlich zu sich selbst findet. Die komplexe Binnenstruktur des Romans – gekennzeichnet durch das Spiel mit Erzählebenen, farblicher Typographie (Rot-Grün-Druck) und Reflexionen über Sprache, Fantasie und Wirklichkeit – macht das Werk zu einem paradigmatischen Beispiel postmoderner Phantastik und literarischer Selbstreferenzialität. Besonders auffällig ist die Interaktion der Erzählinstanz mit der Figur Bastian, deren Nähe durch den Einsatz von Generalisierungen und erlebter Rede variiert.

Trotz ihrer Verschiedenheit in Stil, Veröffentlichungsdatum und Publikum verbindet die drei Texte ein zentrales Anliegen: Sie verhandeln das Subjekt im Spannungsfeld von Wirklichkeit und Fiktion, von Erkennen und Erfinden und erweisen sich aus erzähltheoretischer Perspektive als überaus ergiebiges Korpus für die Analyse des *overt narrators*. Ihnen gemeinsam ist ein ausgeprägtes Interesse an der Frage nach der Konstruktion von Wirklichkeit durch Sprache und Erzählen, welches sich nicht zuletzt in ihrer je spezifischen Kommentierungsstruktur und in unterschiedlichen Graden selbstreflexiver Erzählweisen manifestiert.
In Hoffmanns *Sandmann* fällt die hohe Instabilität der Erzählinstanz auf, die zwischen Briefen, auktorialem Kommentar und heterodiegetischer Narration wechselt: Die Erzählinstanz markiert sich als fiktionale Instanz, in dem sie sich mit Rezipierenden über die Schwierigkeit des Erzählens verständigt (siehe Bsp. (1)). Dies erlaubt ihr, wie Steinecke anmerkt, eine „ausführliche Einmischung“[31]. Meyrinks *Das grüne Gesicht* arbeitet demgegenüber mit einer deutlich weniger expliziten, aber dennoch hochgradig kontrollierenden Erzählinstanz. Diese tritt nicht durch direkte Leseransprache hervor, sondern durch die gezielte Kommentierung der inneren Entwicklung des Protagonisten. Immer wieder kommentiert der Erzählinstanz die Grenzen rationaler Erkenntnis oder unterläuft realistische Erwartungshaltungen durch plötzliche Perspektivwechsel und mystische Visionen.
Endes *Die unendliche Geschichte* schließlich bietet ein paradigmatisches Beispiel für narrative Selbstreflexivität im Modus der phantastischen Metafiktion. Die klare Trennung zwischen Bastian als Rezipienten der Geschichte und der Binnenwelt *Phantásiens* wird sukzessive aufgehoben, bis Bastian selbst zur Figur der erzählten Welt wird – ein Vorgang, den die Erzählinstanz fortwährend kommentiert. Die häufigen metanarrativen Kommentare – etwa über die Natur von Geschichten, die Veränderung durch Imagination und das Erzählen selbst – machen den Text zu einem didaktisch-poetologischen Experimentierfeld.

Dementsprechend eignen sich die drei Werke für eine vergleichende Analyse des *overt narrators* und der mit ihm assoziierten Phänomene. Vor allem die Erzählinstanzen der drei Werke

[31] Steinecke: „E.T.A. Hoffmanns Erzähleingänge“, S.42.

sind für diese Untersuchung interessant. Hierbei handelt es sich zum einen um heterodiegetische Erzählinstanzen, die *overt* markiert sind.[32] „Heterodiegetic narrators are not part of the story for logical reasons, because they are presented as inventors of the story.“[33] Die Erzählinstanzen der ausgewählten Werke gleichen sich darüber hinaus dahingehend, dass sie sich über der Ausübung ihrer narrativen Funktion kommentierend äußern und Anzeichen von Unzuverlässigkeit und erlebter Rede zeigen. Somit zeigt sich anhand der Erzählinstanzen in den untersuchten Werken ein breites Spektrum der assoziierten Phänomene, die mit dem *overt narrator* in Verbindung gesetzt werden können.

Zusätzlich teilen die untersuchten Werke phantastische Strukturen, indem „Widersprüchliches und ganz und gar Unmögliches als in die Realität der Erzählung hereinbrechend und diese vereinnahmend dergestalt erzählt wird“[34]. Todorov definiert *Phantastik* durch den Einbruch des Übernatürlichen in die rationale Welt.[35] Er fasst als ein Kriterium einen Zustand der Unsicherheit, in dem Rezipierende mit unerklärlichen Ereignissen konfrontiert werden, die sowohl rational als auch irrational interpretiert werden können. Das zentrale Merkmal der Phantastik nach Todorov ist diese Verunsicherung zwischen einer rationalen und übernatürlichen Erklärung, welches ein Gefühl der Unsicherheit hervorruft: „(the) fantastic is an epistemological concept. To put it in other words: it is a concept by which we indicate the conditions under wich we perceive things and events and acquire knowledge abouth them.“[36] Durst erweitert Todorovs Ansatz zur phantastischen Literatur vor allem dahingehend, den Begriff der *Realität* bzw. *Wirklichkeit* als Realitätensystem zu konkretisieren.[37] Laut Eco sind alle fiktiven Welten, selbst unmögliche wie *Phantásien* „Parasiten der wirklichen Welt“[38] in dem Sinne, dass sie nach dem Vorbild der realen Welt konstruiert sind.

---

[32] Zur Begründung, warum ich den Fokus auf heterodiegetische Erzählinstanzen lege, siehe Kap. 1.2.

[33] Matthias Löwe: „Unzuverlässigkeit bei heterodiegetischen Erzählern: Konturierung eines Konzepts an Beispielen von Thomas Mann und Goethe“. In: *Journal of Literary Theory* 12 (2018), H. 1, S. 77–92.

[34] Karina Schuller: „Vom Machtraum fantastischer Narration: Sprachautarkie und Erzähldynamik in E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“. In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1 (2013), H. 3, S. 1–16, hier S. 2.

[35] Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Wagenbach 1972.

[36] Meister: „‚It’s not what you see – it’s how you see what you see‘. The Fantastic as an Epistemological Concept“, S. 24.

[37] Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Bd. 9. Berlin: LIT 2010 (= Literatur, Forschung und Wissenschaft), S. 393.

[38] Umberto Eco: „Small Worlds“. In: *Versus. Quaderni di Studi Semiotica* 52 (1989), S. 53–70, hier S. 63; Ryan fasst dieses als das Prinzip der minimalen Abweichung, was bedeutet, dass eine Übereinstimmung der Bedingungen und Gesetze fiktiver Welten mit denen unserer Welt vorausgesetzt wird. Vgl. Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press 1991, S. 48 ff. Laut Doležel findet eine Kompensation der notwendig gegebenen Unvollständigkeit der fiktiven Welt durch die Rezipierenden statt, deren Annahme lautet, dass andere Welten ihrer eigenen aktualen Welt entsprechen, sofern der Text keine Modifikation explizit erfordert oder retrospektiv benötigt. Vgl. Lubomir Doležel: *Heterocosmica. Ficiton and Possible Worlds*. Baltimore, London: Hopkins University Press 1998, S. 22; Vgl. dazu auch Christoph Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons The Star Rover“. In: Lukas Werner, Antonius Weixler (Hg.): *Zeiten Erzählen. Ansätze - Aspekte - Analysen*. Bd. 48. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia), S. 53–77, hier S. 59.

> Die realitätssystemische Inkompatibilität die zwischen R[ealität, AW] und W[underbarem, AW] besteht, bildet die Arbeitsgrundlage des Phantastischen, bei dem es sich um eine Struktur der realitätssystemischen Ambivalenz handelt, die die systemische Kohärenz der erzählten Welt zerstört.[39]

Der Umgang der Erzählinstanzen mit Elementen der Unsicherheit und Ambivalenz in den untersuchten Werken, ihre ausführenden Kommentare und Strukturierungsbemühungen erlauben eine tiefgreifende Analyse der Erzählinstanzen als *overt narrators*. Dadurch bieten alle drei ausgewählten Werke einen durch die Erzählinstanzen moderierten, mehrdeutigen Umgang mit fiktiven Elementen und gleichen sich zudem in den Kriterien des Phantastischen: einer Unentscheidbarkeit zwischen dem Übernatürlichen und Natürlichen, doppeldeutigen Figuren und Handlungen, einem Element des Unheimlichen und daraus resultierender Verarbeitung von Schrecken und Unsicherheit der Figuren in einem ambivalenten Realitätssystem. In *Der Sandmann* zeigt sich dies in der Verarbeitung des Realitätsbezugs der Hauptfigur Nathanael, die die unterscheidbare Grenze zwischen natürlichen und übernatürlichen Erklärungen schafft. „Das Erzählen gelangt hier zu solcher Macht, dass es die Ebene der Fiktion sprengt und zur Realität für den Erzähler wird.“[40] In *Das grüne Gesicht* schaffen Beschreibungen und Monologe eine Ambivalenz zwischen rationalen Erklärungen und übernatürlichen Phänomenen. Die Figuren werden undurchsichtig charakterisiert und ihre Handlungen können auf unterschiedliche Weise interpretiert werden.[41] *Die unendliche Geschichte* spielt in zwei erzählten Welten, deren Figuren miteinander interagieren: einer *natürlichen* Welt und der *übernatürlichen* Welt von *Phantásien*.

Die drei untersuchten Werke stellen darüber hinaus eine breitere Repräsentanz unterschiedlicher literaturgeschichtlicher Schwerpunkte dar. *Der Sandmann* als Exempel der Spätromantik, *Das grüne Gesicht* aus der Moderne mit einer Vielzahl von experimentellen Ansätzen und einer Auseinandersetzung mit den Veränderungen und Brüchen der modernen Gesellschaft und schließlich *Die unendliche Geschichte* als Beispiel zeitgenössischer Literatur.

Im Folgenden werden mit wenigen Ausnahmen Beispiele aus der Annotation dieser drei Werke herangezogen, die somit der Modellierung des o*vert narrators* zugrunde liegen. Im Verlauf der Arbeit ist hierbei zu beachten, dass eine Analyse der Werke selbst nicht im Vordergrund steht.. In Kap. 9 wird explizit auf die Erzählinstanzen der drei Werke eingegangen und der Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die untersuchten Werke gebündelt dargestellt.

---

[39] Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*, S. 395.
[40] Schuller: „Vom Machtraum fantastischer Narration: Sprachautarkie und Erzähldynamik in E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘“, S. 2.
[41] Vgl. hierzu bspw. Giordano: Gustav Meyrinks Raumkonzepte, S.187-189.

1 Der *overt narrator* als literaturtheoretisches Konzept

Zunächst werde ich das ursprüngliche Konzept des *overt narrators* nach Chatman, folgend neuere Forschungsentwicklungen und -ansätze und die bisherige Definitionsarbeit zum *overt narrator* vorstellen.

1.1 Chatman: Die Anfänge des *overt narrators*

Der Term *overt narrator* (übersetzt als offene oder offenbarte Erzählinstanz) wurde erstmals 1978 von Seymour Chatman geprägt, der damit einen Standard zur Untersuchung geschaffen hat, die er anhand ihrer Wahrnehmbarkeit erfasst. Hierbei legt er die in der Narratologie wohlbekannte Unterscheidung zwischen einer direkten Präsentation (*mimesis*) und einer Vermittlung durch eine Erzählinstanz zugrunde (*diegesis*).[42] Chatman versteht die Unterscheidung zwischen markierter und unmarkierter Erzählvermittlung als graduelles Spektrum, das die Deutlichkeit der Manifestation der Erzählinstanz im Werk von schwach zu stark angibt. Eine starke Manifestation und somit deutliche Markierung der Erzählinstanz bedeutet so einen *overt narrator* und zugleich eine bessere Wahrnehmbarkeit. In ihrem schwachen Extrem diskutiert er die Problematik der *nonnarrated stories* und unmarkierte Erzählvermittlung als Extrem der direkten Präsentation. Folgend argumentiert er in seinem Kapitel *Discourse: covert vs overt Narrators*, dass der Grad der Wahrnehmbarkeit (*degrees of audibility*) für die Untersuchung von Erzählinstanzen entscheidend sei, und stellt den *overt narrator* als deutlich wahrnehmbares Extrem mit starker Markierung dar.[43] So ergibt sich eine Erfassung der Manifestation der Erzählinstanz in drei graduell angelegten Begriffen:

„pure“ mimesis ⟷ *covert narrator* ⟷ *overt narrator*

Chatman erfasst Erzählinstanzen grundsätzlich anhand des Grades ihrer Hörbarkeit (*audibility*) oder auch Wahrnehmbarkeit. In ihrer Unterscheidung betont er, dass keine klar voneinander abgrenzbaren Gruppen anzunehmen seien, da durch die Graduierung viele Abstufungen denkbar seien. Dennoch vertritt er für ein leichteres Verständnis eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen *mimesis, covert* und *overt*.[44] Der *overt narrator* trete idealerweise offen und mit seiner expliziten Meinung zum Geschehen auf. Da keine klare Trennung definiert sei,

[42] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 146; und ebd., S. 161.
[43] Vgl. ebd., S. 196.
[44] Vgl. ebd. f. In der *mimesis* wird keine Erzählinstanz konstruiert und das Geschehen wird möglichst detailgetreu wiedergegeben, bspw. durch direkte Rede. Als *covert* bezeichnet Chatman eine Vermittlung durch die Erzählinstanz, die das Geschehen „moderiert“, ohne sich selbst dazu zu äußern. Die Erzählinstanz ist vorhanden, referiert aber nicht durch die Verwendung der ersten Person auf sich selbst. Es unterscheiden drei Sachverhalte, ob es sich um einen *covert* oder *overt* narrator handelt: Die Verwendung der indirekten Rede, die Art der Manipulation des Erzählens zu verdeckten erzählerischen Zwecken und die Beschränkung des Blickwinkels auf eine bestimmte Figur oder bestimmte Figuren.

nutzt Chatman die drei Typen als Richtwerte, um eine Skalierung der Wahrnehmungsgrade auszuarbeiten, auf der sich die Explizität der Erzählpräsentation bewegt.
Um eine Orientierungshilfe zur Einordnung einer Erzählinstanz in diesem Spektrum der Wahrnehmbarkeit zu bieten, formuliert Chatman Indikatoren, die eine Einschätzung unterstützen, wobei er grundsätzlich annimmt, dass der Grad der Wahrnehmbarkeit einer Erzählinstanz sich erhöht, je mehr und stärkere Indikatoren vorhanden sind.[45] Also: „the more identifying features, the stronger our sense of a narrator's presence“[46].
Der Vorteil dieses Vorgehens ist, dass die Handhabung der vorgestellten Unterscheidung zwischen *mimesis, covert* und *overt narrator* für Erzählinstanzen variabler wird, sodass die Vielfalt möglicher Erzählinstanzen aufgefangen wird. Zugleich verknüpft Chatman so jedoch die Indikatoren für eine Markierung der Erzählinstanz im Sinne einer Textfunktion an die Wahrnehmung der Rezipierenden. Er stellt fest, dass es sich bei einer Einschätzung der Indikatoren und ihrer Bedeutung für eine Bewertung der jeweiligen Erzählinstanz als *covert* oder *overt narrator* um eine Interpretationsleistung der Rezipierenden handelt, die entscheiden müssen, als wie einflussreich für die *Wahrnehmbarkeit* der Erzählinstanz ein Indikator eingeordnet wird. Aus diesem Grund muss diese subjektive Diskrepanz im Blick behalten werden, was bedeutet, dass selbst bei einer Identifikation der Indikatoren unterschiedlicher Erzählinstanzen keine Vergleichbarkeit gewährleistet werden kann. Dazu kommt, dass die Indikatoren auch innerhalb ihrer Graduierung in *schwach* und *stark* ebenfalls als skalierbar zu verstehen sind.

Da es sich trotz der genannten Probleme bei Chatmans Auflistung um die einzige Sammlung möglicher Hinweise für einen *overt narrator* handelt, werde ich diese als Ausgangspunkt nutzen, um einen Überblick über die assoziierbaren Phänomene zu gewinnen. Chatman verweist auf Booths Vorarbeit, der zwischen auftretenden und der verborgenen Erzählinstanzen (engl. *dramatized /undramatized*) unterscheidet und alle Erzählinstanzen als mehr oder weniger deutlich auftretend ansieht.[47] Im Folgenden werde ich die Indikatoren für einen *overt narrator* nach Chatman vorstellen und zugleich die Schwierigkeiten für eine Anwendung zur Erfassung

[45] Vgl. ebd., S. 197.
[46] Ebd., S. 196.
[47] Vgl. Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London: University of Chicago Press 1961, S. 156–160. Für Booth besteht bei einer strikt verborgenen Erzählinstanz kein Unterschied zwischen dieser und dem impliziten Autor, wobei er jedoch betont, dass die Vermittlung nur selten konsequent unpersönlich genutzt wird. Eindeutig werde das Auftreten dann, wenn die Erzählinstanz in der ersten Person auf sich selbst referiere. Zugleich seien viele Erzählinstanzen klar von dem impliziten Autor zu trennen, da sie ausführlich im Werk vorgestellt werden. Insgesamt vertritt er die Auffassung, dass Erzählinstanzen selten als solche ausgewiesen werden. Die auftretenden Erzählinstanzen teilt Booth ein in *observers* und *narrator-agents*, die nachweislich Einfluss auf die Ereignisse nehmen. Unabhängig von ihrem Auftreten können sie die Erzählung szenisch vermitteln. Booth geht hierbei auf die Unterscheidung zwischen mimetischer und diegetischer Darstellung nach Aristoteles und *showing* und *telling* nach Lubbock ein, sieht diese Unterscheidung, ebenso wie die insgesamte Gegenüberstellung von Szene und Zusammenfassung, aber der Gefahr der grundsätzlichen Ungenauigkeit ausgesetzt, besonders, wenn man die vermittelnde Erzählinstanz nicht genauer bestimmt.

des *overt narrators* diskutieren.[48] Bei seinen Indikatoren in der Reihenfolge ihres Einflusses auf den Grad der Manifestation der Erzählinstanz und so der Wahrnehmbarkeit durch Rezipierende handelt es sich – geordnet von schwachen hin zu starken – um folgende:

- *Set Descriptions* (Ortsbeschreibung, Kap. 1.1.1)
- *Temporal Summaries* (Zusammenfassung, Kap. 1.1.2)
- *Reports of What Characters Did Not Think or Say* (Erweiteres Wissen über Figuren, Kap. 1.1.3)
- *Ethos* (Beglaubigungsformel, Kap. 1.1.4)
- *Commentary* (Literarische Kommentar, Kap. 1.1.5)
    - *Implicit Commentary: Ironic Narrator and Unreliable Narrator* (Impliziter Kommentar)
    - *Explicit Commentary on the Story: Interpretation* (Interpretierender Kommentar)
    - *Explicit Commentary on the Story: Judgment* (Einstellungskommentar)
    - *Explicit Commentary on the Story: Generalization* (generalisierender Kommentar)
    - *Explicit Commentary on the Discourse* (Diskurskommentar)

1.1.1 Ortsbeschreibungen und Figurenvorstellungen

Als schwächsten Indikator erfasst Chatman Beschreibungen. Dabei geht er sowohl auf Ortsbeschreibungen ein als auch auf die erste Figurenbeschreibung in einem Werk. Die Ortsbeschreibung ist Chatman zufolge selbst unter den Beschreibungen der schwächste Indikator für einen *overt narrator*, was, wie oben erwähnt, zeigt, dass die Indikatoren je für sich weiter differenziert werden können. Die Ortsbeschreibung kann – kann, nicht muss – auf einen *overt narrator* hinweisen, da durch die Beschreibung des Ortes der Handlungsort an Rezipierende kommuniziert wird, und dazu eine Wahrnehmungsperspektive erforderlich wird. Ist diese Perspektive nicht durch eine Figur erklärbar, offenbart sich die Perspektive der Erzählinstanz, was wiederum auf ihre Existenz hingedeutet. Da Ortsbeschreibungen in allen Werken vorhanden sind, können diese nicht *per se* als Hinweis auf einen *overt narrator* verstanden werden, weswegen Chatman diesem Indikator einen geringen Stellenwert beimisst. So müsse zunächst ausgeschlossen werden, dass die Ortsbeschreibung an eine Figurenperspektive gebunden ist, die durch ihre Position die Wahrnehmung des Ortes rechtfertigt. Als Beispiel hierfür zieht Chatman den Beginn des ersten Kapitels von Fontanes *Effi Briest* heran:

(2) In Front des schon seit Kurfürst Georg Wilhelm von der Familie von Briest bewohnten Herrenhauses zu Hohen-Cremmen fiel heller Sonnenschein auf die mittagsstille Dorfstraße, während nach der Park- und Gartenseite hin ein

[48] Vgl. hierzu Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 219–249.

> rechtwinklig angebauter Seitenflügel einen breiten Schatten erst auf einen weiß und grün quadrierten Fliesengang und dann über diesen hinaus auf ein großes, in seiner Mitte mit einer Sonnenuhr und an seinem Rande mit Canna indica und Rhabarberstauden besetztes Rondell warf.[49]

Hier wird, auch über den angebotenen Abschnitt hinaus, ein Herrenhaus beschrieben, wobei die Betrachtung von allen Seiten erfolgt. Eine Figur als Perspektivträger ist also auszuschließen, so Chatmans Argumentation, da jemand, der auf der einen Seite des Herrenhauses steht, nicht zugleich die andere Seite einsehen kann. Somit impliziert die Beschreibung das Vorhandensein einer Vermittlungsinstanz, die nicht auf einen Standpunkt beschränkt ist. Chatman nennt vor allem die Vogelperspektive als Grund für eine Einschätzung der Ortsbeschreibung als Indikator für einen *overt narrator*, da es in dieser nicht möglich sei, die Perspektive einer Figur anzunehmen. Die Wahrnehmungsinstanz müsse so entsprechend entpersonalisiert sein, was ihr ermöglicht, einen physisch unmöglichen Standpunkt einzunehmen. Daraus folge unweigerlich, dass die Erzählinstanz wahrnehmbar sei, da die figural unmöglich einnehmbare Perspektive auf eine Übersicht hindeute, die indirekt eine Erzählvermittlung belege.

Obwohl das Beispiel aus *Effi Briest* diese Argumentation auf den ersten Blick stützt, gibt es einige Schwierigkeiten. Zum einen grenzt Chatman die Ortsbeschreibung dahingehend ein, dass er aus ihr eine Perspektive schlussfolgert, die durch eine Person tatsächlich wahrgenommen wird. Er selbst kritisiert später die Vermengung verschiedener Perspektivenbegriffe und betont, dass eine Erzählinstanz zwar den Fokus auf eine Figur legen kann, selbst aber extradiegetisch keine eigene Position im Sinne eines Blickwinkels einnimmt.[50] Die Möglichkeit, dass eine Figur oder die Erzählinstanz bspw. den Ort kennt und beschreiben kann, ohne ihn aktuell tatsächlich wahrzunehmen, lässt er außen vor. Dementsprechend könnte man argumentieren, dass die Erzählinstanz trotz der extradiegetischen Perspektive auf ihr, wenn auch nicht in diesem Moment wahrgenommenes, Wissen über einen Ort zugreifen kann und somit nicht auf eine tatsächliche Perspektive angewiesen ist, um Orte zu beschreiben. Eine Ortsbeschreibung, so ausführlich sie auch konzipiert sein mag, muss deshalb nicht zwingend auf die Betrachtung eines Ortes hinweisen. Diese Implikation eines für Figuren paradoxen und dennoch personalisierten Blickwinkels einer heterodiegetischen Erzählinstanz ist so durchaus problematisch zu sehen.

---

[49] Theodore Fontane: *Effi Briest*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1895], https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0002-AF57-F, S. 7.

[50] Vgl. Seymour Chatman: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus“. In: *Poetics Today* 7 (1986), H. 2, S. 189–204, hier S. 196 ff. Ein Grund für diese Vermengung von Begrifflichkeiten in *Story and Discourse* könnte in dem Versuch begründet liegen, eine Theorie sowohl für Text als auch Film zu entwickeln. Denn während sich für die Kamerapositionierung in visueller Narration durchaus argumentieren lässt, dass die Perspektive auf einen Blickwinkel hinweist, ist dies in Prosa nicht so einfach zu parallelisieren.

Parallel zur Ortsbeschreibung sieht Chatman auch die Figurenbeschreibung als schwachen Indikator für einen *overt narrator*, wobei er hier vor allem die erste Vorstellung von Figuren betont. Genauer formuliert, wird die Figur in einer *coverten* Erzählform im Zuge ihres ersten Erscheinens normalerweise durch eine implizite Benennung bezeichnet, da der erstgenannte Name im weiteren Text, ohne hinterfragt zu werden, beibehalten wird.

(3) Die Sonne neigte sich bereits zum Untergang, als Agathon, der sich in einem unwegsamen Walde verirret hatte, von der vergeblichen Bemühung einen Ausgang zu finden abgemattet, an dem Fuß eines Berges anlangte, […][51]

In diesem ersten Satz von Wielands *Geschichte des Agathon* bspw. erhält die Hauptfigur Agathon ihre Bezeichnung implizit. Laut Chatman manifestiert sich der *overt narrator* dagegen durch eine formale Vorstellung und weist der Figur explizit ihre Bezeichnung zu, was auf ihn als Akteur der Benennung verweist. Hierbei kann ein *overt narrator* auch weitere Informationen über die Figur einbringen, die ohne Handlung oder Dialog zwischen Figuren an Rezipierende herangetragen werden. Eine explizite Vorstellung findet sich bspw. in Goethes *Wahlverwandtschaften*:

(4) Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen.[52]

In diesem Beispiel ist eine Erstnennung vorhanden, sie wird eindeutig hervorgehoben und fällt somit in die Kategorie der formalen Figurenvorstellung. Die Nennung der Figur durch die Erzählinstanz ist mit weiteren Informationen über die Figur verbunden (Alter, Stand, Reichtum), die Rezipierende ohne die Ergänzung der Erzählinstanz nicht erhalten hätten. An der Vorstellung Eduards wird sichtbar, dass ihre Hervorhebung durch das „so nennen wir“ expliziter auf eine Erzählinstanz hindeutet und eine Verbindung zu Chatmans Indikator „Kommentar“ nahelegt (s.u.). Der Verweis auf die Erzählinstanz wird durch ihre Selbstreferenz also nur verstärkt. Denn so gesehen ist an dem gegebenen Beispiel nicht etwa die Vorstellung der Figur das entscheidende, sondern vielmehr der Bezug auf den Erzählprozess.

1.1.2 Zusammenfassung und Existenzbehauptung

Weitere Indikatoren, die Chatman als *schwach* einordnet, wenn auch weniger schwach als Beschreibungen, sind Zusammenfassungen, wobei er unter diesem Begriff die Raffung von Zeit, Raum und Existenzbehauptungen auffasst.

Für die zeitliche Beschaffenheit in Erzähltexten gilt in der Regel, dass die Erzählzeit, wenn die Zeit mimetisch dargestellt werden soll, in etwa der erzählten Zeit entspricht. Sollte es der

[51] Christoph Martin Wieland: *Geschichte des Agathon*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1766], https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0005-A68F-A [Zugriff: 19. April 2025], S. 383.

[52] Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1809], https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0006-6A94-B [Zugriff: 19. April 2025], S. 242.

Erzählung und ihrem Spannungsbogen aber dienlich sein, kann die erzählte Zeit gerafft oder ausdehnt werden. Wird Handlung übersprungen, geschieht dies entweder durch unbegründete und unerklärte Ellipsen (diese ordnet Chatman als *covert* ein) oder durch eine Zusammenfassung der verpassten Handlung, was Chatman als explizite Ausübung der narrativen Funktion einer Erzählinstanz und somit als Indikator für den *overt narrator* auffasst: Eine solche Zusammenfassung stille die Neugier der Rezipierenden mit Informationen über übersprungene Geschehnisse und begründe unter Umständen, warum der Zeitsprung vollzogen wurde. Die andere Möglichkeit sei es, die Zeit durch detaillierte Beschreibung zu dehnen oder Einsicht in die Gedanken von Figuren zu geben, sodass Ereignisse in der erzählten Welt mehr Erzählzeit erhalten. Dass diese Prinzipien in der Praxis aber weit weniger eindeutig zu handhaben sind, verdeutliche ich an einem Beispiel:

(5) Die Baronesse hatte Zeit genug, Beobachtungen anzustellen. Sie bemerkte Charlottens Unbehagen, und weil sie nur Eduards Verhältnis zu Ottilien im Sinn hatte, so überzeugte sie sich leicht, auch Charlotte sei bedenklich und verdrießlich über ihres Gemahls Benehmen, und überlegte, wie sie nunmehr am besten zu ihren Zwecken gelangen könne. Auch nach Tische fand sich ein Zwiespalt in der Gesellschaft.[53]

In diesem Beispiel aus Goethes *Die Wahlverwandtschaften*, in dem eine Tischgemeinschaft zusammensitzt und sich unterhält, finden sich beide Varianten. Dazu sei gesagt, dass sowohl vor als auch nach dem gewählten Beispiel das Erzählte durch Dialoge vermittelt und somit eine annähernd mimetische Zeitwiedergabe genutzt wird. In dem Beispiel wird zunächst die Zeit im Kontrast zur Dialogwiedergabe ausgedehnt, indem die Überlegungen der Baronesse zu den anderen Figuren dargestellt werden. Im letzten Satz des Beispiels dagegen wird das restliche Essen übersprungen und die erzählte Zeit somit stark gerafft, indem Handlung elliptisch ausgelassen wird.

An diesem Beispiel zeigen sich gleich einige Schwierigkeiten in der Untersuchung der Darstellung von Zeit. Einerseits beinhaltet der Übergang zwischen der Handlung zu Tisch und dem Ende des Essens zwar einen Zeitsprung, der eine Raffung der erzählten Zeit bedeutet – dieser wird allerdings thematisch kaschiert, da die Überlegungen der Baronesse direkt in die Problematik der Figurenkonstellation nach dem Essen überleiten. Wie oben ausgeführt, würde Chatman dies wahrscheinlich eher als ein Anzeichen für einen *covert narrator* ansehen, da gerade die Zusammenfassung der übersprungenen Handlung für ihn als Anzeichen des *overt narrators* einzuordnen ist. Zugleich kann allerdings in der gleichen Art, wie oben die Raffung des Raumes als Anzeichen für einen *overt narrator* herangezogen wurde, hier argumentiert werden, dass allein die Erzählinstanz in der Lage ist, Handlung zu überspringen, an deren lineare Abfolge Figuren gebunden sind, oder statt Handlung Gedanken wiederzugeben. Darüber hinaus handelt es sich bei den Beispielen, sowie den meisten anderen narrativen Formaten, um

[53] Ebd., S. 316.

Texte mit wenigen oder keinen expliziten Zeitangaben, sodass interpretiert werden muss, wie lange Handlungen und Ereignisse dauern. So habe ich bspw. damit argumentiert, dass die Darstellung der inneren Prozesse der Baroness in ihrem zeitlichen Ausmaß eine Ausdehnung bedeuten, während durchaus auch argumentiert werden könnte, dass sie die erzählte Zeit ersetzen, die für das Essen benötigt wird. Da die zeitliche Struktur nicht explizit markiert ist, handelt es sich bei ihrer Interpretation, wie gezeigt, also immer um eine individuelle Lesart.[54]
Neben der zeitlichen Zusammenfassung erfasst Chatman auch die räumliche Zusammenfassung (engl. „*space-summarizing*“[55]) als schwachen Indikator für einen *overt narrator*. Darunter versteht er bspw. die Vogelperspektive, in der mehr Raum beschrieben wird, als eine Einzelperson wahrnehmen kann, wodurch impliziert wird, dass es eine Vermittlung geben muss, die über die mimetische Figurenwahrnehmung hinausgeht (siehe Bsp. (2)). Obwohl Chatman diese Struktur unter dem Stichwort der Zusammenfassung diskutiert, gleicht die Argumentation der bereits in Kap. 1.1.1 vorgestellten. Die Raffung des Raumes zeigt für Chatman an, dass hierbei vor allem von Bedeutung sei, ob die Raffungen für die Figuren physisch durchführbar wären. Sind sie es nicht, würde dadurch die Erzählinstanz als vermittelnde Ordnungsinstanz wahrnehmbar.
Als dritte Art der Zusammenfassung gibt Chatman Existenzbehauptungen an. So lenke grundsätzlich jede Art von direkter Charakterisierung die Aufmerksamkeit auf die Erzählinstanz, die Informationen über die Figuren bereitstellen kann. Als Existenzbehauptung werden dabei diejenigen Passagen bezeichnet, in denen eine Figur oder ein Schauplatz in einem Wort oder einem kurzen Satz vorgestellt werden. Diese seien im Vergleich zu expliziten und ausführlichen Charakterisierungen relevant, da sie noch größere Möglichkeiten der Erzählinstanz implizierten.[56] Auch hier wird eine Verbindung und Wiederholung zu Chatmans vorherigem Indikator deutlich, denn die Identifikation und Vorstellung von Figuren wie in Bsp. (4) würde durch diesen Punkt ebenfalls abgedeckt.

In einer ersten Vorstellung der schwächsten Indikatoren zeigt sich, dass diese nicht ohne Weiteres voneinander abzugrenzen sind. Zudem bleibt auch die Frage offen, ab wann eine Raffung oder Dehnung als *explizit* einzuordnen ist und somit zur Wahrnehmbarkeit der Erzählinstanz beiträgt. Hierin zeigt sich die Schwierigkeit, die durch die Argumentation mit *Wahrnehmung* resultiert, welche ohne weitreichendere Rezeptionsstudien allein durch narratologische Untersuchungen kaum verifizierbar sein dürfte. Dies verdeutlicht, warum Chatman seine Indikatoren als subjektiv problematisiert. Denn zwar ordnet er sie von schwachen zu starken Indikatoren an, aber er stellt keine Kriterien zur Verfügung, die bei einer Einschätzung

[54] Die Bedeutung der zeitlichen Darstellung im Hinblick auf die Markierung des *overt narrators* und ihre Problematik wird in Kap. 2 weiterführend untersucht.
[55] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 225.
[56] Vgl. ebd.

dahingehend helfen, inwiefern das Auftreten eines Indikators gewichtet werden kann, oder wie damit umgegangen werden könnte, dass die Indikatoren ebenfalls mehr oder weniger stark ausgeprägt sein können. Es lässt sich also schwer erfassen, ob bspw. ein schwacher Indikator, der stark ausgeprägt ist, mehr oder weniger Einfluss auf die Wahrnehmbarkeit der Erzählinstanz hat als ein schwach ausgeprägter oder uneindeutiger starker Indikator – ganz zu schweigen von der Möglichkeit einer Überlappung.

1.1.3 Erweitertes Wissen über Figuren

Anhand von Bsp. (5) wurde bereits deutlich, dass eine Unklarheit in der Erfassung der zeitlichen Raffung und Dehnung in der Interpretation des zeitlichen Rahmens der Innensicht von Figuren liegt. Der Innensicht widmet sich Chatman mit einem eigenen Indikator: die Erzählinstanz offenbart Wissen über Gedanken und Motive der Figuren, die diese selbst entweder nicht mitteilen oder über die sie keine Selbsterkenntnis haben. Teilt eine Erzählinstanz dieses Wissen dennoch mit, markiert dies die Erzählinstanz als Urheber des Wissens. Chatman sieht darin einen deutlicheren Verweis auf die Erzählinstanz als durch die in Kap. 1.1.1 und 1.1.2 vorgestellten Indikatoren, da die Erzählinstanz zum einen überhaupt Einsicht in die jeweiligen Figuren besäße und darüber hinaus auch noch über Informationen verfüge, die diesen nicht (bewusst) zugänglich sind.

> (6) Er [Eduard, AW] war verdrießlich, ungeduldig, nahm einigemal die Feder und legte sie nieder, weil er nicht einig mit sich werden konnte, was er schreiben sollte. Gegen die Wünsche seiner Frau wollte er nicht, nach ihrem Verlangen konnte er nicht; unruhig wie er war, sollte er einen ruhigen Brief schreiben; es wäre ihm ganz unmöglich gewesen. Das Natürlichste war, daß er Aufschub suchte.[57]

Den Rezipierenden können, wie in diesem Beispiel, weiterführende Informationen, Beurteilungen oder Erläuterungen dargeboten werden, die über die Figurenperspektive hinausgehen und einen tieferen Einblick in die Motivation der Figur bieten, auch ohne, dass diese ihre Empfindungen artikuliert: Eduard selbst ist keine Erzählfigur, die sich beschreibt, sondern die Vermittlungsinstanz beweist Einsicht in seinen Charakter. Die Wahl dieses Mittels zur Vermittlung von Figurendarstellungen ist für Chatman besonders dadurch interessant, dass es auch verdeckte oder mimetische Möglichkeiten gäbe, Einsicht in die Motive einer Figur zu zeigen, bspw. durch Gedankenwiedergabe. Diese bietet allerdings nicht die Möglichkeit, Einsichten in den Charakter oder die Psyche der Figur zu bieten, die dieser selbst nicht bewusst ist, wie hier in Bsp. (6). Durch die Einsichten der Erzählinstanz werden Erklärungen über den impulsiven Eduard angeboten, die dessen Möglichkeit zur Selbstreflexion übersteigen. Chatman erfasst mit diesem Indikator das Wissen der Erzählinstanz über Figuren im Speziellen, nicht über Orte oder Handlungen.

[57] Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, S. 249 f.

1.1.4 Ethos

Um die Glaubwürdigkeit einer Erzählung oder ihres Inhalts zu beteuern, kann eine Erzählinstanz behaupten, dass es sich um eine wahre Begebenheit handelt. Diese Beglaubigungsformel nennt Chatman *Ethos*.[58]

> (7) Aus diesem Grunde kann er ganz zuverlässig versichern, daß Agathon und die meisten übrigen Personen, welche in seine Geschichte eingeflochten sind, wirkliche Personen sind, […][59]

Eine solche Behauptung des Wahrheitsanspruchs des Erzählten sei allerdings nicht ohne Weiteres auf das Werk übertragbar, denn sie zeige vor allem, dass die Erzählinstanz sich der Erzählsituation bewusst ist. Das bedeutet, dass die Beglaubigung keinen Wahrheitsanspruch per se ausdrücke, sondern die Erzählinstanz durch sie den Wert der von ihr getätigten Ausübung der narrativen Funktion betone, unabhängig vom tatsächlichen Wahrheitsgehalt. Die Beglaubigungsformel ist Teil der Fiktion, die für Chatman zweifelsfrei die Erzählinstanz offenbart: Die Erzählinstanz beteuere zwar die Wahrheit ihrer Aussagen, sei aber dennoch eine fiktionale Einheit des Werkes und die Aussage so nicht vorbehaltsfrei mit dem nicht-fiktiven Werkkontext zu parallelisieren.[60] Dieser Kunstgriff kann laut Chatman durch das Erscheinen der Erzählinstanz als nicht-fiktionale Aussageinstanz bei Rezipierenden die Akzeptanz der Handlung erhöhen.

1.1.5 Kommentar

Als stärksten Indikator für einen hohen Wahrnehmungsgrad der Erzählinstanz sieht Chatman den Erzählkommentar, auch wenn er betont, dass dieser in Form unterschiedlichster Sprechakte auftreten kann. Durch Kommentare sieht Chatman die Erzählinstanz deutlicher hervortreten als durch jedes andere Merkmal, das keine explizite Erwähnung durch Selbstreferenz ist. Er fasst unter *Kommentar* all diejenigen Sprechakte einer Erzählinstanz, die über das Erzählen, Beschreiben oder Identifizieren hinausgehen, und betont, dass es keine Liste solcher Sprechakte gäbe.[61] In seinen Ausführungen zu Kommentaren verweist Chatman auf Booth, weshalb dessen Vorarbeit zur Erläuterung der Position Chatmans hier ausgeführt wird: Booth beschäftigt sich mit Kommentaren von unterschiedlichen Erzählinstanzen, die stark variieren können. „The most obvious task for a commentator is to tell the reader about facts that he

---

[58] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 226 f.
[59] Wieland: *Geschichte des Agathon*, S. 374, vgl. ebenso Beispiel (1).
[60] Diese Ansicht ist kritisch zu betrachten. Zum einen kann so argumentiert werden, dass eine Beglaubigungsformel je nach Werk dem Autor oder der Autorin des Werkes zugeschrieben werden kann oder eine solche Zuschreibung je nach Werk zu debattieren wäre. Die Bedeutung des fiktionalen Status eines Werkes und die Möglichkeit einer Zuschreibung von Aussagen, die hier als Indikatoren für einen *overt narrator* aufgeführt werden, diskutiere ich in Kap. 8.
[61] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 228.

could not easily learn otherwise."[62] Obwohl Booth den Inhalt des Kommentares *Fakt* nennt, betont er zugleich, dass sich Kommentare inhaltlich nicht eingrenzen ließen: „Such commentary can, of course, range over any aspect of human experience."[63] Auch die Bezugnahme zum Hauptgegenstand des Werkes und Einflussnahme darauf seien nur ein Teil der möglichen Kommentare, die Erzählinstanzen äußern können.

> There are many kinds of facts, of course, and they can be 'told' in an unlimited number of ways: stage setting, explanation of the meaning of an action, summary of thought processes or of events too insignificant to merit being dramatized, description of physical events and details whenever such description cannot spring naturally from a character. [64]

Booth unterscheidet zwischen Kommentaren, die lediglich ausschmückende Funktion haben, und solchen mit einer rhetorischen Funktion, wobei diese Kommentare entweder Teil der dramatischen Struktur sein können und in ihr einen wichtigen Zweck erfüllen oder auch nicht. Auf dieser Grundlage teilt Chatman Kommentare in klar abgrenzbare Typen ein. Ein Kommentar ist dem folgend entweder eine implizite oder explizite Äußerung. Während er unter dem ersten Typ, *impliziter Kommentar*, Ironie und Unzuverlässigkeit zusammenfasst, gehören zum zweiten Typ, expliziter Kommentar, vier Untertypen (siehe Abb. 1). Im Folgenden gehe ich zunächst auf die impliziten, darauffolgend auf die expliziten Kommentare genauer ein.

[62] Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 169.
[63] Ebd., S. 155.
[64] Ebd., S. 169.

Implizite Kommentare sind als das bewertende Erzählen der Erzählinstanz zu verstehen, das in Wortwahl und Auswahl der erzählten Inhalte die Einstellung der Erzählinstanz zum Geschehen verdeutlicht, ohne dass die Erzählinstanz diese explizit äußert. Booth verwendet den Begriff *impliziter Kommentar,* wenn ein Kommentar, der ein Geschehen ergänzen soll, in dieses eingebunden wird, damit er als Bestandteil des Dargestellten wahrgenommen wird, oder durch ein Symbol ersetzt wird.[65] Chatman grenzt den Begriff weiter ein, indem er ihn für ironische und unzuverlässige Bemerkungen der Erzählinstanz verwendet.

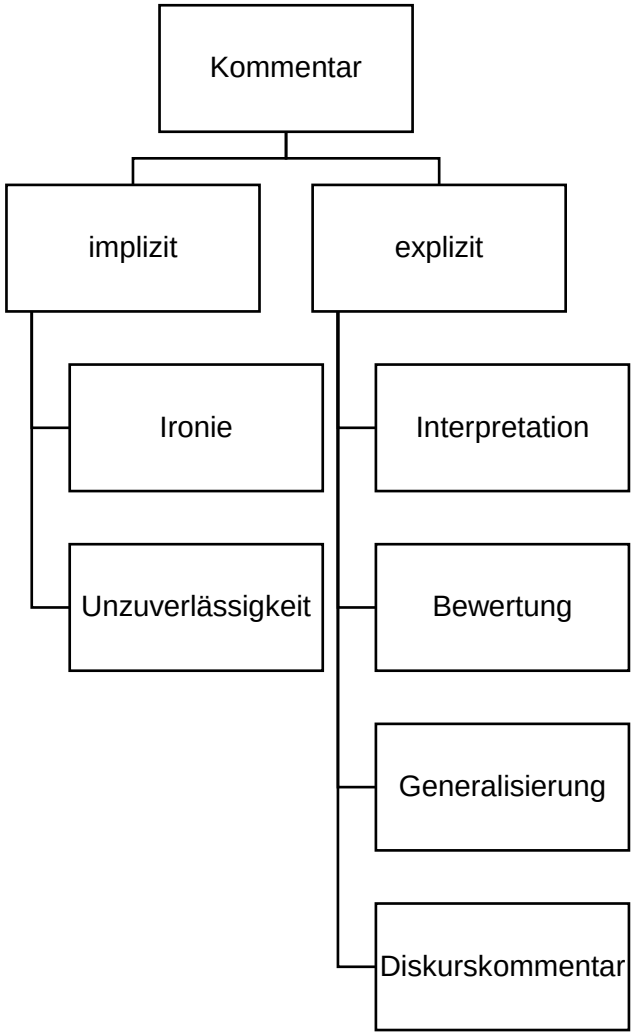


Abb. 1 – Grafische Darstellung der Untertypen des Kommentars nach Chatman.

Er betont, dass es zwar viele Formen und Manifestationen von **Ironie** gebe, er sich aber auf die Formen beziehe, bei denen eine geheime Kommunikation von der eigentlichen Wortbedeutung abweicht und auf Kosten einer anderen Person oder Sache ginge.[66] Eine ironische oder unzuverlässige Erzählinstanz nutzt das Ungleichgewicht zwischen der gegebenen Information des Erzählten und ihrem darüber hinausreichenden Wissen, um Figuren auch außerhalb der erzählten Welt ironisch zu überzeichnen oder Rezipierende in die Irre zu führen.

(8) In der ganzen Welt gilt es als ausgemachte Wahrheit, daß ein begüteter Junggeselle unbedingt nach einer Frau Ausschau halten muss.[67]

Diesen ersten Satz aus Austens *Stolz und Vorurteil* verwendet Chatman als Beispiel für die Ironie der Erzählinstanz gegenüber einer Figur, die durch starke Überbetonung der scheinbaren Wahrheit verspottet wird: „the self-satisfied provincial English bourgeoisie of the turn of the nineteenth century, to which neither narrator nor narratee belong.“[68] Chatman nimmt Bezug

[65] Vgl. ebd., S. 196. Insbesondere implizite Kommentare, aber auch Kommentierungen im Allgemeinen, werden von Booth als aufdringlich kritisiert.
[66] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 229.
[67] Jane Austen: *Stolz und Vorurteil*. Frankfurt a.M.: Fischer 1965, S. 7.
[68] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 229.

auf Booths Unterscheidung zwischen stabiler und instabiler Ironie.[69] Die stabile Ironie wird von Rezipierenden als eigentliche Bedeutung der Aussage rekonstruiert. Wenn sie einmal festgestellt wurde, kann sie nicht mehr umgedeutet werden. Die instabile Ironie dagegen sieht Booth als Verweigerung des Autors oder der Autorin, eine eindeutig identifizierbare Aussage zu tätigen. „There can be no dramatic irony, by definition, unless the author and audience can somehow share knowledge which the characters do not hold."[70]

Als **unzuverlässig** versteht Chatman eine Textpassage, wenn ihr Bericht im Widerspruch mit den Vermutungen der Rezipierenden über die wahren Absichten hinter der Geschichte steht. Rezipierende schließen demnach aus dem Kontext, dass die Ereignisse nicht authentisch erzählt wurden, und verdächtigen die Erzählinstanz, die Unwahrheit zu behaupten. Grund dafür ist eine Diskrepanz zwischen einer logischen Rekonstruktion der Geschichte selbst und dem Bericht der Erzählinstanz. Die unzuverlässige Erzählung ist für Chatman eine Form der Ironie, da es sich dabei um eine von Booth festgelegte Eigenschaft der stabilen Ironie handelt, bei der eine implizierte Botschaft rekonstruiert werden kann.
Chatman beschreibt die Diskrepanz zwischen den Aussagen der Erzählinstanz und der durch Rezipierende rekonstruierten Geschichte als zwei Normenkomplexe, die kollidieren. Dabei wird der verdeckte Normenkomplex, sobald er identifiziert wird, als eigentlicher erkannt. Er stellt den ironischen und unzuverlässigen Kommunikationsakt in folgender Weise dar:

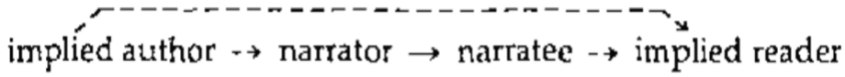


Abb. 2 – Darstellung unzulässiger Kommunikation nach Chatman.[71]

Die Pfeile stehen für die direkte Kommunikation der Erzählinstanz, die gestrichelte Linie für die indirekte oder geschlussfolgerte Kommunikation. Ist die Erzählinstanz zuverlässig bzw. kommuniziert unironisch, findet der erzählerische Akt ausschließlich auf der durch die Pfeile dargestellten Ebene statt. Kommuniziert sie ironisch oder unzuverlässig, gibt es zwei Botschaften: eine rekonstruierte, eigentliche, dargestellt durch die obere Linie, und eine uneigentliche, dargestellt durch die untere Verbindung. Die implizite Botschaft ist immer die glaubwürdigere. Chatman nutzt den Tonfall einer Person hierbei als Vergleich für die Sichtweise der Ereignisse. Der Tonfall sei immer glaubwürdiger als die Worte, die gesprochen werden. Ebenso sei der Bericht der Ereignisse unglaubwürdiger als die Persönlichkeit der Erzählinstanz: „An

[69] Vgl. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 175.
[70] Ebd.
[71] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 233.

unsavoury narrator may give a completely reliable account of a story (that is, one which is unexceptionable in terms of our own inferences).“[72]

Unzuverlässigkeit und Ironie sind die beiden Formen des impliziten Kommentares, die Chatman zusammenfasst. Dennoch gibt er an, dass noch weitere rhetorische Mittel der uneigentlichen Rede durch Abb. 2 dargestellt werden können, da sie eine Interpretationsleistung über die explizite Kommunikation hinaus erfordern, auf die er allerdings nicht weiter eingeht.[73] Obwohl Chatman dem impliziten Kommentar als Indikator für einen *overt narrator* einen hohen Stellenwert beimisst, schreibt er die *geheime* Kommunikationsleistung der impliziten Autorinstanz zu und erläutert die Differenzierung zwischen Autor- und Erzählinstanz nicht weiter.[74] Chatman problematisiert den impliziten Kommentar darüber hinaus als schwer zu erkennen und uneindeutig, weswegen sein tatsächlicher Nutzen zur Erkennung von *overt narrators* insofern eingeschränkt ist, als dass er direkt mit der Interpretationsleistung der Rezipierenden zusammenhängt.

Als **expliziten Kommentar** bezeichnet Chatman den stärksten Indikator für einen *overt narrator*. Im Gegensatz zum impliziten Kommentar seien die vier Untertypen des expliziten Kommentars der deutlichste Hinweis für einen *overt narrator*: *Interpretation*, *Generalisation* (im Folgenden: Generalisierung), *Judgement* (im Folgenden: Wertender Kommentar) und *commentary of the discourse* (im Folgenden: Diskurskommentar).

Interpretative Kommentare bieten Erklärungen innerhalb der fiktionalen Welt an. In ihnen wird die Limitation der erzählten Welt deutlich, die durch Erklärungen, Figurencharakterisierungen und weiteren Überlegungen zur Handlung ergänzt werden muss. Dies kann zum einen dem Zweck dienen, Elemente der erzählten Welt zu erklären, sodass sie durch Rezipierende imaginierbar werden oder aber auch die Bedeutung der Handlung weiter auszuführen.

(9) Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, dass Clara das ruhige häusliche Glück noch fand, was ihrem heiteren lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.[75]

Während der erste Teil des vorgestellten Beispiels eine Beschreibung von Claras Situation bietet, wird diese im zweiten Teil durch die Erzählinstanz interpretiert, so dass Rezipierende eine mögliche Lesart der beschriebenen Szene und letztlich des gesamten Werkes erhalten. Direkte Charakterdarstellungen können laut Chatman ebenfalls mit Interpretationen kombiniert

[72] Ebd., S. 234.
[73] Siehe ergänzend Kap. 5.2.
[74] Siehe ergänzend Kap. 8.2.
[75] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 412.

werden, wenn bspw. durch die Erzählinstanz Charakterzüge oder Verhaltensweisen direkt begründet würden. Interpretative Kommentare können auch Verhaltensweisen und Wesenszüge erklären, die über Figurenwissen hinausreichen. Diese Variante des interpretativen Kommentars wird durch Chatman nicht genauer von dem abgegrenzt, was Figuren nicht denken oder sagen, was er zuvor als mittleren Indikator bezeichnete (siehe oben). So könnte Bsp. (5) aus Goethes *Die Wahlverwandtschaften* auch hier als Beispiel dienen, da Eduards Charakterisierung sein eigenes Selbstverständnis übersteigt und durch die Erzählinstanz begründet wird.

Generalisierende Kommentare definiert Chatman als generelle Wahrheitsbehauptungen (*general truths*), die sowohl für die fiktive als auch für die *reale* Welt gelten können. Er orientiert sich dabei an Booth, der von Verallgemeinerung als Verstärkung von Normen spricht. Dabei werde die Einstellung zu den verallgemeinernden Aussagen teilweise von zeitgenössischen Vorstellungen und Neigungen bestimmt, mehr Einfluss habe aber das Geschick der Autorin oder des Autors, die Aussagen zu nutzen.[76] Wissenschaftliche Fakten sind dabei nur eine Möglichkeit der Verallgemeinerung.

(10) Sie [Ottilie] ward den Männern vorgestellt und gleich mit besonderer Achtung als Gast behandelt. <u>Schönheit ist überall ein gar willkommener Gast</u>.[77]

Durch die Generalisierung ist die aufgestellte Behauptung der Erzählinstanz über Schönheit nicht nur auf Ottilie anwendbar, sondern gleichzeitig verallgemeinerbar als universelles Prinzip für die Eigenschaft der Schönheit. Im Gegensatz zu klarem Faktenwissen ist der tatsächliche Wahrheitsanspruch solcher Behauptungen unerheblich. In der Erzählung wie auch im Übertrag auf andere Kontexte, handelt es sich um eine Behauptung der Sprechinstanz.[78] Chatman bezeichnet generalisierende Kommentare als Behauptungen expliziter, logischer Wahrheiten oder Regeln bzw. Behauptungen über die generelle menschliche Natur.

Wertende Kommentare vermitteln das Urteil der Erzählinstanz, wobei Chatman vor allem die Bedeutung von Booths Vorarbeit betont, die zeige, wie die implizite Autorinstanz „Überzeugungen formt“, indem sie zwischen bestimmten Werten unterscheidet.[79] Neben der generellen Aufgabe des Kommentars, Fakten mitzuteilen, nennt Booth als weitere Art *evaluative commentary* und stellt die These auf, dass gerade der Einsatz von *Fakten* in Fiktionen einen stark wertenden Charakter habe.[80] Dies hätte den Zweck, Werte zu bekräftigen, die vermeintlich

[76] Vgl. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 199.
[77] Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, S. 280.
[78] Da Generalisierungen gerade durch einen Übertrag über den fiktionalen Kontext hinaus (möglicherweise auf einen realen) definiert sind, spreche ich an dieser Stelle bewusst von der Sprechinstanz und nicht (ausschließlich) der Erzählinstanz. Siehe zu Generalisierungen und nicht-fiktionaler Rede Kap. 8.2.
[79] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 241.
[80] Vgl. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 177.

allgemeine Zustimmung fänden. „But the author cannot count on such general agreement to be lively enough for his purposes.“[81]

Durch wertende Kommentierung kann die Hierarchisierung der Werte bestimmt werden, die zu einem Urteil beitragen sollen, oder können vorhandene Normen bekräftigt werden. Kommentare mit dem Ziel der Wertung sieht Booth als eine besondere Verlockung für Schriftsteller, Eingriffe vorzunehmen.[82]

> Though we find such reinforcing rhetoric even in works based on generally accepted norms, the need naturally increases whenever there is the likelihood of crippling disagreement with the reader.[83]

Dabei könne der wertende Kommentar eingesetzt werden, um allgemeingültige moralische Vorstellungen zu kritisieren, was es Rezipierenden ermöglicht, Figuren außerhalb der eigenen moralischen Grenzen wahrzunehmen und zu verstehen. Seltener sieht Booth die Variante, dass ein wertender Kommentar das Ziel verfolgt, eine Umwertung zu initiieren, also über den jeweiligen bestehenden Moralkodex hinausgehend neue Bewertungen zu erstellen.[84] Die Normen, die wertende Kommentare transportieren, hätten nicht nur den Zweck, die Normen des Autors oder der Autorin zu transportieren, sondern sollten auch von Rezipierenden als Maßgabe zur Beurteilung der Figuren und Handlung verwendet werden.

> Though when taken out of context such treatment seems obvious and, as we say, unrealized, it is highly effective in its proper place, and it is certainly not noticed as a blot, when one is reading the novel - unless one has learned that such passages are never allowed.[85]

Die Notwendigkeit der Verwendung von wertenden Kommentaren sieht Booth bei steigender Komplexität der in einer Figur vereinigten Moralvorstellungen. Komplexe Darstellungen der Vielfalt von Wertvorstellungen böten sich gerade in epischen Texten mehr als in anderen Kunstformen an.

Den **Diskurskommentar** (*Commentary of the Discourse*) definiert Chatman als Reflexion und Erläuterung der Erzählinstanz über von ihr ausgewählte Elemente der Erzählung als Teil des Erzählens und nicht des Erzählten. Darunter fällt bspw. auch die Beschwichtigung Rezipierender, falls die Handlung nicht nach vermeintlichem Plan verläuft oder sich die Erzählinstanz den eigenen erzählerischen Fähigkeiten gegenüber kritisch äußert. Chatman unterscheidet zwischen Diskurskommentaren, die das Gewebe der Fiktion untergraben, welche er „selbstbewusst“ nennt, und solchen, die es nicht tun.

---

[81] Ebd.
[82] Ebd., S. 181.
[83] Ebd., S. 179.
[84] Ebd., S. 181.
[85] Ebd., S. 187.

Auch Booth beschäftigt sich mit Diskurskommentaren. Zum einen spricht Booth jene Kommentare an, bei denen ein Autor oder eine Autorin versucht, gewisse Stimmungen oder Emotionen (fiktiver) Rezipierender direkt anzusprechen.[86]

> The author may intrude, in short, even to work upon our emotions directly, provided he can convince us that his "intrusions" are at least as carefully wrought and as pertinent as his presented scenes.[87]

Mehr noch als wertende Kommentare, die die Stimmung beeinflussen können, hält Booth Diskurskommentare, die sich direkt um Rezipierende bemühen, für ästhetisch unzulässig – Booth sieht in jeder Anerkennung und Betonung der eigenen künstlerischen Leistung ein Eingeständnis einer mangelnden werkinhärenten Realität und betont die Willkürlichkeit, mit der mit den Figuren verfahren werden könne.[88]

Insgesamt sieht Chatman den interpretativen Kommentar von allen vier Typen des Kommentars als die umfassendste Kategorie. So schließe der interpretative Kommentar die anderen Typen in gewisser Weise mit ein: Chatman definiert die Interpretation als eine Erklärung und versteht den wertenden Kommentar als eine Erklärung, deren Grundlage eine moralische Bewertung sei, während eine Generalisation eine Erklärung sei, die ein Ereignis oder eine Existenz in der Geschichte mit *realen* Ereignissen vergleiche. Um die Typen dennoch voneinander unterscheiden zu können, verwendet Chatman den Typ *Interpretation* für jene Erklärungen, die etwas in Bezug auf die Geschichte selbst erklären, ohne über sie hinauszugehen, und die wertfrei bleiben (wie es bei einer Beurteilung und Verallgemeinerung der Fall ist).
Dass diese Definition für eine Anwendung jedoch zu vage ist, zeigt Bsp. (4), in dem Eduard als „Baron im besten Mannesalter“ benannt wird. In Kap. 1.1.1 habe ich argumentiert, dass Bsp. (4) als Beispiel für einen interpretativen Kommentar nach Chatman herangezogen werden kann. Jedoch kann auch dafür argumentiert werden, dass es sich dabei um einen Diskurskommentar handelt – immerhin ist für eine Benennung ein metanarratives Selbstverständnis der Sprechinstanz vonnöten, die sich der Erzählsituation bewusst ist. Es lässt sich daran also verdeutlichen, dass in der Abgrenzung der von Chatman vorgestellten Indikatoren, gerade zwischen den Kommentartypen, durchaus noch Unklarheiten bestehen.[89]

In diesem Kapitel wurden insgesamt die unterschiedlichen Indikatoren Chatmans dargestellt, beginnend mit den schwächeren (der Ortsbeschreibung und Figurenvorstellung), über die

---

[86] Vgl. ebd., S. 201.
[87] Ebd., S. 205.
[88] Booth weist ebenfalls darauf hin, dass Werke der zeitgenössischen Erzählliteratur weitgehend auf Metanarration und -fiktion verzichten, obwohl hier oft selbstbewusste Erzählinstanzen eingesetzt werden. Diese fallen aber eher durch ihre Unzuverlässigkeit auf als durch die Ansprache der Rezipierenden. Vgl. Ebd.
[89] Auf diese werde ich in Kap. 4.1.3 weiter eingehen.

mittleren (Zusammenfassungen, das erweiterte Wissen über Figuren und Beglaubigungsformeln) bis hin zu dem stärksten Indikator, dem Kommentar. In der Darstellung zeigte sich zum einen, dass die Indikatoren teilweise schlecht voneinander abzugrenzen sind und Überschneidungen aufweisen. Zum anderen zeigte sich die Problematik der Gewichtung der Indikatoren in ihrer Bedeutung für eine Einschätzung für einen *overt narrator*. Von dieser Ausführung ausgehend werde ich nun auf neuere Forschungsstände zum *overt narrator* eingehen und die Entwicklung des Begriffes und seiner Konstitution genauer betrachten.

1.2 Der *overt narrator* in der literaturwissenschaftlichen Forschungsdebatte

In aktuelleren Beschäftigungen mit dem Konzept des *overt narrators* fällt eine Verschiebung des inhaltlichen Schwerpunkts weg von der *Wahrnehmbarkeit* der Erzählinstanz hin zu einer Betonung ihrer *Persönlichkeit* auf. Prince definiert jegliche narrative Vermittlung als *overt narrator*, die mehr als das Minimum der narrativen Funktion erfüllt: „a narrator presenting situations and events with more than a minimum of narrational mediation, an intrusive narrator.“[90] Ameriana und Jofi grenzen die Verwendung dagegen dahingehend ein, ob die Erzählinstanz auf sich selbst referiert oder metanarrativ kommentiert:

> „An overt narrator is one who refers to him/herself in the first person ("I", "we" etc.), one who directly or indirectly addresses the narratee, one who offers reader-friendly exposition whenever it is needed.”[91]

Auch Lahn und Meister definieren den *overt narrator* (*offene Erzählinstanz*) in ihrer Einführung als „Erzähler, der ein gewisses Persönlichkeitsprofil aufweist und als Figur gestaltet ist“[92]. Während sie so den *overt narrator* auf homodiegetische Erzählinstanzen eingrenzen, greifen sie die Definition Chatmans dahingehend auf, dass die Vermittlung der Erzählung für Rezipierende deutlich spürbar sei. Sie verknüpfen hierbei den Begriff der *Distanz* bei Genette und den *covert narrator* als Gegenbegriff zu einer hohen Distanz[93] und stellen heraus, dass jede Erzählung mit einer Binnenebene notwendigerweise in der Binnenerzählung einen „erzählten Erzähler“[94] aufweise, da dieser zuvor auf der übergeordneten Erzählebene als Figur eingeführt wurde. Obwohl sie hierbei auf Chatman verweisen, lässt dieser auch die Möglichkeit einer heterodiegetische Erzählinstanz zu und argumentiert in seiner Untersuchung der Wahrnehmungsgrade zwischen *overt*, *covert* und *mimesis* zwar mit der Perspektive der Erzählinstanz, allerdings vor allem im Hinblick darauf, ob dieser *wahrnehmbar* wird, wenn ein Blickwinkel nicht durch eine Figur eingenommen werden kann. Die Wahrnehmbarkeit ist für Chatman dabei ausschlaggebend – und diese sei in einigen Fällen gerade durch den Ausschluss einer

---

[90] Geralt Prince (Hg.): „overt narrator“. In: *A Dictionary of Narratology*. USA: University of Nebraska Press 1990, S. 69.
[91] Ameriana/Jofi: „Key concepts and basic notes on narratology and narrative“, S. 185.
[92] Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 288.
[93] Vgl. ebd., S. 64.
[94] Ebd., S. 80.

Figurenperspektive zu argumentieren (siehe dazu Kap. 1.1.1). Wie kommt es also zu der starken Verknüpfung des *overt narrators* mit der homodiegetischen Erzählinstanz?

Diese Verschiebung des Schwerpunkts hin zu einer Betonung der Homodiegese findet sich in Ansätzen schon bei Stanzel. Dieser verwendet den Term der *offenen narrativen Medialität*.[95] Diese sieht er grundsätzlich als personalisiert an und parallelisiert den Begriff mit dem der dramatisierten Erzählinstanz von Booth, welche die Grundlage für Chatmans Konzept bildet (siehe Kap. 1.1). Dadurch kommt es zu einer Verknüpfung des *overt narrators* an die offene Medialität mit der Einschränkung, dass die Erzählinstanz als Sprechinstanz personifiziert sein müsse.[96] Dabei trennt Stanzel diejenigen expliziten Typen von Erzählvermittlung von dieser Position ab, die gnomische Kommentare oder synoptische, für satirische Literatur typische Titel beinhalten. Diese Kommentierungen, die bei Chatman auf einen *overt narrator* hinweisen, definiert Stanzel stattdessen als explizite Erzählvermittlung – als *Grad Null* der Narrativität oder als *nicht-narrative*, direkte Informationen, die keine Zuschreibung zu einer Erzählperson bedürften. Nünning ordnet ergänzend den *overt narrator* in Stanzels Typenkreis ein als *authorial narrator*:

> One, that does encounter an omniscient and usually omnipresent narrator endowed with an individuated perspective [..]. Such as heterodiegetic, overt, and personalized narrator surveys the whole of the action, he conventionally knows everything, and the values he propounds provide a normative standard according to which all the character-perspectives are judged.[97]

Der Forschungsdiskurs wurde in den 90er Jahren durch Genettes *Erzählung* ‚Discours du récit' stark geprägt. Dieser beschäftigt sich mit der Markiertheit der Erzählinstanzen, wenn auch nicht in Bezug auf den Term des *overt narrators*. Stattdessen wird auch hier zur Untersuchung der Erzählinstanzen – ähnlich wie bei Chatman – eine graduierte Dichotomie mit der *mimesis* in einem Extrem genutzt. Ihr gegenüber steht allerdings nicht die offenbarte Erzählinstanz, sondern der strukturellere Begriff der *diegesis.* Von dieser Dichotomie ausgehend erarbeitet Genette das Konzept der Distanz. Mit der Konzipierung des narrativen Modus in *Nähe* und *Distanz* bereichert Genette den narratologischen Untersuchungsapparat um eine tiefgreifendere Überarbeitung der Theorie der Fokalisierung und legt hierbei den Grundstein für viele folgende Untersuchungen.[98] Dies zeigt sich bspw. darin, dass in Grundlagenwerken wie Lahn und Meisters *Einführung in die Erzähltextanalyse* zur Beschreibung von Begriffen wie dem *overt narrator* mit Genettes Terminologie operiert wird. So beispielsweise mit dem Begriff der

---

[95] Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 265.

[96] Vgl. bspw. Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration", S. 104: „In Stanzel's opinion, the authorial narrator leads us to infer the role of a companiable, talkative, intrusive speaker very similar to Wayne Booth's ‚dramatized narrator'."

[97] Ansgar Nünning: „On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology". In: Willie van Peer, Seymour Chatman (Hg.): *New Perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York Press 2001, S. 207–224, hier S. 219.

[98] Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Fink 1998, S. 132–137.

Fokalisierung, der den Zweck haben sollte, den Schwierigkeiten des *point of view* entgegenzuwirken. Genette argumentiert, es müsse ein Blickwinkel für die Erzählinstanz angenommen werden, was für einige Verwirrungen und Kritik sorgte. Genette stimmte dieser in seiner Überarbeitung *Neuer Diskurs der Erzählung* ‚Nouveau discours du récit' zumindest zum Teil zu, was zu weiterer Präzisierung seiner Terminologie führte[99]. Auch Chatman schloss sich den Kritikern an und zeigte bspw. auf, dass das Konzept der Genett'schen Fokalisierung zwei Funktionen des Erzählens vermenge, die laut ihm getrennt behandelt werden sollten: Zum einen den Fokus im Sinne einer Konzentration auf eine Figur (was Chatman werkübergreifend *center* und für einzelne Passagen *interest-focus* nennt) und zum anderen die Einschränkung des Berichtes der Erzählinstanz auf den Blickwinkel einer Figur (was er *filter* nennt). Beides sei jedoch strikt von der Erzählinstanz selbst zu trennen, die *per definitionem* keinen Blickwinkel in der Geschichte einnehmen könne, da sie der *diegesis* angehöre, und nicht der *histoire*. Dieser scheinbare Zusammenhang zwischen Figurenperspektive und Blickwinkel (somit auch Blickwinkel einer Erzählinstanz, die keine Figurenperspektive einnimmt) erklärt, wie die Auffassung entstehen konnte, dass eine markierte Erzählinstanz personalisiert und infolgedessen auch zwangsläufig figural zu verstehen sei.
Um weiteren Verwirrungen vorzubeugen, benennt Chatman als eine weitere Funktion neben *center* und *filter* die Einstellung der Erzählinstanz, die geäußert wird: Diese geäußerte Einstellung sei unter der Bezeichnung *slant* unabhängig von den anderen Funktionen. Da im *slant* keine Handlung und Rede wiedergegeben werden, sondern die Meinungen der Erzählinstanz zum Geschehen, ist er für die Erzählinstanz auf der Ebene der *diegesis* möglich, ohne dass die Erzählinstanz Teil der erzählten Welt sein muss (und kann).[100]

Der hier zusammengefasste Forschungsdiskurs zu der Erzählinstanz als *overt narrator* und inhaltlich nahen und doch nuancierten Begrifflichkeiten in der Untersuchung ihres Verhältnisses zum Erzählen und Erzählten macht das Ringen der Narratologie um ein adäquates Untersuchungsinstrumentarium deutlich, das ihrem vielseitigen Gegenstand und seinen komplexen Erzählformen gerecht werden kann und dennoch eine einheitliche Terminologie bietet. Gleichzeitig wird deutlich, dass die erzählertheoretische Debatte einen Fokus auf die Frage um die Personalität von Erzählinstanzen setzt. Der Begriff des *overt narrators* fällt hierbei nur insofern ins Gewicht, als die Markierung der Erzählinstanz als Argument für ihre Identifikation als Person genutzt werden kann. So verwendet Genette bspw. die Graduierung von *mimesis* und *diegesis* nicht in Chatmans Verständnis der graduellen Markierung und Wahrnehmbarkeit einer Erzählinstanz, sondern als Distanzmaß der Rede, was im Begriff der *Stimme* als metaphorischer Sprechinstanz gipfelt. Chatman kritisiert vor allem Genettes metaphorische

[99] Vgl. z.B. zu Genettes Antwort auf Bals Kritik ebd., S. 241 ff.
[100] Vgl. Chatman: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", S. 196 ff.

Verwendung der *Stimme*, da dieser die Personalisierung der Erzählvermittlung zu stark in den Vordergrund stelle und somit unterschwellig das Vorhandensein einer Erzählfigur verbreite:

> The narrator is the discoursive agent charged with presenting the words, images, or other signs conveying this invention. He/ she/ it may do so by presenting – "narrating" in the broad sense – whether that means telling, showing, or some combination of the two.[101]

Die Unterscheidung zwischen *overt* und *covert* bei der Untersuchung von Erzählinstanzen lässt sich mit der Untersuchung des Modus parallelisieren. Die Dichotomie von *showing* und *telling* bzw. *mimesis* und *diegesis* lädt dazu ein, anhand des Offenbarungsgrades der Erzählinstanz vermessen zu werden, wie es bspw. von Ameriana und Jofi formuliert wird:

> „[…] showing is when the reader directly involves in experiencing or witnessing the events of a specific narrative mode. Logically in such a situation there remains little or no room for narratorial mediation (narrative discourse); In telling, the narrator has an overt control of the presentation of actions."[102]

Chatman widerspricht einer solchen Auffassung jedoch ebenfalls: „Through only characters perceive events and existents in the story-world, narrators may join them in having *attitudes* about things in that world (and, of course, in the real world)."[103] Demnach sei es ein Fehlschluss anzunehmen, dass ohne eine homodiegetische Erzählinstanz zwangsläufig keine Möglichkeit einer markierten Erzählvermittlung bestehe, da Chatman zwar die Möglichkeit der fokalisierten Erzählinstanz ablehnt, diese sich aber durchaus kommentierend äußern könne.[104]

Wolf bewertet Chatmans Beweisführung dahingehend, dass die Unterscheidung zwischen *overt* und *covert* in der Bestimmung der Erzählinstanzen vor allem eingeführt worden sei, um das konzeptuelle Problem von Werken zu lösen, in denen die Erzählinstanz wenig oder gar nicht nachweisbar sei.[105] Die generelle Annahme einer Erzählinstanz sei so gerade für eine Abgrenzung zum Drama von Bedeutung. In den diskutierten Fällen, in denen die Erzählinstanz im Text selbst durch eine starke Innenperspektive nicht eindeutig identifizierbar ist, sei das Erzählerkonzept jedoch durchaus problematisch. Die Annahme eines *covert narrators* löse diese Schwierigkeit zwar auf, allerdings falle dieser tendenziell mit dem Konzept des impliziten Autors zusammen.

> Die Klärung der von Gérard Genette zugespitzt formulierten Frage »Wer spricht« und damit die Bestimmung und Charakterisierung der »Stimme des Erzählens« in

---

[101] Seymour Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press 1990, S. 119; Dabei handelt es sich um eine Kritik des visuellen Begriffsfeldes, der sich Genette selbst ebenfalls annimmt, vgl. hierzu Genette: *Die Erzählung*, S. 235 ff.
[102] Ameriana/Jofi: „Key concepts and basic notes on narratology and narrative", S. 186.
[103] Chatman: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", S. 197.
[104] Vgl. ebd., S. 195.
[105] Vgl. Werner Wolf: „Erzähler". In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 156–157; Die Argumentation gibt Wolf in etwas gekürzter Fassung ebenso wieder: Vgl. Werner Wolf: „Erzähler". In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 47.

> einem je konkreten Text hängt also grundsätzlich mit der Problematik der Rahmung der narrativen Sprechsituation zusammen.[106]

Diese Einschätzung zeigt jedoch auch, dass selbst in der direkten Betrachtung der Chatman'schen Begriffe eine betonte Betrachtung der eher mimetisch ausgeprägten Seite in der Graduierung der Wahrnehmbarkeit vorliegt, während dies zu einem Ungleichgewicht auf der anderen Seite der Gewichtung führt: der *overt narrator* passt somit als Pendant der *mimesis* nicht recht in das Bild, da er als Gegenpol eines graduellen Maßes nicht als alleinstehendes Konzept betrachtet werden kann und durch Unterspezifikation in die Gefahr einer unausgeglichenen Pointierungen gerät.

Zugleich ist ein Dissens über die Einordnung der Erzählinstanzen zu beobachten: Sind diese nun, wenn sie denn als personalisiert anzusehen sind, perspektivierbar und somit in der erzählten Welt verordbar oder müssen sie trotz der Einschränkung ihres Berichts auf die Perspektive bspw. einer Figur dennoch getrennt von dieser als diegetische Vermittlungsinstanz betrachtet werden? Nünning nähert sich dieser Frage in einer Erweiterung des *mimesis*-Begriffs zu einem Verständnis von zwei Lagen:

> Das Konzept der Erzähllillusion und die Einsicht, daß die Mimesis der Fiktion nicht allein in einer Abbildung der Welt ‚da draußen' besteht, sondern zunächst einmal in einer Mimesis des Erzählens, in einer Nachahmung von narrativer Kommunikation über Wirklichkeit, führen zu einem grundlegend veränderten Mimesisbegriff[107]

Demzufolge seien Erzähltexte nicht nur Repräsentationen von erzählter Welt, sondern von „narrativer Rede über Welt"[108]. Gerade für auktoriale Erzählungen (und Ich-Erzählungen) sieht Nünning hier Potential – also für gerade jene Texte, „bei denen Auffälligkeiten der Vermittlung durch die Eigenheiten eines greifbaren Vermittlers plausibilisiert werden können."[109] Als Grundlage für eine solche Erzähllillusion nennt Nünning neben den Informationen, die im Erzähltext selbst erhalten sind, das Voraussetzungssystem von Rezipierenden mit Aspekten wie

---

[106] Seraina Plotke: *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*. Göttingen: V&R Unipress 2017, S. 61.

[107] Nünning: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration", S. 21.

[108] Ebd., S. 22; Mit Bezug auf Werner Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993, S. 239 argumentiert Nünning hierbei mit der Unterscheidung zwischen der Geschehensillusion und der Erzähllillusion. Demnach definiert Wolf erstere als primär und somit der Erzähllillusion übergeordnet, wodurch zwar durch Erzählerkommentare ein Bruch der Geschehensillusion entstehe, dieser aber durch die Illusion einer Erzählsituation zwischen einer Erzählinstanz und ihren (fiktiven) Rezipierenden abgeschwächt wäre. Nünning argumentiert dagegen, dass der Akt des Erzählens und seine Illusion der Geschehensillusion übergeordnet seien, da die Erzählung erst durch das Erzählen geschaffen würde. Durch das Verständnis der zweilagigen Mimesis sieht er die Vorteile, dass keine Hierarchisierung zwischen den Illusionen angenommen werden muss. Das Erzählen erhalte darüber hinaus neben seiner Vermittlungsfunktion auch einen eigenständigen Status, der so ohne die negative Konnotation der „Illusionsbetrachtung" betrachtet werden könne.

[109] Wolf: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, S. 413; zitiert nach Nünning: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration", S. 27.

impliziten Persönlichkeitstheorien und sowohl dem Wissen um die Tendenz, Fiktionen einer personalisierten Erzählinstanz zuzuschreiben, als auch dem Wissen, dass der Akt des Erzählens im Mündlichen durch einzelne Individuen durchgeführt wird. Folglich führt dies zu einer Erwartung eines Erzählers oder einer Erzählerin.

Dass diese Konzeption gerade bei Erzählungen mit einer Erzählinstanz ohne Markierungen problematisch ist, räumt Nünning dennoch ein: Er verweist auf textuelle Signale, die für die Vorstellung sorgten, „ein als Erzähler fungierender Sprecher wende sich an einen (fiktiven) Zuhörer und teile ihm eine Geschichte mit."[110] Bei dieser Argumentation ist zu beachten, dass die Mimesis der Erzählillusion, die Nünning erarbeitet, auf Leserhandlungen beruht. Rezipierende schreiben so der Erzählinstanz intuitiv menschliche Eigenschaften zu, bspw. ideologische Standpunkte oder eine raum-zeitlich deiktische Sprechsituation.[111] So ist für diese rezeptionsorientierte Position zwischen der illusionsbildenden Handlung Rezipierender und der tatsächlichen Konstituierung der Vermittlungsinstanz im Text zu unterscheiden.

Nünning erarbeitet auf Grundlage dieser Argumentation textuelle Faktoren, die eine Mimesis des Erzählens erzeugen, also zur Illusionsbildung der Erzählsituation beitragen. Dabei nennt er als ersten den *overt narrator* nach Chatman und als sein Gegenstück den *overt narratee*. Interessant ist hierbei, dass weitere Faktoren, die er nennt – so bspw. Generalisierungen und metanarrative Kommentare – ebenfalls unter dem ersten zu subsumieren sind; zumindest in dem Sinne, dass Chatman sie als Indikatoren für einen *overt narrator* auffasst.

Folglich verwundert es nicht, dass auch die Betrachtung des Begriffs des *overt narrators* sich zu der Frage hin verschiebt, ob dieser als *focalizer* einen Blickwinkel einnehme und ob eine explizite Vermittlung immer personal sein müsse – bis hin zu der Ansicht, dass schon Chatmans ursprüngliche Betrachtung der graduierten Wahrnehmbarkeit eine Personifizierung der Erzählinstanz voraussetze.[112]

Die Fokussierung auf Textbeispiele mit wenig bis keiner Markierung der Erzählinstanz führt den Forschungsdiskurs unweigerlich zu der Frage, ob im Falle einer fehlenden Markierung keine oder, wie in Nünnings doppelter Mimesis, immer eine Erzählinstanz angenommen werden kann oder muss, selbst wenn sie im Text nicht markiert wird und somit eine theoretische Annahme wäre.[113] So stellen Forschende Fragen wie: Ist auch dann eine Erzählinstanz

---

[110] Nünning: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration", S. 24.

[111] Vgl. ebd., S. 26.

[112] Vgl. Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration", S. 106 und ergänzend die Ausführungen in Kap. 1.2.1. Auf diesen Aspekt gehe ich in Kap. 4.3 genauer ein.

[113] Zipfel schlägt vor: „Man kann die Kontroverse um das Konzept des Erzählers also entschärfen, indem man formuliert: Man nimmt für den fiktionalen Erzähl-Text eine textinterne Produktionsinstanz an, die man gewohnheitsmäßig Erzähler nennt." Frank Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 154.

anzunehmen, wenn sie nicht markiert wurde? Und wenn es Äußerungen ohne einen festen Bezug in der erzählten Welt gibt: inwiefern muss hier eine Erzählinstanz angenommen werden? Handelt es sich nicht vielmehr um Behauptungen des Autors oder der Autorin?[114] Da neuere Arbeiten zum *overt narrator* eine homodiegetische Erzählinstanz voraussetzen (siehe oben), stellen sich mir weitere Fragen: Wenn die Erzählinstanz stattdessen markiert wurde, ist dann immer eine Personalisierung anzunehmen oder sogar eine Erzählfigur? Oder genauer gefasst: Ist die Terminologie der Fokalisierung in diesem Sinne tatsächlich irreführend?[115]
Eine Personalisierung anzunehmen, bedeutet nicht unweigerlich, auch eine raum-zeitlich deiktische Positionierung vorauszusetzen. Und auch eine solche Positionierung führt nicht automatisch zu der Annahme, die Erzählinstanz sei homodiegetisch. Wie Chatman formulierte: „a heterodiegetic narrator reports the story: he/ she/ it doesn't (at the moment of reporting at least) experience it."[116] Aus diesem Grund leistet diese Arbeit ihren Beitrag im Hinblick auf die Untersuchung von markierten, heterodiegetischen Instanzen und ihren Funktionen.

Was bedeutet nun „heterodiegetisch" genau? Zipfel sieht die Unterscheidung zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählinstanzen gar nicht erst als nötig an, da aus fiktionstheoretischer Sicht eine heterodiegetische Erzählinstanz auch eine fiktive Erzählfigur sei, die sich nur nicht zu ihrer eigenen Person äußere, dies aber durchaus tun *könnte*. Die Unterscheidung würde demnach vielmehr an der *Präsenz* der Erzählinstanz hängen.[117] Er definiert die heterodiegetische Erzählung dadurch, dass ihre fiktive Erzählinstanz in der Erzählung nicht als Figur vorkomme. Diese Betrachtung nutzt er als Argument für fiktionales Erzählen durch die Detailfülle des Erzählten über menschliche Erinnerungsfähigkeit hinaus.[118] Ähnlich betont Chatman, dass der Unterschied zwischen homo- und heterodiegetischen Erzählinstanzen gewissermaßen nur darin bestehe, dass die homodiegetische Erzählinstanz ihre Perspektive im Sinne einer Figurenperspektive einschränke, keinesfalls aber mit der Figur gleichzusetzen sei.[119]

---

[114] Gregory Currie: *Narratives and narrators. A philosophy of stories*. Oxford: Oxford Univ. Press 2012; Andrew Kania: „Against the Ubiquity of Fictional Narrators". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005), S. 47–54; Tilmann Köppe, Jan Stühring: „Against Pan-Narrator Theories". In: *Journal of Literary Semantics* 40 (2011), H. 1, S. 59–80; Sylvie Patron: „The Narrator. A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory". In: Sylvie Patron (Hg.): *Optional-Narrator Theory: Principles, Perspectives, Proposal*. Lincoln: University of Nebraska Press 2021, S. 107–130; Richard Walsh: *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press 2007, Kap. 4, besonders S. 78.
[115] Vgl. bspw. Chatman: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus".
[116] Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*, S. 121.
[117] Vgl. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, S. 131. Dass Zipfel homo- und heterodiegetischen Erzählinstanzen trotz seiner Argumentation, sie seien nicht zu unterscheiden, im Folgenden dennoch zwei ganze Kapitel widmet, deutet darauf hin, dass die vermeintliche Vermengung in theoretischer Hinsicht dennoch über eine gewisse Entscheidung zwischen den Ausprägungen beider Vermittlungsstile nicht ganz hinwegtäuschen kann.
[118] Vgl. ebd., S. 144 f.
[119] Selbst wenn es sich also um eine homodiegetische Erzählung handele, müsse zwischen der Figur und der homodiegetischen Erzählinstanz dahingehend unterschieden werden, dass diese im

Martens kritisiert in der Frage nach der Unterscheidung von homo- und heterodiegetischen Erzählinstanzen den eingeschränkten Blick der Forschung im Hinblick auf die Untersuchungsgrundlage: „Especially heterodiegetic overt narration continues to be associated with older texts“[120]. Er legt seinen Schwerpunkt am Beispiel der *overt narration* auf die Bedeutung der stilistischen Markierung: So würde hierbei die Rolle der Erzählinstanz in der theoretischen Untersuchung der *overt narration* auf seine neutrale, logische Notwendigkeit reduziert. Als Folge sieht Martens ein Bias zwischen der lokalen Vermittlungsinstanz der Fokalisierung und der logisch anzunehmenden, aber idealerweise reduzierten Instanz der gesamten Erzählung.[121] Nach Chatman argumentiert er mit einer fokalisierungsunabhängigen, extradiegetischen Erzählinstanz, was bei diesem durch die Teilung in *slant* als Verästelung der Einstellungen der Erzählinstanz und *characters filter* als breiteres Spektrum der mentalen Aktivitäten der Figuren repräsentiert wird (s.o.). Martens kritisiert diese Definition des *overt narrators* im Sinne von Omni-Präsenz und entwickelt stattdessen nach Fludernik eine Parallelisierung zwischen Innenperspektive und *overt narration*.[122] Er fordert eine neutrale Bewertung des interaktiven Charakters und der Funktion der *overt narration* unabhängig von der Wahrnehmung Rezipierender: Eine solche Begriffsschärfung wird Teil der vorliegenden Arbeit sein.

1.3 Zusammenfassung und weiteres Vorgehen

In der Darstellung bisheriger Anstrengungen um den *overt narrator* lag in Kap. 1.1 der Schwerpunkt auf den Indikatoren Chatmans. Trotz der Schwierigkeiten, die sich in der Graduierung und teilweise fehlenden Abgrenzbarkeit ergeben, eignen sich die Indikatoren, um als Ausgangspunkt der weiteren Modellierung zu dienen. Dennoch bedarf es einer Schärfung, um eine Anwendung des *overt narrators* zu ermöglichen. In Kap. 1.2 wurde der *overt narrator* im Rahmen der Debatte um Erzählinstanzen beleuchtet. Hierbei ist vor allem zu beobachten, dass der *overt narrator* selbst als Begriff gerade im Zuge der Erzählperson und -figur debattiert wurde. Es ergeben sich zum *overt narrator* einige Fragen, die es im Zuge dieser Arbeit zu klären gilt: Eine offene Frage besteht im Zusammenhang zwischen der Annahme einer Erzählperson und dem Auftreten eines *overt narrators*. Darüber hinaus müssen die textuellen Indikatoren, die auf einen *overt narrator* hinweisen, und die Wahrnehmung Rezipierender getrennt

---

Nachhinein erzähle und nicht in Gleichzeitigkeit die Erzählung erlebe. Vgl. Chatman: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus“, S. 194 f.

[120] Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration“, S. 103.

[121] Jonathan Culler: „Omniscience“. In: *Narrative* 12 (2004), H. 1, S. 22–34. Culler nutzte die *Stimme des kollektiven Subjekts* und den *Modus der Überredung* (Verallgemeinerung, Typisierung, Standardisierung).

[122] Vgl. dazu Monika Fludernik: „The Establishment of Internal Focalization in Odd Pronominal Contexts“. In: Willie van Peer, Seymour Chatman (Hg.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY Press 2001, S. 101–113.

betrachtet werden. Dazu gilt es, die Indikatoren für einen *overt narrator* zu strukturieren und in der Anwendung zu präzisieren. Ein wichtiger Begriff, der hier besonders zu betonen ist, ist der Erzählerkommentar oder *slant*. Im Folgenden nähere mich dem Begriff des *overt narrators* aus drei unterschiedlichen, aufeinander aufbauenden Perspektiven, um diese als Merkmale des *overt narrators* zu diskutieren.

1. Aus der Perspektive der zeitlichen Ordnung des fiktionalen Werkes (Kap. 2)
2. Aus der Perspektive eines narratologischen Modells des *overt narrators* (Kap. 3-7)
3. Aus der Perspektive der Attribution an der Grenze der Fiktionalität (Kap. 8)

Dieses Vorgehen ermöglicht es mir 1. eine strukturelle Erfassung von assoziierbaren Phänomenen vorzustellen, 2. ein Modell des *overt narrators* zu erarbeiten und dieses 3. im Hinblick auf die Wahrnehmung Rezipierender und ihren Einfluss auf eine Erfassung des *overt narrators* aufzubereiten und so den in der Forschung kritisch diskutierten Untersuchungsbegriff der *Wahrnehmbarkeit* einzuordnen.

1. Aus der Perspektive der zeitlichen Ordnung des fiktionalen Werkes

Um mich dem *overt narrator* als erzähltheoretischem Begriff anzunähern, werde ich die Strukturierung der narrativen Zeit als grundlegendes Kriterium nutzen, um alle mit dem *overt narrator* assoziierbaren Phänomene systematisiert zu erfassen und seine Identifikation auf Grundlage von textuellen Phänomenen zu diskutieren. Die Erhebung der zeitlichen Marker wird Beispiele zur weiteren Analyse zur Verfügung zu stellen und eine Betrachtung aller assoziierbaren Phänomene in den drei ausgewählten Werken ermöglichen (Kap. 2).

2. Aus der Perspektive eines narratologischen Modells des *overt narrators*

Auf der Grundlage der Erhebung zeitlicher Marker, entwickle ich folgend ein zusammenfassendes Modell des *overt narrators*, das die unterschiedlichen Phänomene, die auf die Identifikation einer Erzählinstanz als overt einwirken, strukturiert darstellt und dabei zwischen dem expliziten Erzählerkommentar, impliziten Kommentierungen und Markierungen in der Erzählvermittlung unterscheidet (Kap. 3– 7).

3. Aus der Perspektive der Attribution der Erzählinstanz an der Grenze der Fiktionalität

Abschließend werde ich der in Kap. 1.2 vorgestellten Forderung nach einer Trennung zwischen textueller Markierung und Wahrnehmung von Rezipierenden Rechnung tragen und den *overt narrator* im Kontext der Attribution der in Kap. 2 identifizierten und in Kap. 3-7 eingeordneten Phänomene diskutieren (Kap. 8).

Im Anschluss an diese dreiteilige Erarbeitung eines Konzepts des *overt narrators* werden die drei untersuchten Werke, *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann, *Das grüne Gesicht* von G. Meyrink und *Die unendliche Geschichte* von M. Ende, und die aus ihnen erhobenen Phänomene in den Fokus gerückt (Kap. 9).

2 Zeitliche Strukturen als Marker für den *overt narrator*

Die erste Perspektive zur Annäherung an den *overt narrator* ist die Betrachtung der zeitlichen Struktur des Textes. Scheffel formuliert in seiner Untersuchung des selbstreflexiven Erzählens, dass Erzähltexte keine festen Körper darstellen und ihre Widerspiegelung aus diesem Grund nicht räumlich, sondern zeitlich betrachtet werden müssen. Somit handelt es sich bei selbstreflexivem Erzählen um eine Wiederholungsbeziehung im Text zu seinen anderen Teilen oder der Gesamterzählung.[123]

Die Bedeutung der Unterbrechung von Handlung zugunsten einer Einmischung der Erzählinstanz ist ein wiederkehrendes Muster in den unterschiedlichen Ansätzen, die bereits vorgestellt wurden (vgl. Kap. 1.2). Wenn eine Erzählinstanz, gerade eine heterodiegetische, ihre eigene Meinung zur erzählten Welt oder den Figuren äußert, wenn sie die Handlung erklärt, dann beeinflusst dies die Struktur der erzählten Zeit im Sinne der Geschwindigkeit, in der die Ereignisse der Geschichte dargestellt werden. Diese Beobachtung lässt sich nutzen, um in einem Werk einen *overt narrator* zu identifizieren. Es ist bezeichnend, dass Werner und Weixler 2015 wie folgt in das Thema Zeit einführen, in dem sie einen *overt narrator* zitieren:

> „*Ohne Zeit gibt es kein Erzählen und ohne Erzählen keine Zeit.* In Thomas Manns *Zauberberg* (1924) bringt dies der reflektierende Erzähler auf den Punkt, wenn er räsoniert: ‚Die Zeit ist das *Element* der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, - unlösbar damit verbunden, wie mit den Körpern im Raum‘.“[124]

Das vorgestellte Beispiel aus dem *Zauberberg* ist in doppelter Hinsicht interessant für eine Untersuchung der zeitlichen Struktur des *overt narrators*, da es sich zum einen um eine Passage handelt, die als Kommentar ein starker Indikator für einen *overt narrator* ist (vgl. Kap. 1.1) und darüber hinaus auch noch metanarrativ die Zeitstruktur einer Erzählung thematisiert. Zum anderen handelt es sich bei der Passage um eine Erzählpause, in der selbst keine handlungsstiftenden Elemente vermittelt werden. Folglich lässt sich also die Vermutung aufstellen, dass die Erzählpause als Unterbrechung der erzählten Zeit eine nützliche Markierung zur indirekten Erkennung eines Kommentars und somit auch des *overt narrator* ist.

Dies liegt auch aus anderen Gründen nahe, denn „Fiktionale Erzählungen entwerfen nicht nur Welten, sondern auch Zeiten, die diese Welten strukturieren.“[125] Eine aktive Formung dieser

---

[123] Vgl. Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 47 f. Scheffel unterscheidet hierbei zwei Ebenen: Die Reflexion des Erzählens aus extradiegetischer Perspektive und die intra- oder metadiegetische Reflexion des Erzählten. Die Reflexion des Erzählens fasst er „sobald ein Erzähler den Erzählvorgang auf Kosten des erzählten Vorgangs vergegenwärtigt, indem er unmittelbar sein Erzählen, seine Erzählung oder das Erzählte reflektiert.“ (S.51) Dabei sieht er hier den Tempuswechsel als Marker und nennt ebenso Vor- und Rückgriff.

[124] Antonius Weixler, Lukas Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze“. In: Antonius Weixler, Lukas Werner (Hg.): *Zeiten Erzählen Ansätze - Aspekte -Analysen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia 48), S. 1–24, hier S. 1.

[125] Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons The Star Rover“, S. 53.

Struktur – die Darstellung der erzählten Welt und ihrer zeitlichen Ordnung – verweist so auf die ihr zugrundeliegende Vermittlungsintention, die diese Strukturierung gestaltet. Diese Intention nutzt Chatman, um den *overt narrator* im Gegensatz zur mimetischen Darstellung von Ereignissen zu definieren.[126] Das bedeutet, dass Passagen, die eine Erzählinstanz offenbaren, nicht mimetisch Handlung berichten oder die erzählte Welt beschreiben, was im Umkehrschluss bedeutet, dass die Erzählung der Handlung pausiert werden muss, wenn Kommentierungen der Erzählinstanz vorkommen.
Mit dieser Sichtweise ist Chatman nicht allein. Auch Prince sieht den Kommentar als Exkurs der Erzählinstanz oder eine ‚Intrusion' des Autors oder der Autorin: "a narrational intervention going beyond the identification or decription of existence and the recounting of events."[127] Obwohl es sich bei der Zeitdarstellung um eine für das Erzählen konstitutive Kategorie handelt, birgt ihre Untersuchung im Hinblick auf Rückschlüsse für das explizite Erzählen also trotz ihrer Vagheit viele Möglichkeiten.[128] Zeit an sich, sowohl fiktive als auch reale, ist nicht zu beobachten, wird aber durch die Manifestation von Veränderungen wahrnehmbar, bspw. durch Ereignisse. Betrachtet man also die Struktur der Wiedergabe von Ereignissen, kann dies Rückschlüsse auf die Erzählinstanz ermöglichen – wie bspw. die oben vorgestellte Pause als Grundlage für den Kommentar.

Im Folgenden werde ich, um diese Beobachtung für die Untersuchung des *overt narrators* nutzbar zu machen, zunächst in Kap. 2.1 den Begriff der Zeit als Strukturmerkmal von Narration betrachten. In Kap. 2.2 führe ich meine These der Abweichung als Merkmal des *overt narrators* im Verhältnis zwischen erzählter und Erzählzeit aus. Um zu prüfen, ob meine These einen tatsächlichen Zusammenhang zwischen zeitlicher Ordnung und Identifikation der Erzählinstanz aufdeckt, werde ich die zeitliche Abweichung als Merkmal im Anschluss in Kap. 2.3 operationalisieren, sie auf dieser Grundlage in den drei Untersuchungswerken annotieren und die Ergebnisse in Kap. 2.4 darstellen.

---

[126] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 228.
[127] Geralt Prince (Hg.): „commentary". In: *A Dictionary of Narratology*. USA: University of Nebraska Press 1990, S. 1980. Dabei ist zu beachten, dass dieser Eintrag sich mit dem Kommentar und nicht der expliziten Erzählinstanz *per se* beschäftigt. Dennoch kann, auch in der bereits dargestellten Definition des *overt narrators* bei Prince (siehe Kap. 1), eine Überschneidung der Begriffe verwendet werden. Zur Frage nach der Abgrenzung zwischen Erzählinstanz und Autor bzw. Autorin, siehe Kap. 8.
[128] Dabei ist zunächst der variierende Umfang zu nennen, den die zeitliche Präsentation der erzählten Welt einnehmen kann: „Die […] erzählten Ereignisse werden mit ihrer Materialisation zum sprachlichen Text unterschiedlich gerafft oder – weitaus seltener – über ihre angenommene, erfahrungsmäßige Dauer hinaus gedehnt." Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 2; Das Problem in der Untersuchung der Zeitstruktur von Erzählungen ist die Unmessbarkeit und Uneinheitlichkeit von fiktiven Zeitabläufen und ihre subjektive Interpretation. Die „absolute, wahre und mathematische Zeit verfliesst an sich und vermöge ihrer Natur gleichförmig, und ohne Beziehung auf irgend einen äussern Gegenstand" sein. Isaac Newton: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Berlin: Oppenheim 1872, S. 25. Es ist deshalb schwer, die Zeitstruktur einer Erzählung durch objektive Maße für eine Untersuchung nutzbar zu machen.

2.1 Narrative Zeit. Eine Übersicht

Zur Untersuchung der narrativen Zeit nutzt neben der Untersuchung des Tempus vor allem die Beschreibung des narrativen Vorgangs im Verhältnis zwischen *Erzählzeit* und *erzählter Zeit*, wobei vor allem die Dichotomie zwischen beiden Standpunkten als produktive Unterscheidung angeführt wird.[129] Die Beschäftigung mit der Zeit als narrativer Kategorie hat dabei oft den Charakter einer Bestimmungsfunktion, um sich durch sie der Konstitution narrativer Welten zu nähern. Doležel sieht so eine Ereigniskette als Merkmal an, um einen Text überhaupt als narrativ zu sehen. Ereignisse wiederum seien an Welten gebunden, in denen diese stattfinden, deren zeitliche Strukturen sich nicht grundsätzlich an der der realen Welt orientieren müssen.

> Werden erzählte Welten nicht in referentieller Abhängigkeit von der realen Welt verstanden, müssen auch erzählte Zeiten als von der realen Zeit emanzipiert und temporale Qualitäten (wie Linearität, Progression etc.) als kontingent gedacht werden.[130]

Bartsch fasst damit eines der Probleme der Analogie zwischen erzählter und realer Zeit darin, dass fiktive Welten und somit auch ihre Zeitstruktur keine mimetischen Abbildungen, sondern vielmehr alternative Welten darstellen, die – sofern nicht anders berichtet – als analog mit der realen Welt verstanden werden.[131] Für eine Untersuchung der narrativen Zeit bedeutet dies, dass zwar in Analogie eine lineare Abfolge der Ereignisse angenommen werden kann, diese aber im Erzählprozess, der Auswahl und Priorisierung der erzählten Elemente ausgesetzt ist, um eine stringente Handlung zu berichten. In ihrer Untersuchung können Schwierigkeiten dabei entstehen, einen zeitlichen Ablauf detailliert zu rekonstruieren.

Als Orientierungshilfe zur Erfassung zeitlicher Strukturen wird in der Regel versucht, diese in Bezug auf die verwendeten Verben zu interpretieren.[132] Nach Vendler können Verben bspw. in vier Klassen eingeteilt werden:[133]

---

[129] Vgl. Michael Scheffel: „Time“. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): *Handbook of Narratology*. 2 Bde., Bd. 2. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 868–886, hier S. 874.

[130] Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons The Star Rover“, S. 54.

[131] Zugleich zieht er statt „realer Welt“ die Bezeichnung „aktuale Welt“ vor, da fiktive Welten auch nach historischen Vorbildern kreiert sein können und somit keine Vergleichbarkeit mit der gerade aktualen Welt besteht: „Dinge erstrecken sich nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit, weshalb die Welt nicht nur drei-, sondern vierdimensional zu denken ist“. Ebd., S. 57.

[132] Vgl. Matthias Aumüller: „Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion“. In: O. Hg.: *Zeiten erzählen. Ansätze - Aspekte - Analysen*. Bd. 48. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia), S. 233–258, hier S. 237.

[133] Zeno Vendler: „Verbs and Times“. In: *Philosophical Review* 66 (1957), H. 2, S. 143–160; hier besonders S.146-149. vgl. zusätzlich Aumüller: „Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion“, S. 240.

- *States* (zeitlose Zustände)
- *Achievments* (quasi punktgenaue Ereignisse ohne signifikante zeitliche Ausdehnung)
- *Accomplishments* (Prozesse mit Ende)
- *Activities* (unabgeschlossene Prozesse)

Diese teilt Vendor in *time instants* und *time periods*, bzw. *unique/definite* und *not unique/ definite* ein. Zur besseren Übersichtlichkeit stelle ich dies hier grafisch dar:

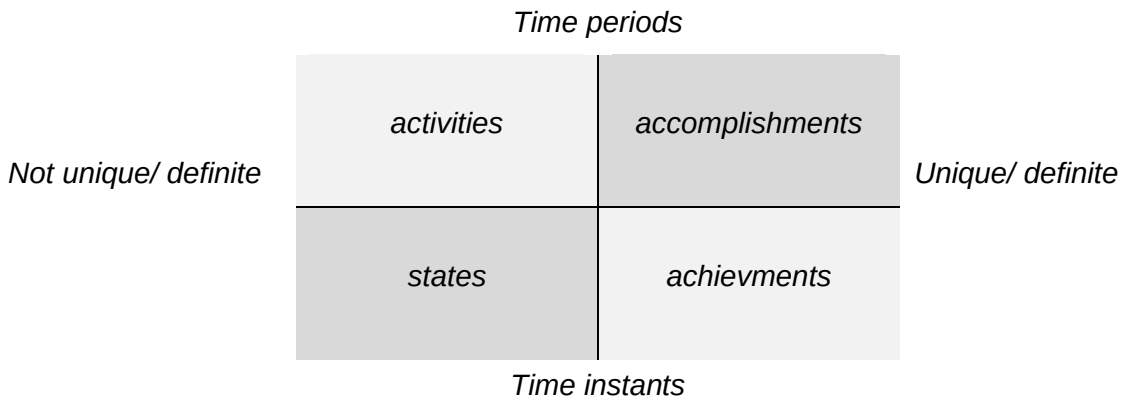


Abb. 3 - Darstellung von Vendors Verbklassen in ihrer Einteilung in *time instants* und *time periods*, bzw. *unique/definite* und *not unique/definite*.

Trotz der Orientierungshilfe, die durch die Verbklassen geboten wird, kann nicht davon ausgegangen werden, dass die zeitliche Struktur einer Geschichte dadurch weniger Interpretation erfordert – immerhin müsste dazu ebenfalls eingeschätzt werden, ob die jeweilig dargestellten Prozesse (und eventuellen Teilprozesse) sich an Zeitaufwand gleichen. Analysen der zeitlichen Struktur werden oft genutzt, um narrative Texte von anderen Textsorten zu unterscheiden, und nicht, um einen genauen zeitlichen Ablauf in einem Werk zu rekonstruieren oder eine Erzählstruktur darzustellen.[134]

Genette erarbeitet drei analytische Blickwinkel der Referenz von Zeitlichkeit in narrativen Texten: *erzählte Zeit* – Zeit als Phänomen der erzählten Welt und Relation zwischen Ereignissen, Orten und Figuren –, *Erzählzeit* – die Zeit, die das Erzählen spatial und real temporal benötigt – und den *narrativen Akt* – die Zeit, die der narrative Akt benötigt und als raumzeitliche

[134] Aumüller orientiert sich an der Theorie des Philosophen Arthur Danto, aus der er eine formelhafte Darstellung herausarbeitet. Dantos Theorie besagt, dass Narrativität eine Änderung des Zustandes ist: (1) x ist F in t-1. (2) H ereignet sich mit x in t-2. (3) x ist G in t-3. Dabei definiert Danto: x = Gegenstandsvariabel (mit der etwas zwischen zwei Zuständen passiert), F = Eigenschaft zum Zeitpunkt t-1, H = Ereignis im Zeitraum t-2, G = Eigenschaft zum Zeitpunkt t-3. Vgl. Arthur C. Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 376; Als Grund dafür sieht Aumüller den Bedarf einer Abgrenzung zu anderen Textsorten. Vgl. Aumüller: „Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion“, S. 235 ff.

Positionierung der erzählenden Stimme dienen kann.[135] Diese Grundbegriffe der Erzähltheorie werde ich nun Genette folgend ausführen, um auf ihnen aufbauend anschließend einen Zusammenhang zwischen zeitlicher Abweichung und dem *overt narrator* zu formulieren.

Exkurs: Zeitlichkeit in narrativen Texten[136]

Erzählte Zeit

Das Erzählen an und für sich ist weitgehend definiert als kausal in Verbindung gesetzte Ereignisse in einer zeitlichen Abfolge.[137] Neben dieser grundsätzlichen Bedeutung der erzählten Zeit formulieren Weixler und Werner drei weitere Gesichtspunkte für die die erzählte Zeit von Relevanz ist.[138] Erstens ist die erzählte Zeit ein Element der erzählten Welt als eine „Konstellation von raumzeitlich verbundenen Elementen"[139]. Diese sei zwar in der Theorie als vollständig unabhängig von der extrafiktionalen Zeit zu verstehen, dennoch sei eine starke Orientierung am intuitiven Zeitverständnis zu beobachten.[140] Zweitens muss die erzählte Zeit „durch bestimmte Verfahren erzeugt werden"[141]. Während Hamburger zum Evozieren der Zeit grundlegend die Verwendung von Tempus, Temporaladverbien und Konjunktionen und Präpositionen angibt, zählen Weixler und Werner auch literarische Techniken wie „den Einsatz von Metaphern und Leitmotiven"[142] hinzu. Laut Antor muss die erzählte Zeit darüber hinaus teilweise erschlossen werden, da sie durch Ellipsen, Auslassungen, Gleichzeitigkeit, Pausen, zusammenfassendes Erzählen und Anachronien verzerrt wird.[143] Drittens und letztens stellt die erzählte Zeit in ihrem Verhältnis zur Erzählzeit

[135] Vgl. Scheffel: „Time", S. 869.
[136] Da es sich hierbei um eine Wiedergabe eines grundlegenden erzähltheoretischen Konzeptes handelt, empfehle ich literaturwissenschaftlichen Rezipierenden, direkt zu Kap. 2.2 zu springen. Auf Grundlage des durch die digitale Methodik gegebenen interdisziplinären Potentials der Arbeit hole ich nun weiter aus.
[137] Vgl. Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 5; Nach Schmid ist ein Ereignis hierbei als Zustandsänderung zu verstehen. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 14 f.
[138] Vgl. Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 5–9.
[139] Ruth Ronen: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 199; vgl. auch Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 6.
[140] Bachtin nennt dies eine „leere Zeit". Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 14 f.
[141] Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 7; Dabei orientieren sie sich an Hamburger: „Ist die Zeit nicht begrifflich oder bildlich angegeben, so ist sie nicht in der Erzählung. [...] Nur dann gibt es erzählte Zeit, wenn sie explizite erzählt ist […]". Käte Hamburger: „Die Zeitlosigkeit der Dichtung". In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955), S. 413–426, hier S. 418.
[142] Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 7.
[143] Vgl. Heinz Antor: „Erzähltempo". In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 50f.; Tomaševskij unterscheidet zur Darstellung von erzählter Zeit absolute und relative Datierungen mit expliziten und impliziten Angaben. Boris V. Tomaševskij: *Theorie der Literatur, Poetik*. Wiesbaden: Harrassowitz 1985, S. 226; De Toro wählt so bspw. nur „zwei Arten der Zeit-Erzeugung" aus: Punktuelle und nicht-punktuelle Zeitkonkretisation. Alfonso de Toro: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez „Cien años de soledad", M. Vargas Llosas „La casa verde" und A. Robbe-Grillets 'La maison de rendez-vous*. Tübingen: Gunter Narr 1986

ein Referenzparameter dar, der vielfach genutzt wird, um einen analytischen Zugriff auf das Phänomen der Zeit zu erhalten.[144]

Erzählzeit

Für die Erzählzeit wird statt einer temporalen eher eine spatiale Zeitmessung vorgezogen: Hierbei ordnet die Erzählinstanz die erzählte Zeitin der zur Verfügung stehenden Erzählzeit an. So erhält bei der Analyse die „räumliche Extension"[145] die Funktion der Zeitmessung, die anders kaum quantifizierbare Eigenschaften aufweist und von Genette deshalb *Pseudo-Zeit* genannt wird.[146] Auch Müller verteidigt diese Übertragung einer zeitlichen Kategorie in räumliche Maße: „Es macht […] keinen grundsätzlichen Unterschied, wenn man die Erzählzeit nicht nach Minuten, sondern nach der Zahl der Druckseiten eines Werkes mißt."[147] Kloepfer, der unterschiedliche zeitliche Erfassungsmaße untersucht hat, stellt eine Erzählform in Dimensionen vor, die sich in der Systematik nach Genette durchgesetzt hat.[148]

Zeit des narrativen Aktes

Die Zeit des narrativen Aktes bezeichnet den Zeitpunkt, „an dem das Erzählen stattfindet"[149], also eine der Handlung nachfolgende Perspektive. Genette unterscheidet die Darstellung des Zeitpunktes im Verhältnis zur erzählten Zeit als später, früher, gleichzeitig oder eingeschoben.[150] Die Zeit der Narration wird zur Untersuchung der Perspektive verwendet, da sie

(= *Acta Romanica* 2), S. 49 f. Bachtin nutzt den Chronotopos-Begriff als „Zentrum der gestalterischen Konkretisierung". Bachtin: *Chronotopos*, S. 7 und 188.

[144] Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 9; Diese Dichotomie wird in einer Vielzahl von ausführenden Theorien verwendet. So bspw. in Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* als „discourse time" und „story time", in Meir Sternberg: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Indiana University Press 1993 als „represented time" und „representational time"; oder als „Textzeit" und „Aktzeit" in Toro/de: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez „Cien años de soledad", M. Vargas Llosas „La casa verde" und A. Robbe-Grillets 'La maison de rendez-vous*.

[145] Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 10.

[146] Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 22.

[147] Günther Müller: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst". In: Müller, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Niemeyer 1968; Vgl. dazu auch Tomaševskij: *Theorie der Literatur, Poetik*, S. 226.

[148] Vgl. Rolf Kloepfer: „Erzählte Zeit und Erzählzeit". In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 51f.; De Toro ergänzt zu dieser Systematik die Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten Anachronien, sowie weitere Phänomene wie Zeitpermutation, Zeitverflechtung, Zeitüberlagerung und Synchronie, Zeitzirkularität und Simultaneität. Vgl. hierzu Alfonso de Toro: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad", M. Vargas Llosas „La casa verde" und A. Robbe-Grillets „La maison de rendez-vous"*. Tübingen: Gunter Narr 1986, S. 31–43; Assoziierte Begriffe sind hierbei: *Anachronien* (Pro- und Analepsen) & *Achronie* (totale Diskrepanz), *Dauer* als szenischer Identität, *Verkürzungen* bis zur *Pause* und *Dehnungen* und *Frequenz* als Spannungen zwischen erzählten und Erzählereignissen. Vgl. Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 66 ff.

[149] Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze", S. 11.

[150] Vgl. zu den vier Typen des narrativen Aktes Genette: *Die Erzählung*, S. 153–162.

systematisch der Stimme zugeordnet wird.[151] Die Unterscheidung dieser beiden zeitlichen Perspektiven, der Perspektive der Figuren in der erzählten Zeit und der der Vermittlungsinstanz zum Zeitpunkt des narrativen Aktes, werden vielfach unterschieden.[152]

2.2 Abweichungen der zeitlichen Struktur als Marker für explizite Erzählinstanzen

Im Folgenden gilt es, die vorgestellte Struktur zur Erkennung des *overt narrators* nutzbar zu machen. Diese beschreibt in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen die Relation zwischen narrativen Strängen und dient der Analyse der narrativen Struktur.[153] Denn die zeitliche Präsentation variiert nicht nur „im Hinblick auf den Umfang der erzählten Zeit und die temporalen Perspektiven, sondern auch im Hinblick auf die Bedeutung, die Zeit für die Komposition des jeweiligen Romans zukommt.“[154] Stanzel fasst Erzählungen so als „Mischform aus diegetisch-narrativen und mimetisch-dramatischen Teilen“[155], die unterschiedlich viel räumliche und zeitliche Orientierung für Rezipierende bieten.

Chatman stellt die Verbindung zwischen der Veränderung von (Raum- und) Zeitdarstellung und dem *overt narrator* in Hinblick auf die Wahrnehmung Rezipierender her (vgl. Kap. 1.1). Dem liegt die Annahme zugrunde, dass fiktionale Aussagen Aufforderungen zur Imagination einer fiktiven Welt sind, die Rezipierende aus ihrem Weltwissen heraus konstruieren. Wenn die Erzählvermittlung also räumlich oder zeitlich einen starken Bruch der Darstellungsparameter erzeugt, müssen Rezipierende einen imaginativen Akt der Anpassung ausführen, was ihre Aufmerksamkeit auf die Erzählinstanz lenkt, die den Erzählfluss stört. Aus diesem Grund wird eine Untersuchung der expliziten Erzählinstanzen durch eine Untersuchung derjenigen Faktoren ermöglicht, die durch eine Abweichung von der erwartbaren Norm auf eine Ordnungsinstanz hinweisen. Diese Norm definiert bspw. Zipfel: „Nicht-funktionale Erzählungen weisen oft ein gleichmäßiges Detaillierungsniveau auf, sodaß auch weniger wichtige Teile der

[151] Vgl. hierzu bspw. Boris A. Uspenskiĭ, Karl Eimermacher: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975, S. 69–94; oder Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 122–127.

[152] Vgl. hierzu bspw. die lebensweltlich-praktische Perspektive der Figuren gegen die analytisch-retrospektive Perspektive der Erzählinstanz bei Martínez und Scheffel (Matías Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck[11] 2019, S. 127 ff.); die figurale Perspektive gegen narrationale Perspektive bei Schmid (Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 122–129); oder zwei differenzierte Orientierungszentren als „Ich-Hier-Jetzt-Systeme“ bei Weber nach Bühler (Dietrich Weber: *Erzähllitteratur: Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 43–48); Weixler und Werner formulieren so: „Generell wird der Erzählakt als ein retrospektiver Vorgang der Sinn-Erzeugung verstanden. Indem die Erzählinstanz die abgeschlossene Handlung überblickt, kann sie sie zu einem geordneten Ganzen fügen.“ Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze“, S. 12.

[153] Vgl. Scheffel: „Time“, S. 868; Bartsch formuliert hierzu: „Schließlich werden erzählte Welten […] nicht ‚objektiv‘ festgesetzt, sondern durch einen/mehrere Erzähler […] perspektiviert.“ Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons The Star Rover“, S. 60.

[154] Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze“, S. 2.

[155] Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 93.

Geschichte unter Berücksichtigung diverser Einzelheiten erzählt werden."[156] Auf Grundlage dieser Betrachtung sind es gerade die Abweichungen von einer konstanten temporalen Darstellung, die eine Priorisierung der erzählten Ereignisse erzeugen und somit auf die Ordnungsinstanz, die Erzählinstanz, hinweisen: Wenn die Menge von erzählter Zeit, die in der Erzählzeit dargestellt wird, variiert, variiert dem folgend auch das Detaillierungsniveau der Erzählung. Gerade die zeitliche Struktur eignet sich zu der Erhebung dieser Frage, da sie im Vergleich zur realen Welt der grundsätzlichen Annahme einer Chronologie unterliegt. Diese Variation stellt sich in einer vermeintlichen Beschleunigung, Verlangsamung oder Pausierung des Darstellungstempos dar. Wenn also Erzählzeit aufgewendet wird, obwohl die erzählte Zeit nicht fortschreitet, dann handelt es sich um einen möglichen Hinweis auf die Erzählinstanz ebenso wie eine Zusammenfassung der erzählten Zeit. Beides weist auf den narrativen Akt hin: Die Erzählinstanz, die selbst zeitlich nicht in der erzählten Zeit verortet ist, verwendet Erzählzeit für die Darstellung ihrer eigenen Kommentare oder strukturiert die (aus ihrer Perspektive vergangene) erzählte Zeit nach anderen Prioritäten als der Chronologie.

Folglich stellt die Abweichung von der (chronologischen) zeitlichen Ordnung einen indirekten Marker für einen *overt narrator* dar.[157] Wenn also die Erzählvermittlung (präsentiert im narrativen Akt) Erzählzeit aufwendet, die nicht eindeutig der Vermittlung der Erzählung dient (erzählte Zeit), dann deutet dies auf eine gestaltende Vermittlungsinstanz hin, ergo: einen *overt narrator*. Wenn im selben Maße die Vermittlung der Erzählung (erzählte Zeit) eindeutig anachronisch strukturiert wird oder das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit von dem im Werk etablierten Verhältnis abweicht, deutet dies ebenfalls auf eine explizite Vermittlung hin.
Es ergeben sich also drei Gruppen von zeitlichen Strukturen, die zu einer Identifikation des *overt narrators* beitragen, indem sie von der etablierten zeitlichen Ordnung eines Werkes abweichen: Unterbrechung der erzählten Zeit, anachronische Darstellung der erzählten Zeit und die Änderung im Verhältnis zwischen erzählter und Erzählzeit.

Im Folgenden werden diese drei Gruppen für eine empirische Untersuchung operationalisiert (Kap. 2.3), in den drei Beispielwerken erhoben und vorgestellt (Kap. 2.4). Folgend nutze ich die Erhebung als Basis für eine Modellierung des *overt narrator* und stelle so den

[156] Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, S. 127.
[157] Das Zusammenspiel von Ordnung und Abweichung wurde bspw. von Härter expliziert. Andreas Härter: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik*. München: Fink 2000, S. 9; Für die Identifizierung der Abweichung ist die Ordnung als Voraussetzung zu verstehen. Beide sind keine selbstständigen Phänomene, sondern bedingen einander. Dabei betont Härter, dass die Abweichung nicht als sekundäres Phänomen der Ordnung zu verstehen ist, sondern durch ihre Definierung als Abgrenzungskriterium mitverstanden werden muss. Ebd., S. 8.

Zusammenhang zwischen den erhobenen zeitlichen Abweichungsstrukturen und dem *overt narrator* her (ab Kap. 3).

2.3 Operationalisierung der zeitlichen Marker zur digitalen Annotation

In der Annahme, eine nichtlineare Darstellung der erzählten Zeit verweise auf die Erzählinstanz als Ordnungsinstanz, steckt die Frage, was *Linearität* in diesem Zusammenhang genau bedeutet. Härter sieht für literarische Texte so zwar gemeinsame Vorgaben, erfasst die Besonderheit aber darin, dass jeder Text individuell eine konstituierende Struktur erhält.[158] Die meisten theoretischen Ansätze zur Untersuchung der Temporalstruktur setzen eine monotone, lineare und chronologische Struktur von Zeit als einen Standardfall voraus.[159] Trotz dieser Annahme sind es gerade Abweichungen davon, die die Textinterpretation anregen. Daran lassen sich zwei Ordnungsebenen ableiten, die im Hinblick auf mögliche Abweichungen relevant sind: Zum einen universale Annahmen von zeitlicher Ordnung als Grundlage für eine Erkennung von Abweichungen, die für alle Werke gleichermaßen gelten. So handelt es sich bei einem Zeitsprung bspw. um eine Abweichung von der generellem, erwarteten temporalen Struktur. Zum anderen sind Abweichungen aber auch in Abhängigkeit der zeitlichen Ordnung ihres jeweiligen Werkes zu begreifen und können in diesem Kontext nicht ohne Komplikationen mit einem anderen Werk verglichen werden. So kann eine Schilderung eines Ereignisses in einem Werk als übereinstimmend mit der zeitlichen Ordnung des Werkes verstanden werden, während dieselbe Schilderung in einem anderen Werk als Beschleunigung oder Verlangsamung des vorherrschenden Erzähltempos abweicht.

Eine computergestützte Analyse von Zeitstrukturen in Erzähltexten mithilfe von Annotationstools generell wurde 2015 von Schüch vorgestellt.[160] Der hier fokussierte Analysebereich wird bei ihr „timerelation_discourse-histoire“ untergeordnet und *order* genannt (vgl. Abb. 4).

---

[158] Härter: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik*, S. 9.

[159] Vgl. Scheffel: „Time“, S. 871; Monika Fludernik: „Chronology, time, tense and experientiality in narrative“. In: *Language and Literature* 12 (2003), H. 2, S. 117–134; oder Lukas Werner zur Zeit in Wolf Schmid u. a.: „Grundbegriffe der Erzählanalyse“. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Springer 2011, S. 131–165, hier S. 150f.

[160] Vgl. Lena Schüch: „Computerphilologische Analyse. ‚Tagging in a huge meadow of time‘ - Analyse der Zeit in Erzähltexten mit Hilfe des Programms CATMA (Computer Aided Textual Markup and Analysis)“. In: Antonius Weixler, Lukas Werner (Hg.): *Zeiten erzählen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia 48), S. 27–52.

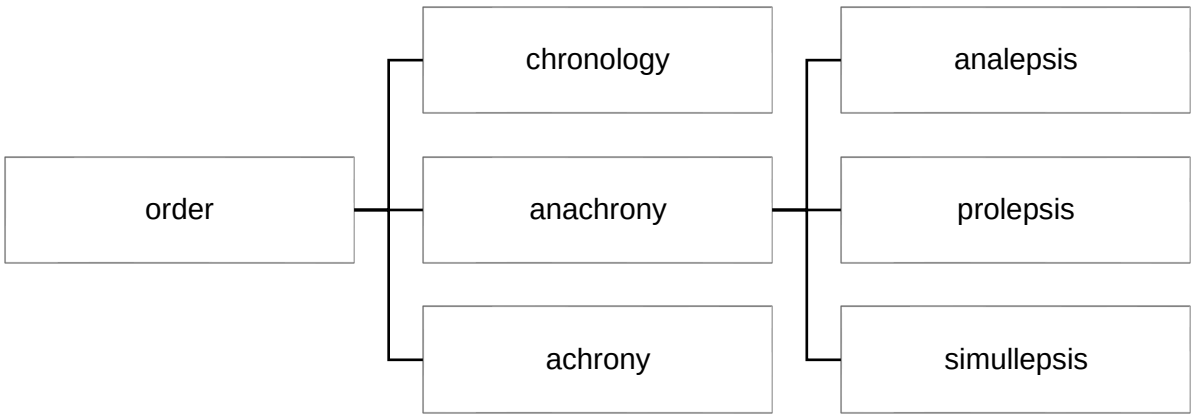


Abb. 4 - Darstellung von Ordnung "order" nach Schüch.

Hierbei ist zu beachten, dass ich nicht die Ordnung der zeitlichen Struktur selbst im Sinne der Erzählgeschwindigkeit erhebe, sondern Abweichungen davon, da es gerade diese sind, die für meine Untersuchung relevant sind. Die Untersuchung orientiert sich an der zuvor vorgestellten Theorie der Übereinstimmung und Abweichung im Verhältnis zwischen erzählter und Erzählzeit, wobei ich den vorliegenden Analysebereich Schüchs meinem eigenen Untersuchungsvorhaben folgend angepasst habe: Während ihre Untersuchung alle universellen Zeitmarker erfasst, fehlen ihrer Darstellung individuelle Marker, die es ermöglichen, Abweichungen des Erzähltempos in einzelnen Texten nachzuvollziehen.

Entsprechend ergänze ich das vorgestellte Tagset aus Abb. 4 um weitere Tags, die Schüch in ihrem Gesamtüberblick anderen Gruppen zugeordnet oder nicht beachtet hat, die aber in der Untersuchung des *overt narrators* interessieren. Daraus ergibt sich das in Abb. 5 dargestellte Tagset der zeitlichen Marker, die ich in dieser Arbeit nutze.[161]

Abb. 5 - Tagset der zeitlichen Indikatoren für einen *overt narrator*.

Meine These ist, dass alle zuvor in Kap. 1 dargestellten, von der bisherigen Forschung identifizierten Phänomene, die mit dem *overt narrator* assoziiert werden, sich durch die hier vorgestellten zeitstrukturellen Phänomene erfassen lassen. Es gilt also, Änderungen der Erzählgeschwindigkeit durch diese Marker zu identifizieren. Zum einen sind allgemeine Marker der Anachronie oder der Erzählpause von Bedeutung und zum anderen Beschleunigung und Verlangsamung des zeitlichen Ablaufs individueller Werke. Abb. 6 stellt die Marker und ihren Einfluss auf das Erzähltempo dar, die zu einer Änderung des

[161] Zu Passagengrenzen und allgemeinen Annotationsregeln orientiere ich mich zugunsten einer Vergleichbarkeit an Florian Barth u. a.: „Annotationsrichtlinien für narrative Modi und Attributionsphänomene“. In: *MONACO: Modes of Narration and Attribution Corpus* 4.0 (2021), S. 1–51, hier S. 4–6.

Erzähltempos führen. Bei Vorkommen eines der Marker ändert sich jeweils das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, wodurch das Einwirken des *overt narrators* deutlich wird, indem das Erzähltempo beschleunigt oder gebremst wird. Die in den Tags erhobenen Zeitmarker haben unterschiedlich großen Einfluss auf das Erzähltempo, das in Abb. 6 mittels Entfernung vom Nullpunkt (siehe Erzählpause, die keinerlei Geschwindigkeit darstellt) dargestellt wurde.

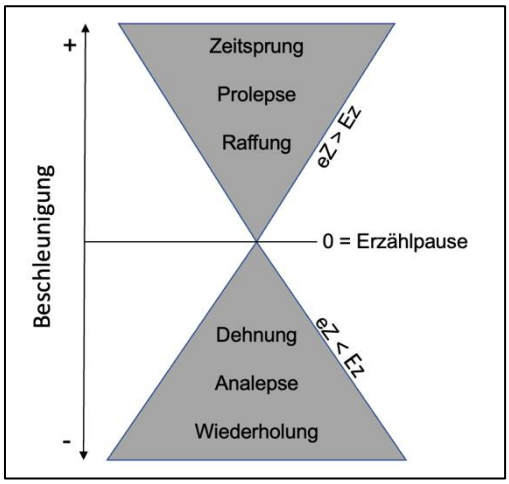


Abb. 6 - Abweichungen der chronologischen zeitlichen Ordnung von erzählter Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit.

Mit Blick auf die universelle Ebene, die Schüch berücksichtigt, muss in der Analyse über die jeweiligen Textmarker hinaus der größere Einbettungskontext in Betracht gezogen werden. Ein Werk kann so bspw. von Gattungsnormen oder zeitgenössischen Erwartungen abweichen und dementsprechend von der chronologische Erzählform, die durch Rezipierende erwartet wird. Alternativ ist es möglich, dass das Erzähltempo erst im Werkverlauf etabliert wird, sodass in einer Erhebung der gesamte Werkkontext berücksichtigt werden muss. So zeichnet sich *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann bspw. dadurch aus, dass er mit der Darstellung von Briefen zwischen den Hauptfiguren beginnt, auf die eine Einschätzung der Handlung und Charakterisierung der Figuren durch die Erzählinstanz folgt. Der Beginn der eigentlichen Handlungswiedergabe durch die Vermittlung von Ereignissen in einer weitgehend chronologischen Anordnung setzt erst gegen Mitte des Werkes ein. Hier wird also die universelle Ordnungserwartung nicht erfüllt, sodass bereits in der zeitlichen Konzeption des Werkes eine Abweichung entsteht. Ich annotiere die vorgestellten Zeitmarker in den drei Untersuchungswerken und stelle im Folgenden die genutzten Zeitmarker im Einzelnen vor.[162]

[162] Zu den Annotationen vgl. Weimer: *Digitaler Anhang* unter „Weimer CATMA-Annotationscollections“.

2.3.1 Universelle Zeitmarker

Als universelle Marker erfasse ich Erzählpausen (Kap. 2.3.1.1), Analepse und Prolepse (Kap. 2.3.1.2), Simullepsen (Kap. 2.3.1.3), Wiederholungen und Zeitsprünge (Kap. 2.3.1.4).

2.3.1.1 Erzählpause: Beschreibung und Kommentar

In Passagen mit einer Erzählpause wird die erzählte Zeit unterbrochen. In der Erzählzeit wird also keine Handlung und auch keine Figurenrede wiedergegeben. Nach Bonheim fasst man solche Passagen im *statischen Modus* und sie lassen sich in Beschreibungen und Kommentare aufteilen, wobei alle Passagen als Kommentare gelten, die keine Beschreibungen beinhalten.[163] Da die beiden Untertypen der Erzählpause im Hinblick auf die Untersuchung des *overt narrators* unterschiedlich zu werten sind, unterteile ich sie in den Tag *Erzählpause* und den Tag *Beschreibung* (vgl. dazu vertiefend Kap. 4).

Beschreibungen sind nicht grundsätzlich als Abweichungen zu verstehen, da eine Abfolge von Ereignissen die Beschreibung von Zuständen, Figuren und Handlungsräumen erfordert. Ebenso werden auch Ortsbeschreibungen bspw. durch Chatman nur insofern als Indikatoren für einen *overt narrator* verstanden, als dass sie aus einer für Figuren unmöglichen Perspektive beschrieben werden können (vgl. Kap. 1.1.1). Aus diesen Gründen werden Beschreibungen zwar markiert, dienen aber vor allem zur Orientierung und nicht per se als späteres Kriterium für den *overt narrator.* In der Regel gilt, dass Beschreibungen nur dann als Abweichungen zu verstehen sind, wenn für das jeweilige Werk überdurchschnittlich viele von ihnen auftreten. In diesen Fällen werden sie von mir zusätzlich mit dem Tag *Dehnung* versehen, der ihre dehnende Funktion als spezifischen Marker einordnet (vgl. Kap. 2.3.2).

Der zweite hier gefasste Tag lautet *Erzählpause* und fasst alle Erzählpausen, die nicht als beschreibend kategorisiert werden können. Der Tag *Beschreibung* ist prinzipiell eine Untergruppe von *Erzählpause*, da auch Beschreibungen eine Erzählpause bedeuten. Ich habe mich dennoch für die Erzählpausen ohne Beschreibung als Inhalt gegen den Titel *Kommentar* entschieden, da dieser oftmals *ex negativo* definiert oder als Sammelbegriff verwendet wird (vgl. Kap. 1.1.5 und 4). Eine genauere Erhebung der Funktion dieser Passagen und eine Evaluierung der Bezeichnung *Kommentar* für sie erfolgt auf Grundlage dieser Annotation in Kap. 4. Grundsätzlich wird der Tag *Erzählpause* also immer dann gesetzt, wenn eine Erzählpause vorliegt, die keine Beschreibung beinhaltet. Dies ist bspw. in der folgenden Passage der Fall:

(11) Als Sulamith von der Armut des Kommis erzählte, hatte Eva in der ersten Aufwallung nach der Börse gegriffen, […] dann schien ihr die Gelegenheit, zu helfen, schlecht gewählt, und der feste Vorsatz, das Versäumte später besser und gründlicher nachzuholen, trat an die Stelle der Tat. <u>Die altbewährte Kriegslist</u>

[163] Vgl. Helmut Bonheim: „Theory of narrative Modes“. In: *Semiotica* 14 (1975), H. 4, S. 329–344.

des Vaters der Lüge, Zeit zu gewinnen, bis die Regungen des Mitleids verflogen sind, war Sieger geblieben.[164]

In der markierten Passage wird weder Handlung noch Rede wiedergegeben und auch keine Beschreibung. Stattdessen bewertet die Erzählinstanz die zuvor geschilderte Handlung der Figur.

2.3.1.2 Analepse und Prolepse

Pro- und Analepsen werden als die beiden Formen der Anachronie vorgestellt, die identifizierbar sind, wenn keine Achronie vorliegt und dem folgend die chronologische Erzählung in einem Werk unterbrochen wird.[165]

Unter **Analepse** versteht man, dass aus der Perspektive der aktualen erzählten Zeit betrachtet die Vergangenheit thematisiert und durch eine Rückblende erzählt wird.[166] Analepsen sind dann als Marker für den *overt narrator* zu verstehen, wenn zum einen deutlich wird, dass dieser aus der Perspektive der Zeit des narrativen Aktes über zusätzliche Informationen verfügt, die zum aktualen Zeitpunkt der Erzählung noch nicht bekannt sind und über das chronologisch Erzählte hinausreichen. Zum anderen wird seine Vermittlungsfunktion als Ordnungsinstanz deutlich, die den Text organisiert.

(12) Wie erstaunte Nathanael, als er in seine Wohnung wollte und sah, daß das ganze Haus niedergebrannt war, so daß aus dem Schutthaufen nur die nackten Feuermauern hervorragten. Unerachtet das Feuer in dem Laboratorium des Apothekers, der im untern Stocke wohnte, ausgebrochen war, das Haus daher von unten herauf gebrannt hatte, so war es doch den kühnen, rüstigen Freunden gelungen, noch zu rechter Zeit in Nathanaels im obern Stock gelegenes Zimmer zu dringen und Bücher, Manuskripte, Instrumente zu retten. Alles hatten sie unversehrt in ein anderes Haus getragen und dort ein Zimmer in Beschlag genommen, welches Nathanael nun sogleich bezog.[167]

In diesem Beispiel wird zusammenfassend berichtet, was an dem beschriebenen Ort vor Eintreffen Nathanaels geschehen ist, wobei es sich um eine nachzeitliche Erzählung handelt und somit um eine Analepse.

In der Untersuchung von **Prolepsen** unterscheiden Martínez und Scheffel zwischen zukunftsgewissen und -ungewissen Vorausdeutungen.[168] In dieser Untersuchung annotiere ich als Prolepsen ausschließlich zukunftsgewisse Vorauserzählungen. Diese sind ein Marker für einen *overt narrator*, der Wissen über aus der Perspektive des narrativen Aktes berichten kann, auch wenn dieses der erzählten Zeit chronologisch vorausgreift.

---

[164] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[165] Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 36; Lahn und Meister unterscheiden darüber hinaus zwischen externen und internen Anachronien anhand des Merkmals, ob ihr Inhalt zeitlich vor bzw. nach Beginn und Ende der geschilderten Handlung liegen. Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 141.
[166] Vgl. hierzu bspw. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 34 f.
[167] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 395.
[168] vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 39 f.

(13) Der Werwolf lachte! Es war das entsetzlichste Geräusch, das Atréju jemals gehört hatte, und nie wieder hörte er etwas Ähnliches.[169]

In diesem Fall berichtet die Erzählinstanz, dass das geschilderte Ereignis nicht wiederholt wird und auch nichts Vergleichbares. Dadurch teilt sie Wissen über Atréjus Zukunft mit, das diesem zum Zeitpunkt der Erzählung nicht zur Verfügung steht. Dies gilt auch für Vorhaben, von denen Figuren überzeugt sind, dass sie umgesetzt werden, wie bspw. in diesem Beispiel:

(14) Bastian wusste nicht, dass er sein Versprechen nicht halten würde. Viel, viel später erst sollte einer in seinem Namen kommen und es für ihn einlösen. Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.[170]

Die Erzählinstanz informiert zum Zeitpunkt des Versprechens, dass dieses nicht eingehalten wird, und berichtet darüber hinaus, was weiter passieren wird, obwohl es sich dabei um Ereignisse handelt, die nicht Teil der erzählten Zeit des Werkes sind.

2.3.1.3 Simullepse

Lahn und Meister nutzen das Konzept der Simullepse, um Handlungen zu beschreiben, die sich simultan ereignen und aufeinanderfolgend geschildert werden. Sie sind somit eine Folge der Linearisierung durch die Erzählzeit, die eine Chronologie des Berichts einfordert und die Erzählinstanz somit zwingt, Ereignisse aufeinanderfolgend zu berichten und in der Auswahl zu priorisieren, selbst wenn die Ereignisse in der erzählten Zeit gleichzeitig stattfinden.[171]

(15) Auch das Gesicht des Holländers, der soeben aufstand, ihn mit kalten, wasserblauen Augen verächtlich von oben bis unten abschätzte und sich dann träge hinauswälzte, half seinem Gedächtnis nicht nach. […] Immer noch telephonierte die Verkäuferin.[172]

Während Hauberisser den Laden betritt und sich umsieht, unterbricht die Verkäuferin den Prozess ihres Telefonats nicht. Hauberisser führt einige Handlungen aus, ehe er sich ihr wieder zuwendet und feststellt, dass ihre Handlung des Telefonierens noch immer andauert. In diesem Fall handelt es sich um parallele Handlungen in demselben Raum, sodass die Handlungen aufeinanderfolgend geschildert werden, aber von allen Figuren wahrgenommen werden können. Auch die Darstellung von Handlungen in unterschiedlichen Räumen ist in einer Simullepse möglich.

(16) Swammerdam, der es bemerkte, wollte sie daran hindern, aber er kam zu spät, - das Mädchen lief bereits die Treppe hinab.[173]

---

[169] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[170] Ebd.
[171] Vgl. Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 290; Zur Annotation der Simullepse vgl. Evelyn Gius, Janina Jacke: „Zur Annotation narratologischer Kategorien der Zeit. Guidelines zur Nutzung des CATMA-Tagsets“, S. 39–42. https://heureclea.de/wp-content/uploads/2014/10/Zur-Annotation-narratologischer-Kategorien-der-Zeit.-Guidelines-zur-Annotation-des-CATMA-Tagsets.pdf [Zugriff: 19. April 2025].
[172] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[173] Ebd.

Auf diese Szene, die auf dem Dachboden des Hauses stattfindet, folgt die Schilderung, was zeitgleich in der Schenke darunter geschieht.

(17) In der Matrosenschenke „Prins van Oranje“ hatte fast die ganze Zeit über eine wüste Gesellschaft von fünf Leuten beisammen gesessen und anfangs Karten gespielt; […][174]

Hier und in der auf die Beispielpassage folgenden Szene wird die simultan zur Handlung auf dem Dachboden stattgefundene Handlung in der Schenke berichtet, wobei auf die erste zusammenfassende Raffung mimetische Wiedergabe folgt. Als Marker für die Parallelität der beiden Szenen kann in diesem Fall das Eintreffen des Mädchens in der Schenke genutzt werden:

(18) Ein junges Mädchen in der schwarzblauen Tracht der Heilsarmee, die mittlerweile leise von der Gasse hereingekommen war, hatte den letzten Teil der Vorstellung mit angesehen und nickte dem Zulu, den sie zu kennen schien, freundlich einen Gruß zu.[175]

Da das Mädchen zwischen den beiden Handlungsorten wechselt und somit einen Orientierungspunkt für die zeitliche Parallelität der Szenen bietet, markiert ihr Eintreffen im zweiten geschilderten Handlungsstrang das Ende der Simullepse.

2.3.1.4 Wiederholung und Zeitsprung

Weitere universelle Zeitmarker sind die Wiederholung und der Zeitsprung. Martínez und Scheffel untersuchen diese in drei Frequenztypen: neben der singulativen Erzählung, die als lineare Erzählung und somit als zeitliche Ordnung des Textes anzusehen ist, unterscheiden sie zwischen repititiven – also wiederholt erzählten, aber einmal sich ereignen – und iterativen – also einmalig erzählten, sich wiederholt ereigneten – Ereignissen.[176] Wiederholungen können dabei sowohl auf semantischer als auch auf syntaktischer Ebene auftreten.

(19) sie fühlte den Boden unter den Füßen wanken und ihr Bewußtsein schwinden, <u>aber ihre Lippen murmelten ohne aufzuhören immer noch denselben Befehl – wieder und wieder</u>, als das Gesicht am Himmel bereits längst verschwunden war.[177]

In diesem Beispiel sind beide Formen zu finden. Während „wieder und wieder“ eine Wortwiederholung darstellt, handelt es sich dabei um eine Darstellung einer wiederholten Handlung, die hier durch die Wiederholung gerafft dargestellt wird. Eva wiederholt den Befehl, dies wird aber nicht dem entsprechend auch mehrfach erzählt, sodass ein iteratives Ereignis vorliegt. Außer dieser Form der Wiederholung werden auch wiederholende Strukturen wie Chiasmen und wiederholende Handlungen erfasst, die bspw. zur Retardierung der Handlung beitragen.

---

[174] Ebd.
[175] Ebd.
[176] Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 48 f.
[177] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

(20) Lothar hörte den Rasenden toben, […] er rannte herauf, die Tür der zweiten Treppe war verschlossen – stärker hallte Klaras Jammergeschrei. Unsinnig vor Wut und Angst stieß er gegen die Tür, die endlich aufsprang […]. Auch die Tür zur Galerie war zugeschlagen. – Die Verzweiflung gab ihm Riesenkraft, er sprengte die Tür aus den Angeln.[178]

In dieser Passage muss die Figur Nathanael zwei Türen aufbrechen, also ein sich wiederholendes Hindernis überwinden. Der Eindruck von Zeitdruck wird durch die erlebte Rede verstärkt, während die Wiederholung einen Eindruck von Dehnung erzeugt, die die Szene streckt und somit die Spannung erhöht.

Der Zeitsprung, auch Ellipse oder Aussparung genannt, kann explizit durch eine Angabe der übersprungenen Zeit verwendet werden.[179]

(21) Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden. – Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Klara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten.[180]

Dieser Zeitsprung ist in zweierlei Hinsicht expliziert. Zum einen wird eine Orientierung durch eine Zeitangabe bereitgestellt, zum anderen wird er durch den Gedankenstrich symbolisiert, der anzeigt, dass hier Handlung übersprungen wird. Andererseits kann er auch implizit durch eine Auslassung vorkommen:

(22) „Na endlich!“, brummte Caíron. Dann brach er bewusstlos zusammen. Als er wieder zu sich kam, wusste er zunächst nicht, wo er war, denn es war dunkel um ihn.[181]

Ein Zeitsprung wurde nur annotiert, wenn zuvor keine Handlung erzählt wird, deren Prozess nicht beendet ist, sodass diese als vorangehende Handlung direkt an die folgende anschließt.

(23) Nun schwammen alle die Schiffe, die vorher in der Luft gehangen hatten, auf der weißen Oberfläche. […] Bastian hatte dieses merkwürdige Verhalten zunächst für eine besondere Zeremonie oder Sitte gehalten, deren Sinn ihm verborgen war. Erst am dritten Tag der Reise fragte er einen seiner drei Freunde, der sich neben ihn gesetzt hatte. Der schien seinerseits verwundert über Bastians Staunen und erklärte ihm, dass die Männer das Schiff mit ihrer Vorstellungskraft antrieben.[182]

In diesem Beispiel wird eine übergeordnete Handlung beschrieben, auf die die Figur reagiert, indem sie versucht, herauszufinden, wie die Schiffe schwimmen können. Dass sie erst nach drei Tagen danach fragt, ist in diesem Fall kein Zeitsprung, sondern eine Raffung, da die vorherige Handlung nicht abgeschlossen wurde, ehe die nächste einsetzt.

---

[178] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 411.
[179] Vgl. hierzu Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 45; oder auch Genette: *Die Erzählung*, S. 76 ff.
[180] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 411 f.
[181] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[182] Ebd.

Dabei ist ein räumlicher oder perspektivischer Wechsel ein Anzeichen für einen Zeitsprung. Unter *Zeitsprung* fasse ich ebenfalls einen Zeitsprung im Sinne eines Wechsels zwischen Zeitordnungen. Diese Möglichkeit findet sich in dem folgenden Beispiel:

(24) Dann wurde ihm [Atréju, A.W.] schwarz vor den Augen. Als kurze Zeit später der Wolf die Stelle erreicht hatte, sah er das riesige Spinnennetz – aber sonst niemanden mehr. Die Spur, die er bis hierher verfolgt hatte, riss plötzlich ab und er konnte sie trotz aller Anstrengung nicht wiederfinden. Bastian hielt inne.[183]

Hier wird zwischen der Fokalisierung auf Atréju, dem Wolf in der Binnenerzählung und Bastian, der die Handlung der anderen Figuren in einem Buch liest, gewechselt. Als Bastian fokalisiert wird, wechselt der Raum der Erzählung und zeitgleich auch die erzählte Welt, sodass ebenfalls die erzählte Zeit wechselt. Die hier vorgestellten Formen von Zeitsprüngen werden unter diesem Tag zusammengefasst.

2.3.2 Spezifische Zeitmarker

Als spezifische Zeitmarker erfasse ich Dehnung und Raffung. In Betrachtung der textspezifischen Ebene, die ich für meine Erhebung dem Tagset von Schüch hinzufüge, berücksichtige ich das einzelne Werk in seiner textspezifischen Ordnung, die sich aus dem individuellen Tempo der Erzählung heraus ergibt. Da Dehnung und Raffung nur im Kontext des jeweiligen Erzähltempos zu identifizieren sind, handelt es sich um textspezifische Strukturen. So kann in einem Text bspw. eine Abfolge von Ereignissen als für den Text akkurates Tempo wahrgenommen werden, während dieselbe Abfolge in einem anderen Text raffend oder dehnend wirken würde, da sie hier von der Erzählgeschwindigkeit abweichen würde. Die zugrundeliegende Geschwindigkeit ergibt sich zwar durch die Frequenz der vermittelten Ereignisse, es ist dennoch zu betonen, dass dies kein messbares Kriterium bedeutet. Wie oben ausgeführt wird Zeit nicht immer explizit dargestellt, sondern auch implizit präsentiert, sodass Dialog- und Handlungsfrequenz eine Interpretation erfordern, die aus vagen oder fehlenden Zeitangaben eine Chronologie konstruiert. Wenn eine Passage von der erwarteten Geschwindigkeit abweicht, die erzählte Zeit gerafft oder gedehnt wird, kann sich dies mit den universellen Zeitmarkern überschneiden. So kann bspw. zusätzliche Information, die nicht direkt der Wiedergabe von Handlung und Rede dient, in einigen Werken dehnend wirken, in anderen aber regelmäßig auftreten. Aus diesem Grund werden Dehnung und Raffung im Verhältnis von erzählter und Erzählzeit überlappend mit den oben genannten universalen Zeitmarkern annotiert.

Im Folgenden stelle ich die Gründe dar, die zu einer Verwendung der Tags *Dehnung* und *Raffung* führen. Die Zusammenfassung von Zeit (und Raum) wurde schon in Kap. 1.1.2 als Indikator für den *overt narrator* vorgestellt. Dort wurde nach Chatman dargestellt, dass die Zeit

[183] Ebd.

durch detaillierte Beschreibungen gedehnt werden kann. Wie in Kap. 2.3.1.1 erklärt, behandle ich Beschreibungen und (andere) Erzählpausen als einzelne Tags. Diese können auf eine Dehnung hinweisen, wenn die Anzahl des Auftretens das allgemeine Auftreten im Werk übersteigt.

Über diese Zustands- und Raumbeschreibungen hinaus ist eine Dehnung durch detaillierte Darstellung von dem Innenleben der Figuren möglich, die von Chatman nicht besprochen wird. Diese habe ich anhand von Bsp. (5) vorgestellt.[184] Der Tag *Dehnung* kann so auch durch die Darstellung des Innenlebens der Figuren gerechtfertigt werden. Als Unterscheidungsmerkmal kann an dieser Stelle der Unterschied zwischen direkter bzw. indirekter Gedankenwiedergabe und erlebter Rede bzw. Innensicht dienen. Die Innensicht kann nicht immer eindeutig als bewusste Gedankenwiedergabe interpretiert werden, da eine Lesart auch die Möglichkeit beinhaltet, dass die heterodiegetische Erzählinstanz Einsicht in die Figur bietet, die dieser nicht (oder nicht vollständig) bewusst sind. Dies ist im Einzelfall eine Interpretationsfrage. Die erlebte Rede dagegen wird als Vermengung von Figuren- und Erzählrede betrachtet, in der eine starke Identifikation der Erzählinstanz mit der Figur zu einer Übernahme von Merkmalen der Figurenrede und so zu Interferenz führt (vgl. dazu weiterführend Kap. 8.1). Eine Beteiligung der Erzählinstanz ist hier also ebenfalls nicht auszuschließen. Dies lässt sich an einem Beispiel demonstrieren:

(25) Er hatte es in möglichst strengem Ton zu sagen versucht, aber seine Stimme zitterte ein wenig, denn so ganz überzeugt war er nicht davon, dass es nur ein Zufall war. Stell dir vor, dachte er, wenn sie in Phantásien wirklich etwas von dir wüssten. Aber er traute sich nicht, es laut zu sagen.[185]

Der markierte Teil bietet ein Beispiel für eine direkte Gedankenwiedergabe mit *verba dicendi*, sodass dieser Gedanke eindeutig der Figur als artikulierte Information zugeordnet werden kann. Diese Gedankenwiedergaben werden, ebenso wie Redewiedergaben, nicht als Dehnungen markiert. Anders verhält es sich bei unartikulierten oder zumindest unmarkierten Innensichten von Figuren.

(26) Niemand konnte besser verstehen, was das bedeutete, als Bastian. Obwohl sein Vater ja immerhin noch am Leben war. Und Atréju hatte weder Vater noch Mutter […] Trotzdem freute sich Bastian darüber, dass er auf diese Weise etwas mit Atréju gemeinsam hatte, denn sonst hatte er ja leider keine große Ähnlichkeit mit ihm, weder was dessen Mut und Entschlossenheit noch was seine Gestalt betraf. Und doch war auch er, Bastian, auf einer Großen Suche, von der er nicht wusste, wohin sie ihn führen und wie sie enden würde.[186]

---

[184] Zur Erinnerung: „Die Baronesse hatte Zeit genug, Beobachtungen anzustellen. Sie bemerkte Charlottens Unbehagen, und weil sie nur Eduards Verhältnis zu Ottilien im Sinn hatte, so überzeugte sie sich leicht, auch Charlotte sei bedenklich und verdrießlich über ihres Gemahls Benehmen, und überlegte, wie sie nunmehr am besten zu ihren Zwecken gelangen könne. Auch nach Tische fand sich ein Zwiespalt in der Gesellschaft.“ Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, S. 316.

[185] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

[186] Ebd.

Auch in diesem Beispiel wird die Innensicht Bastians geschildert und mit ihr seine emotionale Reaktion auf die Geschichte, die er rezipiert. Hierbei handelt es sich aber im Gegensatz zu Bsp. (26) nicht um artikulierte Gedanken, sondern um eine Schilderung der Erzählinstanz. Somit qualifiziert sich diese Passage als eine Dehnung durch Innensicht.

Darüber hinaus kann eine Dehnung ebenfalls markiert werden, wenn die im Text vorherrschende Frequenz von Ereignissen unterschritten wird. In diesem Fall wird durch eine erhöhte Menge von präsentierten Teilereignissen die verwendete Menge der Erzählzeit zur Darstellung der erzählten Zeit erhöht und somit gedehnt.

(27) Endlich war er oben angelangt und sah vor sich eine lange Galerie. Er taumelte weiter und hielt sich an den Säulen fest. Dann kam er durch einen Hof voller Springbrunnen und anderen Wasserspielen, aber er konnte kaum noch unterscheiden, was er sah. Wie im Traum kämpfte er sich voran. Er fand ein zweites, kleineres Tor, danach musste er eine sehr hohe, diesmal aber schmale Treppe erklimmen […][187]

Dieser Ausschnitt aus einer Handlungssequenz zeigt, dass eine Dehnung gerade durch eine ausführliche Schilderung von Teilhandlungen erzeugt werden kann, da so mehr Erzählzeit aufgewandt wird und eine Handlung, die durch einen Satz geschildert werden könnte (und in der normalen Frequenz der Ereignisse durchaus geschildert würde), gestreckt wird.

Wird die im Text vorherrschende Frequenz von Ereignissen überschritten und somit mehr erzählte Zeit in der darstellenden Erzählzeit vermittelt, wird dies durch den Tag *Raffung* markiert. Dies bedeutet oftmals eine höhere Distanz zum Geschehen durch eine Zusammenfassung von Handlung, die nicht dargestellt wird.

(28) Spalanzanis Fest war der Gegenstand des Gesprächs in den folgenden Tagen.[188]

Chatman sieht vor allem die Zusammenfassung der gerafften Handlung als Marker für den *overt narrator*, da die Information über die im Zeitsprung geschehenen Ereignisse die Neugier der Rezipierenden stillt (vgl. Kap.1.1.2). Unter der Perspektive des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit wird der raffende Aspekt auch im Vergleich zu den zur Dehnung präsentierten Beispielen in der Betrachtung des Umfangs und der darin wiedergegebenen Menge von erzählter Zeit deutlich. Neben der Zusammenfassung von Handlung ist auch die Zusammenfassung von Rede mit dem Tag *Raffung* zu versehen:

(29) Siegmund merkte wohl, wie es mit dem Freunde stand, lenkte geschickt ein und fügte, <u>nachdem er geäußert, daß in der Liebe niemals über den Gegenstand zu</u>

[187] Ebd.
[188] Hoffmann: *Der Sandmann*.

rechten sei, hinzu: „Wunderlich ist es doch, daß viele von uns über Olimpia ziemlich gleich urteilen.“[189]

In diesem Beispiel wird der Unterschied gerade im direkten Vergleich mit der direkten Rede deutlich. Hier ist vor allem bezeichnend, dass sich die beiden gegebenen Wiedergabeformen in diesem Fall wahrscheinlich nicht in der Menge von Erzählzeit unterscheiden, sondern durch die Wahl der Redewiedergabeform, da die indirekte Rede durch die Erzählinstanz wiedergegeben, die direkte aber wörtlich zitiert ist. Die indirekte Äußerung Siegmunds könnte einen Satz beinhalten oder mehrere – durch die Vermittlungsform ist dies nur zu vermuten. Der Unterschied besteht also vor allem in der mimetischen bzw. diegetischen Vermittlungsform, wobei durch die indirekte Wiedergabe mehr Information in der Erzählzeit wiedergegeben werden kann als in der direkten Form:

(30) [D]a erfuhr er [Nathanael, A.W.] denn von Siegmund, daß Spalanzani morgen ein großes Fest geben wolle, Konzert und Ball, und daß die halbe Universität eingeladen sei.[190]

Dieses Beispiel zeigt, dass durch indirekte Rede ein ganzes Gespräch zusammengefasst werden kann und nur die wichtigsten Informationen wiedergegeben werden. Aus diesem Grund annotiere ich unter dem Tag *Raffung* unter anderem Fälle von indirekter Rede.

Insgesamt werden die universellen und spezifischen Zeitmarker also mindestens auf Satzbasis in den drei Untersuchungswerken annotiert, wobei sie überlappend verwendet werden. Es ist bspw. zu erwarten, dass *Zeitsprung* und *Raffung* gemeinsam auftreten können sowie, dass *Beschreibung* und *Erzählpause* sich mit *Dehnung* überschneiden. Da die Tags jedoch nicht deckungsgleich sind, lässt sich durch ihre Annotation ein Überblick über die Häufigkeit der Tempoänderungen in den Werken erstellen und somit ein umfassender Datensatz, der zur Erkennung des *overt narrators* genutzt werden kann.

2.4 Auswertung: Überblick über die Annotation der zeitlichen Marker

Das folgende Kapitel dient dem Überblick über die annotierten Daten.[191] In Kap. 2.4.1 betrachte ich zunächst das gesamte Korpus und gehe in Kap. 2.4.2 bis 2.4.4 auf die drei Werke einzeln ein.

2.4.1 Zeitliche Abweichungen im Untersuchungskorpus

Es ist zu beachten, dass die in Tabelle 1 vorgestellten Zahlen der Taganzahl nicht ohne Schwierigkeiten miteinander vergleichbar sind, da die Texte eine unterschiedliche Länge aufweisen und der Umfang somit stark variiert. Um eine bessere Vergleichbarkeit zu

[189] Ebd.
[190] Ebd.
[191] Zu den Annotationen vgl. Weimer: *Digitaler Anhang* unter „Weimer CATMA-Annotationscollections“.

gewährleisten, wurden auch die prozentualen Anteile der Tags am jeweiligen Gesamttext angegeben. Zusätzlich können die prozentualen Angaben helfen einzuschätzen, wie groß der Umfang der annotierten Passagen im Werkvergleich ist.

	Hoffmann		Meyrink		Ende	
Tag	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil	Anzahl	Anteil
Erzählpause	33	11,4	155	4,9	314	6,9
Analepse	11	4,0	35	3,1	30	1,0
Prolepse	1	2,7	/	/	29	0,6
Simullepse	2	0,1	10	2,0	21	1,5
Wiederholung	5	1,4	11	0,5	35	0,8
Zeitsprung	10	0,4	17	0,3	110	0,7
Dehnung	27	5,4	101	15,3	229	9,1
Raffung	12	2,2	33	2,7	107	2,7
Beschreibung	23	6,3	269	10,6	369	11,2
Insgesamt	**126**	**28,8***	**631**	**28,8**	**1224**	**31,9**

Tabelle 1 - Anzahl der Tags für zeitliche Abweichungsphänomene in dem untersuchten Texten und ihr Verhältnis zum Gesamttext für die drei Untersuchungstexte Hoffmanns *Der Sandmann*, Meyrinks *Das grüne Gesicht* und Endes *Die unendliche Geschichte*, gerundet auf eine Stelle hinter dem Komma. (* berechnet unter Ausschluss der vorangestellten Briefe. Bezieht man diese mit ein, umfassen die Abweichungspassagen 65%).

Die annotierten Passagen umfassen dabei insgesamt etwa ein Drittel der annotierten Texte. Gerade in der Betrachtung von *Der Sandmann* ist dies allerdings auch eine Annotationsentscheidung. Denn hier nehmen die vorangestellten Briefe 37% des Gesamttextes ein und etablieren keine zeitliche Ordnung. Schließt man sie aus der Gesamtmenge der annotierten Abweichungen aus, ergibt sich eine Gesamtmenge von 28,8%, die vergleichbar mit den anderen beiden untersuchten Texten ist. Nimmt man sie allerdings durch ihre fehlende Einordnung in die erzählte Zeit mit auf, wären 65% als Abweichung zu verstehen, da die Briefe als Erzählpause gefasst werden könnten, da in ihnen keine erzählte Zeit wiedergegeben wird. In jedem Fall handelt es sich dabei um eine Abweichung der universellen Erwartung von erzählten Strukturen im Sinne einer linearen Handlungsabfolge. In den folgenden Grafiken werden die Briefe ignoriert.

Insgesamt wurden manche Tags häufiger verwendet als andere. Um dies zu verdeutlichen, wird in der folgenden Abbildung die Häufigkeit der Verwendung der Tags im Tagset zueinander für das gesamte Korpus dargestellt. Um dies zu verdeutlichen, ist es nützlich, die Häufigkeit der Tags im Vergleich zueinander prozentual darzustellen. Im Verhältnis zueinander gibt es

einen signifikanten Unterschied zwischen häufig verwendeten und weniger häufig verwendeten Tags.

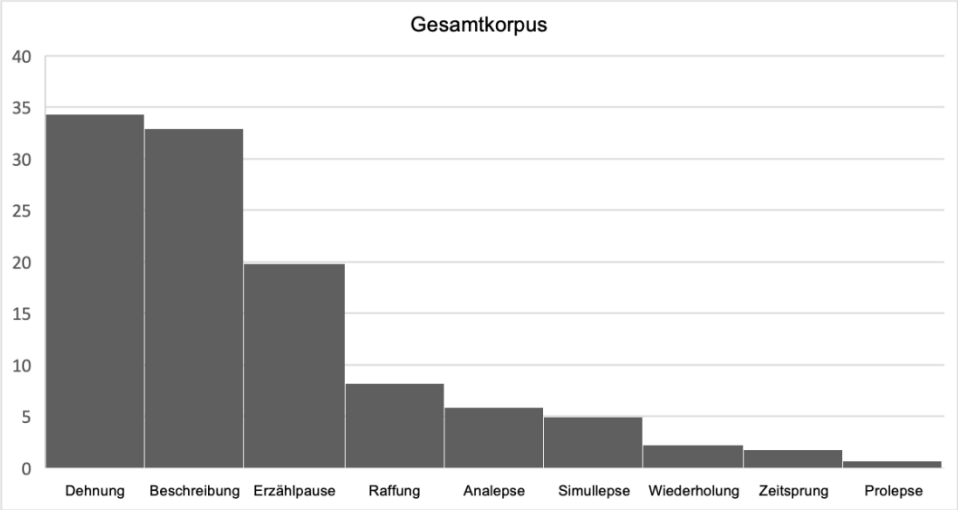


Abb. 7 - Vergleich der Häufigkeit der einzelnen Tags des Tagsets zueinander im Gesamtkorpus.

Dadurch ist ersichtlich, dass *Prolepse* der am seltensten vorkommende Tag des Untersuchungskorpus ist, während *Dehnung*, *Beschreibung* und *Erzählpause* am häufigsten gesetzt wurden. So umfassen die dehnenden Abweichungen – *Beschreibung*, *Erzählpause* und *Dehnung* – je mehr als zwanzig Prozent der annotierten Passagen, während die raffenden beziehungsweise unterbrechenden Tags – *Raffung*, *Analepse*, *Simullepse*, *Wiederholung*, *Zeitsprung* und *Prolepse* – je unter 10% Anteil haben.

Da die Tags jedoch überlappend annotiert wurden, ergeben sich in der Abb. 7 insgesamt mehr als 100%, da die Tags teilweise gemeinsam Anteil an dem Gesamtvorkommen haben. So kann bspw. angenommen werden, dass ein Teil der annotierten *Dehnung* und *Beschreibung* überlappend annotiert wurden, obwohl sie in Abb. 7 in zwei Balken dargestellt wurden. Die Überlappungen selbst visuell darzustellen, wäre aufgrund ihrer Komplexität schwierig. Ich stelle sie in Tabelle 2 in tabellarischer Form zur Verfügung.

Der Anteil der überlappenden Passagen macht insgesamt nur 15% der annotierten Passagen aus, wobei die Überlappungen zwischen *Dehnung* und *Erzählpause* beziehungsweise *Beschreibung* – in der Tabelle hervorgehoben – allein etwa 6% davon stellen. So gesehen kann eine vereinfachte Darstellung wie Abb. 7 unter Berücksichtigung dieser Tatsachen durchaus helfen, einen Gesamteindruck über die annotierten Daten zu gewinnen.

Tags	Anteil
Beschreibung	26,354
Dehnung	23,084
Erzählpause	13,480
Brief	6,724
Raffung	5,996
Simullepse	3,183
Analepse	3,173
Zeitsprung	1,290
Wiederholung	1,175
Prolepse	0,132
Dehnung, Erzählpause	**3,317**
Dehnung, Beschreibung	**2,977**
Dehnung, Analepse	1,529
Beschreibung, Erzählpause	0,669
Dehnung, Raffung	0,571
Erzählpause, Prolepse	0,569
Beschreibung, Simullepse	0,475
Dehnung, Simullepse	0,412
Erzählpause, Analepse	0,371
Raffung, Wiederholung	0,362
Dehnung, Wiederholung	0,279
Erzählpause, Simullepse	0,269
Beschreibung, Zeitsprung	0,237
Beschreibung, Raffung	0,228
Erzählpause, Raffung	0,221
Beschreibung, Wiederholung	0,184
Raffung, Simullepse	0,154
Analepse, Wiederholung	0,111
Beschreibung, Analepse	0,105
Dehnung, Zeitsprung	0,095
Raffung, Analepse	0,049
Erzählpause, Zeitsprung	0,041
Simullepse, Zeitsprung	0,024
Analepse, Zeitsprung	0,023
Wiederholung, Zeitsprung	0,021
Raffung, Zeitsprung	0,010
Erzählpause, Wiederholung	0,004
Dehnung, Beschreibung, Erzählpause	0,639
Dehnung, Beschreibung, Raffung	0,611
Dehnung, Analepse, Simullepse	0,232
Beschreibung, Dehnung, Simullepse	0,182
Dehnung, Erzählpause, Analepse	0,117
Dehnung, Beschreibung, Analepse	0,105
Beschreibung, Dehnung, Wiederholung	0,059
Erzählpause, Wiederholung, Prolepse	0,027
Dehnung, Erzählpause, Raffung	0,023
Dehnung, Erzählpause, Zeitsprung	0,015
Dehnung, Raffung, Wiederholung	0,015
Erzählpause, Raffung, Wiederholung	0,006
Dehnung, Beschreibung, Erzählpause, Analepse	0,063
Beschreibung, Erzählpause, Wiederholung, Simullepse	0,010

Tabelle 2 - Anteil der Tags am Gesamtkorpus unter Berücksichtigung der Überlappungen.

Ein weiterer bereits angesprochener Parameter, der Einfluss auf die Verteilung der Tags über die Texte hat, ist der Textumfang der einzelnen Werke. Hier ist es zu beachten, dass – per Token berechnet – *Die unendliche Geschichte* den größten Einfluss auf die Darstellung hat, da es sich um den längsten Text handelt, während *Der Sandmann* den geringsten Einfluss hat.

Obwohl in allen Werken etwa dasselbe Verhältnis zwischen annotierten Passagen insgesamt zum Text des jeweiligen Werkes besteht, zeigt sich, dass die individuellen Tags in den untersuchten Werken nicht gleich oft verwendet wurden. Daher lohnt es, die Verteilung für die drei einzelnen Texte unabhängig voneinander zu betrachten, um die Vermutung zu bestätigen, dass die geschilderte Verteilung gleichbleibt. Gerade für *Der Sandmann* ist dies wichtig, da der Textumfang nur ein Zehntel von *Die unendliche Geschichte* beträgt.

Im Vergleich der Werke miteinander ist zu erkennen, dass die grundsätzliche Verteilung zwischen häufigen und weniger häufigen Tags zwar gleichbleibt, jedoch die Reihenfolge innerhalb der häufigen und weniger häufigen Tags variiert. Ebenso ändert sich das Verhältnis der Taganteile zueinander.

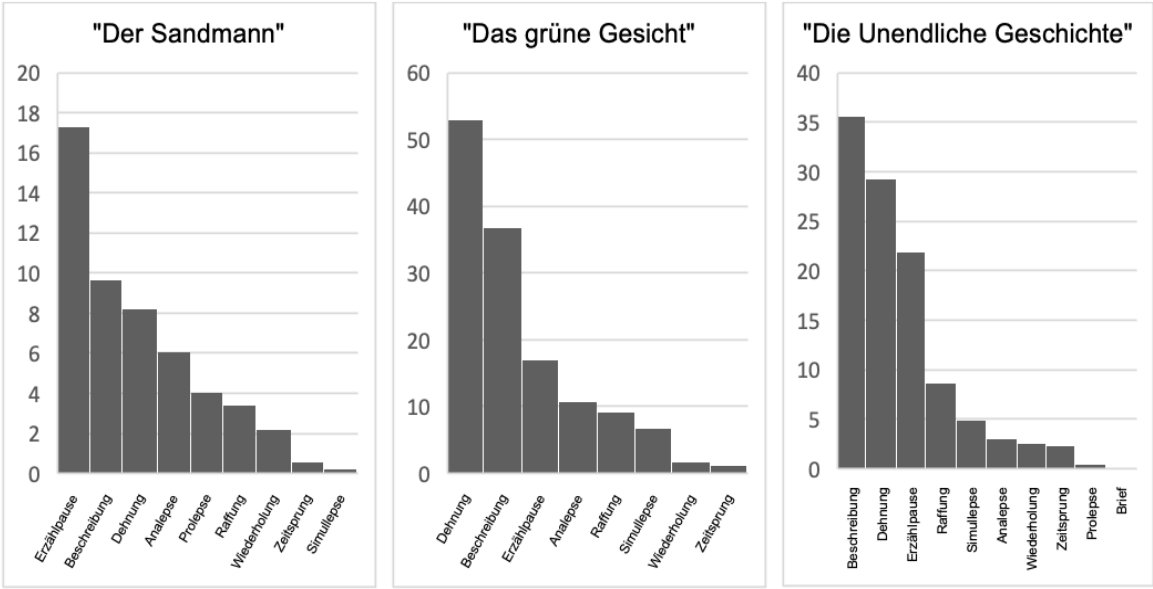


Abb. 8 - Anteile der Tags an Annotation pro Werk für *Der Sandmann*, *Das grüne Gesicht* und *Die unendliche Geschichte*.

So erkennt man in der Betrachtung von *Der Sandmann*, dass *Erzählpause* deutlich häufiger vorkommt als die anderen Tags und fast 18% der Tags stellt, während die anderen Tags zwar unterschiedlich viel, aber nicht mehr als jeweils 10% der Annotationen ausmachen. Hier haben *Beschreibung* und *Dehnung* also keine bedeutende Stellung. In *Das grüne Gesicht* dagegen verhält es sich genau umgekehrt: Hier ragen *Beschreibung* und *Dehnung* heraus, während *Erzählpause* vergleichsweise unbedeutend erscheint. Die Darstellung von *Die unendliche Geschichte* ähnelt, wie erwartet, dem Graphen aus Abb. 7 und zeigt die vorgestellte Trennung zwischen den drei Tags *Erzählpause*, *Beschreibung* und *Dehnung* und den anderen. Dies verdeutlicht den Einfluss des Umfangs auf die Darstellung der Tags.

Im Folgenden betrachte ich die Annotationsergebnisse der drei Untersuchungswerke aus den in Kap. 2.3 genannten Gründen[192] einzeln, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Hinblick auf den *overt narrator* festzustellen. Während dieses Kapitel auf einen generellen Überblick der annotierten Daten zielt, werden die einzelnen Werke in Kap. 2.4.2 bis 2.4.4 detailliert betrachtet. Zunächst zeigt die Annotation der universellen und spezifischen Zeitmarker jedoch, dass Tempoänderungen in den annotierten Werken insgesamt oft vorkommen.

[192] Da die Ereignisfolge und somit das Erzähltempo in jedem Werk individuell ist, sind auch die Marker, die eine Abweichung anzeigen, für jedes Werk einzigartig und können nicht ohne Bedacht verglichen werden. Dies gilt vor allem für die spezifischen Marker, jedoch je nach Menge des Vorkommens in der Bedeutungszuschreibung auf für die universellen. Vgl. Kap. 2.3.

2.4.2 Zeitliche Abweichung in Hoffmanns *Der Sandmann*

Der Sandmann erschwert durch die Struktur des Textes die Annotation zeitlicher Abweichung insofern, als er zunächst ohne etablierte zeitliche Ordnung beginnt. Wie bereits ausgeführt, beginnt das Werk mit der Wiedergabe eines Briefwechsels, gefolgt von einer Aufarbeitung dieser Briefe und einem Ausblick auf die weiteren Ereignisse durch die Erzählinstanz, sodass erst nach 37% des Textes Handlungswiedergabe beginnt. Die Briefe selbst enthalten temporale Abschnitte, in denen bspw. analeptisch zuvor geschehene Ereignisse nacherzählt werden, dennoch stellen sie eine Wiedergabe von schriftlicher Rede der Figuren dar. Dieses wird durch die Erzählinstanz selbst in der auf die Briefe folgenden Erzählpause begründet:

(31) Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß gar nicht anzufangen. Nimm, geneigter Leser, die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde.[193]

Selbst nach Ausschluss der Briefe als Form von Figurenrede ist der Anteil der Erzählpausen in *Der Sandmann* im Vergleich zu den anderen Werken erhöht, während im Verhältnis vergleichsweise wenig Beschreibungen und Dehnungen annotiert wurden. Dies liegt unter anderem an der in Bsp. (31) anteilig präsentierten Erzählpause, die einen großen Umfang aufweist. Da etwas mehr als 10% des Werkes atemporal markiert wurden, zeigt sich in der Erzählung insgesamt eine hohe Distanz zur erzählten Welt. Dies erklärt darüber hinaus, dass in *Der Sandmann* die meisten Prolepsen des Untersuchungskorpus zu finden sind, was ebenfalls auf eine starke Einmischung der Erzählinstanz hinweist, die aus der Perspektive des narrativen Aktes die erzählte Handlung reflektiert und einordnet.

Durch die Annotation der Abweichungsphänomene ist es möglich, die Geschwindigkeitsänderungen der Werke graphisch darzustellen. Die folgende Abb. (9) zeigt dabei nicht die generelle Erzählgeschwindigkeit der erzählten Zeit oder ihre Ereignishaftigkeit an, sondern Änderungen einerseits (Dehnung und Raffung) und Unterbrechungen andererseits (Erzählpause, Analepse etc.).[194]

[193] Vgl. Bsp. (1). Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 389.
[194] Zur genauen Auswahl und Definierung der Annotationstags vgl. Kap. 2.3.

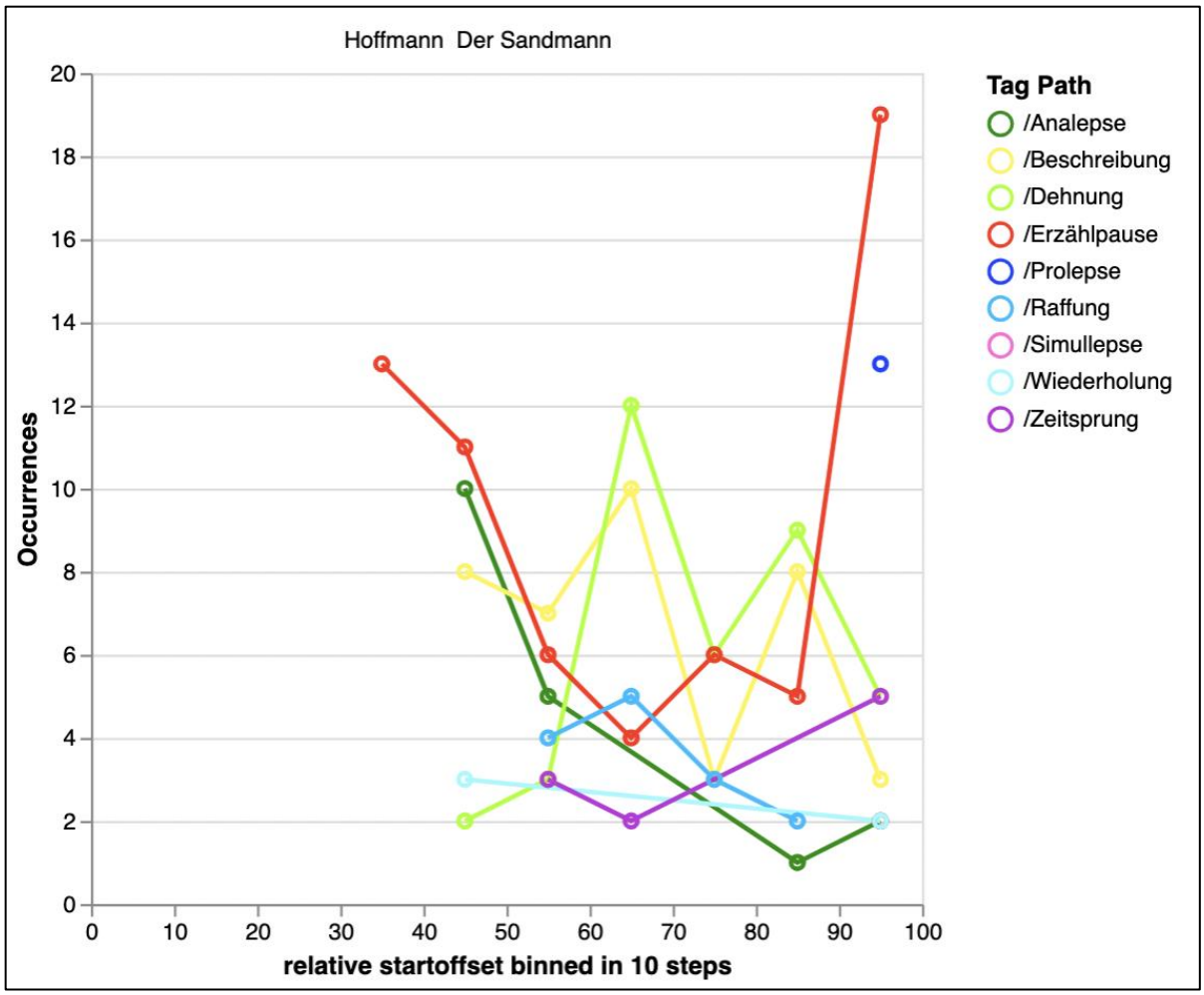


Abb. 9 - Darstellung der zeitlichen Abweichungsmarker in Hoffmanns Der Sandmann in 10% Abschnitten.

Die Grafik visualisiert das Auftreten der erhobenen Tags im Verlauf des Werkes, die in Prozentabschnitten von 10% auf der x-Achse dargestellt werden. In den ersten 4 Abschnitten wurde, wie bereits begründet, nicht annotiert (siehe oben). Dadurch ist allerdings zu beachten, dass die oben genannten ca. 30% des Werkes, die durch Abweichungsphänomene annotiert wurden, alle in der zweiten Hälfte des annotierten Werkes zu finden sind. Somit beinhaltet *Der Sandmann* eine nahezu doppelt so aktive Erzählinstanz wie in den anderen beiden untersuchten Werken.

Nach den Briefen beginnt die Erzählung mit einer Erzählpause (vgl. 30-50%), die zugleich die längste Erzählpause des Werkes ist. Obwohl sie sich über zwei Abschnitte erstreckt und die größte Länge aufweist, wurde sie als einzelne Erzählpause markiert, da sie eine mehrere Sätze umfassende Einheit darstellt. So kommt es, dass die grafische Darstellung zwischen 90 und 100% des Werkes die meisten Pausen anzeigt, die jedoch jeweils kürzer ist.

Im Abschnitt, der auf den ersten dieser Kommentare folgt, zeigt sich ein hoher Wert für *Beschreibung* und *Analepse* (vgl. 40-50%). Damit einhergehend werden charakterisierende Geschehnisse wiedergegeben, die wiederholt auftreten, analeptisch vor Beginn der Erzählung auftretende Ereignisse und Charakterisierungen der Figuren. Diese sehr dichte, alineare

Textstruktur endet schließlich erst nach einem Gedankenstrich mit dem ersten Ereignis der Erzählung:

(32) – Sie, Nathanael und Klara, saßen in der Mutter kleinem Garten […][195]

Während im Verlauf des Werkes die Anzahl der Erzählpausen annähernd gleichbleibt, ist zu beobachten, dass die Menge der Analepsen und Raffungen sinkt und die Anzahl der Dehnungen steigt. Das Erzähltempo verringert sich also. Das Maximum an Dehnungen ist zwischen 80 und 90% des Werkes zu verorten. Diese begleiten Nathanaels psychotische Schübe, die sein Verhalten eskalieren lassen und letztlich zu seinem Zusammenbruch führen.

(33) – Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe. […] – Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein, Sinn und Gedanken zerreißend.[196]

Hier ist ebenso wie in Bsp. (108) eine weitere Stileigenheit Hoffmanns zu beobachten: Nach Erzählpausen, Raffungen und bei Dehnungen folgt in vielen Fällen ein Gedankenstrich, auf den folgend die Handlung wieder in zeitlicher Chronologie wiedergegeben wird. Dies gilt nicht nur für Erzählpausen, in denen die Meinung der Erzählinstanz wiedergegeben wird, sondern auch für Passagen, die Beschreibungen beinhalten. In dem folgenden Beispiel beobachtet Nathanael Olimpia durch sein frisch erworbenes Fernglas:

(34) Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Ärme darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht.[197]

Auf die Beschreibung dessen, was Nathanael sieht, folgt ein Gedankenstrich als Dehnung, um die erzählte Zeit zu symbolisieren, die durch das Hinsehen verwendet wird. Zudem werden die Gedankenstriche auch verwendet, um wie in Bsp. (33) Nathanaels Reaktion auf die Trigger seiner traumatischen Erfahrung zu verdeutlichen. Im Folgenden betrachte ich die unterschiedlichen zeitlichen Strukturen in *Der Sandmann*, die als Abweichung und somit als Marker für den *overt narrator* gelten können.

Raffung, Dehnung und Zeitsprung

In *Der Sandmann* werden unterschiedliche raffende Verfahren angewandt, unter anderem die inhaltliche Raffung. In diesem Fall wird eine Handlung, die in der zeitlichen Ordnung des Werkes mehrere Sätze oder einen Dialog erfordert hätte, auf einen Satz gerafft.

(35) Jetzt setzte er sich hin, um den Brief an Klara zu enden, aber ein Blick durchs Fenster überzeugte ihn, daß Olimpia noch dasäße, und im Augenblick, wie von unwiderstehlicher Gewalt getrieben, sprang er auf, ergriff Coppolas Perspektiv und <u>konnte nicht los von Olimpias verführerischem Anblick, bis</u> ihn Freund und Bruder Siegmund abrief ins Kollegium bei dem Professor Spalanzani. Die

[195] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 391.
[196] Ebd., S. 407.
[197] Ebd., S. 397.

> Gardine vor dem verhängnisvollen Zimmer war dicht zugezogen, er konnte Olimpia ebensowenig hier als die beiden folgenden Tage hindurch in ihrem Zimmer entdecken, unerachtet er kaum das Fenster verließ und fortwährend durch Coppolas Perspektiv hinüberschaute. Am dritten Tage wurden sogar die Fenster verhängt.[198]

Während die erste markierte Stelle eine Raffung wohl von mehreren Stunden umfasst (es wird keine explizite Zeit genannt), zeigen die folgenden beiden eine zeitliche Raffung von Tagen an. Die Zeitangabe „am dritten Tage" verdeutlicht den Endpunkt der Handlung Nathanaels und ordnet die Dauer der vorher geschilderten Beobachtungen ein. Darüber hinaus finden sich exemplarische Zusammenfassungen von längeren oder wiederholten Handlungen durch einzelne Erzählungen, die als Beispiel für nicht berichtete dienen. Dies zeigt sich man bspw. in der Zusammenfassung des Streites zwischen Nathanael und Lothar.

> (36) Er lief zu Nathanael, er warf ihm das unsinnige Betragen gegen die geliebte Schwester in harten Worten vor, die der aufbrausende Nathanael ebenso erwiderte. Ein phantastischer, wahnsinniger Geck wurde mit einem miserablen, gemeinen Alltagsmenschen erwidert. Der Zweikampf war unvermeidlich.[199]

Statt diesen mimetisch wiederzugeben, werden beispielhafte Beschimpfungen eingesetzt und das Ergebnis durch einen Kommentar der Erzählinstanz dargestellt. Eine andere Möglichkeit der Raffung ist die strukturelle Kürzung. Dabei wird Handlung wiedergegeben und die zur Wiedergabe verwendete Erzählzeit vermindert, indem die Satzstruktur reduziert wird:

> (37) Ein Stapfen – ein Klirren – ein Stoßen – Schlagen gegen die Tür, dazwischen Flüche und Verwünschungen.[200]

Die Reduktion erfolgt durch das Weglassen der Verben und Ersatz durch Gedankenstriche. Während in Bsp. (36) also die Raffung in einer Reduktion der erzählten Zeit zu begründen ist, rafft Bsp. (37) durch eine Reduktion der Erzählzeit. Da dabei allerdings auch die wiedergegebenen Informationen reduziert werden, muss die geraffte Passage zusätzlich erklärt werden. Dies kommentiert die Erzählinstanz in einer Erzählpause: „Es waren Spalanzanis und des gräßlichen Coppelius Stimmen, die so durcheinander schwirrten und tobten."[201]

Zeitsprünge sind der Raffung zugeordnet, da sie erzählte Zeit raffen, indem sie übersprungen wird. In *Der Sandmann* können diese zum einen indirekt auftreten durch eine Beurteilung der Erzählinstanz:

> (38) […] wo oft Olimpia einsam saß, so daß er ihre Figur deutlich erkennen konnte […]. Wohl fiel es ihm endlich auf, daß Olimpia oft stundenlang in der-

[198] Ebd., S. 398.
[199] Ebd., S. 394.
[200] Ebd., S. 407.
[201] Ebd. Diese Form der Erzählpausen, die Zustände in der reduzierten Narration erklären, untersuche ich in Kap. 3.2 Erhebung.

selben Stellung, wie er sie [395] einst durch die Glastüre entdeckte, ohne irgendeine Beschäftigung an einem kleinen Tische saß […][202]

Die Markierung als *endlich* impliziert hier einen Zeitraum, in dem Nathanael Olimpias Eigenart nicht aufgefallen war. Dies wird auch verstärkt durch *oft*, was anzeigt, dass die Beobachtung wiederholt erfolgt. Somit ist hier Zeit gerafft.

In der Betrachtung der Dehnung ist die gleiche Unterscheidung zwischen inhaltlichen und strukturellen Formen zu beobachten, die bei der Untersuchung der Raffungen gemacht wurde. Einerseits wird die Erzählzeit gedehnt, indem zusätzliche Informationen zu der geschilderten Handlung vermittelt werden. So wird bspw. die Innensicht der fokalisierten Figur und ihre Reaktion auf die geschilderte Handlung präsentiert.

(39) er [Nathanael A.W.] küßte Olimpias Hand, er neigte sich zu ihrem Munde, eiskalte Lippen begegneten seinen glühenden! – So wie, als er Olimpias kalte Hand berührte, fühlte er sich von innerem Grausen erfaßt, die Legende von der toten Braut ging ihm plötzlich durch den Sinn; aber fest hatte ihn Olimpia an sich gedrückt, und in dem Kuß schienen die Lippen zum Leben zu erwarmen. – Der Professor Spalanzani schritt […][203]

In diesem Beispiel ist die zusätzliche Information, die den Umfang der Erzählzeit erhöht, durch Gedankenstriche markiert. Die meisteingesetzte Form der Dehnung geschieht durch zusätzliche, ausführlichere Beschreibungen. Dies sieht man auch in Bsp. (33), in dem Nathanaels Erkennen, dass Olimpia ein Automat ist, durch eine Beschreibung ihres Gesichts gedehnt wird. Eine andere Möglichkeit der Dehnung ist die Vermittlung von Absichten einer Figur, die nicht ausgeführt werden. Dabei wird Handlung wiedergegeben, die in der erzählten Zeit nicht umgesetzt wurde. Somit kann man diese als zusätzliche (uneigentliche) erzählte Zeit betrachten.

(40) Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte; aufflammend in wildem Zorn wollte er den Wütenden die Geliebte entreißen, aber in dem Augenblick wand Coppola, sich mit Riesenkraft drehend, die Figur dem Professor aus den Händen und versetzte ihm mit der Figur selbst einen fürchterlichen Schlag […][204]

In dieser Darstellung wird eine Absicht Nathanaels geschildert, deren Umsetzung jedoch unterbrochen wird, da eine andere Figur schneller handelt. Insgesamt zeigt sich bei den raffenden und dehnenden Passagen in *Der Sandmann*, dass sie Eingriffe der Erzählinstanz sind um für *Dehnung* Absichtserklärungen, erweiterte Innensicht in Figuren und zusätzliche Beschreibungen einzusetzen, während der Tag *Raffung* durch Verkürzung des Satzbaus, Zeitsprünge und Zusammenfassungen Zeiträume zwischen relevanten Ereignissen zusammenfasst.

[202] Ebd., S. 395 f.
[203] Ebd., S. 402.
[204] Ebd., S. 407.

Analepsen, Prolepsen, Simullepsen, Wiederholung

Rückblicke werden in *Der Sandmann* genutzt, um zu erklären, warum Figuren sich auf eine gewisse Weise verhalten und Ereignisse dadurch einzuordnen.

(41) Sie, Nathanael und Klara, saßen in der Mutter kleinem Garten, Klara war sehr heiter, weil Nathanael sie seit drei Tagen, in denen er an jener Dichtung schrieb, nicht mit seinen Träumen und Ahnungen geplagt hatte.[205]

In diesem Beispiel wird durch die zusammenfassende analeptische Handlung Nathanaels der letzten Tage Claras Gemütszustand erklärt. Ebenso werden analeptische Passagen eingesetzt, um auszuführen, was während der bereits geschilderten Handlung außerdem passiert ist, bzw. was zum aktuellen Zeitpunkt der erzählten Zeit noch nicht wiedergegeben wurde.[206]

(42) Stumm und finster schlichen sie umher, Klara hatte den heftigen Streit gehört und gesehen, daß der Fechtmeister in der Dämmerung die Rapiere brachte. Sie ahnte, was geschehen sollte.[207]

Der Streit zwischen den Figuren wurde zu dieser Stelle der erzählten Zeit bereits berichtet, allerdings wurde Klaras Anwesenheit nicht erwähnt. Dies wird erst hier analeptisch nachgeholt, da die Information nun erst Bedeutung für die Erzählung hat. Durch das alineare Erzählen ist es vonnöten, dass Rezipierende die zugefügte Information in die von ihnen imaginierte Welt einsetzen, sodass sie die weitere Handlung problemlos adaptieren können. Im Gegensatz dazu wird als Simullepse verstanden, was als zeitgleiche Handlung markiert wurde. Dies kann durch ein Partizip ausgedrückt werden.

(43) Man wollte herauf, um sich des Rasenden zu bemächtigen, da lachte Coppelius, sprechend: »Ha ha – wartet nur, der kommt schon herunter von selbst«, und schaute wie die übrigen hinauf.[208]

In den meisten Fällen zeigt sich die simultane Handlung aber durch eine Markierung wie *unterdessen* im folgenden Beispiel:

(44) Das Glück war unterdessen in das Haus eingekehrt; denn ein alter karger Oheim, von dem niemand etwas gehofft, war gestorben und hatte der Mutter nebst einem nicht unbedeutenden Vermögen ein Gütchen in einer angenehmen Gegend unfern der Stadt hinterlassen. Dort wollten sie hinziehen, die Mutter, Nathanael mit seiner Klara, die er nun zu heiraten gedachte, und Lothar.[209] (164)

In diesem Beispiel zeigt sich die Interaktion der vorgestellten Phänomene: Während der erste Satz die Simullepse markiert, folgt in analeptischer Form eine Erklärung, wie es zu dem

[205] Ebd., S. 393.
[206] Dies könnte auch in simulleptischer Form berichtet werden. Hier wird die Unterscheidung dadurch getroffen, ob mimetisch im dominanten Tempus berichtet wird, welche Handlung parallel stattgefunden hat – was einer Simullepse entsprechen würde – oder ob nachträglich in abgeschlossener Vergangenheitsform (im Falle *des Sandmanns* im Plusquamperfekt) nachberichtet wird, was ebenfalls geschehen ist.
[207] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 394.
[208] Ebd., S. 410.
[209] Ebd., S. 409.

Umstand gekommen ist. Daraus folgt die Vermittlung der noch nicht eingetroffenen Absicht einer Figur: Nathanael will Klara heiraten.

In *Der Sandmann* ist nur eines der beiden erfassten Wiederholungsmuster zu finden (*repetitiv* und *iterativ*, vgl. Kap. 2.3.1.4). Dabei handelt es sich um repetitive Ereignisse – also solche, die wiederholt stattfinden und nur einmalig erzählt werden. Diese erzeugen eine Raffung, da die erzählte Zeit durch ihre Reduzierung auf die einmalige Erzählung in verkürzter Erzählzeit dargestellt wird.

(45) Alles, das ganze Leben war ihm Traum und Ahnung geworden; immer sprach er davon, wie jeder Mensch, sich frei wähnend, nur dunklen Mächten zum grausamen Spiel diene, vergeblich lehne man sich dagegen auf, demütig müsse man sich dem fügen, was das Schicksal verhängt habe.[210]

Die zweite Form der Wiederholung – ein iteratives Ereignis, das wiederholt berichtet wird – findet sich in *Der Sandmann* nicht. Am nächsten kommt dem an einer Stelle eine wiederholende Erzählung in dem Sinne, dass ähnliche Ereignisse aufeinanderfolgen, die so eine Dehnung der erzählten Zeit erzeugen.

(46) Lothar hörte den Rasenden toben, er hörte Klaras Angstgeschrei, gräßliche Ahnung durchflog ihn, er rannte herauf, die Tür der zweiten Treppe war verschlossen – stärker hallte Klaras Jammergeschrei. Unsinnig vor Wut und Angst stieß er gegen die Tür, die endlich aufsprang – Matter und matter wurden nun Klaras Laute: »Hilfe – rettet – rettet –« so erstarb die Stimme in den Lüften. »Sie ist hin – ermordet von dem Rasenden«, so schrie Lothar. Auch die Tür zur Galerie war zugeschlagen. – Die Verzweiflung gab ihm Riesenkraft, er sprengte die Tür aus den Angeln. Gott im Himmel – Klara schwebte, von dem rasenden Nathanael erfaßt, über der Galerie in den Lüften – nur mit einer Hand hatte sie noch die Eisenstäbe umklammert.[211]

Das sich wiederholende Hindernis erzeugt hier Spannung, da Lothar versucht, schnellstmöglich auf den Turm zu kommen und von den Türen gehindert wird. Dies wird durch geraffte Erzählform und Gedankenstriche unterstützt bis hin zur erlebten Rede „Gott im Himmel“, in der die Erzählinstanz interferierend die Verzweiflung und Anspannung Lothars wiedergibt.

In Bsp. (47) wird das additive Wissen der Erzählinstanz während einer Erzählpause wiedergegeben, die Nathanael fokalisiert, und beinhaltet eine proleptische Erzählung von Ereignissen anderer Figuren, über die Nathanael jedoch keine Kenntnis besitzt. So handelt es sich um ein Beispiel dafür, dass die Prolepse indirekt auf eine Erzählinstanz verweist, da Nathanaels Blickwinkel für diesen Bericht nicht ausreichen würde. Ebenso wird die proleptische Erzählung durch eine wiederholende Zusammenfassung als Exkurs markiert:

[210] Ebd., S. 390.
[211] Ebd., S. 411.

(47) – Spalanzani mußte, wie gesagt, fort, um der Kriminaluntersuchung wegen des der menschlichen Gesellschaft betrüglicherweise eingeschobenen Automats zu entgehen. Coppola war auch verschwunden. –[212] (160, II)

Die Wiederholung wird durch Gedankenstriche markiert und zeigt somit das Ende des Exkurses an, worauf folgend die ursprüngliche Handlung innerhalb der erzählten Zeit wiederaufgenommen wird. Zugleich markiert die Prolepse auch einen Zeitsprung in der erzählten Zeit der fokalisierten Figur, da Nathanael nach längerer Bewusstlosigkeit „wie aus einem schweren, fürchterlichen Traum“[213] wieder erwacht (vgl. Kap. 5.2).

Unzuverlässige zeitliche Darstellung

In Kap. 4.3.2 wird Unzuverlässigkeit als Eigenschaft der Erzählinstanz besprochen, die durch uneindeutige oder fehlerhafte Darstellung begründet ist. Dort wird die Verwendung von „vielleicht“ in Bsp. (124)[214] als Möglichkeit eines Anscheins von Mündlichkeit und Unsicherheit präsentiert, durch den es der Erzählinstanz ermöglicht wird, Fakten der erzählten Welt zu verschleiern. In selber Weise ist die Verwendung von einer unspezifischen Aussagegruppe statt eines tatsächlichen Individuums eine Veschleierung des tatsächlichen Urhebers der Information und somit auch seiner zeitlichen Ebene: Da die Erzählinstanz selbst keine Äußerung zu dem tatsächlichen Urheber der Information tätigt, lässt sich zwar vermuten, dass die Äußerungen auf sie zurückzuführen sind, Sicherheit kann darüber allerdings nicht erlangt werden. Eine weitere Verwendung von unzuverlässiger zeitlicher Darstellung liegt in der Beschreibung von Absichten von Figuren oder alternativen Handlungsmöglichkeiten, die nicht eintreffen.

(48) Hätte Nathanael außer der schönen Olimpia noch etwas anders zu sehen vermocht, so wäre allerlei fataler Zank und Streit unvermeidlich gewesen; denn offenbar ging das halbleise, mühsam unterdrückte Gelächter, was sich in diesem und jenem Winkel unter den jungen Leuten erhob, auf die schöne Olimpia, die sie mit ganz kuriosen Blicken verfolgten, man konnte gar nicht wissen, warum.[215]

Die hier wiedergegebene Möglichkeit eines Streites stellt eine uneigentliche zeitliche Struktur dar, da Rezipierenden eine alternative Handlungsmöglichkeit präsentiert wird, die einen Einblick über die Wahrnehmung der fokalisierten Figur hinaus bieten.[216] Auch die nicht ausgeführte Absicht von Figuren zu handeln, wurde identifiziert:

(49) Nathanael wollte zornig auffahren, doch schnell besann er sich […][217]

---

[212] Ebd., S. 409.
[213] Ebd.
[214] „Er saß neben Olimpia, ihre Hand in der seinigen, und sprach hochentflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er noch Olimpia. Doch diese vielleicht; denn sie sah ihm unverrückt ins Auge und seufzte ein Mal übers andere: »Ach – ach – ach!«" Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 401.
[215] Ebd.
[216] Zum Konzept der Uneigentlichkeit siehe Kap. 5.2, zur uneigentlichen zeitlichen Darstellung Kap. 6.3.
[217] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 403.

In der Wiedergabe von Nathanaels Gedicht zeigt sich ebenfalls eine interessante, uneigentliche Zeitstruktur. Hierbei wird wiedergegeben, was Nathanael sich vorstellt, bzw. wovon er geträumt hat, dass nun für das Gedicht genutzt wird.

(50) Er stellte sich und Klara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgendeine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Klaras holde Augen; die springen in Nathanaels Brust, wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreißt. […] Nathanael blickt in Klaras Augen; aber es ist der Tod, der mit Klaras Augen ihn freundlich anschaut.[218]

Der Wechsel ins Präsens wird hier genutzt, um die Grenzen zwischen Nathanaels Traum und seinem Gedicht zu verwischen. Es handelt sich um eine für die Interpretation bedeutsame Stelle, da hier die Motive von Nathanaels traumatischer Erfahrung und seinen späteren psychotischen Ausbrüchen eingeführt werden.

Summarisch lässt sich festhalten, dass in *Der Sandmann* alle Tags der Untersuchung angewendet wurden. Die zeitliche Struktur macht es insgesamt schwierig, von einer klaren Chronologie auszugehen, auch wenn diese in der zweiten Hälfte des Werkes die dominante Struktur ist. Dennoch zeigt die Annotation, dass die Erzählinstanz in den Erzählverlauf eingreift und dadurch eindeutig als *overt narrator* zu identifizieren ist (vgl. Kap. 6).

2.4.3 Zeitliche Abweichung bei Meyrinks *Das grüne Gesicht*

In der Annotation von *Das grüne Gesicht* zeigte sich vor allem ein Schwerpunkt auf *Dehnung* und *Beschreibung*. Die Fokalisierung wechselt dabei zwischen einzelnen Figuren, deren Innensicht je im Fokus steht. Die Erzählinstanz zeigt sowohl wechselnden Einblick in das Innenleben der Figuren als auch einen je eingeschränkten Blickwinkel auf die Handlung. Hier fällt auf, dass die Kapitelgrenzen immer einen Wechsel der primär fokalisierten Figur und/oder des Ortes markieren. Somit stellen sie Zäsuren im Erzähltext dar.

Bemerkenswert beim Stil ist, dass oftmals am Anfang eines Absatzes oder einer Szene eine Passage zu finden ist, die folgend ausgeführt und erklärt wird. So folgen in vielen Fällen Beschreibungen und Erklärungen der Handlung in Aufzählungen auf einen Doppelpunkt. Dies lässt sich an einer beispielhaften Beschreibung verdeutlichen:

(51) Ein Raum, schmal und langgezogen, die Decke getäfelt, nur ein Tisch und vier Stühle in der Mitte; alles andere: Schränke, Kommoden, Waschtisch, sogar das Bett, eingebaut in die mit gelber Seide bespannten Wände.[219]

[218] Ebd., S. 392.
[219] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

Der additive Stil Meyrinks wird hier deutlich. Beschreibungen und auch Ereignisse werden in elliptischen Aufzählungen angefügt und oft ohne Verb präsentiert. Die Kombination einer Aussage und ihrer Ausführung ist auch bei Zeitsprüngen oder starken Raffungen zu beobachten:

(52) Woche um Woche verging, aber Eva blieb verschollen. Baron Pfeill und Dr. Sephardi hatten entsetzt von Hauberrisser die Schreckensbotschaft vernommen und alles nur Denkbare aufgeboten, die Verschwundene zu finden; an jeder Straßenecke klebten Aufrufe und Steckbriefe, und bald war der Fall Tagesgespräch geworden unter Einheimischen und Fremden.[220]

In Fällen wie diesem folgt auf den markierten Zeitsprung ein zusammenfassender Bericht dessen, was in der übersprungenen Zeit passiert ist. Dadurch wird die Handlung also gerafft wiedergegeben und darüber hinaus liegt die Beschreibung zum Zeitpunkt in der erzählten Zeit bereits abgeschlossen in der Vergangenheit. Durch den Sprung zu Beginn der gerafften Handlung ist bereits deutlich, wie die zusammengefasste Handlung endet, es wird keine Spannung erzeugt. So gesehen handelt es sich hierbei um eine eingebettete Analepse.

Eine weitere Besonderheit an Meyrinks Stil ist seine Verwendung von Gedankenstrichen, die auch in anderen seiner Werke hervorgehoben zu beobachten sind. Diese erfüllen die Funktion von zeitlichen und räumlichen Markern in unterschiedlicher Weise. Durch einen Doppelstrich kann eine Dehnung von Zeit angedeutet werden oder eine Raffung. Der Strich kann so als Ersatz für die Ausformulierung begriffen werden.

(53) Er riß die Vorhänge des Bettes auseinander, - - - „Eva! - - - Eva!“ - - faßte ihre Hand: sie fiel leblos zurück.[221]

In diesem Beispiel symbolisieren die Gedankenstriche die Pause zwischen der Figurenrede, in der Hauberrisser eine von ihm erwartete Reaktion abwartet, die nicht eintritt. Eine andere Verwendung ist eine kurze Erzählpause vor einer wichtigen Eröffnung in der Handlung. So wird ein Gedankenstrich verwendet, ehe Hauberrisser eine bedeutsame Beobachtung macht.

(54) Schon wollte er wieder umkehren, da hörte er plötzlich einen leichten Schritt, und im nächsten Augenblick - - - trat Eva aus dem weißlichen Dunst auf ihn zu.[222]

Diese Unterbrechung kann zum einen als eine mimetische Kompensation interpretiert werden, in der die Gedankenstriche erzählte Zeit symbolisieren, ehe das nächste Ereignis geschildert wird. Eine andere Interpretation wäre es, hier aus Perspektive des narrativen Aktes eine Dehnung der Erzählzeit anzunehmen, was eine Erzählunterbrechung durch die Erzählinstanz bedeuten würde, die als Bedeutungszuschreibung des folgenden Berichts verstanden werden könnte. In diesem Fall würde eine Betonung des Erzählaktes vorliegen und damit eine

[220] Ebd.
[221] Ebd.
[222] Ebd.

Distanzierung von der erzählten Welt. Dieses Angebot von unterschiedlichen Interpretationen durch Auslassung findet sich hauptsächlich in *Das grüne Gesicht* (vgl. hierzu auch Kap. 4.2.1).

Auf Grundlage dieser allgemeinen Bemerkungen betrachte ich die visuelle Darstellung der Tempoveränderungen. Ebenso wie bei der Darstellung *des Sandmanns* visualisiert die vorliegende Grafik das Auftreten der erhobenen Tags der zeitlichen Abweichung im Verlauf des Textes, die in Prozentabschnitten von 10% auf der x-Achse dargestellt werden.

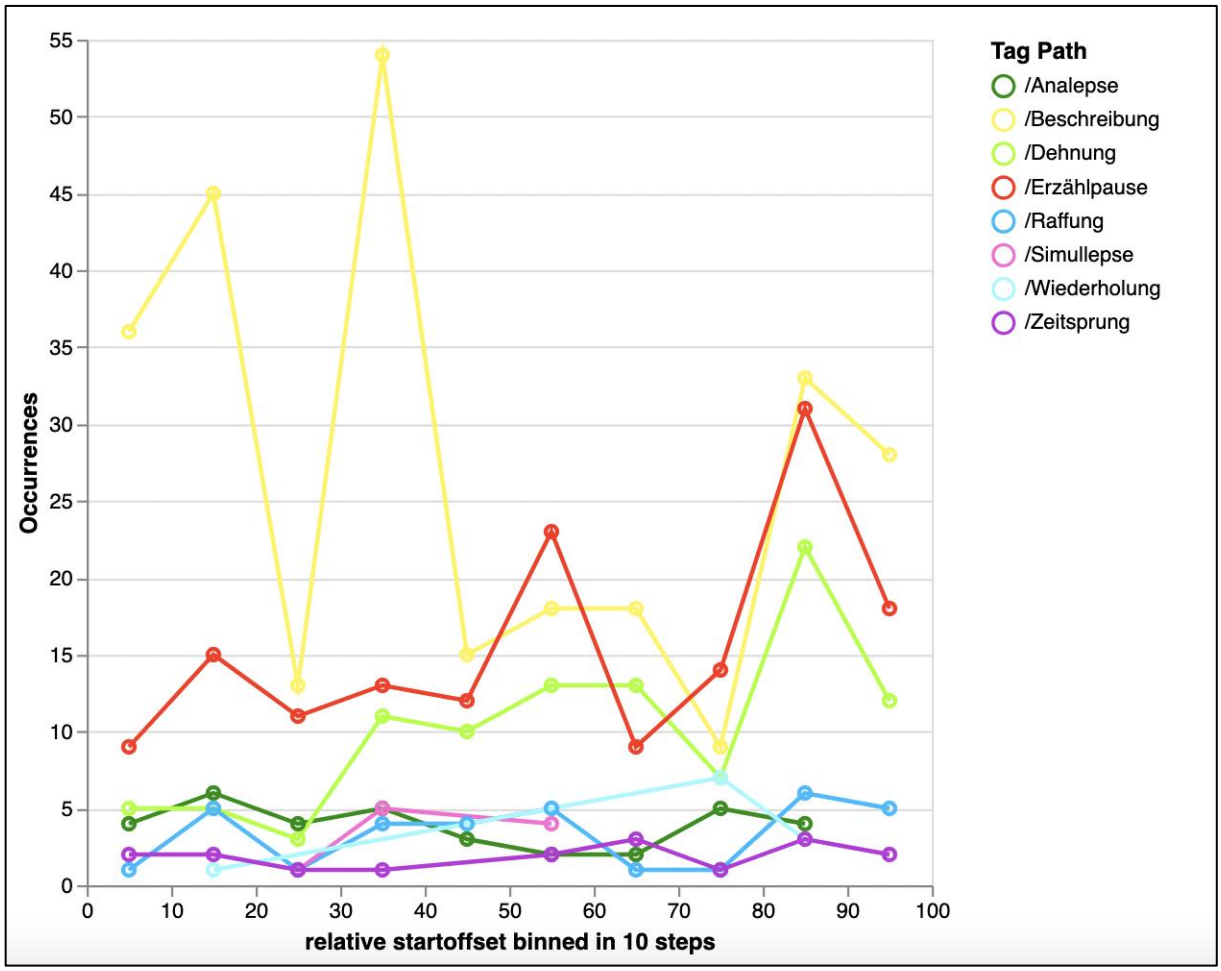


Abb. 10 - Darstellung der zeitlichen Abweichungsmarker in Meyrinks Das grüne Gesicht in 10% Abschnitten.

Zunächst muss hier betont werden, dass es sich um weitaus mehr Daten handelt, als in Hoffmanns *Der Sandmann* erhoben werden konnten, da *Das grüne Gesicht* einen größeren Textumfang hat. Während keine signifikanten Raffungen oder Analepsen zu beobachten sind, fallen besonders die Beschreibungen in der ersten Hälfte des Werkes in den Blick. Dabei handelt es sich vor allem um charakterisierende Beschreibungen von Amsterdam zu Beginn der jeweiligen Kapitel, in denen die Stadt und ihre Stimmung vorgestellt werden. Im 8. Abschnitt der Darstellung (80-90%) gibt es einen erneuten Hochpunkt für *Beschreibung*, der sich mit einem Hochpunkt für *Erzählpause* deckt. Diese dehnende Kombination markiert Passagen phantastischer Unsicherheit in der Wahrnehmung der beiden Hauptfiguren (vgl. hierzu Kap.

9.2). Außer diesen Retardierungen bleibt das Erzähltempo des Textes im Großen und Ganzen gleich.

Raffung, Dehnung und Zeitsprung

In *Das grüne Gesicht* werden inhaltliche Wiederholungen durch Raffung weniger häufig verwendet. Stattdessen wird einmalig erzählt, was sich in der erzählten Zeit wiederholt ereignet. Somit ist diese Form der Wiederholung als Unterform der Raffung zu begreifen.

(55) Durch den Ideenkontrast wachgerufen, schob sich ein Bild aus der Erinnerung von Hauberrissers Blick: ein Bär hinter den Käfigstäben einer wandernden Menagerie (…). „Warum hast du ihn damals nicht losgekauft!" schrie ein Gedanke Hauberrisser ins Hirn hinein, – ein Gedanke, den er wohl hundertmal schon verjagt hatte, der aber immer wieder aus dem Hinterhalte auf ihn lossprang, immer mit demselben brennenden Gewand des Vorwurfs angetan, wenn seine Stunde kam, (…)[223]

In diesem Fall wird die Raffung von einer syntaktischen Wiederholung von „immer" markiert. Oftmals ist auch zu beobachten, dass auch komplexe Handlungsabläufe gerafft werden, da sie eine inhaltliche Wiederholung darstellen würden. Ein Beispiel dafür ist die Raffung der Zeugenberichte, als Hauberrisser Eva sucht, die in der Nacht zuvor angegriffen wurde. Diese werden stark verkürzt wiedergegeben. Zwar sind sie aus der Sicht der zu diesem Zeitpunkt in der erzählten Zeit fokalisierten Figur Hauberrisser neu und seine Reaktionen fokussiert, doch zugleich sind die Beschreibungen der Zeugen selbst für die Rezipierenden weniger interessant, da sie eine Wiederholung darstellen würde, die zuvor aus Evas Sicht bereits wiedergegeben wurde. Rezipierende wissen bereits, was die Zeugen sagen werden, also ist die Wiedergabe ihrer Rede redundant und wird gerafft.

Da direkte Rede in *Das grüne Gesicht* einen hohen Stellenwert einnimmt, kann auch indirekte Rede eine raffende Funktion einnehmen. In dem folgenden Beispiel wird eine Figurenrede durch indirekte Rede gerafft. Zugleich handelt es sich dabei um ein weiteres Beispiel für den additiven Stil Meyrinks (siehe oben) und eine beispielhafte Verwendung der Gedankenstriche im Kontext.

(56) Graf Ciechonski, ermutigt durch die freundliche Miene des Ingenieurs, wurde immer zutraulicher, erzählte von seinen immensen Gütern in Russisch-Polen, die leider durch den Krieg verwüstet wären, (zum Glück sei er nicht darauf angewiesen, denn durch intime Beziehungen zu amerikanischen Börsenkreisen verdiente er in London mit Spekulationen ein paar tausend Pfund im Monat) – kam auf Pferderennen zu sprechen und bestochene Jockeis, auf Milliardärsbräute, die er zu Dutzenden kenne, auf spottbillige Territorien in Brasilien und im Ural, auf noch unbekannte Petroleumquellen am Schwarzen Meer, auf ungeheuerliche Erfindungen, die er in der Hand hätte und die eine Million täglich tragen müßten, – auf vergrabene Schätze, deren Besitzer geflohen oder gestorben seien, auf untrügliche Methoden, im Roulette zu gewinnen, – erzählte von

[223] Ebd.

> riesigen Spionagegeldern, die Japan vertrauenswürdigen Personen auszuzahlen nur so brenne (natürlich müsse man zuerst Depot erlegen), schwätzte von unterirdischen Freudenhäusern in den großen Städten, zu denen nur Eingeweihte Zutritt hätten, ja sogar vom Goldlande Ophir des Königs Salomo, das, wie er ganz sicher aus Papieren seines Taufpaten Eugène Louis Jean Joseph wisse, im Zululande läge, berichtete er bis ins kleinste genau.[224]

Die Zusammenfassung des Monologs des Grafen ist eine Abweichung, da Monologe, die teilweise mehrere Seiten umfassen, in *Das grüne Gesicht* direkt wiedergegeben werden. In Klammern werden Redeanteile ungerafft in indirekter Form dargestellt, die als implizite Kommentierung des zusammengefassten Teiles ironisch verdeutlichen, dass die Rede nicht auf die Begeisterung ihrer Zuhörenden trifft. Zugleich kann interpretiert werden, dass auch die Erzählinstanz Ironie nutzt, um implizit diese Einstellung zu verdeutlichen, was der Grund für die Zusammenfassung der Rede ist – und somit als Regieentscheidung der Erzählinstanz auf diese verweist.[225]

Zeitsprünge können durch unterschiedliche Marker verdeutlicht werden. Neben einem explizit markierten Sprung (bspw. „Wochen später“) wird in *Das grüne Gesicht* oft ein Gedankenstrich verwendet (vgl. Bsp. (54)). Ein weiterer Effekt der ausführlichen Darstellung der Gedanken der fokalisierten Figuren im Bewusstseinsstrom und erlebter Rede und der dadurch entstehenden Dehnung der erzählten Zeit auf mehr Erzählzeit ist der Eindruck von Zeitsprüngen. Da das Innenleben der Figuren eine höhere Priorität als Ereignisse in der erzählten Zeit hat, entsteht der Eindruck von Auslassungen, während derer die Gedanken der jeweiligen Figuren beleuchtet werden statt der Handlung in Form von Rede und Taten.

(57) Einsilbig und zerstreut saß Hauberrisser noch eine Stunde nach dem Souper mit Dr. Sephardi und Baron Pfeill beisammen. Seine Gedanken weilten beständig bei Eva, so daß er manchmal fast erschrak, wenn das Wort an ihn gerichtet wurde. (…) Er wußte aus langer Erfahrung, daß es nichts half, die hartnäckigen Stimmen jener seltsamen, scheinbar auf nichts begründeten inneren Gewißheit eines drohenden Unheils zu überschreien, wenn sie einmal wach geworden waren, – und so suchte er sie zu beschwichtigen, indem er sich vorhielt, seine Besorgnis sei die natürliche Folge der Verliebtheit; trotzdem glaubte er jetzt schon die Stunde kaum erwarten zu können, wo er erfahren würde, Eva sei wohlbehalten in Antwerpen angekommen. In der Station Wesperpoort, die der Mitte der Stadt näher liegt als der Zentralbahnhof, stieg er gemeinsam mit Sephardi aus, begleitete ihn ein Stück nach der Heerengracht.[226]

Durch die präsentierte ausführliche Darstellung von Hauberrissers Innenwelt entsteht in der Erzählzeit ein großer Abstand zum letzten zuvor berichteten Ereignis, sodass hier der Eindruck eines Zeitsprungs entsteht.

---

[224] Ebd.
[225] Vgl. zu Ironie und impliziten Erzählkommentaren Kap. 5, insbesondere 5.1.
[226] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

In Kap. 2.4.2 wurde die Bedeutung der schriftlichen Rede in Form von Briefen in *Der Sandmann* dargestellt (vergleiche Bsp. (31)). Auch in *Das grüne Gesicht* gibt es schriftliche Rede, die aber einen anderen Stellenwert besitzt. Sie kommt unter anderem auch vor, als Hauberrisser seine neuen Erkenntnisse und Erfahrungen in dem mystischen Tagebuch festhält:

(58) Mit der Absicht, die Lehren der Tagebuchrolle durch die Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht, zu erhärten, – sie dann in seine ehemalige Wohnung zu tragen und wieder in die Mauernische zu legen, aus der sie ihm in jener Nacht aufs Gesicht gefallen war, setzte er sich hin und schrieb: An den Unbekannten, der nach mir kommt! „Wenn du diese Blätter liest, ist die Hand, die sie geschrieben hat, vielleicht längst schon vermodert. […]“ Die Uhr zeigte bereits spät nach Mitternacht, als er in der Erzählung seines Lebenslaufes bis zu dem Punkte gelangt war, wo Chidher Grün ihn vor dem Selbstmord bewahrt hatte.[227]

Hier zeigt sich das Missverhältnis zwischen dem Zeitaufwand des Rezipierens des von ihm verfassten Textes und dem Zeitaufwand des Schreibens. Während die Wiedergabe des Geschriebenen in einem direkten Zitat erfolgt, entsteht durch die Angabe der vergangenen Zeit ein Zeitsprung, da die Zeit des Rezipierens nicht mit der Schreibzeit vergleichbar ist. Darüber hinaus ist nur die Einleitung des Eintrags in direkter Rede angegeben, während in der folgenden Zeitangabe ein späterer Teil des Berichts verortet wurde.

Ein weiteres Phänomen der zeitlichen Ordnungsabweichung in *Das grüne Gesicht* zeigt sich in Beschreibungen, die genutzt werden, um explizite Dehnungen zu betonen. Wenn in einer Passage ausgesagt wird, dass eine unbestimmte Menge an Zeit vergeht, folgt darauf oft eine Beschreibung, die diese Behauptung untermauert und damit die Textstelle verlängert. Dies lässt sich an einem Beispiel aus dem fünften Kapitel illustrieren:

(59) Zögernd krochen die Minuten in lautloser Stille, als wollten sie sich zu Stunden dehnen, – <u>eine Motte schwirrte aus der Finsternis, kreiste als weißer Funken um das Licht der Kerze und verbrannte knisternd in der Flamme</u>.[228]

Die markierte Passage verdoppelt den Umfang der Passage, die eine Zeitdehnung behauptet, indem Details aufgenommen werden, die grundsätzlich keinen Mehrwert für die Erzählung bieten als eine Erhöhung der Erzählzeit im Verhältnis zur erzählten Zeit. Ebenso werden offene Ereignisse dazu genutzt, eine ausführliche Darstellung der Gedanken und Ansichten von Figuren zu schildern. So wird bspw. im Dialog nach „Sephardi schwieg.“[229] Sephardis Meinung zu dem Gespräch geschildert und erst die nächste direkte Rede beendet das Schweigen, das als Überbrückung der Beschreibung dient. Insgesamt führen die Darstellung der Innenwelt von Figuren und Beschreibungen der Umgebung zu Dehnungen, um die herum die Handlung gerafft wird. Diese Stileigenheit ist auch in den folgenden Phänomenen zu beobachten.

[227] Ebd.
[228] Ebd.
[229] Ebd.

Analepsen, Prolepsen, Simullepsen, Wiederholung

Analepsen werden in *Das grüne Gesicht* verwendet, um den Eindruck zu erzeugen, die Handlung wäre fortlaufend dargestellt, obwohl statt der Wiedergabe von Handlung die Innenwelt der Figuren priorisiert wird. Dabei handelt es sich um keine Rückblenden in dem Sinne, dass etwas berichtet wird, das vor Beginn der erzählten Zeit passiert ist, sondern um ein Nachholen von Handlungselementen, die simultan zur Darstellung des Innenlebens der Figuren stattgefunden hätten, aber nicht simultan geäußert werden konnten.

(60) Als Sulamith von der Armut des Kommis erzählte, hatte Eva in der ersten Aufwallung nach der Börse gegriffen, – es war die gewisse Reflexbewegung, mit der das Herz den Verstand überrumpeln zu können wähnt, – dann schien ihr die Gelegenheit, zu helfen, schlecht gewählt, und der feste Vorsatz, das Versäumte später besser und gründlicher nachzuholen, trat an die Stelle der Tat. Die altbewährte Kriegslist des Vaters der Lüge, Zeit zu gewinnen, bis die Regungen des Mitleids verflogen sind, war Sieger geblieben. Hesekiel hatte sich inzwischen von seinem Anfall erholt und weinte still vor sich hin.[230]

Während die Erzählinstanz hier den Fokus auf Evas Innenleben legt, wird Hesekiels simultan stattfindendes Handeln nachberichtet. Dabei unterscheidet sich dieses durch den Tempuswechsel ins Plusquamperfekt von einer Simullepse, die das aktuelle Tempus beibehalten würde (siehe unten). Doch auch der analeptische Bericht von Ereignissen, die vor Beginn der erzählten Zeit zu verorten sind, ist zu beobachten. Diese erfüllen die Funktion, die aktuellen Ereignisse oder die aktuelle Wahrnehmung von Figuren zu begründen, die durch ihre vorherigen Erfahrungen motiviert ist. Diese werden durch die Erzählinstanz nachgeliefert, damit der Rezipient verstehen kann, warum Figuren auf die erzählte Art reagieren.

(61) Er hatte in den letzten Jahren vor und während des Krieges mancherlei über sogenannte Mystik gehört und gelesen und alles, was damit zusammenhing, unwillkürlich mehr oder weniger mit dem Begriff "Unklarheit" vereinigt, denn was er darüber erfahren konnte, trug immer den Stempel des Verschwommenen und glich den Ekstasen eines Opiumrausches.[231]

Auch diese Passagen zeichnen sich durch einen Tempuswechsel ins Plusquamperfekt aus. Der umgekehrte Fall wäre die Prolepse im Futur, die in *Das grüne Gesicht* allerdings keine Anwendung findet. Eine Erklärung dafür ist, dass die erzählte Zeit dominant an Figurenwahrnehmung gebunden ist und diese im Gegensatz zur Erzählinstanz keine Möglichkeit haben, über den aktuell berichteten Zeitpunkt in der erzählten Zeit hinauszusehen.

Der Bericht von simultan stattfindenden Ereignissen dagegen, die Simullepse, kommt vor. Wie bereits dargestellt werden analeptische Strukturen verwendet, um im Plusquamperfekt Ereignisse zu schildern, die während einer abgeschlossenen, fokalisierten Handlung stattgefunden

[230] Ebd.
[231] Ebd.

haben. Simulleptisch berichtete Ereignisse dagegen werden im Erzähltempus geschildert. Die beiden Formen können auch in Kombination auftreten.

(62) Baron Pfeill war aufgestanden, als Hauberrisser zu sprechen begonnen hatte, und wollte unauffällig, um die beiden nicht zu stören, das Zimmer verlassen. Da er sah, daß ihm Sephardi nicht folgen konnte, ohne dicht an ihnen vorüberzugehen, trat er an das runde Ecktischchen neben der Tür und griff nach dem Zeitungsblatt.[232]

Während zuvor berichtet wird, wie zwei Figuren ein intimes Gespräch führen, wird in diesem Beispiel erzählt, wie die anderen Figuren im selben Raum sich verhalten, was zuvor nicht dargestellt wurde. Während der erste als Beispiel dargestellte Satz den Tempuswechsel ins Plusquamperfekt zeigt und so eine nachträgliche Erzählung ist, wechselt der Bericht hier ins Erzähltempus, sodass eine simulleptische Struktur vorliegt. Nur an einer Stelle in *Das grüne Gesicht* wird tatsächlich eine parallele Handlung an zwei Orten vermittelt, die isochron gestaltet ist. Dabei handelt es sich um die Handlung auf dem Dachboden und in der darunterliegenden Schenke in Kapitel fünf:

(63) Fräulein de Bourignon, die während seiner Rede des öftern verzückt geseufzt hatte, ohne sich auch nur zu bemühen, ihren dunklen Sinn zu erfassen, unterdrückte einen Freudenschrei, als ihr Geistesname "Gabriel" genannt wurde, und wisperte Mary Faatz, die daraufhin eiligst die Stube verließ, hastig ein paar Worte zu. Swammerdam, der es bemerkte, wollte sie daran hindern, aber er kam zu spät, – das Mädchen lief bereits die Treppe hinab. Müde ließ er die Hand sinken und schüttelte nur resigniert den Kopf, als ihn die "Hüterin der Schwelle" verwundert anblickte. […] In der Matrosenschenke "Prins van Oranje" hatte fast die ganze Zeit über eine wüste Gesellschaft von fünf Leuten beisammen gesessen […]. Ein junges Mädchen in der schwarzblauen Tracht der Heilsarmee, die mittlerweile leise von der Gasse hereingekommen war, hatte den letzten Teil der Vorstellung mit angesehen und nickte dem Zulu, den sie zu kennen schien, freundlich einen Gruß zu. […] Endlich begriff Usibepu, was Mary von ihm wollte, und ging mit ihr die Treppe hinauf in Klinkherbogks Wohnung.[233]

Als Scharnier dieser beiden erzählten Zeiten dient die Figur des Mädchens, deren Verlassen des einen Raums und Ankommen in einem anderen als Markierung dient, um das Verhältnis der beiden erzählten Zeiten zu verdeutlichen. Die Markierung im Beispiel zeigt den ersten Wechsel zwischen den beiden Berichten an. Hier setzt die Erzählung ein und schildert eine Vorführung in der Schenke. Das Eintreffen des Mädchens an ihrem Ende verbindet die erzählte Zeit auf dem Dachboden mit der im Schankraum, sodass Rezipierende eine Orientierung haben.

Unzuverlässige zeitliche Darstellung

In *Das grüne Gesicht* sind Passagen zu finden, die, wie in Kap. 4.3.2 ausgeführt wird, auf eine unzuverlässige Erzählinstanz hindeuten. Dabei finden sich vor allem Stellen, an denen die

[232] Ebd.
[233] Ebd.

Erzählinstanz das Vermittelte uneindeutig markiert. Dennoch lassen sich aus der Perspektive der zeitlichen Struktur Marker feststellen, die auf eine unzuverlässige Erzählinstanz hindeuten.

(64) Wie unter einem jähen Gedanken blieb Eva eine Sekunde vor der Dachkammer stehen.[234]

In diesem Beispiel wird eine Vermutung über die Motivierung der Figur Eva angestellt. Dies ist insofern interessant, als Eva im Kontext des Beispiels die fokalisierte Figur ist. Obwohl die Erzählinstanz also offenbart hat, vollständigen Zugriff auf die Innenwelt der Figur zu besitzen, wird hier dennoch eine Vermutung geäußert und ohne Sicherheit angegeben. Dies geschieht hier durch den Vergleich: „Wie unter einem jähen Gedanken“ bedeutet nicht sicher, dass Eva bewusst nachdenkt. Eine andere Möglichkeit ist die Verwendung des Konjunktivs („Swammerdam sagte es leise, als fürchte er sich, sie können es hören“[235]) oder Adverben wie „offenbar“ („Er wußte offenbar um die Liebe Sepharis zu der toten Eva“[236]). Die durch diese Verwendung erzeugte Unsicherheit für dazu, dass eine eindeutige Zuordnung nicht erfolgen kann. Aus diesem Grund heraus nenne ich die Wiedergabe von Handlung und Beschreibungen dieser Art „unzuverlässige zeitliche Darstellung“. Diese besondere Form werde ich in Kap. 6.3 untersuchen und ihre Funktion für *Das grüne Gesicht* als Technik des phantastischen Erzählens in Kap. 9.2 beleuchten.

Insgesamt lässt sich beobachten, dass in Meyrinks *Das grüne Gesicht* eine starke Spannung zwischen der Fokalisierung von Figuren und uneindeutigen Erzähleraussagen entsteht, die zur phantastischen Grundspannung des Werkes beitragen. Die Erzählinstanz äußert sich zwar nicht durch eine Selbstreferenz und kommentiert weit weniger als in *Der Sandmann*, wird hier aber durch die Vermengung von Perspektiven, ausschweifende Beschreibungen und Auslassungen sichtbar.

2.4.4 Zeitliche Abweichung bei Endes *Die Unendliche Geschichte*

Die erzählten Welten in *Die unendliche Geschichte* sind zunächst in der Art miteinander verbunden, dass die erzählte Zeit der Binnenwelt *Phantásien* davon abhängt, dass die Hauptfigur Bastian Balthasar Bux in der Rahmenwelt auf dem Dachboden liest und so die Geschichte der Binnenwelt rezipiert. Die Rahmenhandlung dominiert deshalb die Binnenhandlung. Werden in ihr Ereignisse berichtet, die das Lesen unterbrechen, pausiert die erzählte Zeit der Binnenwelt. Während in der Binnenwelt die Handlung mehrerer Wochen berichtet wird und dementsprechend eine vergleichsweise sehr hohe Ereignisfrequenz geschildert wird, vergeht im Erzählrahmen auf dem Dachboden eine Nacht, was durch die regelmäßigen Zeitangaben in der

[234] Ebd.
[235] Ebd.
[236] Ebd.

ersten Hälfte des Werkes verdeutlicht wird. Beide Zeiten sind erzählte Zeiten des Werkes und sind in Druckversionen farblich markiert, sodass die Rahmenzeit rot und die Binnenzeit grün dargestellt wird.[237]

Erzählzeit						
1	2	1	2	1	2	1

Abb. 11 - Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit (1 = Rahmenwelt, 2 = Binnenwelt), Modelldarstellung.

In der Vermittlung der erzählten Zeiten entsteht ein Abhängigkeitsverhältnis durch die gemeinsame Erzählzeit: Während die eine Welt präsentiert wird, unterbricht die Präsentation der anderen Welt. Im narrativen Akt teilen sich beide erzählte Zeiten also die Erzählzeit, wobei implizit klar ist, dass während der Darstellung der Binnenzeit in Phantásien die Zeit der Rahmenhandlung weiterläuft, da die Binnenzeit erst durch den Rezeptionsprozess in der Rahmenhandlung entsteht. Das Spiel mit den zeitlichen Strukturen verdeutlicht die Möglichkeiten der Verwendung von drei strukturellen Ebenen der Zeit. Während die narrative Zeit, die Zeit des narrativen Aktes also, als Bezugspunkt für beide erzählte Welten gleichbleibt, wird durch ein Entgegensetzen von erzählten Zeiten und ihrer jeweiligen Repräsentation in der Erzählzeit Spannung erzeugt und zugleich gerade diese Struktur literarisch aufgearbeitet. Durch dieses Verhältnis wird der Fokus immer wieder auf die Rezeption des Werks *Die Unendliche Geschichte* gelegt und in ihrer Parallelität auch auf den Erzählprozess des Werkes selbst. Somit ist der Wechsel zwischen den Welten als Indikator für einen *overt narrator* anzusehen. Während Chatman selbst nicht auf das Zusammenspiel fiktiver Welten eingeht, kann der Wechsel zwischen den erzählten Zeiten aus der Perspektive einer Untersuchung der zeitlichen Struktur formal dem Zeitsprung zugeordnet und somit Chatmans Indikator der Zusammenfassung zugeschrieben werden (vgl. Kap.1.1.2). Gerade im Kontext dieses Werkes lohnt es, sich Zeitsprünge intensiver anzusehen, was in Kap. 9.3 geschehen wird.

Die visuelle Darstellung der Geschwindigkeitsänderungen des Werkes bildet die Änderungen im Erzähltempo ab, ohne dabei die beiden erzählten Welten darzustellen. Ihr wechselndes Auftreten ist zu bedenken, wenn die Visualisierung der Tempoänderungen interpretiert wird.

[237] Vgl. bspw. Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

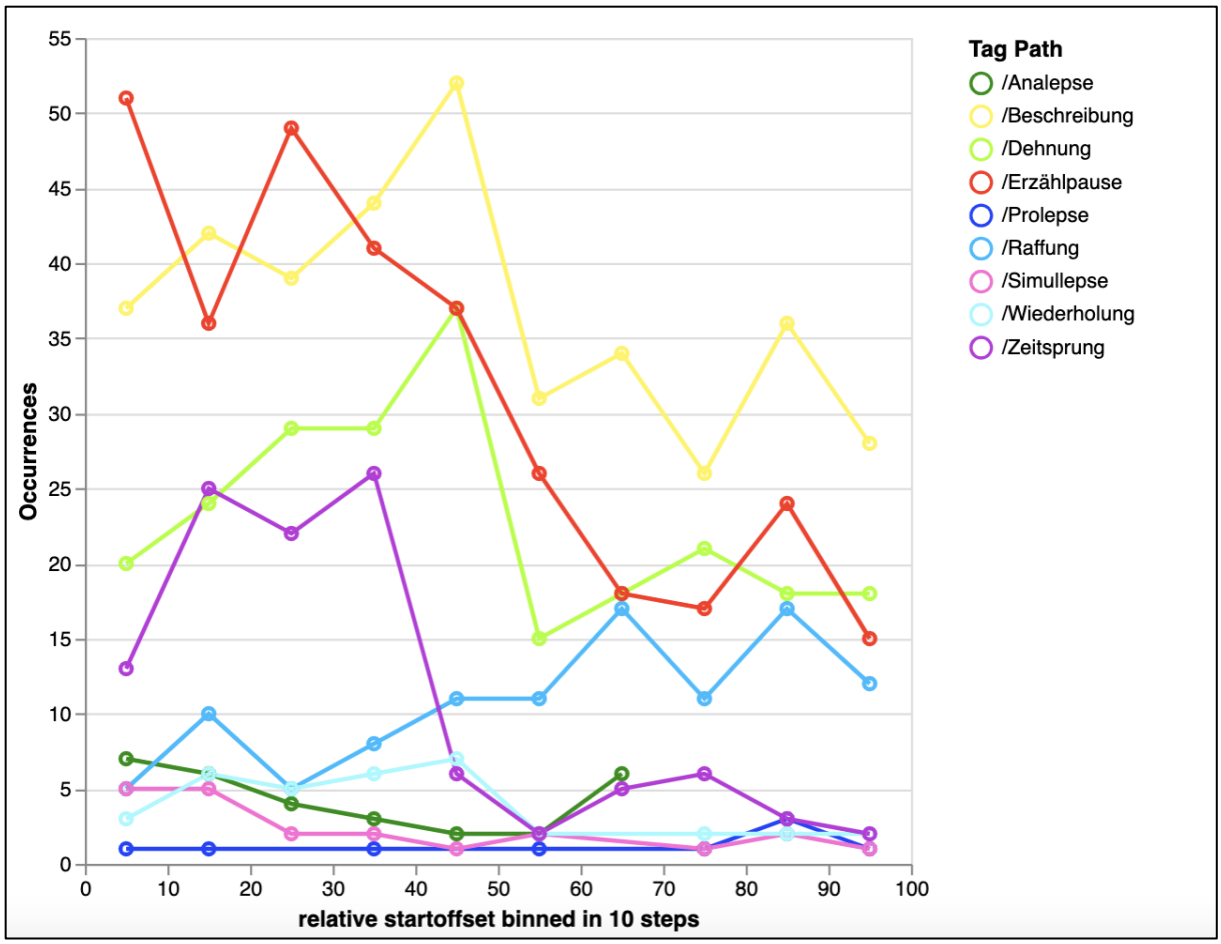


Abb. 12 - Darstellung der zeitlichen Abweichungsmarker in Endes *Die Unendliche Geschichte* in 10% Abschnitten.[238]

Für den gesamten Text wird deutlich, dass sich die Menge der Dehnungen im Text verringert, während mehr Raffungen dazukommen. Daran erkennt man, dass sich das Erzähltempo im Verlauf mehr und mehr beschleunigt. Besonders signifikant ist der starke Abstieg von *Dehnung* und *Beschreibung* zwischen 40 und 50%. Dieser fällt mit dem metaleptischen Wechsel der Hauptfigur Bastian in die Binnenwelt zusammen. Während also im ersten Teil des Werkes mehr Dehnungen durch den Wechsel in die Rahmenwelt erzeugt werden und Raffungen durch den Wechsel in die Binnenwelt kaschiert werden, sinkt die Menge der Retardierungen im zweiten Teil ab und der raffende Erzählanteil steigt. Zugleich markiert die Szene vor dem Wechsel der Hauptfigur in die Binnenwelt den Hochpunkt von *Beschreibung* und *Dehnung*. Zwischen 50 und 80% des Werkes sind die wenigsten dehnenden Elemente zu verorten. Dies markiert den Werkanteil, indem die Binnenwelt ohne Unterbrechung erzählt wird.

[238] Zur Erinnerung: Die vorliegende Grafik visualisiert das Auftreten der erhobenen Tags der zeitlichen Abweichung im Verlauf des Textes, die in Prozentabschnitten von 10% auf der x-Achse dargestellt werden.

Raffung, Dehnung, Zeitsprung

Der Wechsel von einer erzählten Zeit in die andere wurde von mir nicht als Erzählpause annotiert, da es sich bei ihnen formal nicht um eine Pause handelt. Im Wechsel zwischen den erzählten Zeiten in *Die Unendliche Geschichte* herrscht dabei ein hierarchisches Verhältnis (siehe oben). Dementsprechend kann vor dem Wechsel der Figur Bastian in die Binnenwelt die Unterbrechung der erzählten Zeit der Rahmenwelt als Zeitsprung annotiert werden, da zwischen den einzelnen Schilderungen der Handlung auf dem Dachboden Zeit vergeht, die ersetzt wird durch die Schilderung der erzählten Zeit der Binnenwelt.

Gerade vor der metaleptischen Bewegung Bastians fällt auf, dass das Verhältnis von erzählter und Erzählzeit der rahmenden Erzählung abweicht. Eine Raffung im Sinne Genettes wird genutzt, um die Bedeutung des Momentes hervorzuheben, auf den die Erzählung sich zubewegt. Dabei werden die Schläge der Turmuhr als zeitlicher Marker verwendet, um auf den Wechsel des dominanten Zeitmodells hinzuweisen. Sobald Bastian in die Buchwelt wechselt und die Uhr auf dem Dachboden Mitternacht schlägt, unterbricht die Präsentation der Rahmenhandlung und damit die Wiedergabe ihrer zeitlichen Struktur. Während vorher die Perspektive zwischen beiden erzählten Welten wechselt, unterbricht nun die Rahmenerzählung komplett und setzt erst wieder ein, als die Handlung den Wechsel Bastians in die Rahmenerzählung beschreibt, in die er zurückkehrt.

(65) Noch während er es schrie, fand er sich ohne Übergang auf dem Speicher des Schulhauses wieder, von wo aus er einst, vor langer Zeit, nach Phantásien gekommen war.[239]

In dieser Interaktion der Zeitebenen macht sich Ende gerade eines der größten Probleme der Zeiterfassung in Erzähltexten zunutze: die vage Markierung zeitlicher Abläufe. Da in der Binnenwelt Jahre vergangen sind, geht der Protagonist zunächst davon aus, dass in der Rahmenhandlung ebenso viel Zeit vergangen sein muss, stellt schließlich aber fest, dass erst der nächste Morgen angebrochen ist und seit seiner „Rückkehr“ erst wenige Stunden vergangen sind.[240]

Neben den Wechseln zwischen den erzählten Zeiten, die als Zeitsprünge annotiert wurden, die durch das Wechselspiel der erzählten Zeiten entstehen, gibt es innerhalb der Binnenwelt zusätzlich inhaltliche Zeitsprünge nach der Definition, dass eine Auslassung der erzählten Zeit berichtet wird.

(66) <u>Eine Woche später</u> erreichte Wúschwusul, der kleine Nachtalb, als Erster das Ziel. Oder vielmehr, er war davon überzeugt, der Erste zu sein, da er ja durch die Lüfte dahinritt.[241]

[239] Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S. 465.
[240] Vgl. ebd., S. 466 ff.
[241] Ebd.

In den meisten inhaltlichen Zeitsprüngen in *Die unendliche Geschichte* wird, wie auch in diesem Beispiel, der übersprungene Zeitraum mit einer expliziten Zeitangabe eingeordnet. Diese Form der Zeitsprünge wird raffend genutzt, um Reisezeiträume zu kürzen. Der Tag *Raffung* selbst wird vielfach zur Verkürzung von Gesprächen oder Erzählungen der Figuren genutzt, die Handlung für andere Figuren zusammenfasst, die die Rezipierenden bereits kennen.

(67) Caíron begann zu erzählen, wie es um die Kindliche Kaiserin stand und was die Boten aus allen Teilen Phantásiens berichtet hatten. Atréju stellte immer weitere Fragen und der Zentaur gab Auskunft, so gut er es vermochte. Es wurde ein langes nächtliches Gespräch.[242]

Durch die Zusammenfassung wird eine Wiederholung vermieden. Dies geschieht hauptsächlich in der erzählten Zeit der Binnenwelt, ist aber an einer Stelle auch in der erzählten Zeit der Rahmenhandlung zu finden:

(68) Und nun begann Bastian zu erzählen, was er erlebt hatte. Er erzählte alles ganz ausführlich und es dauerte viele Stunden.[243]

Die Beispielpassage rafft eine Wiedergabe Bastians der gesamten Handlung des Werkes im letzten Kapitel. Neben dieser Vermeidung von Wiederholungen finden sich andere Wiederholungen in dem Werk. Darüber hinaus finden sich in *Die unendliche Geschichte* zwei Besonderheiten. Zum einen wird einer Figur ein doppelter Sprechakt zugestanden:

(69) Das Eigenartige war, dass der Alte vom Wandernden Berge den Mund nicht geöffnet hatte. Er hatte ihre und seine Worte hingeschrieben und sie hatte sie so gehört, als ob sie sich nur erinnere, dass er sie eben gesprochen habe. […] Er schrieb und zugleich vernahm sie seine Antwort.[244]

Die Worte des Alten werden im Text mit einer einzigen direkten Rede wiedergegeben, sie wiederholen sich also nicht tatsächlich. Ihre Wiederholung wird durch die doppelten *verba dicendi* dargestellt („er sagte und schrieb“). Zum anderen wird die Geschichte des Werkes an einer Stelle zyklisch wiederholt gerafft wiedergegeben.

(70) Der Alte vom Wandernden Berge fuhr fort zu erzählen und zugleich von Neuem aufzuschreiben, wie Bastian das Buch gestohlen hatte, wie er auf den Speicher des Schulhauses geflohen war und dort zu lesen anfing. […] Und noch einmal machte sie sich auf, um den Alten vom Wandernden Berge zu suchen, noch einmal stieg sie die Buchstabenleiter empor und trat in das Ei, und noch einmal vollzog sich das ganze Gespräch, Wort für Wort, das die beiden miteinander geführt hatten und das damit endete, dass der Alte vom Wandernden Berge die Unendliche Geschichte zu schreiben und zu erzählen begann. Und hier fing alles wieder von vorne an – unverändert und unabänderlich – und wiederum endete alles bei der Begegnung der Kindlichen Kaiserin mit dem Alten vom Wandernden Berge, der abermals die Unendliche Geschichte zu schreiben und zu erzählen begann […][245]

[242] Ebd.
[243] Ebd.
[244] Ebd.
[245] Ebd.

Dieses Wiederholungsmuster endet mit der Metalepse der Figur und der Neugestaltung der Binnenwelt.

Dehnungen finden sich in der erzählten Zeit der Binnenwelt darin, dass Teilereignisse geschildert werden, die im ordentlichen Bericht der Ereignisse zusammengefasst wären.

(71) Endlich war er oben angelangt und sah vor sich eine lange Galerie. Er taumelte weiter und hielt sich an den Säulen fest. Dann kam er durch einen Hof voller Springbrunnen und anderen Wasserspielen, aber er konnte kaum noch unterscheiden, was er sah. Wie im Traum kämpfte er sich voran. Er fand ein zweites, kleineres Tor, danach musste er eine sehr hohe, diesmal aber schmale Treppe erklimmen, gelangte in einen Garten, in dem alles, Bäume, Blumen und Tiere, aus Elfenbein geschnitzt war, kroch auf allen vieren über mehrere bogenförmige Brücken ohne Geländer, die zu einem dritten Tor führten, dem kleinsten von allen. Auf dem Bauch liegend zog er sich weiter, dann hob er langsam den Blick und sah einen spiegelblanken, elfenbeinernen Bergkegel und auf dessen Spitze den blendend weißen Magnolienpavillon. Kein Weg führte hinauf, keine Treppe.[246]

Durch die Aufsplittung in Teilereignisse erhöht sich der Umfang der erforderten Erzählzeit, sodass der Eindruck einer Geschwindigkeitsreduktion entsteht. Zusätzlich ist, ähnlich wie in *Das grüne Gesicht*, eine Dehnung durch Innensicht zu beobachten.

(72) Die Pause war vorbei, Bastian überlegte, was jetzt in der Klasse drankommen würde. Ah, richtig, Erdkunde bei Frau Karge. Man musste Flüsse und Nebenflüsse aufzählen, Städte und Einwohnerzahlen, Bodenschätze und Industrien. Bastian zuckte mit den Achseln und las weiter.[247]

Dabei handelt es sich zugleich um einen Bericht von eventueller Handlung, die parallel mit der fokalisierten stattfindet. Die in diesem Beispiel gezeigte Figur nimmt zwar an, dass Erdkunde stattfindet und was dort im Unterricht geschieht, weiß es aber nicht sicher. In diesem Fall handelt es sich um angenommene simultane Ereignisse. Dennoch ist keine Simullepse anzunehmen, da die angenommenen Ereignisse eine Vorstellung sind und keine tatsächlichen Ereignisse in der erzählten Welt referieren.

Analepse, Prolepse, Wiederholung, Simullepse

In *Die unendliche Geschichte* sind zwei Simullepsen zu finden. Dabei handelt es sich zum einen um die Darstellung der Verfolgung der Figur Atréju durch den Werwolf (Bsp. 73) und zum anderen um die Suche Fuchurs nach Atréju, als dieser in großer Gefahr schwebt (Bsp. 74).

(73) Zur gleichen Stunde fand das Schattenwesen, das sich aus der Finsternis der nächtlichen Heide zusammengezogen hatte, Atréjus Spur und es war auf dem

[246] Ebd.
[247] Ebd.

Weg zu den Sümpfen der Traurigkeit. Nichts und niemand in Phantásien würde es von dieser Spur wieder abbringen.[248]

(74) Jener Augenblick, in dem Atréju durch das düstere Stadttor von Spukstadt getreten war und seine Wanderung durch die krummen Gassen begonnen hatte, die dann so verhängnisvoll in jenem schmutzigen Hinterhof enden sollte, hatte dem weißen Glücksdrachen Fuchur eine höchst erstaunliche Entdeckung beschert.[249]

Beide Parallelisierungen von Handlung erzeugen Spannung, da die Zusammenführung der beiden Handlungsstränge (oder ein mögliches Ausbleiben derselben) Auswirkungen auf den Verlauf der Handlungen ankündigt.

Analepsen werden in *Die unendliche Geschichte* zum Großteil als Nachsatz zu einer Ereignisschilderung eingesetzt, wie es schon in Kap. 2.4.3 vorgestellt wurde (vgl. Bsp. (60)). Zusätzlich dienen sie der Charakterisierung der Figur Bastian, dessen Reaktion auf die gelesene Handlung in der Binnenwelt durch biographische Hintergrundinformationen erläutert wird.

(75) Bastians Gedanken schweiften ab. Er sah in der Erinnerung plötzlich wieder den langen Korridor der Klinik vor sich, wo die Mama operiert worden war. […] Er [der Arzt, AW] hatte ihnen beiden die Hand gedrückt und ‚herzliches Beileid' gemurmelt. Danach war alles anders geworden zwischen dem Vater und Bastian.[250]

Durch die vorgestellte Analepse wird der Konflikt zwischen Bastian und seinem Vater, der eines der Leitmotive der Rahmenhandlung darstellt, in seinem Ursprung begründet.

In der Anwendung von Prolepsen zeichnet sich *Die unendliche* Geschichte durch die Andeutung von weiteren möglichen Handlungssträngen aus, die nach einem festen Muster präsentiert werden, aber selbst bis auf ihre Vorstellung keine weitere Erzählzeit einnehmen.

(76) Bastian wusste nicht, dass er sein Versprechen nicht halten würde. Viel, viel später erst sollte einer in seinem Namen kommen und es für ihn einlösen. Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.[251]

Diese und vergleichbare Prolepsen im Werk haben alle dieselbe Grundform: ein Tempuswechsel ins Futur gibt Auskunft über Ereignisse, die zum aktuellen Zeitpunkt in der erzählten Zeit noch nicht eingetroffen sind, also aus Perspektive des narrativen Aktes präsentiert werden. Der letzte Satz – „das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden" – ist bei allen zu finden. Auf die Passage folgt ein Szenenwechsel. Diese Andeutungen von weiteren Geschichten erfüllen den Zweck, die phantastische Welt lebendig und vielfältig wirken zu lassen und erzeugen den Eindruck, dass die Geschichte, die berichtet wird, nur eine von vielen interessanten Geschichten ist (vgl. dazu auch Kap. 6.3 und 9.3).

[248] Ebd.
[249] Ebd.
[250] Ebd.
[251] Ebd.

Insgesamt zeichnet sich *Die unendliche Geschichte* durch die Organisation von zwei erzählten Zeiten aus. Gerade ihre Kombination bedingt die Verwendung der zeitlichen Abweichungsmarker. Dabei sticht gerade die Prolepse als besonderes Stilmittel heraus.

2.4.5 Zusammenfassung: Zeitliche Abweichung als grundlegende Struktur

Die vorherigen drei Kapitel haben gezeigt, dass jedes Werk spezifische Stileigenheiten aufweist, wie bspw. die Gedankenstriche in *Das grüne Gesicht* oder die alternativen Handlungsvorstellungen in *Die unendliche Geschichte*. Dennoch sind gewisse Muster in allen drei untersuchten Werken vorzufinden, bspw. eine gleiche Struktur in den beiden Formen von Analepsen, die zum einen Ereignisse der vorherig geschilderten Szene nachtragen oder Rückgriffe auf Ereignisse vor der erzählten Zeit darstellen. Darüber hinaus sind Einbettungen und Verschachtelungen als einer der Gründe anzusehen, warum die Analyse zeitlicher Strukturen sich als schwierig herausstellt. So kann man sich, wie in Kap. 2.1 vorgestellt, zwar grundsätzlich in der Untersuchung der Frage, ob in einer Passage die Handlung der erzählten Zeit wiedergegeben wird, am Verb orientieren. Dennoch ist zu beobachten, dass durch eine untergeordnete Satzstruktur die Bedeutung bzw. der Einfluss auf die Zeitwahrnehmung beeinflusst wird. Dies zeigt sich bspw. in der Frage, ob eine Erzählpause zu annotieren ist:

(77) Weniger aus Kauflust, als um der Fischgeruchsaura seiner beiden jugendlichen Begleiter zu entrinnen, betrat der Fremde den Laden.[252]

So ist die Pause hier im Nebensatz in einer eingebetteten Struktur zu verorten. Der übergeordnete Matrixsatz gibt eine Handlung wieder. Diese Einbettung der Pause unter eine Handlung verringert ihren Einfluss auf die zeitliche Wahrnehmung.

Die Bedeutung von Generalisierungen für den *overt narrator* wurde in Kap. 1.1 und wird an anderer Stelle weiter diskutiert (siehe Kap. 4.2 und 8.2.1), allerdings kann auch in ihrer Bedeutung für die Annotation von *Erzählpause* die Beobachtung festgehalten werden, dass zwar in vielen Fällen eine Erzählpause durch Generalisierung bedingt wird, diese aber ebenfalls durch eine eingebettete Struktur abgeschwächt wird.

(78) Er klomm die kaum brustbreite Treppe empor, die, <u>wie in fast allen holländischen Häusern</u>, steil wie eine Feuerleiter in einer ununterbrochenen Flucht von ebener Erde bis hinauf unter das Dach lief, und ging in sein Schlafzimmer.[253]

Während hier der Matrixsatz die Handlung *erklimmen* präsentiert, wird die dazu genutzte Treppe im eingebetteten Nebensatz beschrieben. Der Zusatz „wie in fast allen holländischen Häusern“ generalisiert die Beschreibung der Treppe zu einer Charakterisierung holländischer Treppen insgesamt (vgl. hierzu vertiefend Kap. 8.2.1).

---

[252] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[253] Ebd.

Neben der Problematik der Einbettung ist es ebenfalls nötig, einen produktiven Umgang mit der Wiedergabe von Gedanken und Rede zu finden. Direkte Redewiedergabe habe ich als dynamischen Modus erfasst. Sie ist also nur in denjenigen Fällen als Dehnung zu verstehen, in denen in einem Werk auf ihre Verwendung weitestgehend verzichtet wird und sie nicht der zeitlichen Ordnung des Werkes entspricht. Da sie aber allgemeinhin als mimetisch wahrgenommen wird, ist sie in den meisten Fällen nicht als dehnend zu annotieren. Doch nicht jeder Fall von Redewiedergabe ist derart einzuordnen. Bspw. Fälle von erlebter Rede erschweren die Erkennung von Erzählpausen auf den ersten Blick sehr, da eine Interferenz von Figuren- und Erzählerrede angenommen werden kann. Zudem sind gerade Fälle von erlebter Rede interessant für den *overt narrator*, da die Technik der erlebten Rede angewandt wird, um in Erzählvermittlung mehr Einblick in die Figuren zu erzeugen, wenn diese ihre Gedanken und Gefühle nicht selbst artikulieren. Statt dass die Erzählinstanz also ihre eigene Einstellung zur Erzählung offenbart, gibt sie Figurengedanken vermengt in Erzählerrede wieder. Die Frage, inwiefern erlebte Rede und dem *overt narrator* sich bedingen oder ausschließen, diskutiere ich in Kap. 8.1.

Nun gilt es, einen Zusammenhang zwischen den dem *overt narrator* zugeschriebenen Phänomenen und den erhobenen Zeitmarkern zu überprüfen. In den folgenden Kapiteln werde ich deshalb auf Grundlage der hier vorbereiteten Daten die Merkmale des *overt narrators* modellieren und diskutieren, inwiefern die Annotation der Abweichung von zeitlicher Ordnung durch spezifische und universale Zeitmarker dazu ein nützliches Instrument ist.

3 Die Modellierung des *overt narrators*: Die drei Merkmalgruppen der Markierung einer Erzählinstanz

Wie in Kap. 1.1 und 1.2 vorgestellt, handelt es sich bei den Phänomenen, die mit einem *overt narrator* assoziierbar sind, um eine heterogene Menge. Aus diesem Grund habe ich in Kap. 2 die These aufgestellt, dass diese Phänomene durch eine Betrachtung der Tempoänderungen in der zeitlichen Ordnung der Werke erkannt werden können und habe Zeitmarker für diese annotiert. Nun gilt es, die annotierten Daten und mit dem *overt narrator* in Verbindung zu bringen und die einzelnen genannten Phänomene zu besprechen. Wie in Kap. 1.3 angekündigt, fokussiere ich in diesem Abschnitt die zweite Perspektive auf den *overt narrator*. Dazu stelle ich ein narratologisches Modell zur Strukturierung der Phänomene vor. In Kap. 1.1 habe ich Chatmans Indikatoren vorgestellt und festgestellt, dass einige nicht ohne Schwierigkeiten voneinander abgrenzbar sind und starke Überschneidungen aufweisen. In Kap. 2 habe ich als indirekten Marker für die Identifikation des *overt narrators* zeitliche Abweichungen erhoben. Durch diese Annotation wurden die von Chatman aufgelisteten und weitere assoziierbare Phänomene erfasst, die Merkmal eines *overt narrators* sein können. Da unter dem Konzept des *overt narrators* unterschiedliche Phänomene zusammengefasst werden, entsteht die Schwierigkeit, diese akkurat gemeinsam zu modellieren. Aus diesem Grund trenne ich drei Merkmalgruppen des *overt narrators* voneinander:

1. Explizite Aussagen, die der Erzählinstanz als Kommentare zugeschrieben werden (können)
2. Implizite Aussagen, die durch eine Interpretationsleistung der Rezipierenden rekonstruiert werden, ohne dass sie explizit der Erzählinstanz als Kommentar zugeschrieben werden (können)
3. Diskursphänomene, die der Erzählinstanz als Ordnungsinstanz zugeschrieben werden (können), da sie durch Abweichung von der im Werk vorherrschenden zeitlichen Ordnung indirekt auf ihre Ausübung der narrativen Funktion verweisen

Zu 1. Der explizite Kommentar

Da der Erzählerkommentar eines der wichtigsten Merkmale eines *overt narrators* ist[254], widme ich ihm Kap. 4. Darin argumentiere ich, dass die in Kap. 2 erhobenen Erzählpausen als Zeitmarker der Untersuchung des literarischen Kommentars dienen können. Diese bringe ich in

[254] Vgl. Kap. 1.2, vor allem Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*; „commentary"; Nünning: „On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology"; Werner Wolf: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre' und ‚mise en reflect/série'". In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2001, S. 49–84 uvm.

Zusammenhang mit dem Kommentar als Indikator für den *overt narrator*, der Selbstreferenz und Personalisierung der Erzählinstanz und den Erzählfunktionen.

Zu 2. Der implizite Kommentar

Neben dem expliziten Kommentar sieht Chatman den impliziten Kommentar als zweitstärksten Indikator für einen *overt narrator* an. Diesen untersuche ich in Kap. 5 und erweitere Chatmans Untersuchung der Ironie dabei um andere Formen der uneigentlichen Rede.

Zu 3. Indirekte Diskursphänomene

Durch anachronische Strukturen und spezifische Zeitmarker wird auf die Erzählinstanz als Ordnungsinstanz hingewiesen, die ihre narrative Funktion ausführt.[255] Eine Abweichung der Ordnung ist deshalb relevant, da sie eine Akkommodation der imaginierten Welt durch die Rezipierenden erfordert und somit auf eine „unnatürliche" Ordnungsinstanz hinweisen kann, was die Grenze zwischen *overt* und *covert narrator* darstellt. Die Markierungen sind dabei als schwächere Anzeichen für einen *overt narrator* anzusehen als ein Erzählerkommentar, da dieser die Erzählinstanz als eine Aussageinstanz präsentiert, während die hier vorgestellten Markierungen der Erzählinstanz von Rezipierenden unterschiedlich stark oder eingreifend wahrgenommen werden können und keine Pause in der erzählten Zeit erfordern. Ich schließe diesen Block in Kap. 6 mit einer Zusammenfassung der schwächeren bzw. weniger eindeutigen Indikatoren ab, wobei ich auch Chatmans Indikatoren einordne.

In diesem Sinne sind die nächsten drei Kapitel der Betrachtung der Merkmale des *overt narrators* gewidmet. Zugleich führe ich die erhobenen Daten weiter aus. Eine Zusammenfassung dieses Abschnitts im Hinblick auf eine Modellierung des *overt narrators* findet sich abschließend in Kap. 7.

[255] Obwohl ich in dieser Arbeit mit zeitlicher Struktur als zugrundeliegendem Parameter argumentiere, ist neben einer kontinuierlichen Präsentation der Zeit auch die des fiktiven Raumes und der Figuren zu erwarten. Entsprechend sind Abweichungen von den hierbei in den Text eingeführten Konstanten ebenfalls mögliche Markierungen einer Erzählinstanz, was diese als *overt* interpretierbar macht. Dennoch interagieren diese Markierungen derart miteinander, dass eine Abweichung des Raumes auch in der Erhebung der zeitlichen Abweichungen zu erkennen ist. Alle Faktoren, die eine Fiktion in ihrer Imagination durch die Rezipierenden beeinflussen, können so als Ausgangspunkt betrachtet werden. Im Folgenden nehme ich die Abweichungen der Zeit in den Fokus.

4 Erstens: Der literarische Kommentar als Diskursmodus

Die einflussreichste Merkmalgruppe zur Erfassung des *overt narrators* ist der Erzählerkommentar oder literarische Kommentar (vgl. dazu Kap. 1.1 und 1.2).[256] Während Variationen des *overt narrators*, die *nicht* Erzählerkommentare darstellen, folgend in den Blick genommen werden (siehe Kap. 5 und Kap. 6), widmet sich dieses Kapitel ausschließlich der Untersuchung des Erzählerkommentars.

Der *overt narrator* wird in der Selbstoffenbarung durch Kommentierung am deutlichsten: "he conventionally knows everything, and the values he propounds provide a normative standard according to which all the character-perspectives are judged".[257] Laut Wolf lässt sich der *overt narrator* durch subjektives Erzählverhalten und dem folgend durch Erzählerkommentare erkennen.[258] Dabei orientiert er sich am Grad der Spürbarkeit nach Stanzel im Sinne der Unterscheidung von *Verpersönlichung und Entpersönlichung*[259] bzw. an Chatmans Grad der Wahrnehmung[260]. *Selbstoffenbarung* von Erzählinstanzen wird auch unter dem Stichwort der Selbstreflexivität gemessen: So untersucht Scheffel Reflexionen auf der Ebene des Erzählens als Kommentierung des Aktes des Erzählens.[261] Durch diese Selbstreflexion wird die Erzählinstanz als Person mit Eigenschaften in ihrer textkonstituierenden Handlung greifbar. Trotz unterschiedlicher Gewichtung oder Begrifflichkeit besteht so eine allgemeine Einigkeit darüber, dass der Erzählerkommentar maßgeblich zur Identifizierung eines *overt narrators* und seiner Charakterisierung beiträgt. Nicht alle Passagen, die einem *overt narrator* zugeschrieben werden können, müssen Kommentare sein, aber per vorgestellter Definition werden alle Erzählerkommentare durch einen *overt narrator* getätigt und sind ihm eindeutig zuordbar.

Kap. 4.1 wird den Erzählerkommentar als literaturtheoretischen Begriff fokussieren. Daraus wird hervorgehen, dass nicht alle der in Kap. 2 annotierten zeitlichen Abweichungen betrachtet

---

[256] Die Begriffe *literarischer Kommentar* und *Erzählerkommentar* unterscheiden sich allein dadurch, dass literarische Kommentare alle Kommentare in literarischen Texten unabhängig ihrer Äußerungsinstanz meinen, also sowohl Kommentare durch Erzählinstanzen als auch Figuren, während Erzählerkommentare spezifiziert die Kommentare meinen, die durch Erzählinstanzen getätigt wurden – vgl. Kap. 8.2.

[257] Nünning: „On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology", S. 219.

[258] Wolf unterscheidet Erzählinstanzen darüber hinaus an den folgenden Kriterien: durch ihren Wissensstand und ihre Verlässlichkeit, ob sie nach den genannten „Formatierungskriterien" (Grad der Wahrnehmung, Wissenstand, Verlässlichkeit) als Fokalisierungsinstanz anzusehen sind oder nicht, durch die Zugehörigkeit der Erzählinstanz zu erzähllogischen Ebenen (extradiegetisch vs. Intra- und hypodiegetisch [erste/zweite/dritte Ordnung]), durch die Möglichkeit der Erzählinstanz, über diese Ordnung hinaus eine Zuordnung zu einer darunterliegenden Ebene vorzunehmen, durch die Distanz der Erzählinstanz zum Erzählten (zeitlich, räumlich, intellektuell, emotional, moralisch, usw.). Vgl. Wolf: „Erzähler".

[259] Vgl. Stanzel: *Theorie des Erzählens*.

[260] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*.

[261] Ausführend nennt er die Kommentierung des Schreibens und seiner Bedingungen, Produktion und Rezeption der Erzählung, ihr Medium, die Rezeption und Poetologie (z.B. Genrezugehörigkeit). Vgl. Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*, S. 56–62.

werden müssen, sondern die Erzählpausen ausreicht, da diese die Voraussetzung für Erzählerkommentare sind. In Kap. 4.2 werden deshalb die Kriterien für eine Exploration der vorliegenden Erzählpausen definiert und diese als Kommentare und Merkmal eines *overt narrators* ausgewertet. Darauf aufbauend führt Kap. 4.3 die hier nach Scheffel angerissene Selbstreflexion der Erzählinstanz als Kommentar aus und diskutiert die schon in Kap. 1.2 herausgearbeitete Annahme einer Personalisierung von Erzählinstanzen durch ihre Markierung.[262] Damit kann der in der Narratologie prominente Begriff der Selbstreflexivität aus der Perspektive des *overt narrators* eingeordnet werden und die Grenze zwischen Erzählinstanz generell und Erzählperson im Speziellen gezogen werden. In diesem Zuge wird auch die Unzuverlässigkeit als Charakteristikum von Erzählinstanzen eingeordnet und als Eigenschaft des *overt narrators* betrachtet.

4.1 Der literarische Kommentar als narratologischer Begriff

Der erste Schritt, um Erzählerkommentare als Merkmal des *overt narrators* nutzbar zu machen, ist es, ein geeignetes Instrumentarium zu entwickeln, das helfen kann, Kommentare in den in Kap. 2 vorgestellten Daten des Untersuchungskorpus auszuwählen, sodass diese in Kap. 4.2 analysiert werden können. Dem Erzählerkommentar kann sich dabei von unterschiedlichen Perspektiven aus angenähert werden. So gibt es die Möglichkeit, den Kommentar aus Sichtweise der Erzählerfunktionen zu fassen (siehe Kap. 4.1.1). Darüber hinaus wurde der Kommentar strukturell als narrativer Modus betrachtet und von Rede- und Handlungswiedergabe sowie Beschreibungen abgegrenzt, weshalb in Kap. 4.1.2 die Einschränkung auf die Erzählpause als notwendiges Kriterium für einen Erzählerkommentar vorgestellt werden kann.[263] Zuletzt können die Inhalte von Kommentaren ausdifferenziert betrachtet werden (Kap. 4.1.3) und eine Abgrenzung von dem Term *Interpretation* entwickelt werden (Kap. 4.1.4).

Zur Übersichtlichkeit gehe ich dabei zunächst von einer eigenen *ex negativo* Definition aus, der folgend das Thema entfaltet wird und deren Elemente in den einzelnen angekündigten Kapiteln ausgeführt werden:

> Ein Erzählerkommentar ist eine Textpassage, in der die Erzählinstanz als Aussageinstanz der Passage Erzählerfunktionen erfüllt, die über die narrative Funktion hinausgehen. Aus diesem Grund pausiert der Kommentar die erzählte Zeit und es werden keine Beschreibungen der erzählten Welt getätigt.

[262] Vgl. zur Erinnerung bspw. Ameriana/Jofi: „Key concepts and basic notes on narratology and narrative"; oder auch Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*.
[263] Kap. 2 argumentiert, dass der *overt narrator* durch zeitliche Abweichungsstrukturen identifizierbar gemacht werden kann. Dies schließt auch die Erkennbarkeit von Erzählerkommentaren mit ein, die eine Teilmenge der *overt-narrator*-Passagen darstellen.

Diese Definition anwendend können alle Passagen identifiziert werden, die sich für eine Untersuchung des Erzählerkommentars qualifizieren. Zunächst wende ich mich nun den Funktionen des Erzählerkommentars zu.

4.1.1 Narrative Funktionen

Ich habe als Teil der Definition festgelegt, dass für eine Passage, die ein Erzählerkommentar ist, weitere Funktionen als die narrative erfüllt sein müssen. Diese Annahme führe ich im Folgenden aus. Ergänzend betrachte ich genauer, welche Funktionen die Erzählinstanz stattdessen erfüllen kann. Dies soll zum einen helfen, die Menge von Passagen, die durch die Definition erfasst wurden, im Anschluss zu explorieren, zum anderen kann der Ausschluss der narrativen Funktion helfen, in Kap. 4.1.2 die Erzählpause als notwendiges Kriterium zu begründen. Zunächst wende ich mich nun aber den Erzählerfunktionen zu.

Strukturalistische Ansätze verwenden den Funktionsbegriff meist für kleinste Erzähleinheiten, „die eine absichtsvolle und zielgerichtete Handlung innerhalb einer Handlungssequenz darstellen“[264]. Diese Einheitsgröße entspricht in etwa dem Umfang der erhobenen Daten, die mindestens einen Teilsatz umfassen müssen. Hierbei ist allerdings zu beachten, dass sich die Länge der Annotationen aus Kap. 2 an dem tatsächlichen Vorkommen des jeweiligen Phänomens im Text orientiert und so auch mehrere Sätze umfassen kann. In diesem Fall würde sich also die Anzahl der für sie identifizierten Funktionen erhöhen, falls unterschiedliche Sätze innerhalb der Erzählpause unterschiedliche Funktionen erfüllen. „Funktion“ ist ein vieldeutiger Begriff, der auch im Forschungskontext oftmals alltagssprachlich genutzt wird. Im Allgemeinen wird er verwendet, um die Leistung oder Aufgabe eines Elementes in einem Gesamtkontext zu beschreiben.[265] Er ist abzugrenzen von der Wirkung dieses Elements oder der mit ihr einhergehenden Intention. Deshalb ist die Funktion eines Textelements nicht mit der Absicht des historischen Autors oder der Autorin noch mit der Wirkung des Textes auf Rezipierende gleichzusetzen. Nünning unterscheidet für Erzählinstanzen zwischen internen und externen Funktionen, wobei jedes Werk oder auch jede Passage mehrere dieser Funktionen erfüllen kann. Interne Funktionen sind diejenigen Funktionen, die einen Bezug innerhalb des Textes herstellen, während externe Funktionen auf einen Sachverhalt außerhalb des Textes Bezug nehmen. Zipfel sieht die mit dem *overt narrator* assoziierten Phänomene[266] im Hinblick auf ihre Funktion ebenfalls als besonders im Vergleich zu Handlung und Redewiedergabe an. Er unterscheidet funktionale (mit dem Zweck der Wiedergabe von wahren Behauptungen) und nicht-funktionale

---

[264] Ansgar Nünning: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 67.
[265] Vgl. Harald Fricke: „Funktion“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 643.
[266] Er nennt Zusammenfassung, Abstraktion und Metanarration als Beispiele. Die Bedeutung von Zusammenfassung und Abstraktion im Zusammenhang mit dem Kommentar diskutiere ich weitergehend in Kap. 4.1.4.

Erzählungen. So sei der illokutionäre Zweck der nicht-funktionalen Erzählung das Erzählen an und für sich und sei somit nur durch Relevanz gesteuert. Funktionale Erzählungen hätten dagegen den Zweck des Belegs einer These – Behauptung und Nacherzählung einer wahren Begebenheit – und wären somit weiteren Einschränkungen unterworfen.[267] Dabei betont Zipfel, dass die Sprachhandlung des Erzählens in funktionalen Erzählungen nicht kontextfrei beginne, sondern einer Einleitung bedarf. Als Faktoren der Einleitung benennt er neben der „Selbstcharakterisierung des Erzählers" sowie der „explizite[n] Ankündigung der Tatsache, daß erzählt wird"[268] Legitimationen der Erzählkompetenz und die Offenlegung, in welchen Verhältnis Erzählinstanz und Erzähltes zueinanderstehen. Diese institutionellen Sprechaktfunktionen hätten so in der funktionalen Erzählung die Aufgabe anzuzeigen, dass narrative Berichte folgen, was in fiktionalen Texten grundsätzlich nicht nötig sei.[269] Die Passagen, die explizite Erzählinstanzen äußern, seien dagegen trotz ihres Vorkommens in fiktionalen (also nicht-funktionalen) Erzählungen vergleichbar mit funktionalen Erzählungen.

Diese Identifizierung der Kommentare als *funktional* zeigt ihre Sonderstellung im Text, die eine Vielzahl von Untersuchungen motiviert hat und Erzählerkommentare von eindeutig fiktionalen Textelementen unterscheidet und weitere Erzählerfunktionen neben der narrativen angenommen werden. Die Bedeutung dieser zusätzlichen Erzählerfunktionen für Kommentare wird so bspw. von Genette aufgegriffen. Insgesamt unterscheidet er fünf Funktionen zur Definition der Erzählinstanz: die narrative Funktion, die Regiefunktion (Organisation des Diskurses, Bezug zu Diskurs), die Kommunikationsfunktion (Erzählsituation von Erzählinstanz und narrativem Adressaten), die testimoniale oder Beglaubigungsfunktion und die ideologische Funktion.[270] Genette sieht den Kommentar als Teil der ideologischen Funktion der Erzählinstanz. Die Unterscheidung zwischen testimonialer und ideologischer Funktion trifft er darin, dass die testimoniale Funktion Quellenangaben der Erzählinstanz fasst, Einschätzungen des Präzisionsgrads des Wiedergegebenen und der Verifizierung der „Erinnerung" der Erzählinstanz daran, sowie affektive, moralische und intellektuelle Anteilnahme. Die ideologische Funktion wird dagegen durch Erklärungen und Rechtfertigungen erfüllt. Im Kontext der Frage, wie ein Kommentar als explizite Erzähleräußerung zu fassen ist, bleibt dabei offen, warum Genette zwar die ideologische Funktion als Kommentar verortet, Äußerungen, die die testimionale Funktion

[267] Dabei handelt es sich um den Relevanzfestlegungs- und Kondensierungszwang (nur das Erzählen, was relevant ist), den Detaillierungszwang (nur so viele Details wie nötig, nicht mehr oder weniger) und dem Gestaltschließungszwang (Abgrenzung von anderen Sachverhalten). Als Beispiel nennt er *das Handlungsschema informieren*. Vgl. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, S. 125 f.
[268] Ebd., S. 128.
[269] Vgl. Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration", S. 103.
[270] Genette formuliert diese Funktionen nicht als eine starre Liste an und nur die narrative Funktion sieht er als unverzichtbar an. Vielmehr versteht er diese Funktionen als „Gewichtung" des Textes oder in anderen Worten: Graduierung. Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 183 ff.

erfüllen, aber ausschließt. Genettes Einteilung der Funktionen ist jedoch auch nicht die einzige Möglichkeit, die verschiedenen Erzählerfunktionen zu erfassen und den Kommentar einzuordnen. So kritisiert Nünning Genettes Regiebemerkungen als zu kurz gedacht, da diese zwar einen Teil der metanarrativen Reflexionen fassen, aber andere Formen, wie bspw. Vor- oder Rückgriffe, nicht mit einbeziehen.[271] Er systematisiert die erfüllten Funktionen in vier Gruppen, die einen anderen Kategorisierungsschwerpunkt setzen:[272] erzähltechnisch, analytisch, synthetisch und vermittlungsbezogen. Während die erzähltechnische Funktion der narrativen bei Genette entspricht, unterscheidet er mit der analytischen Funktion zwischen erklärenden und bewertenden Kommentaren der Erzählinstanz. Die synthetische Funktion fasst generalisierende Äußerungen der Erzählinstanz und die vermittlungsbezogene Funktion zeichnet sich durch den Bezug zum Erzählvorgang aus, was Genettes Kommunikationsfunktion entspricht. Nünning gewichtet Kommentare in der Erfüllung der Funktionen und ordnet sie mehreren Funktionen zu. Fludernik unterscheidet ebenfalls vier Funktionen der Erzählinstanz, in Anlehnung an Nünnings Funktionsmodell. Seine kommentierende und erklärende Funktion ist hier interessant, wobei sich diese Kommentare auf die dargestellte Welt beziehen. Der Zweck dieser Funktion ist, laut Fludernik, die Sympathielenkung der Rezipierenden. In der moralischen und philosophischen Funktion stellt die Erzählinstanz Thesen auf, die gültig für die fiktive Welt sowie darüber hinausreichende allgemeingültige Behauptungen sind. In der vermittlungsbezogenen Funktion werden metanarrative Äußerungen erfasst. Fludernik betont ebenso wie Genette und Nünning, dass die Funktionen sich häufig vermischen und nicht trennscharf zu bestimmen seien. Dies begründet Genette bspw. so, dass „keine außer der ersten [narrativen Funktion, AW] […] völlig unverzichtbar, und zugleich […] keine von ihnen, so sehr man sich auch darum bemühen mag, vollständig vermeidbar“[273] ist. Martens ordnet die Erzählfunktionen nach Fludernik für den *overt narrator* in Kommentierung von Inhalt oder erzählerischer Funktion und die Ansprache der fiktiven Rezipierenden im Sinne einer metanarrativen Adressierung.[274]

Insgesamt ist zu beobachten, dass die genannten Funktionen in unterschiedlichen Darstellungen vor allem neugruppiert werden, sich darüber hinaus aber stark ähneln. So sortiert bspw. Mair die bereits genannten Funktionen in obligatorische, meta- und extranarrative Funktionen (siehe unten, Tabelle 3 zur Übersicht). Hierbei verbindet er in extranarrativen Funktionen sowohl eine erklärend-kommentierende als auch eine moralisch-philosophierende Funktion, die

[271] Vgl. Nünning: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“, S. 31 f.
[272] Vgl. hierzu Ansgar Nünning: *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1989, S. 332–340.
[273] Genette: *Die Erzählung*, S. 184.
[274] Vgl. Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration“, S. 103.

sich darin unterscheiden, dass erstere den Bezug zur erzählten Welt behält und letztere darüber hinausreicht.[275] Wolf stellt die Funktionen der Erzählinstanz als eine Möglichkeit heraus, den Grad der Wahrnehmung zu bestimmen. Dazu stellt er zusammenfassend explizite und implizite Grundfunktionen heraus, wobei er, ergänzend zu den bereits genannten Funktionen die Eigencharakterisierung als fiktive Gestalt nennt.[276] Festzuhalten ist, dass die Darstellungen gemein haben, dass der Erzählinstanz (nach Nünning) nur in Ausführung ihrer erzähltechnischen Funktion möglich ist, implizit zu bleiben.[277] Daraus lässt sich schließen, dass die Eigenschaften eines *overt narrators*, der sich durch Kommentierung offenbart, diejenigen Erzählhandlungen sind, die den anderen Funktionen dienen – also kommentierende oder erklärende, moralische oder philosophische und vermittlungsbezogene Äußerungen. Obwohl stets betont wird, dass es womöglich weitere Funktionen geben könnte und es sich nicht um feste Listen handele, werde ich die oben vorgestellten Funktionen in Tabelle 3 zusammenfassen. Vor allem der Stellenwert der Metanarration variiert in den vorgestellten Darstellungen und findet sich unterschiedlichen Funktionen zugeordnet.

Insgesamt besteht Einigkeit darüber, dass es eine notwendige Grundfunktion gibt, die alle Erzählinstanzen erfüllen, und andere, die sie erfüllen *können*, dies aber nicht zwangsläufig tun müssen: Die narrative Funktion ist die Voraussetzung für Narrativität, die darüber hinausreichenden Funktionen müssen in einem Erzähltext nicht immer erfüllt werden. Das erste Merkmal des *overt narrators* setzt dem folgend voraus, dass Erzählerfunktionen über die narrative Funktion hinaus identifizierbar sind, weshalb dies als Teil der Definition aufgenommen wurde.[278]

---

[275] Vgl. Meinhard Mair: *Erzähltextanalyse. Modelle, Kategorien, Parameter*. Stuttgart: ibidem 2014, S. 141–144.

[276] Wolf: „Erzähler“, S. 156 Wolf nennt als Funktionen: die Konstitution und Vermittlung der erzählten Welt, die für *overt narrators* wichtige Sprecher- und Kommunikationsrolle, die Eigencharakterisierung als fiktive Gestalt, die Herstellung von Kontakten zu fiktiven Rezipierenden, referentielle, auf die erzählte Welt und ihre Kontexte bezogene generalisierende Aussagen (z.B. Metafiktion), Sympathielenkung und die Steuerung des Wirkungsästhetischen.

[277] Auch in der Ausführung der Regiefunktion nach Genette, etwa in der Organisation des Diskurses finden sich Hinweise auf eine Erzählinstanz, sollte diese Organisation von einem grundsätzlich anzunehmenden, chronologischen Verlauf oder einer Figurenperspektive abweichen. Diese würde Chatman als schwache Indikatoren für einen *overt narrator* auffassen, vgl. Kap. 1.1. Die Bedeutung von Abweichungsmustern des Diskurses für eine Identifikation der Erzählinstanz habe ich bereits diskutiert, vgl. Kap. 2.3.

[278] Darauf, inwiefern sich aus den anderen Erzählerfunktionen Untergruppen des Kommentars ableiten lassen, gehe ich in Kap. 4.1.3 ein.

Genette	Nünning	Fludernik	Wolf	Mair
Narration	Erzähltechnische Funktion	Erzählvermittlung	Konstitution/ Vermittlung der erzählten Welt	Obligatorische narrative Funktion
Regiefunktion (Organisation des Diskurses, explizit ausgeführt: Metanarration)			Referentielle, auf die erzählte Welt und ihre Kontexte bezogene, generalisierende Aussagen (z.B. Metafiktion)	metanarrative Funktionen: Regiefunktion
Beglaubigungsfunktion: Quellenangabe, Verifizierung des Wahrheitsgehaltes, Angabe des Präzisionsgrades der Wiedergabe, affektive, moralische, intellektuelle Anteilnahme	Analytische Funktionen 1. explanative Erzähleräußerungen 2. evaluative Erzähleräußerungen	Kommentierung und Erklärung des Präsentierten: Sympathielenkung des Lesers	Sympathielenkung Eigencharakterisierung als fiktive Gestalt	metanarrative Funktionen: Beglaubigungsfunktion extranarrative Funktion: kommentierend-erklärende Funktion
Kommunikationsfunktion: Erzählsituation zw. Erzählinstanz und narr. Adressat	Vermittlungsbezogene Funktionen	Vermittlungsbezogene Funktion	Sprecher- und Kommunikationsrolle der Erzählinstanz, Herstellung von Kontakten zum fiktiven Leser	Metanarrative Funktion: Kommunikationsfunktion
Ideologische Funktion: autorisierter Kommentar der Handlung – rechtfertigen und erklären	Synthetische Funktionen: Generalisierende Äußerungen	Moralisierende und philosophische Funktion: Aufstellung von allgemeingültigen Thesen über die fiktionale Welt hinaus	Steuerung des Wirkungsästhetischen	Extranarrative Funktion: moralisch-philosophierende Funktion

Tabelle 3 - Erzählfunktionen nach Genette, Nünning, Fludernik, Wolf und Mair.

4.1.2 Die Bedeutung der Erzählpause für Erzählerkommentare

Anders formuliert lässt sich die narrative Funktion dadurch definieren, dass durch Passagen, die sie erfüllen, die erzählte Zeit der wiedergegebenen Geschichte oder die erzählte Welt präsentiert wird. Die darüber hinausreichenden Funktionen, die eine Erzählinstanz explizit werden lassen, wenden also Erzählzeit auf, in der keine erzählte Zeit wiedergegeben oder die erzählte Welt und ihre Elemente beschrieben wird. Diese Passagen habe ich, wie in Kap. 2 erläutert, als Erzählpausen erhoben. Diese dient also als notwendiges Kriterium für einen Erzählerkommentar. So ist es möglich, die Menge der erhobenen Daten, die insgesamt auf einen *overt narrator* hindeuten, weiter einzuschränken für den Anteil der Passagen, die einen Erzählerkommentar beinhalten. Die Perspektive des narrativen Aktes wie bei Scheffel vorgestellt (vgl. Kap. 2.1) erklärt die Bedeutung der Unterbrechung der erzählten Zeit für das Vorhandensein eines Kommentars: Die Erzählinstanz unterbricht oder pausiert die erzählte Zeit, sodass die Erzählzeit durch sie aufgewendet werden kann, um zusätzliche oder weiterführende Anmerkungen zu machen.

Die Bedeutung der Erzählpause und ihre Identifizierung wurde von Bonheim genutzt, um Modi des Erzählens strukturell zu identifizieren. So fasst er vier Modi, aus denen alle literarischen Texte zusammengesetzt sind: Handlung, Redewiedergabe, Beschreibung und Kommentar.[279] Diese teilt er in zwei Gruppen ein: die dynamischen Modi, die erzählte Zeit wiedergeben – Handlung und Rede –, und die statischen, die dies nicht tun – Beschreibung und Kommentar. Darüber hinaus gibt Bonheim jedoch keine Definition des Kommentars als eigener Kategorie, sondern definiert sie über den Ausschluss der Zugehörigkeit einer Textpassage zu den anderen vier Modi (Beschreibung, Redewiedergabe und Handlung). Dabei handelt es sich für ihn aber aus dem Kontext geschlossen unter anderem um eine bewertende Kategorie: „contains a kind of judgement we think of as comment“[280]. Folgend muss es sich bei Erzählpausen nicht automatisch um Erzählerkommentare handeln. Denn in Passagen, die Bonheim nicht als dynamisch definiert und die somit als Erzählpausen zu verstehen sind, kann statt einer Kommentierung auch die erzählte Welt beschrieben werden. Während Erzählerkommentare zusätzliche Informationen bedeuten, sind Beschreibungen als Teil der narrativen Funktion für narrative Texte konstitutiv. So zeigt dieser Ansatz schematisch, inwiefern die Erzählpause für die Erfassung statischer Modi ein guter erster Ausgangspunkt ist. Da sich diese Untersuchung nicht insgesamt mit statischen Modi befasst, sondern nur Kommentare von Interesse sind, lässt sich aus Bonheims Modell heraus argumentiert zusammenfassen:

---

[279] Vgl. Bonheim: „Theory of narrative Modes“. Es ist zu beachten, dass Bonheim zwar eine klare Struktur für seine Modi entwickelt, aber dennoch betont, dass diese überlappend auftreten können. So kann bspw. durch einen emotiven Ausdruck ein kommentierender Einfluss auf einen anderen Modi ausgewirkt werden. Vgl. hierzu z.B. S.331.

[280] Ebd., S. 331. Alternativ S. 332: „comment of a particular kind, namely moralistic generalizing“ oder S.335: „comment by the use of evaluative terms and ‚slanted‘ expressions“.

Erzählpause – Beschreibung = Kommentar

Die Erzählpause alleine reicht als Kriterium also nicht aus, um eine *overte* Struktur in Form eines Erzählerkommentars zu identifizieren. Als Zwischenergebnis ist somit festzuhalten: Bei der Erzählpause handelt es sich um ein notwendiges Kriterium für den Erzählerkommentar, hinreichend ist es noch nicht, da nicht alle Erzählpausen Kommentare sind und Beschreibungen davon getrennt betrachtet werden müssen. Dies wurde in Kap. 2 schon angemerkt und für die Erhebung berücksichtigt, sodass beide Formen von Erzählpausen getrennt vorliegen: In der Annotation wurde der Tag *Erzählpause* wie hier ausgeführt von *Beschreibung* getrennt.
Bis zu diesem Punkt in der Argumentation wurde die Erzählpause als notwendiges Kriterium für einen Kommentar gefasst. Ebenso erfüllt die Erzählinstanz Erzählerfunktionen, wenn eine solche Passage gegeben ist. Somit wurde der Untersuchungsrahmen für diejenigen *overt-narrator*-Passagen, die Erzählerkommentare sind als Maximaldefinition gegeben. Da das Ziel eine Erfassung der dem *overt narrator* zugeordneten Phänomene und ihrer Bedeutung für seine Modellierung ist, lohnt nun ein genauer Blick dahingehend, um was für Passagen es sich handelt, wenn nur die Erzählpausen betrachtet werden, die nicht der Beschreibung dienen.
Der nächste Schritt ist es also, den Inhalt der Erzählpausen weiter zu erfassen. Bonheim selbst gibt hier keine Antwort – trotz seiner Systematisierung von Diskursmodi und der Einordnung des Kommentares als einen von nur vieren verbleibt durch seine Definition des Kommentars als nicht beschreibende Erzählpause noch immer eine Art Sammelbecken für Strukturen, die sich nicht mit den drei anderen Modi assoziieren lassen. Im Folgenden ist es somit nötig, sich dem Begriff des Kommentars aus weniger systematischer und mehr inhaltlicher Sicht anzunähern, um ein klareres Bild von Erzählerkommentaren zu erlangen.

4.1.3 Erzählerkommentare in der Narratologie

In Kap. 4.1.1 wurde der Ausschluss der narrativen Erzählerfunktion begründet und der Fokus auf andere mögliche Funktionen gerichtet, während in Kap. 4.1.2 die Verknüpfung zwischen Erzählpause und Kommentar hergestellt wurde. Auf beides geht die Forschung, die sich direkt mit dem Erzählerkommentar als Begriff beschäftigt, jedoch nur sporadisch ein. In der von mir eingeführten Maximaldefinition wurde der Kommentar *ex negativo* definiert und inhaltlich nicht kategorisiert. Ich habe argumentiert, dass dies der Untersuchung der Daten hilft, indem möglichst alle Strukturen identifiziert werden, die mit Kommentaren assoziiert werden können, und so von den in Kap. 2 vorgestellten Daten eine möglichst breite und nicht im Vorhinein inhaltlich eingeschränkte Auswahl der Erzählpausen erfolgen konnte. Folgend ist es also produktiv, diese heterogene Menge weiter einzuteilen und ihr subsumierte Teildefinitionen zu finden, um die identifizierten Passagen weiter zu explorieren.
Dies soll auf Grundlage der Forschung zum Erzählerkommentar geschehen, die nun betrachtet werden kann. Denn nicht alle Definitionen des Erzählerkommentars gehen von einem so

breiten Verständnis aus, wie bisher argumentiert wurde. Stattdessen werden minimalere, inhaltlich motivierte Definitionen vorgeschlagen. Genannt wurde oben bspw. bereits, dass Genette den Kommentar als Erfüllung der ideologisierenden Funktion, also als erklärende oder rechtfertigende Aussage der Erzählinstanz sieht, was Nünnings Kommentar als metanarrative Äußerung ausschließen würde (vgl. Kap. 4.1.1).

In der Forschung fallen dabei drei Arten des Kommentars auf, die im Folgenden vorgestellt werden:

i. Metanarrative bzw. metafiktionale Bemerkungen durch die Erzählinstanz,
ii. generalisierende Aussagen, die über den Kontext der fiktionalen Welt hinausreichen und
iii. über Beschreibung hinausreichende Erklärungen der fiktionalen Welt.

Nicht jede Definition nimmt alle diese Aspekte auf. So erkennt Zeller bspw. einen Erzählerkommentar als Erfüllung folgender Bedingungen: Es muss durch die Erzählinstanz eine explizite Aussage getroffen werden, die das Erzählen unterbricht und auf das Erzählen Bezug nimmt.[281] Der Bezug auf das Erzählen an sich ist für Zeller eine Einschränkung, die den Kommentar von einer Digression unterscheidet, die sich durch eine erhöhte Distanz zur erzählten Welt auszeichnet, aber nicht unbedingt den Akt des Erzählens zum Inhalt haben muss. Somit würde Zeller (i) als Erzählerkommentar definieren und von (ii) abgrenzen, während er (iii) nicht aufnimmt. Diese Beschränkung auf (i) findet sich auch bei Fludernik.[282] Es ist jedoch nicht Konsens, den metanarrativen Inhalt als konstitutiv für eine Erkennung als Erzählerkommentar zu definieren. Nünning sieht bspw. als wichtigeren Aspekt die hierarchische Anordnung von Perspektiven:

> "Often, an authorical narrator is particulary interested in (and amused by) what the characters think, feel, believe they know, or do not know […]. Moreover, character-perspectives are often evaluated by the authorial narrator, who explicity comments on the cognitive limitations deriving from human subjectivity"[283]

Für Nünning werden also nicht nur diejenigen Eingriffe als Kommentare betrachtet, die das Erzählen als Akt selbst zum Inhalt haben, sondern auch bspw. Beurteilungen von Figuren, was unter (iii) fallen würde. Neben dem Kommentar und der Digression sind andere assoziierbare

[281] „Bspw. verallgemeinernde Sentenzen, verdeutlichende Erklärungen, kritische oder zustimmende Stellungnahmen, ironische Bemerkungen, moralisierende Konklusionen, Vorausdeutungen." Rosmarie Zeller: „Erzählerkommentar". In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 505–506.
[282] Zu den Funktionen des Erzählers bei Fludernik vgl. Kap.4.2.
[283] Nünning: „On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology", S. 220. Dabei betrachtet er die Figurenperspektive als eingebettet in die Erzählperspektive und die Erzählinstanz als kontrollierende, koordinierende und interagierende Instanz.

Begriffe so auch Gnomik[284] und die Sentenz[285], die sich durch ihren Anspruch auf Allgemeingültigkeit auszeichnen und in die Definitionsgruppe (ii) fallen. Beide werden durch Martínez und Scheffel unter dem Begriff des theoretischen Satzes erfasst.[286] Da ich eine möglichst breite Definition für den Term *Erzählerkommentar* angenommen habe, der als Oberbegriff für die genannten Strukturen fungiert, nehme ich alle drei als hinreichende Bedingungen für einen Kommentar an. Während es sich bei einem Kommentar also um eine Passage mit einer Erzählpause handeln muss, die nicht beschreibend ist, kann auf sie zusätzlich auch (i), (ii) und/oder (iii) zutreffen.

Chatmans Vorarbeit zum Kommentar als starker Indikator für einen *overt narrator* beinhaltet alle genannten Definitionsgruppen (vgl. Kap. 1.1.5). So erfasst er (i) unter *Diskurskommentar*. Als *Generalisierung* versteht er Verallgemeinerungen, unter denen (ii) Sentenzen bzw. theoretische Sätze subsumierbar sind. Dazu formuliert er (iii) zwei weitere Typen, die er *Interpretation* und *Einstellung* nennt. Dabei handelt es sich um eine weitere Unterscheidung, die sich in anderer Forschung zum Kommentar nicht wiederfindet, dafür aber sehr wohl in Unterscheidung der Erzählerfunktionen. Nünning bspw. unterscheidet zwischen explanativen und evaluativen Erzähleräußerungen.[287] Chatmans Gruppierung zu (iii) zeigt jedoch auch, dass es sich dabei noch immer um eine heterogene Menge von zugeordneten Passagen handelt. Dadurch ergeben sich für die Untersuchung des *overt narrators* zwei Probleme: Zum einen ergeben sich zwar immer wieder genannte Gruppen von Kommentaren, es wäre jedoch zumindest in der Gruppe (iii) zu diskutieren, ob es sich dabei um eine Gruppe handelt oder ein Sammelsurium unbedachter Kommentartypen, von denen (i) und (ii) abgegrenzt wurden. Zum anderen herrscht keine Einigkeit über die genaue Abgrenzung zwischen möglichen Kommentartypen. Da es aber das Ziel ist, diese Definitionen zu verwenden, um die erhobenen Erzählpausen gezielt nach ihrer Kommentartypisierung hin zu betrachten, und sie dadurch als eindeutige *overt-narrator*-Passagen zu untersuchen, wären möglichst klare Definitionsgruppen oder eine Systematik der Überschneidung produktiv. Aus diesem Grund werde ich diese in Rückbezug auf Kap. 1.1.5 und die vorgestellten Funktionen der Erzählinstanz betrachten. Während die von mir aufgestellte Maximaldefinition einen möglichst breiten Blickwinkel bietet, fasst Chatman einzelne Untergruppen, die sich unter dieser subsumieren lassen.

---

[284] Vgl. Manfred Eikelmann: „Gnomik“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 732–734.
[285] Vgl. Silvia Reuvenkamp: „Sentenz“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 3. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 425–427.
[286] Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 105 Vgl. dazu auch Kap. 8.2.1.
[287] Zur Erinnerung siehe Tabelle 3.

Dabei fasst er zunächst (iii) in zwei Untergruppen, *Interpretation* und *Bewertung*. In Kap. 1.1.5 wurde ausgeführt, dass Chatman nicht spezifiziert, wie explizit eine Bewertung ausformuliert sein muss, um für einen Kommentar zwischen der Einordnung als *Interpretation* oder *Bewertung* zu unterscheiden. Da es sich bei literarischen Texten um komplexe Verflechtungen handelt, sollte eine narratologische Theorie diese Komplexität auch abbilden können. Zugleich soll an dieser Stelle allerdings die Theorie empirisch angewendet werden, um die erhobenen Passagen zu analysieren. So stellt sich also die Frage, wie gewährleistet werden kann, dass eine Kombination der vorliegenden Typen immer auf dieselbe Weise identifiziert wird. Die Schwierigkeit liegt also darin, klar zu entscheiden, ob emotive Ausdrücke tatsächlich immer als explizit wertend zu verstehen sind und somit zu einer Klassifizierung als *Bewertung* führen und welchen Einfluss dies auf eine Identifikation des Typs *Interpretation* hat. Die Anwendung zeigt hierbei mitunter, dass durch Annotierende Uneindeutigkeiten entstehen. Mit unter anderem dieser Problematik befasst sich bspw. das Projekt MONA (Modes of Narration and Attribution) in Weimer et.al.[288] Dort wurde der Versuch präsentiert, *Bewertung* eindeutiger als eigenen Kommentartypus zu stärken, indem die Untersuchung auf Passagen beschränkt wurde, in denen die Sprechinstanz explizit ihre eigene Einstellung wiedergibt. Dadurch wurden evaluative Ausdrücke, die diese Eigenschaft nicht erfüllen, als Kriterium ausgeschlossen, um die Uneindeutigkeit durch die Verknüpfung der Wertung an die Sprechinstanz auszugleichen. Entsprechend gelten die Wertungen von Entitäten, die eine Erzählinstanz äußert, ohne dabei selbst die Referenz der Wertung zu sein, als Interpretationen. Es wird argumentiert, dass eine klare Abgrenzung aus operationalisierender Sicht für Klarheit sorgt. Durch eine eindeutige Handhabung der Kategorien gewährleiste dies bspw. die Datenbasis für eine automatische Identifizierung. Dies kann an einem Beispiel verdeutlicht werden:

(79) ”Wir glauben doch alle mehr oder weniger an eine Auferstehung” (das heißt, er persönlich glaubte eigentlich nicht daran), ”und wenn ich dann oben ankomme mit einer rechts und einer links, so ist das doch immer eine genierliche Sache.”[289]

Der hier markierte Einschub in Klammern verdeutlicht die Einstellung der Figur Stechlin zum Thema Auferstehung. Obwohl Stechlins Glaubensüberzeugungen in dieser Passage dargestellt werden, ist nach der Richtlinie für Kommentare, die wir in Weimer et.al. verwenden,[290] als Interpretation zu markieren. Als Begründung dient zum einen, dass nicht die Einstellung der Sprechinstanz dieser Passage, der Erzählinstanz, wiedergegeben wird. Es wird

[288] Vgl. Anna Mareike Weimer u. a.: „The (In-)Consistency of Literary Concepts.“ In: *Journal of Computational Literary Studies* 1 (2022), H. 1. https://doi.org/https://doi.org/10.48694/jcls.90 [Zugriff: 19. April 2025].
[289] Theodore Fontane: *Der Stechlin*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1898], https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0002-AF57-F [Zugriff: 19. April 2025], S. 11; Das Beispiel und seine Erklärung wurden nach Weimer u. a.: „The (In-)Consistency of Literary Concepts.“, S. 17 präsentiert.
[290] Vgl. Barth u. a.: „Annotationsrichtlinien für narrative Modi und Attributionsphänomene“, S. 18–25.

argumentiert, dass es sich um zusätzliche Informationen handelt, die die Sprechinstanz gibt, sodass der Kontext besser verstanden werden kann, was die Passage als Interpretation klassifiziert. Der Typ *Einstellung* zeichnet sich durch den expressiven Sprechakt der Erzählinstanz aus. Der Blick auf die Funktionen oben (vgl. Kap. 4.1.1) verdeutlicht das Unterscheidungsmerkmal, das hier stark gemacht wird: Die Passage erfüllt die evaluative Funktion der Erzählinstanz. In Bsp. (79) gibt die Erzählinstanz ein Merkmal der Figur Stechlin wieder und offenbart ihre eigene Einstellung dazu nicht. Somit erfüllt sie auch nicht die evaluative, sondern ausschließlich die explanative Funktion.
Interpretation betont Chatman in der Abgrenzung als Gegensatz zu *Bewertung* als weitgehend wertfrei. Darüber hinaus werde bei einer Interpretation kein Bezug außerhalb der fiktionalen Welt hergestellt, sondern nur eine weiterführende Erklärung angeboten. Für die Bewertung bedeute dies im Gegenzug, dass ein externer Wert oder eine übergreifende Moral zur Orientierung herangezogen werde.[291] Somit wäre ein mögliches Unterscheidungskriterium zwischen *Interpretation* und *Bewertung*, vielmehr als der wertende Charakter selbst, der Bezug zu einem generalisierten, wenn auch impliziten Wertkonstrukt. Dies mag zwar eine bessere Unterscheidung zwischen diesen beiden Kommentartypen ermöglichen, rückt die Bewertung aber zugleich näher an einen anderen Typ – *Generalisierung* – heran.

Obwohl Chatman mit seiner Benennung eine Anknüpfung an ein linguistisches Phänomen bietet, das sich mit Generalisierungen als formaler Struktur befasst, ist anzuzweifeln, dass er den Term *generalisation* tatsächlich im Sinne einer Verallgemeinerung annimmt.[292] Denn Generalisierungen, wie sie bspw. zur Erkennung reflexiver Passagen verwendet werden, sind in der Untersuchung der *overt narrator*-Passagen erst einmal kein Indikator der expliziten Erzählvermittlung. Grund dafür ist, dass auch in fiktionalen Welten wiederkehrende Ereignisse oder Klassen vorkommen können, über die generalisiert werden kann.[293] Eine Generalisierung in einer Beschreibung („Im Wald waren viele Bäume“) oder in der Handlung („jeden Donnerstag kaufte er Eis“) sind kein Indikator für einen Erzählkommentar, da sie weder der Maximaldefinition des Erzählerkommentars entsprechen, noch einer der vorgestellten Minimaldefinitionen. So ist ein wichtiger Bestandteil der Definition von *Generalisierung* bei Chatman „beyond the

[291] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 237 f.
[292] In diesem Sinne wäre eine Generalisierung definiert als „eine Aussage über eine ganze Klasse, Art oder Gruppe von (zumindest teilweise) unbekannten Objekten, Individuen oder (Zeit-)Räumen [...]. Mit anderen Worten ist für uns all das generalisierend, was sich nicht auf einzelne (Gruppen von) Individuen oder Entitäten bzw. episodische Zeiträume bezieht.“ Barth u. a.: „Annotationsrichtlinien für narrative Modi und Attributionsphänomene“, S. 8.
[293] „Generalisierung“ wird in literaturwissenschaftlichen Arbeiten eher als alltagssprachlicher Sammelbegriff verwendet, während die Linguistik genauere Spezifikationen erforscht. Vgl. Luisa Gödeke u. a.: „Generalisierungen als literarisches Phänomen. Charakterisierung, Annotation und automatische Erkennung“. In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 7 (2022). https://doi.org/10.17175/2022_010 [Zugriff: 19. April 2025].

world of the fictional work into the real universe“[294]. In der Betrachtung der relevanten Generalisierungen, die als kommentierend verstanden werden können, ist also entscheidend, dass diese sich durch ihre allgemeingültige Struktur auch auf die aktuale reale Welt (oder eine beliebige andere oder historische Welt) übertragen ließen. Die eigentliche Funktion eines generalisierenden Kommentares nach Chatman ist also dieser Übertrag und eines ihrer Merkmale die Verallgemeinerung.[295] Chatman mag die Generalisierung zwar als Namensgeber in den Mittelpunkt gestellt haben, dennoch entspricht wohl die fiktional-faktuale Lesart und ihre Entstehung durch eine generalisierende Struktur am ehesten seiner Vorstellung dessen, was diese Form des Kommentares ausmacht.[296] Dies bedeutet, dass die synthetische Erzählerfunktion durch die Passage erfüllt wird. Im Vergleich zeigen sich die von Chatman konzipierten Kommentartypen *Bewertung* und *Interpretation* als deckungsgleich in dem Sinne, dass sie keinen solchen Übertrag bezwecken, während *Bewertung* einen über die erzählte Welt hinausreichenden Bewertungsrahmen der Erzählinstanz erfordert. Dies ist leicht zu erklären, da dieser Bezug durch einen extradiegetischen Sprecher, den *overt narrator*, gegeben ist. Dieser wird durch die Offenlegung seiner Wertung personalisiert.

Nachdem *Bewertung* und *Generalisierung* genauer betrachtet wurden, wende ich mich nun dem Typ *Diskurskommentar* zu. In Kap. 1.1.5 wurde diskutiert, dass die explizite Benennung der Figur Eduard sowohl dem Typ *Interpretation* als auch *Diskurskommentar* zugeordnet werden konnte.[297] Argument für eine Interpretation war dabei, dass es sich um eine zusätzliche Information handelt, die hilft, die erzählte Welt zu verstehen. In diesem Fall wurde Eduard als *Baron im besten Mannesalter* charakterisiert. Für eine Zuordnung zum *Diskurskommentar* wurde angeführt, dass eine Benennung einen metanarrativen Bezug herstellt. In diesem Fall bezieht sich das Argument für eine Zuordnung zum Diskurskommentar auf den deklarativen Sprechakt *benennen*, der auf die Regiefunktion der Erzählinstanz hinweist. Der Bezug zum *discours* und die vermittlungsbezogene Funktion der Passage schließen sich also nicht aus, sondern verschachteln sich.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass nicht nur die Zuordnung zu einem, sondern zu mehreren Kommentartypen möglich sein kann. Der fiktionale Status der Passage hat einen

---

[294] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 243.

[295] Zu einem ähnlichen Schluss kommen auch Florian Barth u. a.: „Levels of Non-Fictionality in Fictional Texts“. In: O. Hg.: *Proceedings of the 18th Joint ACL - ISO Workshop on Interoperable Semantic Annotation within LREC2022*. Marseille, France: European Language Resources Association 2022, S. 27–32. Sie untersuchen die Relevanz von Generalisierungen für eine nicht-fiktionale Lesart und kommen zu dem Schluss, dass Generalisierungen für Passagen mit nicht-fiktionaler Lesart eine Rolle spielen.

[296] Vgl. zur fiktional-faktualen Rede Eva-Maria Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis 2014.

[297] Zur Erinnerung Beispiel (4): „Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilnachmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfreiser auf junge Stämme zu bringen.“ Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*.

Einfluss auf ihre Zuordnung zu den Typen. Die Typen können durch die Funktion besser gegriffen werden, die die Erzählinstanz durch ihre Kommentierung erfüllt. Zum Überblick der einzelnen Typen gebe ich sie gemeinsam mit den ihnen zugeordneten Erzählerfunktionen nach Nünning an, um sie zu verdeutlichen (vgl. dafür Tab. 3 in Kap. 4.1.1).

Typ nach Chatman	Kurzdefinition	Erzählerfunktion	Relation zur erzählten Welt
Interpretation	wertfreie Erklärung	analytische explanative Erzählerfunktion	Direkter Bezug zur erzählten Welt
Einstellung Bewertung[298]	Einstellung der Erzählinstanz wird deutlich	analytische evaluative Erzählerfunktion	Bezug zu Erzählinstanz als evaluierende Entität
Diskurskommentar[299]	Metafiktionale oder -narrative Aussage	Vermittlungsbezogene Erzählerfunktion	Bezug zur Erzählsituation
Generalisierung	Generalisierung über erzählte Welt hinaus	synthetische Erzählerfunktion	Bezug über die erzählte Welt hinaus

Tabelle 4 - Kommentartypen nach Chatman mit Angabe von Kurzdefinition, Erzählerfunktion und Bezug zur erzählten Welt.

Es fällt auf, dass der Typ Interpretation bisher nicht weiter definiert wurde, als dass es sich um eine Erklärung handelt: „an interpretation proper is any explanation“[300]. Da es sich um den Grundtyp Chatmans handelt und die anderen davon abgegrenzt werden, betrachte ich nun *Interpretation* detaillierter.

4.1.4 Die Interpretation der Erzählinstanz als Kern des literarischen Kommentars

Chatmans *Interpretation* bietet die grundlegende Definition des literarischen Kommentars, von der sich alle anderen Kommentartypen abgrenzen: *Generalisierungen* sind Interpretationen, die eine verallgemeinernde, fiktional-faktuale Lesart haben. *Bewertungen* sind Interpretationen mit einer moralisierenden Funktion. Und *Diskurskommentare* schließlich sind Interpretationen mit metanarrativem oder -fiktionalem Gehalt. Um die Typen nach Chatman also weiter zu schärfen und empirisch erhebbar zu machen, hilft als Ergänzung eine vertiefte Annäherung an das Konzept der Interpretation. Chatman definiert: Interpretation „is the open explanation of the gist, relevance, or significance of a story elementals“[301]. Da die anderen Typen des Kommentars als Abgrenzungen zum Sammelbegriff *Interpretation* angelegt sind, ist die Interpretation das zentrale Konzept des Kommentars nach Chatman und ebenso als Sammelbecken für eine heterogene Gruppe von Kommentaren zu verstehen, die jede Erklärung beinhaltet, die

[298] Umbenannt zur Verdeutlichung der Unterscheidung. Vgl. Weimer u. a.: „The (In-)Consistency of Literary Concepts.“
[299] Umbenannt nach ebd.
[300] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 237.
[301] Ebd., S. 228.

keinen Bezug über die fiktive Welt hinaus bietet oder wertend ist. Dabei handelt es sich um eine uneindeutige Terminologie. Denn beide Begriffe, *Interpretation* und *Kommentar*, sind in der literaturwissenschaftlichen Forschung ambig. In beiden Fällen handelt sich um Textsorten der literaturwissenschaftlichen Analyse und zugleich, wie hier verwendet, um Phänomene des untersuchten Gegenstands. Zugleich werden die Begriffe trotzdem (oder gerade deswegen) oft alltagssprachlich eingesetzt. Da es wenig Forschung zum Thema der literarischen Interpretation gibt, ziehe ich Forschung zu den literaturwissenschaftlichen Textsorten hinzu. Deshalb unterscheide ich im Folgenden zwischen zwei Sorten von Interpretationen: Extratextuell nenne ich diejenigen, die die literaturwissenschaftliche Textsorte Interpretation meinen, die im Hinblick auf einen Bezugstext angefertigt werden. Intratextuell dagegen bezeichnet die Interpretationen, die als Erzählerkommentare Teil von literarischen Werken sind. Diese Unterscheidung ist nötig, da die folgend vorgestellten Arbeiten zur Interpretation sich mit der Textsorte beschäftigen und nicht mit interpretativen Kommentaren.

Bühler betont in seiner Untersuchung extratextueller Interpretationen, dass *Interpretieren* eine Menge heterogener Aktivitäten bezeichnet, die zu vereinheitlichen bedeuten würde, ihre Vielfalt nur eingeschränkt zu betrachten.[302] Diese Beobachtung passt zu der oben festgestellten Handhabung von intratextuellen Interpretationen als einer Sammlung. Dennoch haben laut ihm alle Interpretationen gemein, dass sie eine kognitive Zielsetzung erfordern,[303] die zum einen die Feststellung von Tatsachen und zum anderen ihre Erklärungen bedeutet.[304] Interpretieren erfordere eine Relation zwischen einer Person, die interpretiert, und dem Gegenstand der Interpretation. Bühler definiert, „deklarierendes Interpretieren von Texten sei die irgendwie geartete gedankliche Beschäftigung mit von anderen oder auch von einem selber hervorgebrachten Texten und sprachlichen Äußerungen.“[305] Damit ist er einer der wenigen, die die Interpretation von eigenen Texten erwähnen, wenn auch nicht Interpretationen im Gegenstandstext selbst. In seinem Versuch, „irgendwie geartete gedankliche Beschäftigung“ näher zu definieren, verknüpft Bühler *Interpretieren* mit *Verstehen* und *Sinn*, obwohl auch diese Begriffe durch ihre mehrdeutige Verwendungsmöglichkeit schwer zu fassen seien.[306] Während

---

[302] Vgl. Alex Bühler: „Die Vielfalt des Interpretierens“. In: *Analyse & Kritik* 21 (1999), S. 117–137. Schon 1999 fasst Bühler eine Liste mit 15 Arten zur Klassifikation von Interpretation als Textsorte. Diese gewinnt er aus der Betrachtung schriftlicher und sprachlicher Äußerungen, legt sich aber auf keine Disziplin fest. Die Liste umfasst also auch Interpretationsarten, die für nicht-literarische Texte bedeutsam sind. Auch wenn die Liste selbst für meine Art der Untersuchung nicht nutzt, können manche seiner allgemeinen Beobachtungen dennoch weiterhelfen und werden deshalb vorgestellt.

[303] Vgl. ebd., S. 129.

[304] Vgl. Alex Bühler: „Interpretieren - Vielfalt oder Einheit?“ In: Jannidis, Fotis u. a.: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York: De Gruyter 2003 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 1, hg. von Fotis Jannidis u. a.), S. 169–181, hier S. 172.

[305] Ebd., S. 173.

[306] Vgl. ebd., S. 174. Zur Verdeutlichung formuliert er neun Formen von Bedeutung und fasst zusammen, dass alle neun Blickwinkel auf Bedeutung Gegenstand des Interpretierens sein können. Zusätzlich unterscheidet er die Interpretation als Operation dadurch vom Verstehen. Dieses zeichne sich dadurch

Bühler auch die Textsorte *Beschreibung* als Teil der Interpretation sieht, reichen Beschreibungen für Spree nicht aus, um als solche klassifiziert zu werden.[307] Er formuliert stattdessen fünf Aspekte, die ein Interpretationstext erfüllen muss:

1. Sie beziehen sich auf den Text.
2. Es geht um ein Gesamtverständnis, nicht nur um einzelne Passagen.
3. Die Interpretation geht über *Beschreiben* und *Verstehen* hinaus.
4. Bei ihr handelt es sich nicht um eine Meinungsäußerung, sondern um eine begründete Auslegung.
5. Man subsumiert unter einer Interpretation weitere Sprechakte wie Deskription, Explanation und Evaluation.

Kindt und Müller sehen die Beschreibung als Basis für eine fundierte Interpretation, da die genaue Beschreibung von Texten eine solide Grundlage für die Interpretation schafft.[308] Diese bisher vorgestellten Annahmen lassen sich auf intratextuelle Interpretationen übertragen. Dabei ist der größte Unterschied der, dass einzelne Passagen und Abschnitte des Textes auf andere Bezug nehmen können, ohne dabei den Gesamttext als Kontext berücksichtigen zu müssen. Während extratextuelle Interpretationen einen Bezug zwischen dem Untersuchungstext und zum Beispiel dem zeitgenössischen kulturellen und geschichtlichen Kontext herstellen können, stellt die intratextuelle Interpretation immer einen Bezug zur erzählten Welt her (siehe oben). Dennoch ist eine hierarchische Abhängigkeit zu beobachten. Da also die extratextuelle Interpretation als Textsorte Bezug auf das Werk nimmt, es in seiner Gesamtheit erklärt oder den Bezug zur aktualen oder historischen Welt herstellt, argumentiert Bühler auf dieser Ebene mit der Wirkung auf extratextuelle Sprechinstanzen, Autorinnen, Autoren und Rezipierende, bzw. ihrer Intention. Der Sprechinstanz der intratextuellen Interpretation – der Erzählinstanz – ist eine solche Interpretation nicht möglich. So könnte die Erzählinstanz bspw. keinen Rückschluss auf die zeitgenössische Wirkung des Werkes ziehen, da sie ein Diskurselement ist und so höchstens Wirkungserwartungen formulieren kann. Wohl aber kann in einer Erzählpause die Motivik einer Figur hinterfragt werden. Hier besteht aus Perspektive der Erzählinstanz, also des narrativen Aktes, ein sowohl temporaler (nachzeitlicher) als auch kommunikativer Abstand zur erzählten Welt und Zeit. Diese Distanz wird durch die Interpretation erzeugt. Für die Betrachtung der Interpretation als Kommentartyp ist diese Distanz also als ein Merkmal zu fassen, das verdeutlicht, warum der interpretative Kommentar auf einen *overt narrator* rekurriert.

---

aus, dass es immer ein richtiges Verstehen zum Ziel hat, während eine Interpretation ein Nicht-Verstehen des Textes voraussetze und auch unrichtig sein könne. Vgl. dazu ebd., S. 135.

[307] Vgl. Axel Spree: „Interpretation“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 168–172.

[308] Vgl. Tom Kindt, Hans-Harald Müller: „Zum Verhältnis von Deskription und Interpretation. Ein Bestimmungsvorschlag und ein Bei-spiel“. In: Jan Borkowski u. a. (Hg.): *Literatur interpretieren. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie und Praxis*. Paderborn: mentis 2015, S. 73–90.

Eine bestehende Schwierigkeit liegt nun aus Bühlers Betrachtung heraus in der Unterscheidung zwischen Beschreibung und Interpretation. Während für die Interpretation als Textsorte untergeordnete Sprechakte angenommen werden, die sowohl beschreibende als auch deutende Funktionen erfüllen und verknüpfen können, ist dieses Vorgehen nicht auf intratextuelle, interpretierende Passagen übertragbar. Diese können zwar mehrere Sätze umfassen und so eine Kombination anbieten, müssen dies aber nicht unbedingt. Aus diesem Grund müssen die beiden Kategorien klarer abgegrenzt werden.

Kindt und Müller fassen die Unterscheidung zwischen dem Beschreiben eines literarischen Textes und seiner Interpretation: So lasse sich für das Beschreiben klare Kriterien nennen, die einen Konsens erzielen, während eine Interpretation eine Auswahl aus unterschiedlichen möglichen Erklärungsansätzen oder Bedeutungstypen bedeutet und somit keine Neutralität.[309] Winko argumentiert darüber hinaus, dass eine kleinteiligere Kategorisierung gewinnbringender für die Analyse wäre und eine Unterscheidung vereinfachen würde. Aus diesem Grund unterscheidet sie statt einer Dichotomie zwischen Beschreibung und Interpretation zwischen identischer, reduzierender und erweiternder Informationswiedergabe.[310] Die Zusammenfassung wurde bereits zu Anfang des Kapitels als Anzeichen für eine explizite Erzählinstanz bei Zipfel genannt und auch Chatman sieht Zusammenfassung als einen Indikator für einen *overt narrator* (vgl. Kap. 1.1.2). Auch ich habe die Zusammenfassung von Ereignissen als Raffung bereits diskutiert (vgl. Kap. 2.2). Das Hinzufügen von Informationen bezeichnet mehr Informationen über die fiktive Welt geboten werden, als der Text explizit aufzeigt, und implizit bleibende Zusammenhänge offengelegt werden.[311] Gemein haben die oben vorgestellten Kategorisierungen, dass sie *Interpretation* als Sammlung unterschiedlicher Aktivitäten zu fassen, die sich nicht mit einer einzelnen Definition abdecken lassen. So wäre es unter Verwendung einer kleinteiligeren Kategorisierung also möglich, die unterschiedlichen Passagen, die durch den Begriff der Interpretation zusammengefasst werden, dazustellen und mit den Typen des literarischen Kommentars in Zusammenhang zu setzen.

In resümierender Betrachtung ist die Erzählpause also insgesamt als notwendiges Kriterium für die vorgestellte Maximaldefinition des Erzählerkommentars anzunehmen und ihr Inhalt

---

[309] Vgl. Tom Kindt, Hans-Harald Müller: „Wie viel Interpretation enthalten Beschreibungen? Überlegungen zu einer umstrittenen Unterscheidung am Beispiel der Narratologie“. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literaruscher Texte*. Berlin, New York: De Gruyter 2003 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 1, hg. von Fotis Jannidis u. a.), S. 286–304, hier S. 295 ff.

[310] Vgl. Simone Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“. In: *Scientia Poetica* 26 (2022), S. 125–165. Siehe auch Kap. 4.2.

[311] Ebd., S. 109–118.

weiter auszuführen. Die so identifizierten Passagen erfüllen zusätzlich (wahrscheinlich) mindestens eine der vier Definitionen des Erzählerkommentares. Es muss keine eindeutige Zuordnung zu ausschließlich einem Kommentartyp erfolgen, sondern eine Zuordnung zu mehr als einem Typ ist durch Verschachtelung möglich (vgl. Tab. 4). Die Unklarheiten in der Zuordnung der Typen entstehen durch die Annahme einer eindeutigen Identifikation, die nicht der Komplexität des Textgegenstandes entsprechen würde. Der Rückbezug auf die Maximaldefinition – Erzählpause ohne Beschreibung und narrative Funktion – ermöglicht es, die zugrundeliegenden Typen Chatmans für das Korpus abzubilden und zugleich zu explorieren, in welchem Verhältnis sie zueinanderstehen und ob weitere Untertypen zu erfassen sind. Auf Grundlage der vorgestellten theoretischen Überlegungen wende ich mich nun den erhobenen Erzählpausen zu und prüfe, inwiefern sich die dargestellten Untergruppierungen von Erzählerkommentar tatsächlich in den untersuchten Werken wiederfinden lassen und wie dies zu einer Untersuchung des *overt narrators* beiträgt.

4.2 Eine empirische Untersuchung des literarischen Kommentars anhand von Erzählpausen

In diesem Kapitel werden nun die erhobenen Erzählpausen untersucht, die auf den in Kap. 4.1 vorgestellten Definierung des Erzählerkommentars basierend aus den Daten der Annotation in Kap. 2 ausgewählt wurden. Die erhobenen Erzählpausen wurden nach Kommentartypen kategorisiert. Zusätzlich wurden sie nach weiteren Kategorien eingeteilt, die in Kap. 4.2.2.1 vorgestellt werden. Diese ermöglichen eine Einschätzung, inwiefern die genannten Kommentartypen überlappen oder ob Passagen identifizierbar sind, die keinem der bisher angenommenen Typen zuordbar sind.[312] Zunächst wird nun ein Überblick über die erhobenen Erzählpausen gegeben.

4.2.1 Das Auftreten der *Erzählpause* in den Annotationsdaten der untersuchten Werke

In den drei untersuchten Werken wurden insgesamt 501 Erzählpausen identifiziert, wobei die Anzahl je nach Text aufgrund der jeweiligen Textlänge und des jeweiligen Stils variiert (siehe Tab. 1 aus Kap. 2). Hoffmanns *Der Sandmann* enthält 33 Erzählpausen, Meyrinks *Das grüne Gesicht* 155 und Endes *Die Unendliche Geschichte* 314. Das Verhältnis von Erzählpausen zum restlichen Text und den anderen untersuchten Phänomenen wurde in Kap. 2.4 besprochen – insgesamt handelt es sich dabei in allen drei untersuchten Texten um ca. 5% des annotierten Textes.

[312] Es wurden weitere Marker miterhoben, um ihre Bedeutung für die einzelnen Typen aufzunehmen und wegen ihrer Bedeutung für andere Perspektiven auf die erhobenen Passagen. Diese werden in diesem Kapitel nicht gesondert vorgestellt, da sie in anderen Kapiteln tiefgreifend untersucht werden. Zur Übersichtlichkeit ist hier angegeben, welcher Marker in welchem Kapitel besprochen wird: Tempuswechsel (siehe Kap. 4.3), Mündlichkeitsmarker (siehe Kap. 8.1.1), Selbstreferenz (siehe Kap. 4.3.1), Uneigentlichkeit (siehe Kap. 5.2), Fiktional-faktuale Lesart (siehe Kap. 8.2).

4.2.1.1 Erzählpausen in *Der Sandmann*

In Kap. 2.4 habe ich die Besonderheit in *Der Sandmann* vorgestellt, dass dieser mit Briefen eingeleitet wird. In der folgenden Untersuchung der Erzählpausen sind diese nicht mit aufgegriffen, da zum einen Aussagen in den Briefen ihrem jeweiligen Absender zugeordnet werden können und somit nicht der Erzählinstanz. Zum anderen ist eine Erfassung von Erzählpausen als Konzept der pausierenden erzählten Zeit in Briefen nicht ohne Weiteres anwendbar, da diese keine erzählte Zeit präsentieren. Betrachtet man die Erzählpausen in *Der Sandmann* unabhängig von den vorangestellten Briefen, zeigt sich, dass gerade zu Beginn und am Ende der Erzählung Häufungen zu finden sind (vgl. dazu Abb. 9). Die meisten Erzählpausen wurden in den letzten 10% des Textes annotiert. Die ausführlichste Erzählpause findet sich jedoch – wie in Kap. 2.4 bereits vorgestellt – direkt nach den Briefen vor Beginn des Einsatzes der erzählten Zeit (in der Darstellung bei 35% auf der x-Achse). Hier offenbart sich die Erzählinstanz, um die Auswahl des Inhalts der wiedergegebenen Erzählung zu kommentieren und die vorkommenden Figuren genauer zu charakterisieren, wobei sie auch erklärt, dass sie sich für die Voranstellung der Briefe entschieden hat, um die Glaubhaftigkeit ihres Berichts zu erhöhen (siehe Kap. 1.1.4). Neben Erklärungen wie dieser präsentiert die Erzählinstanz in Erzählpausen Einschätzung:

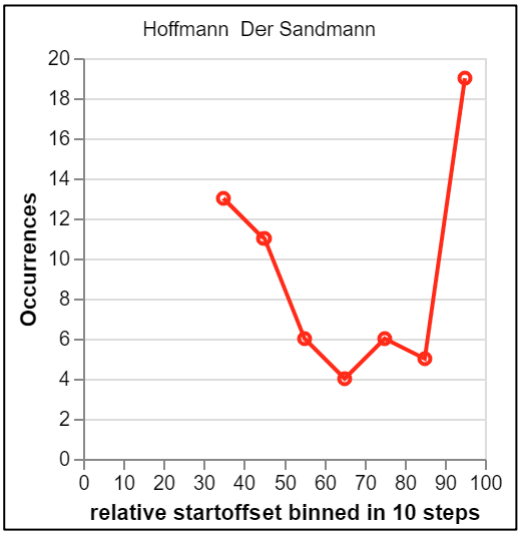


Abb. 13 - Erzählpausen in *Der Sandmann*.

(80) jetzt waren seine Dichtungen düster, unverständlich, gestaltlos, so daß, wenn Klara schonend es auch nicht sagte, er doch wohl fühlte, wie wenig sie davon angesprochen wurde. […] Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig.[313]

In den Erzählpausen in *Der Sandmann* finden sich Mündlichkeitsmarker wie hier „in der Tat“ häufig. Die Erzählinstanz offenbart so ihre Persönlichkeit und eine eigene Meinung zur präsentierten Erzählung.[314]

(81) Als Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster lag, war Coppelius im Gewühl verschwunden. – Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Klara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten. Es wäre daraus zu schließen, daß Klara das ruhige

[313] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 391 f.
[314] Die Unterscheidung zwischen Persönlichkeit und Figur, sowie die Ausformung von Eigenschaften einer homodiegetischen, offenbarten Erzähleinstanz untersuche ich in Kap. 4.3 ausführlicher.

häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.[315]

Der Gedankenstrich markiert das Ende der Handlung des Werkes. Es folgt eine abschließende Interpretation der Erzählinstanz. Zum einen wird hier die unspezifische Verallgemeinerung genutzt, die bereits in Bsp. (81) zu beobachten ist – in diesem Fall durch „man“. Dies betont sich auch durch die Vermeidung einer Selbstreferenz durch „Es wäre daraus zu schließen“, wodurch die Erzählinstanz ihre eigene Beteiligung der Interpretation verschleiert. Ebenso zeigt sich erneut die oben geschilderte Verwendung des Gedankenstrichs (vgl. Bsp. (34)).

4.2.1.2 Die Erzählpause in *Das grüne Gesicht*

Die Erzählpausen in *Das grüne Gesicht* sind über den Gesamttext verteilt, wobei sich zeigt, dass drei Häufungen zu finden sind, in denen deutlich mehr Erzählpausen vorkommen sind als im restlichen Text. Dies ist im Wechsel zwischen dialogischen und dialogfreien Szenen zu erklären, da viele Passagen, die grundsätzlich das Muster eines Kommentars erfüllen, durch Figuren präsentiert werden und so nicht das Kriterium der Pausierung der erzählten Zeit erfüllen (vgl. weiterführend Kap. 9.2).[316] Es zeigt sich, dass eindeutige und klare Erzählpausen, wie in Kap. 4.2.2.1 vorgestellt, in *Das grüne Gesicht* häufig mit einer Überlappung zur Beschreibung vorkommen. Hier zeichnen sich die Erzählpausen zumeist durch eine hohe Kontextabhängigkeit aus. Dies zeigt sich bspw. darin, dass der dafür als Marker dienende Tempuswechsel teilweise bereits im Handlungskontext ansetzt.

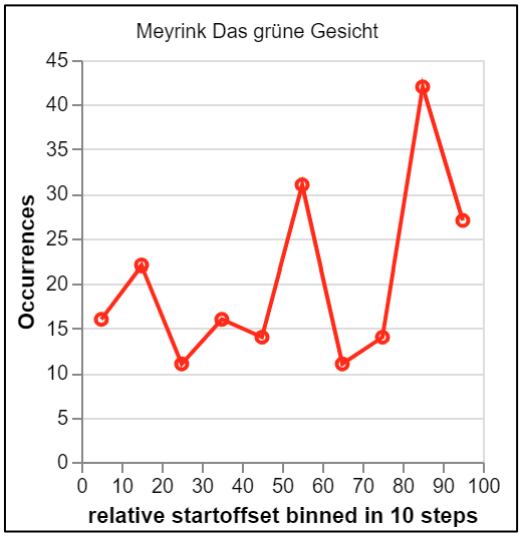


Abb. 14 - Erzählpausen in *Das grüne Gesicht*.

(82) Eva van Druysen tat zum erstenmal in ihrem Leben einen Blick in die Abgründe des Daseins, und was sie früher in Büchern gelesen, stand jetzt in furchtbarer Wirklichkeit vor ihr. (…) Das Bewußtsein einer riesengroßen Mitschuld (…) erfüllt Eva mit tiefem Schrecken; so wie ein Mensch sich entsetzen mag, der in Gedankenlosigkeit mit einem Seile zu spielen glaubt und plötzlich gewahrt, daß er eine Giftschlange in Händen hält.[317]

[315] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 411 f.
[316] In anderen Untersuchungen wurde eine Überlappung mit Figurenrede zugelassen, da Kommentare unabhängig davon erhoben wurden, ob sie durch die Erzählinstanz getätigt wurden. In dieser Arbeit habe ich eine Überlappung mit Beschreibungen aufgenommen, sowie ambige Strukturen, die auf erlebte Rede hindeuten (können) und direkte und indirekte Figurenrede ausgeschlossen. Vgl. zu anderen Erhebungen Weimer u. a.: „The (In-)Consistency of Literary Concepts.“
[317] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

Durch den Tempuswechsel ins Präsens entsteht der Eindruck einer Handlungspause, in der Eva als Momentaufnahme aus der Perspektive des narrativen Aktes charakterisiert wird. So wird die eine Betonung auf ihr Innenleben in diesem Moment in der erzählten Zeit gelegt, der dadurch verhältnismäßig viel Erzählzeit einnimmt. Nicht in allen Fällen verschiebt sich die Perspektive derart von der fokalisierten Figur weg. Das Werk zeichnet sich durch eine starke Nähe zur Perspektive der Figuren aus, weswegen die Erzählpausen nicht (nur) eindeutig der Erzählinstanz zugeordnet werden können.

(83) Hauberrisser blätterte um. Die ersten Worte oben am Rande, die er las, schlugen ihm ins Gesicht. "Chidher Grün!" Er hatte sich also doch nicht geirrt. In atemloser Spannung durcheilte er die nächsten Zeilen.[318]

Die Vermengung zwischen Erzählerrede und erlebter Rede ist in *Das grüne Gesicht* stark zu finden und wird in Kap. 8.1 genauer untersucht werden.

4.2.1.3 Die Erzählpause in *Die unendliche Geschichte*

In *Die unendliche Gesichte* sind die meisten Erzählpausen zu finden, auch wenn der prozentuale Anteil zeigt, dass dies dem Textumfang geschuldet ist und nicht auf eine größere Verwendung von Erzählpausen hindeutet (vgl. dazu Kap. 2.4). Hierbei ist anzumerken, dass in *Die unendliche Geschichte* zwischen zwei Erzählebenen interagiert wird, deren Erzählpausen in der Darstellung gemeinsam vorgestellt werden. Ein Großteil der Erzählpausen dienen dem Zweck, die phantastische Binnenwelt Phantásien zu erklären, da diese viele fiktive Elemente enthält, die zum Großteil weder erwartbarer Teil des Weltwissens der Rezipierenden noch Genrewissen sind. Um diese Diskrepanz zu kompensieren, werden Erklärungen angeboten, die dem Zweck dienen, die fiktive Welt und ihre Elemente für Rezipierende aufzubereiten:

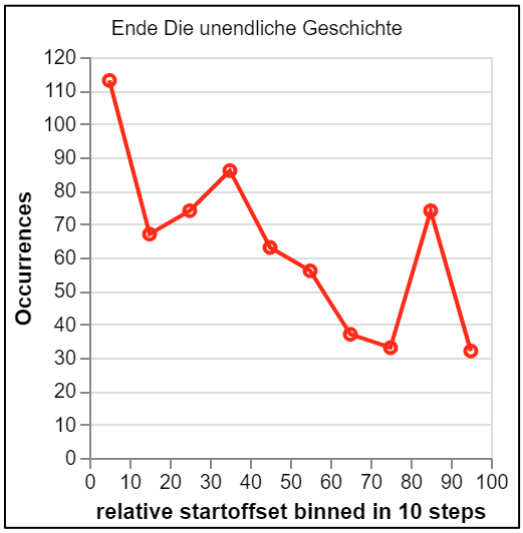


Abb. 15 - Die Erzählpause in *Die unendliche Geschichte*.

(84) In dieser Gegend, das wusste Atréju, gab es Borkentrolle. Das waren, wie man ihm gesagt hatte, riesenhafte Kerle und Kerlinnen, die selber wie knorrige Baumstämme aussahen.[319]

Die Struktur ähnelt den bereits zuvor gezeigten Erklärungen aus *Der Sandmann*, die dazu genutzt werden, Informationen nachzuliefern, die durch extreme Raffung gekürzt wurden (vgl.

[318] Ebd.
[319] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

hierzu Bsp. (37)[320]). Die hier genutzten Zustandserklärungen, die einen Grenzfall zwischen *Beschreibung* und *Interpretation* darstellen, werden in Kap. 4.2.2 genauer betrachtet und in Kap. 9.3 weiterführend fokussiert.

Da in *Die unendliche Geschichte* das Scharnier zwischen den beiden Erzählebenen ein fiktiver Leseprozess dargestellt, wird auch die Diskrepanz zwischen Zeitstrukturen literarisch verarbeitet und findet thematisch Eingang in das Werk. Die Erzählung spielt dabei mit dem Bild der Zeit, die subjektiv wahrgenommen wird. Zugleich ist die metaphorische Angleichung des fiktiven Rezeptionsprozesses der Hauptfigur an den realen durch Erzählpausen untermauert, die das Verhalten der Hauptfigur und ihre Reaktion auf die Handlung der Binnenwelt beleuchten. Bspw. versucht Bastian keine Wünsche mehr zu haben, damit er sie für seine Heimkehr einsetzen kann. Diese Situation nutzt die Erzählinstanz, um zu erklären, was es mit Wünschen auf sich hat. Dieser Kommentar zeigt viele der zu untersuchenden Muster. Das Erzähltempus wechselt ins Präsens und durch eine Generalisierung wird eine Interpretation eingefügt.

(85) Aber Wünsche kann man nach Belieben weder hervorrufen noch unterdrücken. Sie kommen aus tieferen Tiefen ins uns als alle Absichten, mögen diese nun gut oder schlecht sein. Und sie entstehen unbemerkt.[321]

Die Erzählpause zeichnet sich durch einen Tempuswechsel und als theoretischen Satz[322] aus und offenbart die Erzählinstanz, die die erzählten Handlungen der Figuren rechtfertigt und erklärt. Dieses Muster wird in Kap. 4.2.2 eingegrenzt und in Kap. 8.2.1 ausführlich untersucht.

Insgesamt zeigt sich in der Erhebung der Erzählpausen, dass diese nicht regelmäßig über den Gesamtverlauf des Textes verteilt sind, sondern je Werk in ihrem Vorkommen variieren. Hierdurch wurde also bereits die Kommentierung der Erzählinstanzen kartografiert. Nun gilt es zu untersuchen, inwiefern die These bestätigt werden kann, dass die nicht beschreibenden Erzählpausen insgesamt Erzählkommentare abbilden und somit den in der Forschung erarbeiteten Erzählkommentaren zugeordnet werden können. Zu diesem Zweck werde ich im folgenden Kap. 4.2.2 die Typisierung des Kommentarbegriffs näher beleuchten.

4.2.2 Exploration des Kommentarbegriffs

In Kap. 4.1 habe ich argumentiert, dass jede untersuchte Passage mit einer Erzählpause mehreren möglichen Typen zugeordnet werden kann. Dies begründet sich in der Dichte und Vielfalt narrativer Texte, die komplexe, vielschichtige Kommunikationsakte darstellen. Im Folgenden wurde also nicht der Versuch unternommen, einzelne Passagen zuzuordnen und eine

[320] „Ein Stapfen – ein Klirren – ein Stoßen – Schlagen gegen die Tür, dazwischen Flüche und Verwünschungen.“ (154) Hoffmann: *Der Sandmann*.
[321] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[322] Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 105 oder Kap. 4.1.

Hauptfunktion zu identifizieren, sondern sie in ihrer Vielfalt abzubilden. Nach Vorstellung der Erhebungskriterien diskutiere ich in Kap. 4.2.2.2 die Ergebnisse.

4.2.2.1 Operationalisierung: Zur Exploration der Erzählpausen als literarische Kommentare

Die Erzählpausen wurden in Kommentartypen kategorisiert, wobei eine Passage mehreren oder auch keinem der Kommentartypen zugeordnet werden konnte. Dies hat das Ziel, die Menge der Kommentare zu untersuchen und festzustellen, ob einerseits weitere Typen von Kommentaren denkbar sind und andererseits, inwiefern die Kommentartypen in gemischten Gruppen auftreten. So kann eine umfangreichere Perspektive auf die Erzählerkommentare eröffnet werden. Dabei orientiert sich die Einteilung an der folgenden Tabelle (vgl. Kap. 4.1.1).

Typ nach Chatman	Kurzdefinition	Erzählerfunktion	Relation zur erzählten Welt
Interpretation	wertfreie Erklärung	analytische explanative Erzählerfunktion	Bezug zur erzählten Welt
Einstellung	Einstellung der Erzählinstanz wird deutlich	analytische evaluative Erzählerfunktion	Bezug zu Erzählinstanz als evaluierende Entität
Diskurskommentar	Metafiktionale oder -narrative Aussage	Vermittlungsbezogene Erzählerfunktion	Bezug zur Erzählsituation
Generalisierung	Generalisierung über erzählte Welt hinaus	synthetische Erzählerfunktion	Bezug über die erzählte Welt hinaus

Tabelle 5 - Kommentartypen nach Chatman mit Angabe von Kurzdefinition, Erzählerfunktion und Bezug zur erzählten Welt.

In Kap. 4.1.4 habe ich zudem ausgeführt, warum es nützlich sein könnte, zusätzlich kleinteiligere Kategorien zu verwenden, um die Bandbreite der zu untersuchenden Passagen darzustellen.[323] Dies kann helfen, um einen Eindruck davon zu erlangen, welche Ziele die Erzählinstanz mit der Verwendung der jeweiligen Kommentartypen verfolgt, was gerade im Hinblick auf den Typ *Interpretation* von Bedeutung ist, da dieser am wenigsten ausdifferenziert ist. Um den Kommentarbegriff im Hinblick auf die Gruppe des interpretativen Kommentars also weiter zu explorieren, werde ich von Sprechhandlungen des Hinzufügens von Informationen und Explizierens impliziten Wissens[324] zur Exploration der Interpretation nutzen und um abgrenzende Kategorien ergänzen. Hierbei ist zu bedenken, dass Winko sich auf die Abbildung von Informationsdarstellung in Interpretationstexten bezieht und nicht auf interpretative Kommentare innerhalb literarischer Texte. Für narrative Texte selbst gibt es keine geeignete Darstellung, da Untersuchungen sich hier vielmals auf die narrativen Elemente und ihren Zusammenhang beziehen oder, wie auch hier zunächst geschehen, den Unterschied zwischen dynamischen und statischen Elementen fokussieren.[325] Gemein haben die Sprechhandlungen die Wissensdarstellungen.

> Es handelt sich um Wissen, das für das Verständnis der Textwelt, oder, um einen hilfreichen textlinguistischen Begriff zu verwenden, für den Aufbau eines »Textweltmodell[s]« wichtig ist. Ohne die Aktivierung verschiedener Typen von Weltwissen zwecks Kohärenzbildung können Leser bekanntlich kein Modell der Textwelt aufbauen.[326]

Zu dem genannten Weltwissen zählt Winko unter anderem Wissen über die (empirische) Welt, Anthropologie, Emotion „– generell Wissen, das im Sinne eines hypothetischen Intentionalismus als historisch möglich vorausgesetzt werden kann.“ [327] Die Sprechhandlungen haben das Ziel, Informationen (in dieser Arbeit Informationen in Erzählpausen von literarischen Texten) zu verarbeiten, zu verstehen und zu vermitteln.

---

[323] Sprechakte wie „beschreiben“ und „interpretieren“ werden von Kindt/Müller als Operation bezeichnet. Vgl. Kindt/Müller: „Wie viel Interpretation enthalten Beschreibungen? Überlegungen zu einer umstrittenen Unterscheidung am Beispiel der Narratologie“, S. 282.

[324] Auch Winko bezieht sich auf textexterne Interpretationen und nicht auf einzelne Passagen innerhalb eines fiktionalen Werkes. Aus diesem Grund konzentriere ich mich auf die Kategorien, die Informationen hinzufügen sollen, da Information erhaltende Passagen (bei Winko unter *paraphrasieren* und *zitieren*) den Normfall darstellen und Zusammenfassungen und Raffungen in Kap. 2 erhoben wurden. Vgl. dazu Kap. 4.1.4 und Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“.

[325] Vgl. bspw. Bonheim: „Theory of narrative Modes“.

[326] Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“, S. 141.

[327] Ebd.

Die Praktiken, die ich zur Exploration der Erzählpausen erhebe, sind

- zusammenfassen und beschreiben
- veranschaulichen und verdeutlichen
- vergleichen
- erklären und erläutern
- deuten
- beurteilen, bewerten und begründen

Diese werde ich im Folgenden einzeln vorstellen und abschließend tabellarisch in alphabetischer Reihenfolge zusammenfassen.

Zusammenfassen und beschreiben

In Kap. 4.1.2 wurde die Abgrenzung zwischen Beschreibung und Kommentar dargestellt. Da die Modi überlappend auftreten[328], nehme ich *beschreiben* hier mit auf. Ich grenze parallel zu der Erzählpause im Sinne eines Kommentars und einer Beschreibung zwischen der Zusammenfassung von Interesse als der abkürzenden oder abstrahierenden Darstellung eines Sachverhaltes oder einer Handlung ab. Diese stellt sich in den erhobenen Daten zum einen durch eine Überlappung zwischen Erzählpause und Raffung dar oder darüber hinaus als „abstrahierend bündeln und klassifizieren“[329].

Veranschaulichen und verdeutlichen

Winko sieht *veranschaulichen* und *verdeutlichen* als detailreichere und ausführlichere Wiedergabe von Sachverhalten: „dies geschieht in der Regel selektiv und führt dazu, bestimmte Elemente des Texts stärker zu betonen als andere“[330] Hierbei unterscheidet sie dahingehend, ob Angedeutetes ausgeführt (*veranschaulichen*) oder ein neues Faktum hinzugefügt (*verdeutlichen*) wird, um Erzähltes verständlicher aufzubereiten. In diesem Sinne verstehe ich die Praktik im Vergleich zwischen der erhobenen Erzählpause und dem umgebenden Kontext.

Vergleichen

Dieser Begriff bezieht sich auf den Prozess, bei dem Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen zwei oder mehr Objekten, Konzepten oder Ideen identifiziert werden. Es werden also Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede dargestellt. *Vergleichen* beinhaltet oft die Betrachtung von Eigenschaften, Merkmalen oder Funktionen, um Ähnlichkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten.

---

[328] Vgl. oben oder ergänzend Bonheim: „Theory of narrative Modes“.
[329] Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“, Kap. 3.2.1 und 3.2.2.
[330] Ebd., S. 143.

Erklären und erläutern

Ereignisse, Entitäten und Sachverhalte in der fiktiven Welt können mitunter erläuterungs- bzw. erklärungsbedürftig sein in der Hinsicht, dass weiteres Wissen für ihr Verständnis einbezogen werden muss. Dies bezeichnet bspw. Winko als *gegebene* Sachverhalte[331] und bedingt Erklärungen:

> Ein weisungsbefugter Sprecher S äußert gegenüber einem Hörer H eine oder mehrere Sa(P) und legt einen Sachverhalt als verbindlich fest; S führt dadurch eine für S, H und andere Personen verbindliche institutionelle Tatsache herbei. […] Die Situationen, auf die mit erklären Bezug genommen wird, sind dadurch gekennzeichnet, dass ein Sprecher S einem Hörer H gegenüber einen Sachverhalt als verbindlich festlegt.[332]

Durch die Erklärung wird eine Tatsache verbindlich geäußert. *Erläutern* ist hierbei eine Erweiterung des Begriffs um eine Beschreibung: „eine (Sprech-)Handlung, bei der eine Person(engruppe) oder auch ein Informationsträger […] einen Sachverhalt näher beschreibt oder erklärt.“[333] Auch Winko fasst *erläutern* als „informellere Bezeichnung für weniger klar kontuierte Handlungen“[334].

Deuten

Die Deutung unterscheidet sich von der Erklärung dahingehend, dass sie eine Auslegung des Sachverhaltes bzw. den Versuch einer Erklärung[335] anbietet, ohne hierbei den Sachverhalt als Faktum zu ergänzen. „Interpreten geben Antworten auf Fragen wie ›Was bedeutet bzw. wofür steht der Sachverhalt X der fiktiven Welt?‹ und finden Antworten nach dem Schema ›X bedeutet bzw. steht für Y‹.“[336] Die Zuschreibung symbolischer Bedeutung ist hierbei entscheidend.

Beurteilen, bewerten und begründen

Die bisher vorgestellten Praktiken fokussieren die Interpretation. Da ich jedoch neben der tiefgreifenderen Exploration der Erzählpausen unter dem Begriff Interpretation diese unter anderem von dem Kommentartyp *Bewertung* unterscheiden will, ergänze ich um *beurteilen*, *bewerten* und *begründen*. Dies soll helfen Schnittmengen zwischen den Kommentartypen *Interpretation* und *Bewertung* bzw. *Einstellung* zu fassen. So wird *beurteilen* definiert: „Ein Sprecher S äußert (einem Hörer H gegenüber) eine oder mehrere Sa(P), um zu bewirken, dass H

---

[331] Vgl. ebd., Kap. 3.3.2.

[332] „erklären“. In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*. 2008ff. https://www.owid.de/artikel/298797 [Zugriff: 19. April 2025].

[333] „erläutern“. In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*. 2008ff. https://www.owid .de/artikel/126637 [Zugriff: 19. April 2025].

[334] Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“, S. 146.

[335] Vgl. „deuten“. In: *DWDS - Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. 2024. https://www.dwds.de/wb/deuten [Zugriff: 19. April 2025].

[336] Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“, S. 141.

erkennt, dass S findet, dass P als x einzuschätzen ist.“[337] Davon abgrenzend erweitert bewerten dies um die positive oder negative Bewertung, während Begründen die Maßstäbe für die Beurteilung darlegt.

Erzählpausen können deshalb mehr als einer der oben ausgeführten Sprechhandlungen oder auch gar keiner zugeordnet werden, da diese nicht etwa vorab als Anweisung genutzt wurden, um eine möglichst einheitliche Kategorie zu ergeben, sondern im Nachhinein, um einen Überblick über die Nutzung der Erzählpausen zu erhalten und so festzustellen, ob weitere Unterteilungen vorzunehmen sind. So kann eine Erzählpause mehrfach zugeordnet werden, sowie ebenfalls längere Abschnitte unterschiedlichen Sprechhandlungen oder auch keiner. Ich habe die genutzten Sprechhandlungen in einer Tabelle zusammengefasst.

Sprechhandlungen	Kurzdefinition
Beschreiben	Darstellung der erzählten Welt
Zusammenfassen	Die abkürzende oder abstrahierende Darstellung eines Sachverhaltes oder einer Handlung
Veranschaulichen	in der Erzählung Angedeutetes verstärken, um erzählte Welt verständlicher zu machen
Verdeutlichen	der erzählten Welt ein neues *Faktum* hinzufügen, um erzählte Welt verständlicher zu machen
Erklären	weiteres Wissen für Verständnis einbeziehen: offiziell kundtun und als verbindlich festlegen
Erläutern	weiteres Wissen für Verständnis einbeziehen: einen Sachverhalt näher beschreiben oder erklären
Deuten	auslegen, zu erklären versuchen
Vergleichen	nach vorgegebenen oder selbst gewählten Gesichtspunkten Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede darstellen
Beurteilen	etwas (nach bestimmten Maßstäben) einschätzen
Bewerten	wie Sprechhandlung ‚beurteilen‘, aber zusätzlich positiv oder negativ bewerten
Begründen	wie Sprechhandlung ‚beurteilen‘, aber zusätzlich die eigenen Maßstäbe begründet darlegen

Tabelle 6 – Sprechhandlungen und ihre Kurzdefinitionen zur Exploration literarischer Kommentare.

Obwohl die Erzählpausen auf Teilsatzbasis annotiert wurden, ist in der Zuordnung zu bedenken, dass sie in direktem Bezug zu ihrem Kontext stehen und dementsprechend eingeschätzt werden müssen. Die Passagen können also nicht unabhängig betrachtet werden, sondern sie erfüllen in dem Kontext, in dem sie stehen, spezifische Funktionen.[338] Um dies weiter zu

[337] „beurteilen“. In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*. 2008ff. https://www.owid.de/artikel/298762 [Zugriff: 19. April 2025].

[338] Dies gilt nicht *per se* für Kommentare, die dem Typ *Generalisierung* zugeordnet wurden und sich durch ihre fiktional-faktuale Lesart auszeichnen. In diesem Fall ist es gerade der nicht-fiktionale Anteil der Lesart, der durch seine Übertragbarkeit über die fiktionale Welt hinaus seine Kontextabhängigkeit verliert. Dies wird in Kap. 8.2 besprochen.

explorieren, werden ihnen Diskursrelationen zugeordnet, um ihr Verhältnis zu ihrer Textumgebung festzuhalten.

In seiner Arbeit über Diskursrelationen argumentiert Hartung, dass eine vollständige Interpretation eines Diskurses[339] nicht allein auf Satzbasis möglich ist, sondern Inferenzen zu beachten sind, die sich nur aus der spezifischen Satzumgebung ableiten lassen. Aus diesem Grund nutzt er Diskursrelationen zur näheren Betrachtung von Sprechakten „deren Wahrheitsbedingung den illokutionären Beitrag einer Proposition zum gesamten Diskurs spezifizieren."[340] Diskursrelationen sind also Wahrheitsbedingungen, die eingeführt werden, ohne explizit formuliert sein zu müssen, sodass ein kohärentes Verständnis möglich ist. So werden für den Interpretationsprozess Inferenzmuster bereitgestellt, die unter anderem in der Entwicklung von Künstlicher Intelligenz genutzt werden, um Wissensverarbeitungsprozesse darzustellen.[341] Asher und Lasdarides stellen Definitionen und Grundsatzbedingungen auf: „Diese Bedingungen […] beschreiben Zustände, die es ermöglichen, die unterspezifizierten Informationen aufgrund ihrer pragmatischen Präferiertheit im jeweiligen Kontext zu bestimmen."[342] Diskursrelationen reichern also „die kompositionelle Semantik der einzelnen Sätze mit zusätzlicher „impliziter" Bedeutung"[343] an. Ich verwende Diskursrelationen, um einen genaueren Blick auf das Verhältnis der Erzählpausen zu ihrem Kontext zu erhalten. Die Interpretation eines Diskurses auf der sprachlichen Ebene erfordert implizite Voraussetzungen, die Rückschlüsse auf der interpretatorischen Ebene ermöglichen. Diese Voraussetzungen werden durch rhetorische Verbindungen hergestellt und stellen sicher, dass der Diskurs kohärent ist. Als kohärent definieren sie dabei einen sprachlichen Diskurs, wenn seine Äußerungen in der Diskursstruktur rhetorisch verknüpft sind.[344]

---

[339] Hartung verwendet den Begriff *Diskurs* für die sprachliche Ebene, von der aus er Rückschlüsse auf die Interpretation des Textes zieht. In der Erzähltheorie wird der Ausdruck "Diskurs" (*discours*) verwendet, um den formalen Aspekt des Erzählens zu beschreiben.

[340] Matthias Hartung: „Die Ausnutzung von Diskurswissen zum Zwecke der Informationsextraktion. Zur Gewinnung impliziter Information aus Texten." Heidelberg 2006. https://www.cl.uni-heidelberg.de/~hartung/pub/ma.pdf [Zugriff: 19. April 2025], S. 24.

[341] Janina Wildfeuer, John A. Bateman: „Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht". In: *IMAGINE* (2018), H. 28, S. 5–46, hier S. 32.

[342] Ebd. f.

[343] Vgl. Hartung: „Die Ausnutzung von Diskurswissen zum Zwecke der Informationsextraktion. Zur Gewinnung impliziter Information aus Texten.", S. 24. Der Nutzen für die Darstellung von Informationsextraktion besteht darin, dass auch implizite Relationen abgebildet werden können.

[344] Vgl. Alex Lascarides, Nicolas Asher: „Segmented Discourse Representation Theory: Dynamic Semantics With Discourse Structure". In: Harry Bunt, Reinhard Muskens (Hg.): *Computing Meaning*. Bd. 3. O. O.: Springer 2008 (= Studies in Linguistics and Philosophy 83), S. 87–124, hier S. 88.

Diskursrelation	Notwendige Bedingungen / Verhältnisse zwischen den Einheiten und im Kontext
Narration	Zeitliche(-örtliche) Aufeinanderfolge: b folgt a; gemeinsames Thema
Elaboration	Teil-Ganzes-Beziehung; Spezifizierungsverhältnis
Explanation	Zeitliche Aufeinanderfolge: a folgt b; b gibt Erklärung für a; im Diskurs verankerter Grund/Erklärung
Result	Zeitliche Aufeinanderfolge: b ist Ergebnis/Resultat von a; im Diskurs verankerter Grund/Erklärung
Background	Zeitliche Aufeinanderfolge: b folgt a; zwei unterschiedliche Zustände; Hintergrundinformationen
Contrast	Strukturelle Ähnlichkeit; semantische Unähnlichkeit
Parallel	Strukturelle Ähnlichkeit; semantische Ähnlichkeit

Tabelle 7 - Übersicht über die von Asher und Lascarides beschriebenen Diskursrelationen zur Verbindung zweier Diskurseinheiten / Aussagen ›a‹ und ›b‹. nach Wildfeuer/Bateman.[345]

Hartung legt für die Diskursrelationen eine Präferenzordnung fest. Eine Relation zur kohärenten Interpretation wird ihr entsprechend bevorzugt: „Elaboration ≥ Result/Explanation ≥ Narration.“[346] Für die hier durchgeführte Erhebung nutze ich alle der genannten Diskursrelationen unabhängig von ihrer Präferenz. Dies tue ich, da das Relationsmodell für eine linguistische Verwendung und entsprechend auf Satzbasis entworfen wurde, während die Erzählpausen, die ich erhoben habe, mehrere Sätze umfassen können. Aus diesem Grund können folgend auch innerhalb der erhobenen Erzählpausen mehrere unterschiedliche Diskursrelationen vorliegen – sowohl innerhalb der Passage als auch zu ihrem Kontext. Durch die Hinzufügung der Diskursrelationen ist es möglich, die Verknüpfung der Erzählpausen zur erzählten Welt und somit der erzählten Zeit zu explorieren.

[345] Wildfeuer/Bateman: „Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht“, S. 33.
[346] Hartung: „Die Ausnutzung von Diskurswissen zum Zwecke der Informationsextraktion. Zur Gewinnung impliziter Information aus Texten.“, S. 35. Dabei ist zu beachten, dass Hartung nur mit den vier Diskursrelationen *Narration, Elaboration, Explanation* und *Result* arbeitet und die anderen drei außer Acht lässt.

Beispielanalyse

Die oben vorgestellten Kategorien, in die Erzählpausen eingeordnet werden können, allen voran *Kommentartyp*, dazu *Sprechhandlung* und *Diskursrelation*, werden hier an einem Beispiel verdeutlicht, um die Kategorisierung besser nachvollziehbar zu machen. Die jeweilige Kategorisierung findet sich in den zur Verfügung gestellten Daten.

Weitere Beispiele sind im Folgenden in Kap. 4.2.2.2 zu finden.

(86) Es ging ein finsterer Haß von der Erde aus, der sich gegen sie [Eva, AW] richtete, – der kalte, unbarmherzige Grimm, den die Natur auf den Menschen wirft, wenn er es wagt, an den Fesseln seiner Knechtschaft zu rütteln.[347]

Der markierte Teilsatz stellt die annotierte Erzählpause dar. Er wird in die drei vorgestellten Kategorien zugeordnet. Zum einen wird diese Erzählpause den Kommentartypen *Interpretation* und *Generalisierung* zugeordnet und stellt so eine Mehrfachannotation dar, da sie sowohl weiterführende Informationen für „finterer Haß“ bietet, um die erzählte Welt besser zu verstehen, als auch durch Tempuswechsel und Verallgemeinerung eine Generalisierung ermöglicht (Vgl. Tab. 5: wertfreie Erklärung und Generalisierung über die erzählte Welt hinaus). Es müssen beide Tags gesetzt werden, da beide Bezüge für „finsterer Haß“ möglich sind. Im Hinblick auf die Sprechhandlungen wird *verdeutlichen* kategorisiert, da „finsterer Haß“ durch „kalte, unbarmherzige Grimm“ durch ein neues Faktum spezifiziert wurde, das zum Verständnis beiträgt. Zudem wurde *erklären* zugefügt, da die Funktionsweise des Hasses durch weiteres Wissen spezifiziert wird (vgl. Tab. 6). Mit Blick auf die Diskursrelationen wurde die Passage als *Elaboration* kategorisiert (Spezifizierungsverhältnis, siehe Tab. 7) und ihr zweiter Teilsatz durch die *Erklärung* als Explanation, die in einem Abfolgeverhältnis zum ersten Teilsatz steht.

Diese Form der Kategorisierung wurde für alle 501 Erzählpausen durchgeführt.

[347] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

4.2.2.2 Analyse der Erzählpausen im Hinblick auf den literarischen Kommentar

In der folgenden ersten Tabelle werden die erhobenen Erzählpausen in Kommentartypen in Hoffmanns *Der Sandmann* dargestellt und ihre jeweiligen Zuordnungen als Sprechhandlungen und Diskursrelationen. Von den 33 annotierten Erzählpausen wurden 12 als *Interpretation*, 10 als *Einstellungen* und 2 als *Diskurskommentar* erkannt. Keine Passage wurde allein dem Typ *Generalisierung* zugeordnet. Dazu sind 5 Erzählpausend überlappend und 4 keinem der Typen zugeordnet worden.

Chatman		Sprechhandlung		Diskursrelation	
Interpretation	12	Verdeutlichen	8	Elaboration	7
		Beurteilen	5	Explanation	3
		Erläutern	4	Result	3
		Erklären	1	Narration	1
		Deuten	1		
Einstellung	10	Beurteilen	7	Elaboration	6
		Erklären	2	Result	2
		Deuten	1	Explanation	2
		Begründen	1	Narration	1
		Verdeutlichen	1		
		Veranschaulichen	1		
Diskurskommentar	2	Verdeutlichen	2	Background	2
Interpretation, Einstellung	1	Beurteilen	1	Elaboration	1
Interpretation, Diskurskommentar	1	Erläutern	1	Narration	1
		Veranschaulichen	1	Background	1
		Deuten	1	Result	1
Interpretation, Beschreibung	2	Veranschaulichen	1	Explanation	2
		Verdeutlichen	1		
		Erklären	1		
Interpretation, Einstellung, Diskurskommentar, Generalisierung	1	Erläutern	1	Elaboration	1
		Veranschaulichen	1	Background	1
		Deuten	1	Explanation	1
Keiner	4	Veranschaulichen	2	Narration	2
		Beschreiben	1	Background	1
Davon				Elaboration	1
Handlung	2				
Beschreibung	1				

Tabelle 8 - Erzählpausen in Hoffmanns *Der Sandmann*.

Insgesamt wurde mehr als die Hälfte der Erzählpausen als Elaboration identifiziert, was für den literarischen Kommentar als Ausführung und erweiterte Informationsgabe zur erzählten Welt ausmacht. Die überlappenden Passagen enthalten unterschiedliche Typen. Hier ist

interessant zu sehen, dass die überlappenden Passagen ebenfalls einer Reihe Sprechhandlungen zugeordnet wurden, die nur einmalig vorkommen, während die Typen sich tatsächlich den gleichen Sprechhandlungen zugruppieren lassen. Dies ergibt durchaus Sinn, da eindeutige Typen durch Mustergleichheit identifiziert werden können und sich so zeigt, dass es sich tatsächlich bei den Typen um stabile Gruppen handelt. Die Ungleichheit bei den überlappenden Passagen ist durch eine Kombination von Erzählfunktionen und Typen zu erklären, die ein komplexeres Bild erzeugen. Dies werde ich am Ende des Kapitels auf Grundlage aller vorliegenden Daten diskutieren und an Beispielen verdeutlichen.
Die vier Passagen, die keinem der von Chatman formulierten Typen zuzuordnen sind, zeichnen sich durch eine indirekte Ausdrucksweise und Exklamation aus. Durch die Zuordnung zu den Sprechhandlungen *Veranschaulichen* und *Beschreiben* und der Diskursrelation *Narration* ließe sich vermuten, dass die Passagen als Erzählpausen markiert wurden, weil sich das Erzähltempo stark ändert oder ein Perspektiven-, Raum- oder Szenenwechsel stattfindet oder eine starke Vermengung mit Handlungs- und Beschreibungselementen vorliegt, sodass diese Passagen Grenzfälle darstellen. Dies werde ich im weiteren Verlauf des Kapitels auf Grundlage aller vorliegenden Daten diskutieren.

In Meyrinks *Das grüne Gesicht* wurden 155 Erzählpausen annotiert, deren Erhebung in der folgenden Tabelle dargestellt wird. Von den annotierten Erzählpausen wurden 53 als *Interpretation*, 19 als *Einstellung* und keine allein als *Diskurskommentar* oder *Generalisierungen* erkannt. Dazu sind 49 Pausen überlappend und 43 keinem der Typen zugeordnet worden.
Es fällt auf, dass beinahe ebenso viele erhobene Erzählpausen keinem Typ zugeordnet wurden, wie überlappend mehreren Typen. Bei einem Großteil dieser markierten Erzählpausen, handelt es sich allerdings um Gedankenstriche (siehe für ein Beispiel unten, Bsp. (99)). In der einzelnen Betrachtung lassen sich diese in Meyrinks Werk neben einer Handlungspause auch als Dehnungen und Handlungsersatz interpretieren, was die Konsequenz hätte, dass erzählte Zeit verginge, die nicht explizit beschrieben wurde. Andererseits sind sie auch als *Innehalten* interpretierbar, was wiederum eine Pause bedeuten würde. Die Gedankenstriche sind typisch für Meyrinks Stil (siehe weiterführend Kap. 9.2).

Chatman		Sprechhandlung		Diskursrelation	
Interpretation	53	*Verdeutlichen*	20	Elaboration	30
		Erklären	16	Explanation	16
		Erläutern	13	Background	4
		Veranschaulichen	8	Result	2
		Beurteilen	6	Narration	1
		Deuten	3		
		Beschreiben	2		
		Zusammenfassen	3		
		Begründen	1		
		Bewerten	1		
Einstellung	19	Beurteilen	16	Elaboration	17
		Verdeutlichen	6	Explanation	2
		Erklären	2	Result	2
		Vergleichen	1		
		Deuten	1		
Einstellung, Generalisierung	2	Beurteilen	2	Elaboration	2
Interpretation, Generalisierung	13	Beurteilen	5	Elaboration	9
		Verdeutlichen	4	Explanation	6
		Erklären	4	Parallel	1
		Erläutern	3	Background	1
		Deuten	2		
		Veranschaulichen	2		
		Vergleichen	2		
Interpretation, Einstellung	12	Verdeutlichen	8	Explanation	7
		Beurteilen	7	Elaboration	7
		Erklären	4	Background	1
		Erläutern	2		
		Begründen	2		
		Bewerten	1		
		Beschreiben	1		
Interpretation, Beschreibung	16	Verdeutlichen	12	Elaboration	15
		Erklären	5	Background	4
		Beschreiben	3	Explanation	2
		Beurteilen	3	Parallel	1
		Vergleichen	1		
		Veranschaulichen	1		
		Erläutern	1		
Interpretation, Diskurs	1	Erklären	1	Parallel	1
		Vergleichen	1		
Interpretation, Handlung	5	Verdeutlichen	2	Elaboration	4
		Beurteilen	1	Background	1
		Veranschaulichen	1		
		Beschreiben	1		
		Deuten	1		
		Erklären	1		
Interpretation, Einstellung, Generalisierung	2	Erläutern	2	Elaboration	2
		Beurteilen	2	Exploration	1
				Background	1
Keiner	34	Verdeutlichen	5	Narration	23
		Deuten	3	Result	5
Davon		Beschreiben	1	Explanation	2
Handlung	4	Verdeutlichen	1	Elaboration	2
Rede	1	Erklären	1		
		Zusammenfassen	1		
		Beurteilen	1		

Tabelle 9 - Erzählpausen in Meyrinks Das grüne Gesicht.

Die dritte Tabelle stellt die 313 Erzählpausen in Endes *Die unendliche Geschichte* vor. Von den annotierten Erzählpausen wurden 123 als *Interpretation*, 32 als *Einstellungen* und 5 als *Diskurskommentar* erkannt. Keine Passage wurde allein *Generalisierung* zugeordnet. Dazu sind 77 Pausen überlappend und 44 keinem der Typen zugeordnet worden.

Die Interpretationen wurden durch die Sprechhandlung *Verdeutlichen* am meisten repräsentiert, während auch die Sprechhandlungen *Erläutern, Beurteilen, Veranschaulichen, Deuten* und *Erklären* von Interesse sind, während sie den Diskursrelationen *Elaboration*, *Explanation* und *Background* zugeordnet wurden. Die Einstellungen sind ebenso wie in den zwei zuvor dargestellten Werken durch *Beurteilen* und *Elaboration* geprägt. Die Diskurskommentare sind *Beurteilen* und *Verdeutlichen*, sowie *Elaboration* zugeordnet.

Auch hier ist zu beobachten, dass ein Großteil der Passagen mit überlappenden Typen zwei Typen zugeordnet wurden, während nur 10 Passagen drei Typen zugeordnet wurden. Eine genauere Aufstellung dessen werde ich weiter unten ausführen. Die Passagen, die keinem Typ zugeordnet wurden, wurden als *Verdeutlichen*, *Veranschaulichen* und *Elaboration* erfasst. Dabei handelt es sich um Grenzfälle zur Beschreibung der erzählten Welt. Diese widmen sich den Teilen der erzählten Binnenwelt *Phantásien*, die sich nicht durch eine Parallelisierung mit der realen Welt oder Erwartungen von phantastischen Welten herleiten lassen und so einer Ausführung bedürfen. Man könnte sie auch als Beschreibungen lesen, allerdings fallen sie durch ihren erhöhten Umfang als starke Dehnung hin zur Erzählpause auf. Dies werde ich weiter unten genauer explorieren.

Insgesamt wird anhand der Tabellen deutlich, dass sich die herausgearbeiteten vier Kommentartypen bestätigen, ebenso wie die Annahme, dass sie in Kombination auftreten und dadurch eine uneindeutige Gruppe von Mischvarianten entsteht. Es fällt auf, dass über alle Typen hinweg die Verwendung der Diskursrelationen *Elaboration* und *Explanation* überwiegen. Gerade die häufige Zuordnung der Diskursrelation *Elaboration* war zu erwarten, da es sich bei Kommentaren um zusätzliche Information handelt, die nicht konsekutiv für die Narration sind, sondern darüber hinausführende Aussagen beinhalten, was sie per Definition zum Kontext in ein elaborierendes Verhältnis setzt, was in ihrer theoretischen Eingrenzung bereits dahingehend charakterisiert wurden, dass weitere Erzählerfunktionen über die narrative hinaus erfüllt werden müssen (vgl. Kap. 4.1.1). Die Verwendung von *Explanation* zeigt, dass es sich dabei vielfach um Erklärungen, Erläuterungen und Begründungen handelt.

Chatman		Sprechhandungen		Diskursrelation	
Interpretation	123	Verdeutlichen	70	Elaboration	65
		Erläutern	39	Explanation	50
		Beurteilen	33	Background	30
		Veranschaulichen	29	Result	19
		Deuten	19	Narration	14
		Erklären	17	Parallel	1
		Beschreiben	7		
		Andere	8		
Einstellung	32	Beurteilen	42	Elaboration	32
		Verdeutlichen	5	Explanation	15
		Deuten	5	Result	6
		Beschreiben	3	Background	3
		Bewerten	3	Narration	2
		Andere	6		
Diskurskommentar	5	Beurteilen	3	Elaboration	3
		Verdeutlichen	2	Narration	1
				Explanation	1
Einstellung, Generalisierung	1	Erklären	1	Explanation	1
		Beurteilen	1		
Interpretation, Einstellung, Diskurs	2	Erläutern	2	Elaboration	2
		Beurteilen	2	Explanation	2
				Parallel	2
Interpretation, Einstellung, Generalisierung	6	Erklären	5	Explanation	6
		Beurteilen	4	Result	4
		Verdeutlichen	2	Elaboration	2
		Deuten	2	Background	1
		Andere	4	Parallel	1
Interpretation, Beschreibung, Diskurs	1	Erklären	1	Elaboration	1
				Background	1
Interpretation, Beschreibung, Generalisierung	1	Erläutern	1	Elaboration	1
Einstellung, Diskurs	1	Beurteilen	1	Elaboration	1
Einstellung, Beschreibung	1	Veranschaulichen	1	Elaboration	1
		Beurteilen	1		
Interpretation, Einstellung	11	Beurteilen	17	Explanation	15
		Verdeutlichen	8	Elaboration	12
		Erläutern	6	Background	6
		Veranschaulichen	2	Result	3
		Erklären	2		
		Andere	4		
Interpretation, Generalisierung	5	Erklären	3	Explanation	3
		Erläutern	2	Elaboration	2
		Beurteilen	2	Result	1
		Andere	2		
Interpretation, Diskurs	6	Erläutern	4	Elaboration	4
		Deuten	4	Result	3
		Veranschaulichen	3	Background	3
		Verdeutlichen	3	Narration	2
		Andere	4	Explanation	2
Interpretation, Beschreibung	37	Erklären	17	Elaboration	31
		Beschreiben	12	Background	16
		Veranschaulichen	11	Explanation	3
		Verdeutlichen	11	Result	1
		Erläutern	8	Narration	1
		Beurteilen	5	Contrast	1
		Begründen	2		
		Andere	2		
Einstellung, Diskurs	1	Beurteilen	1	Elaboration	1
Interpretation, Handlung	5	Beurteilen	4	Elaboration	5
		Verdeutlichen	2		
Keiner	42	Verdeutlichen	22	Elaboration	25
		Veranschaulichen	11	Narration	5
		Beschreiben	7	Explanation	4
Davon		Beurteilen	4	Result	4
Beschreibung	9	Deuten	2	Background	3
Handlung	6	Andere	2		

Tabelle 10 - Erzählpausen aus Endes *Die unendliche Geschichte*. Aus Gründen der Darstellung wurden diejenigen Sprechhandlungen, die einen geringen Wert erhalten haben, unter „Andere“ zusammengefasst. Eine ausführliche Darstellung findet sich im Anhang 12.1.

Nach diesem Überblick betrachte ich im Folgenden die einzelnen Kommentartypen, die Gruppe der kombinierten Typen und schließlich die Passagen, die keinem Typen zugeordnet wurden, um die Kategorisierung der Erzählpausen in ihren Diskursrelationen und Sprechhandlungen für eine Schärfung des Kommentarbegriffs und seiner Untertypen zu nutzen.

Generalisierung

Das auffälligste Ergebnis zum Kommentartyp *Generalisierung* ist, dass dieser in dem erhobenen Korpus nicht alleine auftritt, sondern ausschließlich in Kombination, vor allem mit *Interpretation*. Eine *Einstellung* kann ebenfalls geäußert werden, muss aber nicht, wie es in Bsp. (86) der Fall ist.[348] Die markierte Passage beinhaltet eine Charakterisierung dessen, was mit „finsterer Haß" gemeint ist. Dabei wird diese spezifische Wahrnehmung der Figur Eva durch einen Bezug zur Natur und ihrer Wirkung auf Menschen generalisiert und so ein Bezug über den fiktionalen Kontext hinausgegeben. Dies wurde in Kap. 4.1.3 als Kennzeichen des Typs *Generalisierung* herausgearbeitet. Nimmt man dies zur Grundlage wäre anzunehmen, dass die entsprechende Passage einen fiktionalen sowie einen nicht-fiktionalen Interpretationskontext gleichzeitig bedient. Im Falle des Bsp. (86) würde dies bedeuten, dass dieses als *Interpretation* markiert wurde, da die Passage eine Charakterisierung und somit genauere Ausführung der erzählten Welt anbietet. Der Übertrag auf einen nicht-fiktionalen Kontext, erzeugt gleichzeitig die Markierung als *Generalisierung*. Im selben Sinne ist eine Kombination mit *Interpretation* und *Einstellung* möglich. Die Passage der folgenden Passage wurde *beurteilen, erklären* und *Elaboration* zugeordnet.

(87) <u>Nichts wirkt so einschläfernd wie geflüsterte Reden, deren Sinn dem Ohre unverständlich bleibt.</u> Die in leisem Ton und großer Hast geführten Gespräche zwischen dem Balkangesicht und dem Zulukaffern hinter dem Vorhang betäubten den Fremden durch ihre hypnotisierend eintönige Unablässigkeit, so daß er einen Moment in tiefen Schlummer fiel.[349]

Die vorgestellte Passage folgt auf die direkte Redewiedergabe eines langen Vortrags. Diese wird durch die vorgestellte Passage beurteilt, indem „geflüsterte Reden" generell evaluiert werden. Ihr folgt eine Verknüpfung zwischen der Rede und dem Urteil über Reden im Allgemeinen, gefolgt von der Reaktion des Fremden, die das Urteil der Erzählinstanz bestätigt. Im gleichen Maße ist die Aussage über Reden eine vorgezogene Erklärung für das folgende Verhalten der Figur des Fremden, Hauberrisser. Auch hier sind die unterschiedlichen Ebenen sichtbar. Die Passage kann zum einen in ihrem fiktionalen Kontext im Sinne ihrer analytischen Funktion als *Interpretation* verstanden werden, während sie zugleich durch die generische Beschaffenheit einen Übertrag über diesen Kontext hinaus ermöglicht und so als *Generalisierung* eine

[348] „Es ging ein finsterer Haß von der Erde aus, der sich gegen sie [Eva, AW] richtete, – der kalte, unbarmherzige Grimm, den die Natur auf den Menschen wirft, wenn er es wagt, an den Fesseln seiner Knechtschaft zu rütteln." Ebd.
[349] Ebd.

Einstellung zu Reden im Allgemeinen bedeutet. Somit wäre ein Ergebnis der Datenbetrachtung die Bestätigung, dass *Generalisierungen* in fiktionalen Werken außerhalb es funktionalen Kontextes (wie bspw. in einem Vorwort) nicht unvermengt ohne *Interpretation* vorkommen können.[350]

Diskurskommentar

Reine Diskurskommentare sind im untersuchten Korpus sehr selten. Genau betrachtet kommen sie nur als Briefüberschriften in *Der Sandmann* und in *Die unendliche Geschichte* vor. Dabei handelt es sich um Passagen, die den Akt des Erzählens reflektieren:

(88) Vor ihm gähnte der Tiefe Abgrund. Die großartige Schauerlichkeit des Anblicks lässt sich mit Worten nicht beschreiben. Quer durch das Land der Toten Berge klaffte die Erde in einem Riss, der etwa eine halbe Meile breit sein mochte.[351]

(89) Es ist unmöglich, sämtliche Türen und Zimmer zu beschreiben, durch die Bastian bei seiner Wanderung durch den Tausend-Türen-Tempel kam.[352]

In beiden Fällen ist ein Effekt der Explizierung des narrativen Aktes durch die Erzählinstanz eine Schaffung von Distanz zur erzählten Welt. Während dies in Bsp. (88) die Besonderheit des Ortes der folgenden Beschreibung betont, wird durch die Distanz in Bsp. (89) eine Raffung der erzählten Zeit eingeleitet, die erst mit einem Ortswechsel endet. Interessant ist, dass die in Bsp. (88) aufgestellte Behauptung durch ihren Kontext nicht gestützt wird. Denn obwohl die Erzählinstanz behauptet, der Anblick des Tiefen Abgrunds könne nicht beschrieben werden, folgt eine Beschreibung desselben. Die Aussage müsste so entweder als unzuverlässig betrachtet oder dahingehend verstanden werden, dass der Anblick als unvergleichlich betont wird. Da die Erzählinstanz in *Die unendliche Geschichte* insgesamt nicht durch Unzuverlässigkeit zu charakterisieren ist, scheint die zweite Erklärung sinnvoller.[353] Ein weiterer Diskurskommentar beinhaltet die aktive Ausübung der Regiefunktion der Erzählinstanz:

(90) Aber kehren wir nun zu Bastian zurück.[354]

In diesem Fall wird zum einen ein Ortswechsel, der normalerweise im Werk implizit vonstattengeht, explizit begleitet. Zum anderen findet sich durch die Verwendung der ersten Person Plural ein Hinweis auf die Erzählsituation. Dabei handelt es sich nicht allein um eine Selbstreferenz der Erzählinstanz, sondern zeitgleich um einen Verweis auf die fiktive Leseinstanz.[355] In diesem Fall zeigt sich, dass eine Verwendung der ersten Person nicht ausreichte, um zu

[350] Diesen Gedanken, die Frage nach nicht-fiktionalen Lesarten und die damit einhergehende Diskussion des (impliziten) Autors als Sprechinstanz von generalisierenden Aussagen exploriere ich weiter in Kap. 8.1.
[351] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[352] Ebd.
[353] Die Bedeutung von Unzuverlässigkeit für den *overt narrator* untersuche ich in Kap. 4.3.2.
[354] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[355] Die Frage, inwiefern eine Selbstreferenz des Erzählers ausreicht, um auf die Erzählsituation zu verweisen, wird genauer in Kap. 4.3 untersucht werden.

einer Klassifikation einer Passage als Diskurskommentar zu führen, sodass sie von der Verwendung der ersten Person Plural wie in Bsp. (90) unterschieden werden muss.

Einstellung

Von den erhobenen Erzählpausen sind 12% einzig dem Typ *Einstellung* zugeordnet. Die meisten dieser wurden als *Elaboration* markiert. Es fällt auf, dass die Passagen sich dadurch auszeichnen, dass sie vergleichsweise kurz sind: sie umfassen meistens nur einen Satz oder Teilsatz. Das folgende Beispiel zeigt eine repräsentative Einstellung aus *Der Sandmann*:

(91) Nichts war für Klara tötender als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sich dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus. Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig.[356]

Hier betont die Erzählinstanz durch Zustimmung mit ihrem eigenen Urteil die Reaktion anderer Figuren auf die genannten Gedichte und nimmt so ihre evaluative Funktion wahr. Die Passagen, die als *Einstellung* markiert wurden, sind, wenn auch nicht ausschließlich, doch mit überwiegender Mehrheit durch die Sprechhandlung *beurteilen* kategorisiert, was nicht verwundert. Oben habe ich bereits ausgeführt, dass unter *beurteilen* Erzählpausen kategorisiert wurden, die das Kerncharakteristikum des Kommentartyps *Einstellung* widerspiegeln. Es zeigt sich jedoch, dass nur in den seltensten Fällen tatsächlich eine Begründung angegeben wird.

(92) Seine Erscheinung gab dieser Behauptung recht, denn er war lang und mager und schien nur aus Sehnen und Knochen zu bestehen.[357]

In diesem Fall wird für die Meinung der Erzählinstanz eine Beschreibung angegeben. Die Passage wurde entsprechend der Sprechhandlung *bewerten* zugeordnet.

Interpretation

Bei der Kommentargruppe *Interpretation* handelt es sich um die größte Gruppe unter den untersuchten Erzählpausen, die einem einzelnen Kommentartypus zugeordnet wurden. Denn 37% der 188 Passagen mit Erzählpause wurden einzig *Interpretation* zugeordnet, vgl. dazu oben. Hierbei überwiegt die Markierung mit den Diskursrelationen *Elaboration* und *Explanation*. Ich stelle nun in einer Übersicht dar, welche Sprechhandlungen am häufigsten dabei zugeschrieben wurden, um mit ihrer Hilfe die Menge der Interpretationen zu betrachten.[358]

---

[356] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 391.
[357] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[358] Ich erinnere an dieser Stelle noch einmal, dass auch für Sprechhandlungen in der Erhebung Mehrfachnennungen möglich waren. Die Sprechhandlungen können also durchaus überlappen. Die Prozentangaben sind gerundet.

Sprechhandlungen	Prozentanteil	Anzahl
verdeutlichen	34	98
erläutern	19	56
beurteilen	15	44
veranschaulichen	13	37
erklären	12	34
deuten	8	23

Tabelle 11 - Meistgenutzte Sprechhandlungen des Kommentartyps Interpretation.

Es ist zu beobachten, dass vor allem die Sprechhandlungen *verdeutlichen* auch alleine auftreten kann. Ein Beispiel dafür findet sich in *Das grüne Gesicht*.

(93) Derselbe Name war gestern in Hilversum gefallen, als Baron Pfeill für Hauberrisser das Wort geführt und dessen Erlebnisse erzählt hatte![359]

Die Sprechinstanz stellt in dieser Passage ihr Vorwissen zur Verfügung und stellt damit einen Zusammenhang her. Dadurch kann die Passage *verdeutlichen* zugeordnet werden. Das häufige Auftreten dieser Sprechhandlung in seiner Erklärung als Explizieren des Wissens, „das für das primäre Verständnis der geschilderten Handlung nicht erforderlich ist […] und die erzählte Welt um ein Merkmal ergänzt, über das die Erzählung keine Information enthält“[360] ist im Kontext der Erhebung zu betrachten, als dass *Die unendliche Geschichte* die meisten untersuchten interpretativen Kommentare stellt und die in ihr präsentierte fiktive Welt einige dieser Erklärungen beinhaltet. Am nächsthäufigsten wurde *Interpretation* mit *erläutern* markiert.

(94) denn man wußte, daß sie [Nathanaels Mutter, AW] nicht ohne Entsetzen an ihn [Coppelius, AW] denken konnte, weil sie, wie Nathanael, ihm den Tod ihres Mannes schuld gab.[361]

Erläutern wurde zugeordnet, da zusätzliche Informationen gegeben werden, in diesem Fall, dass Nathanael die Einstellung seiner Mutter zu Coppelius teilt. *Erklären* und *erläutern* unterscheiden sie sich darin, dass *erläutern* eine zusätzliche Information bedeutet, während *erklären* dabei auf Prinzipien, Regeln, Gesetzmäßigkeiten oder Funktionszusammenhänge verweist. In Kap. 4.1.4 wurde die Unterscheidung bereits vorgestellt. Es fällt auf, dass nicht wenige Passagen – 15% – auch *beurteilen* zugeordnet wurden. Dies verwundert auf den ersten Blick, da *beurteilen* die wichtigste Sprechhandlung für *Einstellung* ist und anzunehmen wäre, dass eine Beurteilung aus der Einstellung der Erzählinstanz folgt. Die Frage ist also, ob es sich bei den Passagen eigentlich um *Einstellungen* handelt. Dies diskutiere ich anhand des folgenden Beispiels:

[359] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[360] Winko: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“, S. 145.
[361] Hoffmann: *Der Sandmann*.

(95) und es würde in alle Ewigkeit so fort gehen, denn es war ja ganz unmöglich, dass etwas sich am Ablauf der Dinge ändern konnte. Nur er allein, Bastian, konnte eingreifen. Und er musste es tun, wenn er nicht selbst in diesem Kreislauf eingeschlossen bleiben wollte.[362]

In diesem Beispiel wird Bastians Beurteilung der Situation wiedergegeben. Es handelt sich um eine der Passagen, deren genaue Abgrenzung zwischen *Interpretation* und *Einstellung* in Kap. 4.1.3 besprochen wurden. Da die Sprechinstanz das Urteil einer Figur wiedergibt und nicht ihr eigenes, werden Passagen dieser Art formal der Interpretation zugeordnet und *beurteilen* zeigt an, dass in diesen interpretativen Kommentaren Einstellungen von Figuren wiedergegeben werden. Durch die Erhebung der Sprechhandlungen ist es nun möglich, diese als eigene Untergruppe der Interpretation zu fassen: Passagen, in denen die Erzählinstanz Beurteilungen der Figuren wiedergibt. Dabei handelt es sich allerdings um eine formale Unterscheidung, die durch die Sprechhandlungen sichtbar wird.

Zusammenfassend zeigt sich, dass meisten der zugeordneten Interpretationen eine Ein- und Zuordnung in einen übergreifenden Kontext bewirken sollen oder die erzählte Welt und Handlung weiter erklären, charakterisieren und Bedeutung für das Werk und seinen weiteren Verlauf herausarbeiten und entwickeln sollen.

Gruppe der Passagen mit überlappender/kombinierter Zuordnung

Im Folgenden betrachte ich die Passagen näher, die mehr als einem Kommentartyp zugeordnet wurden. Dabei ist bereits oben aufgefallen, dass es sich dabei hauptsächlich um Kombinationen von zwei oder weniger häufig drei Typen handelt. Von den 132 Passagen, die mehr als einem Typ zugeordnet wurden, sind nur 8% mehr als zwei Typen zugeordnet worden. Insgesamt sind zwei Arten von Überlappungen zu beobachten: Zum einen Überlappungen zwischen den vorgestellten Kommentartypen, zum anderen Überlappungen mit in Kap. 4.1.2 beschriebenen anderen narrativen Modi. Ich stelle hier die Kombinationsmöglichkeiten und ihr Vorkommen im erhobenen Korpus dar.[363] Die erste Einheit der Tabelle 10 zeigt dabei Kombinationen von je zwei Kommentartypen, die zweite Einheit Kombinationen von je 3 Typen. In der dritten Einheit werden Überlappungen mit anderen Modi dargestellt.

Typkombination	Prozent	Anzahl
Interpretation + Einstellung	18	24
Interpretation + Generalisierung	14	18

[362] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

[363] Auch hier ist vor allem zu beachten, dass es sich dabei um drei sehr unterschiedlich lange Texte handelt. Also werden auch in dieser Tabelle die Daten überwiegen, die aus *Die unendliche Geschichte* erhoben wurden.

Interpretation + Diskurs	6	8
Einstellung + Generalisierung	1	1
Einstellung + Diskurs	2	2
Generalisierung + Diskurs		/
Interpretation + Einstellung + Generalisierung	8	10
Interpretation + Einstellung + Diskurs	2	2
Einstellung + Generalisierung + Diskurs		/
Interpretation + Generalisierung + Diskurs		/
Interpretation (+ Beschreibung)	42	55
Interpretation (+ Handlung)	8	10
Interpretation (+ Beschreibung + 1)	2	2

Tabelle 12 - Kombinierte Kommentartypen im Gesamtkorpus, dargestellt in prozentuellem Anteil und Menge.

Die meisten der Passagen, die zwei Typen zugeordnet wurden, kombinieren *Einstellung* oder *Generalisierung* mit *Interpretation*. Zusätzlich fällt auf, dass in der Kombination von drei Typen eben diese drei Typen gemeinsam am häufigsten auftreten. Beispiele für die Paarkombinationen wurden oben bereits ausführlich besprochen.[364] Zusätzlich betrachte ich nun ein Beispiel für die Kombination aller drei Typen.

(96) Aber es ist eine seltsame Tatsache, dass das Entsetzliche seine Schrecken verliert, wenn es sich immer wiederholt.[365]

Die Aussage kann wie oben gezeigt, sowohl in ihrem fiktionalen Kontext interpretiert werden als auch darüber hinaus. Ein Zeichen dafür ist die Möglichkeit, generalisierende Passagen ohne ihren Kontext angeben zu können, ohne dass sie unverständlich werden. Der interpretative Aspekt muss jedoch erläutert werden. Die in Bsp. (96) vorgestellte Passage stellt die abgestumpfte Reaktion der Figuren Bastian und Fuchur dar, die zum ersten Mal ein gefährliches Naturphänomen, das Nichts, wahrnehmen, sich aber im Verlaufe der erzählten Zeit an den Anblick gewöhnen. Die Einstellung der Erzählinstanz wird zu Beginn expliziert und markiert die abstumpfende Reaktion der Figuren (und Reaktionen dieser Art insgesamt) als *seltsam*.

Als nächstes wende ich mich der Betrachtung der Kombinationen zu, in denen neben dem Kommentar andere narrative Modi annotiert wurden, sodass trotz der Annotation von Erzählpausen, *Handlung* und *Beschreibung*, in dieser Tabelle vorkommen, was ich oben bereits als Grenzfälle identifiziert habe. Hierbei überwiegen signifikant die Kombinationen zwischen

[364] Vgl. Beispiel (79) in Kap. 4.1.3 und die Beispiele (86) und (87) in diesem Kapitel zur Generalisierung.
[365] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

Interpretation und *Beschreibung*. Der Zusammenhang von Interpretationen und Beschreibungen wurde in Kap. 4.1.4 bereits dargelegt:

Gerade in *Die unendliche Geschichte* finden sich viele Passagen, die kombiniert annotiert wurden. Dies erklärt sich dadurch, dass die Binnenwelt *Phantásien* als wunderbare Welt in der Parallelisierung zur realen Welt nicht intuitiv verständlich ist.[366] Um durch die Rezipierenden imaginierbar zu werden, müssen erzählte Elemente, Figuren und Kulturen der fiktionalen Welt also nicht nur beschrieben, sondern auch verständlich gemacht werden, was zu einer Anreicherung von Beschreibungen mit Erklärungen oder Erläuterungen führt, die wiederum an der Grenze zwischen *Beschreibung* und *Interpretation* markiert wurden. Dies zeigt sich auch darin, dass die Diskursrelationen *Elaboration* und *Background* hier markiert wurden.

(97) In diese Region des ewigen Eises wagten sich auch die kühnsten Bergsteiger nicht. Oder genauer gesagt: Es war schon so undenkbar lange Zeit her, dass einem der Aufstieg gelungen war, dass niemand mehr davon wusste. Denn dies war eines der unbegreiflichen Gesetze, von denen es im phantásischen Reich viele gab: Das Schicksalsgebirge konnte erst dann von einem Gipfelstürmer bezwungen werden, wenn der vorhergehende, der es vermocht hatte, ganz und gar vergessen war, und auch keine steinerne oder eherne Inschrift mehr von ihm zeugte. So war jeder, der es vollbrachte, immer der Erste.[367]

In diesem Beispiel werden die Schicksalsgebirge in *Phantásien* beschrieben und die Fakten über die fiktionale Welt durch das Vorwissen der Erzählinstanz erläuternd dargestellt. Bartsch formuliert hierzu: „Schließlich werden erzählte Welten […] nicht ‚objektiv' festgesetzt, sondern durch einen/mehrere Erzähler […] perspektiviert."[368] Die Gruppe der Passagen mit kombinierter Zuordnung zeichnet sich durch eine besonders hohe Dichte von Information auf unterschiedlichen Interpretationsdimensionen aus. Dies wird durch eine große Distanz zur erzählten Welt ausgelöst. Es wurde bereits in Kap. 1.2 der Zusammenhang zwischen Distanz zur erzählten Welt und der Identifizierung des *overt narrator* dargestellt.

Auf der Grundlage der hier vorliegenden Daten kann keine Aussage über die Verwendung des Kommentars allgemein getroffen werden. Stattdessen kann zumindest für die vorliegenden Texte gesagt werden, dass einige Kombinationen häufig vorkommen und andere nicht. Eine interessante Frage, die aus dieser Betrachtung der Typenkombinationen resultiert, wäre, ob alle Typen miteinander kombiniert auftreten können. Rückschlüsse auf Erzählerkommentare generell sollten dazu jedoch an einem größeren Korpus erprobt werden. In anderem Kontext werden Passagen wie diese als reflexive Passagenuntersucht.[369]

---

[366] Vgl. in der Einleitung und ergänzend Uwe Durst: „Definition der phantastischen Literatur". In: O. Hg.: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 17–61.
[367] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[368] Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten' in Jack Londons The Star Rover", S. 60.
[369] Vgl. Benjamin Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700–1945". In: *Journal of Computational Literary Studies* 3 (2024). H. 1, S.1-24. https://doi.org/10.48694/jcls.3861 [Zugriff: 19. April 2025].

Keine Zuordnung

Zuletzt werden nun diejenigen Passagen betrachtet, die in der Erhebung keinem der vorgestellten Typen zugeordnet wurden. Dabei handelt es sich in *Der Sandmann* um 4 Passagen, was 12% der erhobenen Erzählpausen sind. In *Das grüne Gesicht* sind 34 Passagen keinem Typ zugeordnet, was 22 % der Passagen entspricht, und in *Die unendliche Geschichte* handelt es sich mit 42 Passagen um 13% der Erzählpausen des Textes. Eine der zu untersuchenden Fragen bleibt, ob es neben den oben ausgeführten Kommentartypen weitere Gruppierungen gibt. Aus diesem Grund werde ich die nicht zugeordneten Passagen in den Werken nun genauer betrachten.

In *Der Sandmann* weisen die vier Passagen eine indirekte Ausdrucksweise auf, was eine Einordnung in einen Diskursmodus erschwert. Eine ist eine Auffälligkeit die Betonung der Mündlichkeit, die zur Markierung der Erzählpause geführt hat.

(98) »Ei!« sagte Klara, »steigen wir doch noch einmal herauf und schauen in das ferne Gebirge hinein!« Gesagt, getan! Beide, Nathanael und Klara, stiegen herauf […][370]

Die Exklamation deutet auf eine emotionale Beteiligung der Erzählinstanz hin. Zugleich handelt es sich um eine Redewendung, die bedeutet, dass ein geäußertes Vorhaben umgesetzt wird. Die Wiedergabe der Handlung ist erst im Satz darauf zu finden. Exklamative können emotive Bedeutung transportieren, auch wenn diese nicht expliziert wird. Man könnte sie entsprechend formal den Einstellungen zuordnen.

In *Das grüne Gesicht* handelt es sich bei den nicht zugeordneten Erzählpausen nicht um Teilsätze, sondern um Gedankenstriche, die die Auslassung eines Satzes symbolisieren.

(99) Immer lauter und lauter wurde die Stimme, so laut, daß es schien, als sei ringsum ein Getöse in weite Ferne gerückt, – sie schrie ihn an, er solle umkehren, – wohl müsse Eva kommen, wenn er nicht aufhöre, mit den entfesselten lichtlosen Kräften der Unterwelt nach ihr zu rufen, aber daß ihr Leben, wenn sie käme, ehe die Zeit ihrer geistigen Entwicklung um sei, noch in derselben Stunde verlöschen werde wie das Licht einer Kerze, und er selbst sich damit eine Bürde des Schmerzes auflüde, die er nicht werde tragen können, – – er biß die Zähne zusammen und hörte nicht hin. – Die Stimme suchte ihn mit Vernunftgründen zu überzeugen, daß Eva doch längst zu ihm gekommen wäre oder ihm eine Nachricht geschickt hätte, wo sie sei, wenn es hätte sein dürfen, – er habe doch den Beweis, daß sie lebe und ihm stündlich Gedanken voll heißer Liebe sende, aus dem untrüglichen Gefühl ihrer Nähe, das er Tag für Tag empfinde, – – er hörte nicht darauf und rief und rief.[371]

In einer Analyse lassen sich die besagten Gedankenstriche im Werk von Gustav Meyrink als Intervalle interpretieren, die sowohl eine Handlungspause als auch eine Dehnung oder gar Substitution der Handlung darstellen können. Dies führt zu einer ellipsenartigen Verkürzung

[370] Hoffmann: *Der Sandmann*.
[371] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

der erzählten Zeit, da diese nicht ausdrücklich beschrieben wird. Andererseits können diese Intervalle auch als Pausen verstanden werden, die eine Unterbrechung im narrativen Prozess darstellen. Die Gedankenstriche in Meyrinks Schriften sind ein kennzeichnendes Merkmal seines prosaischen Stils. Aus diesem Grund habe ich sie in der Erhebung der zeitlichen Abweichungen als Erzählpausen aufgenommen, sie bilden aber keine eigene Kommentierungsgruppe.

Die nicht zugeordneten Passagen in *Die unendliche Geschichte* beinhalten zum einen Fragen, die die Erzählinstanz stellt, wodurch die Passagen keine Information hinzufügen. Viele Untersuchungen schließen Fragen grundsätzlich aus ihrer Betrachtung aus und grenzen das Untersuchungsfeld auf assertive Äußerungen ein. Gerade im Zusammenhang beziehungsweise in der Abgrenzung zwischen Erzählerkommentaren und erlebter Rede sind Interrogation allerdings ein interessanter Faktor.

Aber wo war er?
Sollte das der Eingang zum Südlichen Orakel sein?
Sollte er es einfach ausprobieren? Aber wenn es dann nicht gelang? Wenn er sich überhaupt täuschte?
Wie lang waren sie nun schon so unterwegs?
Was sollte er jetzt tun?
Oder war er vielleicht an einen ganz anderen, fernen Ort geraten?
Was war geschehen?
– oder war es eine andere, viel tiefere Stimme gewesen, die ihr mit den gleichen Worten geantwortet hatte?
Wenn es auf diesem Speicher spukte …?
Aber wohin?
– wer weiß, wann und von wem es hierher gebracht worden war?
Wohin also?

Abb. 16 - Auswahl an interrogative Erzählpausen aus *Die unendliche Geschichte*.

Diese werden deshalb in Kap. 8.1 daraufhin untersucht, inwiefern diese der Erzählinstanz oder der Figur Bastian zu attribuieren sind. Zusätzlich betrachte ich in Kap. 5.2 oder 4.3.2 Unsicherheiten in der Narration von expliziten Erzählinstanzen als andere mögliche Erklärung für ihr zahlreiches Auftreten.[372] Zum anderen beinhalten die Passagen Existenzbehauptungen, die mit beschreibenden Interpretationen einhergehen, die fiktive Elemente der Binnenwelt *Phantásiens* beschreiben (siehe oben), oder Handlungselemente offenbaren.

(100) Hätte er gewusst, dass ein Verfolger auf seiner Spur war, der ihm Stunde für Stunde näher kam, so hätte er sich vielleicht doch zu irgendeiner Unbedachtheit hinreißen lassen, die ihn bei seinem schwierigen Weg teuer hätte zu stehen kommen können. Es war jenes Wesen aus Finsternis, das ihn verfolgte, seit er aufgebrochen war. Inzwischen hatte sich seine Gestalt so weit verdichtet, dass man ihre Umrisse klar erkennen konnte. Es war ein Wolf, pechschwarz und groß wie ein Ochse. [373]

[372] In dieser Untersuchung, in der auch Kommentare betrachtet wurden, wurde diese Gruppe ausgeschlossen, indem auf Assertionen eingeschränkt wurde. Vgl. Barth u. a.: „MONACO: Modes of Narration and Attribution Corpus“ Ich habe sie aufgenommen, da sie eindeutig auf einen *overt narrator* hinweisen und so Bestandteil meiner Untersuchung sind.

[373] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

In diesem Beispiel werden die markierten Passagen Beschreibungen von Textelementen offenbart, die zuvor retardiert wurden, um Spannung durch Unwissenheit zu erzeugen. Dadurch zeigt sich, dass die Erzählinstanz ihr Wissen in diesem Fall, von dem diese keine Kenntnis hat, zum einen platziert und kontrolliert einsetzt, was wiederum zum einen Rückschlüsse auf die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz gibt, als auch auf ihre Ordnungshoheit – denn sie hat entschieden, Informationen zurückzuhalten, um sie wie hier gezeigt zu präsentieren. Neben der Möglichkeit, dass eine Erzählinstanz ihr Wissen durch eine Existenzbehauptung einbringt, kann sie so auch ihre Einschätzung einer Situation verdeutlichen:

(101) Atréju wehrte sich vergeblich. Es war stärker als sein eigener kleiner Wille. Er schlug um sich, er kämpfte und strampelte, aber seine Glieder gehorchten nicht ihm, sondern jenem unwiderstehlichen Sog.[374]

Hier nutzt die Erzählinstanz die markierte Passage, um eine Begründung für die Handlung der Figur zu explizieren. Neben den genannten Formen sind ähnlich wie in *Der Sandmann* sind auch in *Die unendliche Geschichte* Exklamative zu finden, wenn auch nur vereinzelt.

(102) Und das Unglaubliche geschah![375]

Es lässt sich also festhalten, dass die hier untersuchten Passagen für den jeweiligen Text einen spezifischen Zweck erfüllen. Die Auslassung durch Gedankenstrich, die Meyrink verwendet, transportiert eine unklare zeitliche Information, die in Kap. 4.3.2 genauer betrachtet wird. Dagegen wurden in *Die unendlichen Geschichte* Existenzbehauptungen. Als Gemeinsamkeit können die Exklamationen festgehalten werden.

[374] Ebd.
[375] Hoffmann: *Der Sandmann*.

4.2.3 Zusammenfassung: Der literarische Kommentar

In diesem Kapitel wurde dargestellt, in welchen Abhängigkeiten die einzelnen Typen literarischer Kommentare zueinanderstehen. So benötigt der Typ *Generalisierung* im fiktionalen Kontext die Überlappung mit einem weiteren Typen. Für eine empirische Exploration hat es sich gelohnt, sich an Chatmans Kommentartypen zu orientieren, da weniger der mit Kommentar assoziierten Untergruppen ausgeschlossen werden.[376] Durch die Betrachtung der Sprechhandlungen und Diskursrelationen konnten die Typen genauer exploriert werden. Vor allem wurde dadurch gezeigt, dass die vorgestellten Typen sehr wohl abgrenzbare Gruppen bilden und sich die Unschärfen durch Überlappung herausbilden und darstellbar sind. Darüber hinaus zeigte sich, dass auf unterschiedlichen Interpretationsdimensionen argumentiert wurde, was erklärt, warum eine Überlappung ohne Fusionsprobleme genutzt werden kann – wie bspw. Generalisierung und Interpretation als fiktionale und nicht-fiktionale Interpretationskontexte. Es stellt sich heraus, dass die in Kap. 4.1.4 diskutierte Kombination von *Interpretation* und *Beschreibung* sich ebenfalls in den erhobenen Daten abbildet. In dieser Form ließe sich generell sagen, dass die vorgestellten Erzählpausen im hohen Maße als *Elaboration* markiert wurden, was sich durch die erweiterte Informationswiedergabe erklärt, die sich für die Erzählpausen bestätigte.

Wenn also der Kommentar als Anzeichen gilt, dass die Erzählinstanz am deutlichsten zutage tritt, stellt sich die Frage, welchen Einfluss die Selbstreferenz der Erzählinstanz auf die Betrachtung des Kommentares hat. Denn während in Kap. 4.1 gezeigt wurde, warum ein Erzählerkommentar eindeutig auf einen *overt narrator* verweist, wird durch die Selbstreferenz eben diese offenbarte Erzählinstanz darüber hinaus als Individuum markiert. Die Unterscheidung zwischen der offenbarten Erzählinstanz als narrativer Instanz, Individuum oder gar Figur soll nun betrachtet werden.

4.3 Der *overt narrator* als Erzählperson

Wie stehen Kommentierung und Selbstreferentialität der Erzählinstanz zueinander und wie wirkt sich ihr Verhältnis auf den *overt narrator* als Person aus? Bei dieser Frage ist *Person* bzw. *Personifizierung* nicht mit Homodiegese zu verwechseln, die die Ausprägung der Erzählinstanz als Figur bedeutet. Im Folgenden geht es vielmehr um die Frage der Charakterisierbarkeit der Erzählinstanz als Person gerade in Fällen, in denen diese heterodiegetisch ist. Dazu betrachte ich zunächst Selbstreferenz und ihrem Zusammenhang mit einer Erzählperson (Kap. 4.3.1) und ergänzend den Sonderfall der Charaktereigenschaft der Unzuverlässigkeit (Kap. 4.3.2).

[376] Stattdessen eine Minimaldefinition des Kommentars wie Fludernik oder Zeller anzunehmen, würde bedeuten, nur eine bereits vielfach betrachtete Teilmenge der Passagen in die Untersuchung aufzunehmen. Mehr zu Metanarration und Metafiktion in Kap. 8.

4.3.1 Der *overt narrator* als „Persönlichkeit“: Selbstreferenzielles Erzählen

Im Kontext dieser Arbeit wurde betont, dass die Untersuchung sich auf heterodiegetische Erzählinstanzen fokussiert, die keine Figuren darstellen und folglich in der erzählten Welt keine Präsenz haben (siehe Einleitung). In Kap. 1.2 habe ich herausgearbeitet, dass es durchaus auch Arbeiten gibt, die eine Persönlichkeit für die Erzählinstanz im Sinne der Homodiegese als zentrales Merkmal des *overt narrators* fassen.[377] Andere legen mehr Wert darauf, dass es sich um eine Ordnungsinstanz des Textes handelt, die nicht zwangsläufig als Person ausgeprägt sein muss, aber deren Absicht durch die Strukturierung der Erzählung deutlich wird. In jedem Fall lässt sich durch Kommentierung die Erzählinstanz markieren, die sowohl Einstellung als auch Überzeugungen offenbart. Diese Rückbezüge, die die Persönlichkeit der Erzähl-instanz offenbaren, können unter dem Stichwort *Selbstreferenz* untersucht werden. Die Selbstreferenz wird in der Literaturwissenschaft oftmals nicht nur in Bezug auf die Erzählinstanz diskutiert wird, sondern im Hinblick auf Referenzialität von Kunst, Künstlichkeit und Literatur gemein oder auch auf den Akt des Erzählens oder in Form von *mise en abyme*.[378] So werden unterschiedliche Begrifflichkeiten verwendet, wie neben Selbstreferenz oder -referenzialität Reflexion, Selbstreflexion, Selbstreflexivität, Metafiktion oder auch reflexive Passagen.[379] Grundsätzlich jedoch bezieht sich Selbstreferenz auf Passagen, in denen die Erzählinstanz auf sich selbst oder auf den Akt des Erzählens Bezug nimmt und so die Erzählsituation und ihre Akteure offenbart wird. Dies kann auf verschiedene Arten geschehen, zum Beispiel durch die Verwendung von Reflexivpronomen wie „ich“ oder „mir“, durch die Einbindung der Schreib- und Erzählprozesse in die Handlung oder durch die Verwendung von Metaebenen und -reflexionen. Selbstreferenz kann dabei als eine spezielle Form der Reflexivität betrachtet werden, die sich auf die Handlung oder den Text generell bezieht. Reflexivität bezeichnet insgesamt meist ein breiteres Konzept, das sich auf die Fähigkeit des Textes oder einer Sprache bezieht, sich auf sich selbst zu beziehen. Dies kann auf verschiedenen Ebenen geschehen, wie zum Beispiel auf der Ebene der Sprache, der Handlung oder der

---

[377] Vgl. dazu bspw. Ameriana/Jofi: „Key concepts and basic notes on narratology and narrative“ oder; Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*.

[378] Vgl. hierzu bspw. Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*; Wolf: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflect/série‘“; Yelena Etaryan: *Formen literarischer Selbstreflexion bei Thomas Mann und Günther Grass*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

[379] Vgl. hierzu bspw. Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700-1945“; J. Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 57. Berlin: Kadmos 2010 (= Kaleidogramme); Etaryan: *Formen literarischer Selbstreflexion bei Thomas Mann und Günther Grass*; Birgit Neumann, Ansgar Nünning: „Metanarration and Metafiction“. In: *the living handbook of narratology* (2014). https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/50.html [Zugriff: 19. April 2025]; Wolf: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflect/série‘“.

Erzählstruktur. Insgesamt können Selbstreferenz und Reflexivität also als engverwandte Konzepte betrachtet werden, die wie hier nuanciert verschiedene Aspekte des Textes betreffen, oftmals aber synonym verwendet werden.

Selbstreflexivität bezieht sich auf den Rückbezug auf das Medium der Sprache oder die Kunst des Schreibens und kann auf verschiedene Arten in der Literatur auftreten, zum Beispiel durch die Verwendung von Metafiktion. Insgesamt können Selbstreferenz, Reflexivität und Selbstreflexivität als verschiedene Nuancen betrachtet werden, die sich alle auf die Fähigkeiten eines Textes oder einzelner Textphänomene beziehen, sich auf sich selbst zu beziehen und das Bewusstsein von Rezipierenden für den Erzählprozess und die Art und Weise, wie Sprache und Text miteinander agieren, zu erhöhen. Ich beziehe mich in diesem Kapitel explizit auf den Selbstbezug der Erzählinstanz und lasse andere Aspekte dabei insofern außen vor, dass ich sie allein in Hinblick auf ihre Bedeutung für die Erzählinstanz fasse.[380] Die Frage, die ich stelle, lautet: Lassen sich Markierungen einer Persönlichkeit der Erzählinstanz im Text erkennen und inwiefern kann Selbstreferenz dazu beitragen? Um dies zu erläutern, betrachte ich zunächst ein Beispiel:

(103) Kurzum, es gibt so viele verschiedene Leidenschaften, wie es verschiedene Menschen gibt.$_1$ Für Bastian Balthasar Bux waren es die Bücher.$_2$ Wer niemals ganze Nachmittage lang mit glühenden Ohren und verstrubbeltem Haar über einem Buch saß und las und las und die Welt um sich her vergaß, nicht mehr merkte, dass er hungrig wurde oder fror – […] – Wer nichts von alledem aus eigener Erfahrung kennt, nun, der wird wahrscheinlich nicht begreifen können, was Bastian jetzt tat.$_3$ Er starrte auf den Titel des Buches und ihm wurde abwechselnd heiß und kalt.$_4$ […] Er musste dieses Buch haben, koste es, was es wolle!$_5$[381]

In dieser Passage aus *Die unendliche Geschichte* wird die Überschneidung der oben genannten Bezüge sichtbar. Die Passage zeigt als *mise en abyme* einen klaren metafiktionalen Bezug, der sich durch die Erzählpause als Kommentar fassen lässt. Durch eine Generalisierung wird die Situation in einen größeren Kontext eingeordnet (1. Satz). Darauf folgt eine Zustandsoffenbarung, die diesen generalisierten Kontext für die Figur situativ kontextualisiert und diese so charakterisiert (2. Satz). Die Charakterisierung wird folgend zusätzlich wieder in einen größeren Kontext eingebunden und die Vorlieben der Figur mit den Vorlieben der fiktiven Rezipierenden als Generalisierung und Interpretation kommentiert (3. Satz) und daraus der Handlungsimpuls der Figur in erlebter Rede dargestellt und so den fiktionalen Kontext wiederhergestellt (5. Satz).

Doch wie lassen sich dadurch Rückschlüsse auf die Erzählinstanz treffen? Immerhin offenbart sie sich nicht durch einen direkten Selbstbezug in erster Person. Dies geschieht durch Sympathielenkung – einer Erzählerfunktion, die über die narrative Funktion hinausreicht

[380] Eine genauere Untersuchung zu Metafiktion und Metanarration findet sich in Kap. 8.2.2, die Analyse eines dafür sehr beispielhaften Werkes dazu in 9.3.
[381] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

(vgl. Kap. 4.1.1). Da die folgende Handlung der Figur im Konflikt mit dem Gesetz steht, wird sie hier für die (fiktionalen) Rezipierenden gerechtfertigt. Die Erzählinstanz argumentiert, dass Menschen, die keine Bücher lieben, die folgende Handlung nicht verstehen, womit sie im Umkehrschluss behauptet, dass jene, die dies tun, den folgenden Diebstahl nachvollziehen können. Durch dieses Sympathisieren mit der Figur lässt sich implizit schlussfolgern, dass die Erzählinstanz ebenfalls Verständnis für die Handlungen der Figur hat, was sie dazu motiviert, dieses Verhalten zu verteidigen, obwohl es ihren Moralvorstellungen (und denen fiktiver Rezipierender) widerspricht. Der Tempuswechsel zeigt den Stopp der erzählten Zeit an und verweist so auf die Perspektive des narrativen Aktes, was die Erzählinstanz zum Perspektivträger macht. Obwohl sie in *Die unendliche Geschichte* also keine homodiegetische Ausprägung aufweist, werden Rezipierende hier eingeladen, sich eine Erzählperson vorzustellen, die individuelle Persönlichkeitsmerkmale aufweist, die über eine Strukturfunktion hinausgehen. Ein wichtiger Marker hierfür ist der Tempuswechsel. Satz 4 kann als Beispiel für das eigentliche Erzähltempus und den narrativen Modus des Werkes dienen.

> narratives are seen as characterized by an anaphoric pattern where the events are related to each other like a temporal chain and constitute the reference point in form of a ‚story now'. This implies that the temporal advancement of the events and the deictic displacement of the actual speaker's origo are seen as the relevant features of narrativity in these accounts[382]

Betrachtet man also allein Satz 4 im Hinblick auf eine Erzählinstanz, wäre der einzige Grund für diese darin begründet, durch das Präteritum anzunehmen, dass ein deiktisches Zentrum der Repräsentation dieser Ereignisse als Sprechinstanz vorhanden sein muss. Aus diesem Grund für den Zeitpunkt des narrativen Aktes eine Erzählinstanz zu identifizieren, wäre so also rein theoretisch motiviert. Allein für Satz 4 gesprochen würde deshalb keine Veranlassung bestehen, eine personalisierte Entität für diese Perspektive des narrativen Aktes anzunehmen, da keinerlei Rückschlüsse auf eine solche möglich sind.[383] Da Satz 4 jedoch in Kommentare eingebettet ist, stellt sich gerade für Satz 3 die Frage, ob durch diesen eine Markierung der Erzählinstanz und die Präsentation ihrer Persönlichkeit anzunehmen ist, sodass die

[382] Sonja Zeman: „What is a Narration – and why does it matter?" In: Annika Hübl, Markus Steinbach (Hg.): *Linguistic Foundations of Narration in Spoken and Sign Language*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamin Publishing 2018, S. 173–202, hier S. 177.

[383] Die Frage, ob in Texten, die einzig eine Struktur wie in Satz 4 aufweisen, eine Erzählinstanz theoretisch ebenfalls angenommen werden muss, wurde in der Forschung diskutiert. Ich stimme dahingehend zu, dass jeder Text durch eine Organisationsabsicht strukturiert wird und es sicher auch Beispiele gibt, in denen keine Personifizierung dieser als Instanz angenommen werden muss und sie somit keine Erzählinstanz als fiktives Konstrukt benötigt. Im Kontext dieser Untersuchung und dieses Beispiels jedoch ist diese Diskussion zu vernachlässigen, da Satz 4 eingebettet ist in Erzählerkommentare, die eindeutig auf eine Erzählinstanz als Sprechinstanz verweisen. Die Frage, ob eine Erzählinstanz immer angenommen werden muss, ist hier also nicht relevant, da die untersuchten drei Werke eindeutig Markierungen einer Erzählinstanz aufweisen, so also für die Debatte der Pan-Narrator-Theory nicht beitragen können. Vgl. dazu bspw. Currie: *Narratives and narrators. A philosophy of stories*; Kania: „Against the Ubiquity of Fictional Narrators"; Köppe/Stühring: „Against Pan-Narrator Theories"; Patron: „The Narrator. A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory".

Erzählinstanz – statt als abstraktes Konstrukt des *discours* – auch als Figur aufzufassen oder wenigstens als Person zu sehen ist. Oder anders gesagt: inwiefern Persönlichkeit der Erzählinstanz, ihre Personalisierung und Figuralität miteinander verschmelzen oder abzugrenzen sind.

Die Vermengung einer Annahme von Erzählinstanzen und ihrer Personifizierung wurde schon vielfach kritisiert, bis hin zu ihrer terminologischen Benennung durch *point of view* oder *Stimme*: „Der Erzähler ist kein menschliches Subjekt – und daher nicht mit dem Autor gleichzusetzen –, sondern ein körperloses Konstrukt, dessen »Stimme« wandelbar sein kann."[384] Chatman sieht die Erzählinstanz grundsätzlich als Teil der *diegesis* an, nicht der *histoire*. Eine Selbstreferenz würde in diesem Fall, in dem keine Handlung wiedergegeben wird und somit eine physische Verortung in der erzählten Welt gegeben wird, einen Bezug zum narrativen Akt herstellen, der der erzählten Zeit nachzeitlich zuzuordnen ist. Er formuliert: „Heterodiegetic narrators never were in the story and so could not possibly have ‚seen' the events and characters."[385] Er kritisiert Genettes Fokalisierungsbegriff dahingehend, dass dieser (ebenso wie *point of view*) zwei Funktionen vermenge: Zum einen den Blickwinkel im Sinne der metaporischen Sicht (Chatman schlägt zur Klärung *filter* vor) und zum anderen eine mentale Position im Sinne z.B. einer vertretenen Meinung, für die kein physischer Standpunkt im fiktionalen Raum nötig sei. Diesen könne so auch eine heterodiegetische Erzählinstanz einnehmen, da diese auch ohne an der Diegese teilzuhaben ihre Meinung dazu äußern kann (Chatman nennt dies *slant*). Diese Unterteilung ersetze so Genettes Unterscheidung zwischen interner und externer Fokalisierung ohne die problematische metaphorische Terminologie (vgl. Kap. 1.2).[386] Diese Vermengung zeigt eine allgemeine Tendenz zur Diskussion der Personalisierung der von Chatman noch als rein als extradiegetisch und artifiziell angenommenen Erzählerkonzepte. Folgend zeigt sich dies auch in der Betrachtung des *overt narrators* in der Frage, ob dieser als *focalizer* einen Blickwinkel einnimmt und ob eine explizite Vermittlung immer personal sein muss, bis hin zu der Ansicht, dass schon Chatmans ursprüngliche Betrachtung der graduierten Wahrnehmbarkeit eine Personifizierung der Erzählinstanz

[384] Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 233; Auch Genette betrachtet die Wahl der eigenen Terminologie durch ihre metaphologische Nähe zum Menschen im Nachhinein kritisch. Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 245–279.
[385] Chatman: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", S. 195.
[386] Als Grund für die Verwendung der personifizierenden Terminologie sehe ich das zugrundeliegende Kommunikationsmodell, dass Kommunikationsinstanzen als Sender und Empfänger verwendet. Diese Parallelisierung mit Sprecherinnen und Hörerinnen legt die Erwartung einer Person nahe. Diese wird betont durch die Verschachtelungen der erzählten Zeiten. Da Zeitwahrnehmung an Entitäten gebunden ist, verstärkt der Tempuswechsel zum narrativen Akt den Eindruck der Personifizierung.

voraussetze, was durch ihn zwar vehement verneint, doch durch seine Indikatoren teilweise nahegelegt ist.[387]

Die Verbindung zwischen der Personalisierung der Erzählinstanz und den von ihr ausgeübten Erzählerfunktionen ist naheliegend, da alle Funktionen außer narrativen, einen Einblick in die Persönlichkeit der Erzählinstanz geben, indem sie Einsicht in die Entscheidungen, Meinung und (Erzähl-)Präferenzen offenbaren (vgl. dazu Kap. 4.1.1). Also lohnt es, Persönlichkeiten von Erzählinstanzen unabhängig ihrer Einschränkungen zu betrachten. Dies macht den Kern des Begriffs *overt narrator* aus: Die Erzählinstanz wird durch ihre Offenbarung charakterisierbar und erhält ein Profil. Dies ist bspw. in *Der Sandmann* im Vergleich zu *Die unendliche Geschichte* deutlich zu erkennen. Die Erzählinstanz in *Der Sandmann* offenbart sich selbst als Teil der erzählten Welt, indem sie behauptet, mit den Figuren der Erzählung befreundet zu sein.

(104) Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser, zu erzählen unternommen.[388]

Zwar tritt die Erzählinstanz selbst in der Erzählung nicht als Figur auf und interagiert mit den anderen Figuren, dennoch sind Rezipierende so eingeladen, sich die Erzählinstanz als Person vorzustellen, die somit personale Eigenschaften wie Charakterzüge, Vorlieben und Erfahrungen hat. Dies ist der Fall von offenbartem Erzählen, der von Lahn und Meister angenommen wurde: „Ein offener Erzähler liegt vor, wenn […] er also ein gewisses Persönlichkeitsprofil aufweist und quasi wie eine Figur gestaltet wird.“[389] Darüber hinaus beteuert die Erzählinstanz in *Der Sandmann* durch ihre Behauptung mit den Figuren befreundet zu sein, dass die berichtete Handlung nicht erfunden sein kann, wobei es sich nach Chatman um einen Indikator für den *overt narrator* handelt (vgl. Kap. 1.1.4). In *Die unendliche Geschichte* und *Das grüne Gesicht* stellen sich die Erzählinstanzen nicht vor und behaupten auch nicht, eine Figur in der erzählten Welt zu sein – die Rezipierenden werden also nicht explizit zu einer solchen Vorstellung aufgefordert. Dennoch zeigen sich die Persönlichkeiten der Erzählinstanzen, indem diese ihre Meinungen äußern und sich mit Lesenden solidarisieren (vgl. Kap. 4.2 2).

Um einen genaueren Einblick zu erlangen, grenze ich einige Konzepte voneinander ab, die hier bereits gefallen sind. Dabei handelt es sich um die Begriffe *Person*, *Persönlichkeit*, *Figur* und *Charakter*.

[387] Vgl. Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration“, S. 106 und ergänzend die Ausführungen in Kap. 1.1.1 und Kap. 1.2.
[388] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 386.
[389] Vgl. dazu Kap. 1.2 oder auch Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 63.

Person bezieht sich generell auf den Träger der Handlung eines Verbs[390], konkret auf den „Mensch als Individuum, in seiner spezifischen Eigenart als Träger eines einheitlichen, bewussten Ichs“[391]. Im literaturanalytischen Kontext wird *Person* oft umgangssprachlich synonym zu *Figur* verwendet, bei der es sich um „durch Sprache erzeugte Textkonstrukte“[392] handelt, die fiktionale Personen darstellen. „Figuren sind mentale Modelle, die aus Vorstellungen bestehen und beim Leser die Erschaffung eines inneren Bildes oder eines gedanklichen Konzepts von einem lebendigen Wesen hervorrufen können.“[393] Figuren werden so „vom Leser auf der Grundlage von Übertragung biologischer, anthropologischer und psychologischer Konzepte auf den Erzähltext wie reale Personen wahrgenommen bzw. mit realen Personen gleichgesetzt.“[394] Zusätzlich wird auch von *Figur* gesprochen, um auf die Rolle oder Funktion einer fiktionalen Person im literarischen Werk zu verweisen, wie zum Beispiel eine Protagonistin oder eine Antagonistin.

> Figuren sind im poststrukturalistisch-semiotischen, textimmanenten Ansatz Teilentitäten der erzählten Welt, untergeordnete und funktionale Elemente der Handlung mit handlungsprogressiver und sinnkonstituierender Funktion oder darüber hinaus mentale Modelle (…) in thematischen und ästhetischen Bedeutungsnetzen.[395]

Der Begriff *Charakter* wird im weiteren Sinne ebenfalls synonym zu *Figur* verwendet, gerade durch seine Nähe des englischen Terms *character*, bezeichnet zugleich aber auch im engeren Sinne die Menge der individuellen Eigenheiten einer Person bzw. einer Figur.[396] *Persönlichkeit* bezieht sich auf die Gesamtheit dieser Eigenschaften, Merkmale und Verhaltensweisen einer fiktiven Figur. *Persönlichkeit* kann auch als eine Art von Charakterisierung betrachtet werden, die darauf abzielt, eine Person in seiner Ganzheit zu erfassen und zu beschreiben, also die „Gesamtheit der persönlichen (charakteristischen, individuellen) Eigenschaften eines Menschen“.[397] In diesem Absatz wurde sicherlich deutlich, wie eng verwandt diese Begriffe sind und wie sie so auch oft in der Anwendung synonymisiert auftreten.

Um sich der Problematik der personifizierten Entität[398] der Erzählinstanz nun zu nähern, werden die Begriffe wie hier vorgestellt verstanden. Betrachtet werden in *Die unendliche Geschichte*, *Das grüne Gesicht* und *Der Sandmann* drei Erzählinstanzen, auf die der Term *Figur* nicht zutrifft.

---

390 „Person“. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*.
391 „Person“. In: *OxfordLanguages*.
392 Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 232.
393 Mair: *Erzähltextanalyse. Modelle, Kategorien, Parameter*, S. 41.
394 Ebd.
395 Ebd., S. 42.
396 Vgl. Bernhard Asmuth: „Charakter“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 297–299.
397 „Persönlichkeit“. In: *OxfordLanguages*.
398 „Etw., das existiert; Sammelbegriff für alles, was abstrakt oder konkret existiert, mit dem auf individuell Seiendes unterschiedlicher Kategorien (z. B. Gegenstände, Lebewesen, Konzepte, Ereignisse) gleichzeitig verwiesen werden kann oder auf etw., das keiner Kategorie (eindeutig) zugehört“, vgl. „Entität“. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*.

Eine hierfür nützliche Unterscheidung wird durch Mair vorgestellt. Er unterscheidet zwischen Erzählstimme (bzw. Erzählmedium) – „Die implizite Erzählinstanz, die als anonymes und unpersönliches, fast gegenständlich-objektives Erzählmedium die Geschichte oder Handlung vermittelt“ – und Erzählerstimme (bzw. Erzählsubjekt):

> Die implizite Erzählinstanz, der zwar noch ein anonymer, aber nicht mehr gegenständlicher, sondern ein subjektiver und ansatzweise persönlicher Vermittler der Geschichte oder Handlung ist und der extradiegetische Erzähler, der sich sogar in der Ich-Form expliziert und an den fiktiven Leser wendet.[399]

Beide grenzt er von der Erzählerperson ab, dem „sich selbst explizierende[n] Er-Erzähler“ und dem „intradiegetische[n], leiblich-körperlich wahrnehmbare[n] Ich-Erzähler“[400] als Erzählerfigur wie sie hier ausgeschlossen wurde.

Erzählmedium	Anonym, objektiv, unpersönlich, keine Leseransprache
Erzählsubjekt	Anonym, subjektiv, ansatzweise persönlich, Leseransprache, Ich-Form
Erzählerperson	Sich selbst explizierender Er-Erzähler
Erzählerfigur	Intradiegetischer, figuraler Ich-Erzähler

Tabelle 13 - Persönlichkeitsgrade von Erzählinstanzen nach Mair.[401]

Insgesamt können diese Begriffe dazu beitragen, die verschiedenen Aspekte der Charakterisierung von fiktiven Wesen in einem Text zu verstehen und zu analysieren. Durch die Untersuchung der Persönlichkeiten, Handlungen und Perspektiven von Figuren, sowie der Stimme der Erzählinstanz kann ein tieferes Verständnis für die Bedeutung und den Zweck eines literarischen Werkes gewonnen werden.

Bisher wurde festgestellt, dass die Frage nach einer personalisierten Erzählinstanz auftritt, wenn diese gewisse Eigenschaften aufweist. Sie erfüllt mehr als die narrative Erzählerfunktion, was im Umkehrschluss bedeutet, dass ein Erzählerkommentar ein Marker für eine personalisierte Erzählinstanz darstellt (vgl. dazu Kap. 4.1.1: Aus diesem Grund bietet die Annotation der Erzählpausen eine gute Grundlage zur weiteren Untersuchung dieses Phänomens). Dennoch bedeutet nicht jeder Kommentar eine gleichstarke Markierung einer Erzählerpersönlichkeit. Als weiterer Marker dafür wurde bereits der Tempuswechsel genannt, der eine Betonung der Perspektive des narrativen Aktes darstellt. Darüber hinaus kann die Selbstreferenz der Erzählinstanz eine Rolle spielen, bei der zwischen einem indirekten oder direkten Bezug (mit oder ohne 1. Person) unterschieden werden kann.[402]

[399] Mair: *Erzähltextanalyse. Modelle, Kategorien, Parameter*, S. 151.
[400] Vgl. zu Mairs terminologischer Unterscheidung ebd.
[401] Ebd., S. 141.
[402] Bisher habe ich argumentiert, dass eine klare Präsentation eines *point of views* ohne figurale Präsenz als Marker für eine eindeutige Erzählinstanz zu begreifen ist. Es kann allerdings auch dahingehend interpretiert werden, dass der Autor oder die Autorin als direkte Sprechinstanz zu verstehen ist. Mit dieser Unterscheidung befasse ich mich in Kap. 8.2.3.

Um einen besseren Überblick über Passagen zu erhalten, die hier von Interesse sein können, suche ich in den annotierten Erzählpausen also nach den folgenden Markern:

- Mündlichkeitsmarker
- Tempuswechsel
- Selbstreferenz (1. Person Sg. oder Pl.)

Dabei gehe ich von dem Grundgedanken der Gradualität aus, der Teil von Chatmans Kommentartypen ist: Je mehr Marker, desto wahrscheinlicher ist eine potentielle Entfaltung der Wirkung auf Rezipierende. Ich habe nicht für die gesamten Untersuchungswerke erhoben, ob Tempuswechsel, Mündlichkeitsmarker oder Selbstreferenz vorkommen, sondern für die annotierten Erzählpausen.[403]

Phänomen	Vorkommen	Anteil
Selbstreferenz	47	9%
Mündlichkeitsmarker	117	23%
Tempuswechsel	98	20%

Tabelle 14 - Vorkommen von Tempuswechsel, Mündlichkeitsmarker und Selbstreferenz in den Erzählpausen des Korpus, gerundet auf ganze Zahlen.

Die Werte in der Tabelle zeigen, dass Markierungen von Mündlichkeit und Tempuswechsel häufiger vorkommen als die Selbstreferenz der Erzählinstanz auf sich selbst, was durch die heterodiegetische Natur der untersuchten Erzählinstanzen zu erklären ist. Aus dieser Perspektive – dass es sich bei den untersuchten Erzählinstanzen nicht um Figuren des jeweiligen Werkes handelt – ist es sogar überraschend, wie oft sie auf sich selbst verweisen.

Oben wurde bereits eine starke Gemeinsamkeit zwischen Metanarration bzw. -narration und Selbstreferenz festgestellt. Diese zeigt sich auch in den untersuchten Daten: Über 80% der Diskurskommentare weisen eine Referenz der Erzählinstanz auf sich selbst auf, 70% einen Tempuswechsel und ca. 40% Mündlichkeitsmarker. Die starke Nähe zwischen Selbstreferenz der Erzählinstanz und Metanarration bzw. -fiktion wird also deutlich und ist auch theoretisch begründbar, da die explizite Selbstoffenbarung einer Erzählinstanz zwangsläufig metanarrativ zu verstehen ist. Zugleich bedarf es für eine selbstreferenzielle Reflexion eine eindeutige Pausierung der erzählten Zeit, was einen Tempuswechsel wahrscheinlicher macht.

Umgekehrt betrachtet ist das Bild allerdings nicht so eindeutig: Nur etwas mehr als 40% der Passagen mit selbstreferenziellem Bezug sind auch Diskurskommentare. Von den Passagen mit Tempuswechsel sind 25% Diskurskommentare und von den Passagen mit Mündlichkeitsmarkern handelt es sich sogar nur bei ca. 10% um Diskurskommentare.[404]

[403] Vgl. Weimer: *Digitaler Anhang* unter „Weimer Erzählpause Erhebung“.

[404] Die Werte im Text wurden gerundet. Dies sind die genaueren Werte: Anteil Selbstreferenz an Diskurskommentar: 83,33%. Anteil Tempuswechsel an Diskurskommentar: 69,44%. Anteil Mündlichkeitsmarker an Diskurskommentar: 41,67%. Anteil Diskurskommentar an Selbstreferenz: 44,78%. Anteil

Dies bedeutet, dass die explizite Selbstreferenz einer Erzählinstanz nicht eindeutig auf einen Diskurskommentar hinweist. Um zu untersuchen, warum dies so ist, betrachte ich im Folgenden die einzelnen Marker einzeln, um einen genaueren Einblick zu erhalten.

Tempuswechsel

Insgesamt wurde in 98 Passagen ein Tempuswechsel markiert, wobei dieser Wechsel nicht nur ins Präsens stattfindet. Die folgende Tabelle stellt die erhobenen Tempuswechsel und visualisiert diese zum Überblick.

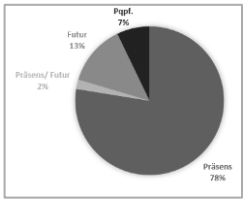
Zeitform	Anzahl	Verhältnis
Präsens	76	
Futur	13	
Präsens & Futur	2	
Plusquamperfekt	7	

Tabelle 15 - Tempuswechsel.

Weniger häufig kommen Tempuswechsel ins Plusquamperfekt oder Futur vor. Die Passagen im Plusquamperfekt markieren diejenigen Erzählpausen, die mit einer Analepse überlappen und dabei eine starke Ähnlichkeit zur simulleptischen Struktur aufweisen (vgl. dazu Kap. 2.4).

(105) Die Geste war so lebendig und überzeugend gewesen, daß auch Hauberrisser einen Moment lang glaubte, das enthauptete Kreuz wieder aus dem Boden wachsen zu sehen.[405]

Bei Passagen mit Wechsel ins Futur fällt auf, dass es sich dabei um Konstruktionen im Konjunktiv II und Futur II handelt, die an eine Matrixstruktur im Präteritum angegliedert sind. Dies lässt sich an einem Beispiel verdeutlichen:

(106) Er ahnte nicht, dass diese Nacht noch aus ganz anderen Gründen die schlimmste seines bisherigen Daseins in Phantásien werden sollte. [406]

Während der Hauptsatz im Präteritum steht und somit die Perspektive der erzählten Zeit einnimmt, prophezeit der Nebensatz Ereignisse, die sich aus dieser Perspektive in der Zukunft befinden, aber aus dem Blickwinkel des narrativen Aktes bereits abgeschlossen sind. Dieses Beispiel zeigt die Komplexität von Zeitformen und ihrer Wahrnehmung, die durch die Verschachtelung von Perspektiven in narrativen Texten entstehen. Dennoch kommen beide Tempusformen vergleichsweise selten in der untersuchten Menge von Passagen vor. Das Tempus, in das am häufigsten gewechselt wurde, ist das Präsens. Dieser Wechsel geht in den meisten Fällen mit einer reflexiven Passage einher, also einer generalisierenden Behauptung, deren

Diskurskommentar an Tempuswechsel: 25,25%. Anteil Diskurskommentar an Mündlichkeitsmarker: 11,02%.

[405] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

[406] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

Inhalt auch außerhalb des fiktionalen Kontextes interpretiert werden kann (vgl. Kap. 8.1). Dabei handelt es sich zumeist um kurze Passagen, die ein oder zwei Hauptsätze umfassen. Eine Kombination von Zeitformen liegt für Präsens und Futur vor. Hierbei zeigt sich, dass unterschiedliche Teile der erhobenen Erzählpause in unterschiedlichen Zeitformen präsentiert werden.

(107) Und dort liegt Sikánda noch heute. Denn erst in einer fernen Zukunft wird einer kommen, der es ohne Gefahr berühren darf – doch das ist eine andere Geschichte und wird ein andermal erzählt werden.[407]

Solche Passagen in *Die unendliche Geschichte* weisen auf weitere Narrationspotentiale hin. In den meisten Fällen finden sich diese allerdings nicht im Futur, sondern im Präsens:

(108) Was übrigens Held Hynreck betrifft, so gelang es ihm tatsächlich, nach Morgul, dem Land des Kalten Feuers zu kommen. Er drang auch in den versteinerten Wald Wodgabay ein und überwand die drei Gräben um die Burg Ragar. Er fand das bleierne Beil und besiegte Smärg, den Drachen. Dann brachte er Oglamár zu ihrem Vater zurück, obwohl sie jetzt gern bereit gewesen wäre, ihn zu heiraten. Aber jetzt wollte er nicht mehr. Doch das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden.[408]

Dabei wird deutlich, dass die einzelnen Passagen, die tatsächlich ein abweichendes Erzähltempus aufweisen, auch hier eher einen Teilsatz oder Satz umfassen und keine längere Passage. Im Falle der alternativen Erzählstränge in *Die unendliche Geschichte* markiert der Tempuswechsel ins Präsens die Rahmung einer Passage, die zwar im Präteritum verfasst ist, also aus der Perspektive des narrativen Aktes im Erzähltempus berichtet werden kann, sich gleichzeitig zum aktualen Zeitpunkt in der erzählten Zeit in der Zukunft befindet, also eine Handlung in der Vergangenheit, die mit einer Hypothese über eine zukünftige Handlung in Verbindung steht. Dabei wird das Modalverb *sollen* mit Infinitiv kombiniert, was Zeman *future of fate* nennt (vgl. hierzu Kap. 6.3).[409]

Insgesamt kann der Tempuswechsel vor allem durch seine Offenbarung der narrativen Perspektive auf die Ereignisse der narrativen Welt durch die Erzählinstanz hinweisen. Dies ist ein impliziter Hinweis auf sie und kann nur in der Hinsicht als Markierung ihrer Persönlichkeit gewertet werden, dass für die Perspektive des narrativen Aktes ein Perspektivträger angenommen werden kann. Dies wurde bereits mehrfach als Marker für einen *overt narrator* diskutiert (siehe Kap. 1.2 oder 2). Demnach bedeutet eine Abweichung von der Erwarteten temporalen Ordnung des Werkes eine Markierung der Ordnungsinstanz des Textes. Obwohl der Tempuswechsel somit deutlich für die Untersuchung des *overt narrators* nutzt, reicht er nicht für eine Markierung im Hinblick auf die Frage nach einer Personifizierung der Erzählinstanz aus,

[407] Ebd.
[408] Ebd.
[409] Vgl. hierzu Zeman: „What is a Narration – and why does it matter?“ und Kap. 6.3.

zumindest nicht über das hinaus, was als Kritik an der Terminologie der Perspektivierung bereits ausgebracht wurde. Aus diesem Grund wende ich mich den anderen erhobenen Markern zu.

Mündlichkeitsmarker

Mündlichkeitsmarker sind sprachliche Ausdrücke oder Merkmale, die in gesprochener Sprache häufig vorkommen und die mündliche Natur der Kommunikation betonen oder signalisieren.[410] Diese Marker können bspw. Abweichungen von der standardisierten Grammatik oder Aussprache, Füllwörter, Pausen, Intonation oder andere Sprechmuster umfassen, die im schriftlichen Ausdruck nur selten auftreten. Die Verwendung von Mündlichkeitsmarkern kann dazu beitragen, eine informelle Atmosphäre in der Kommunikation zu schaffen oder bestimmte sprachliche Funktionen wie Betonung, Hervorhebung oder Ironie zu vermitteln. Durch diese Natur der Mündlichkeit verweisen sie auf eine Erzählinstanz, die durch informellere Sprache ihre Persönlichkeit offenbart. In der Untersuchung von Markierungen von Mündlichkeit unterscheide ich zwischen Untergruppen, die auf Mündlichkeit schließen lassen: (i) Umgangssprachliche Ausdrücke, (ii) elliptische Strukturen, (iii) Markierungen von emotivem Ausdruck bzw. Ausrufen und (iv) Markierung von Unsicherheit. Im Folgenden zeige ich Beispiele für die einzelnen Varianten.

(i) Umgangssprache

Umgangssprachliche Ausdrücke sind lexikalische Einheiten oder Idiome, die in der mündlichen Sprache oder informellen Schreibstilen gebräuchlich sind. In narrativen Texten finden sie Anwendung, um die Authentizität der dargestellten Situationen zu erhöhen und den Eindruck von Alltagssprache zu vermitteln.

(109) Es gab <u>überhaupt</u> nicht den geringsten Zweifel, dass dies ihr Name war.[411]

In diesem Beispiel dient „überhaupt“ als Mündlichkeitsmarker. Vorteil dieser Ausdrücke ist es, dass sie bspw. durch Wortlisten identifizierbar sind. Anders verhält es sich bei der Struktur.

(ii) Struktur

Strukturelle Abweichungen, die Mündlichkeit in narrativen Texten anzeigen, umfassen Unterschiede in der Sprachstruktur zwischen schriftlicher und mündlicher Sprache, wie die Verwendung von kurzen Sätzen oder unvollständigen Sätzen, elliptischen Konstruktionen und Interjektionen wie "ähm", "hm" oder "ach", um Pausen oder Zustimmung auszudrücken.

---

[410] Vgl. zu Mündlichkeitsmarkern bspw. Matthew L. Jockers: *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press 2013 (= Topics in the Digital Humanities), S. 63–104; oder Michael Toolan: *Language in literature. An introduction to stylistics*. London, New York: Routledge 2014, S. 162 ff.

[411] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

(110) Er wußte offenbar um die Liebe Sephardis zu der toten Eva – wußte auch, daß Sephardi trotz seines Gelehrtentums tief innerlich religiös und fromm war, – und wollte ihm das "Paradies" und den künftigen Wahn des Jenseits, mit Eva vereint zu sein, nicht zerstören.[412]

Das Beispiel zeigt eine Strukturelle Abweichung anhand von Interjektionen: Zum einen werden Gedankenstriche verwendet, zum anderen etwas in Anführungsstriche gesetzt. Außerdem können auch elliptische Sätze vorkommen.

(iii) Ausruf

Ausrufe stellen eine sprachliche Ausdrucksweise dar, welche in der mündlichen Kommunikation häufig zur Veranschaulichung von Emotionen oder starken Empfindungen eingesetzt wird. Ein Ausruf kann in einem Text oft durch das Vorhandensein eines Ausrufezeichens („!“) erkannt werden. Er kann auch durch eine Intensivierung der Sprache oder durch eine Unterbrechung der Syntax oder des Satzbaus erkennbar sein. Dies sieht man in *Der Sandmann* in Beispiel (98).[413] Ausrufe sind in allen drei Untersuchungswerken zu finden:

(111) Nein, nein, nein – es konnte ihnen nichts geschehen sein![414]

(112) Gleich würde die einzige Gelegenheit fortzugehen vorüber sein![415]

In Bsp. (111) zeigt sich, dass die unterschiedlichen Marker auch gemeinsam auftreten können. Hier ist bspw. ein Gedankenstrich vorhanden, den ich als Strukturmarker erfasse (siehe oben).

(iv) Unsicherheit

In narrativen Texten können Formulierungen eingesetzt werden, die Unsicherheit signalisieren, um den Ton und das Gefühl von Mündlichkeit und Authentizität zu verstärken und die Verwirrung bzw. Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz zu offenbaren.

(113) Aber warum gab es dann so viele Geschichten darüber? Vielleicht hatten alle, die sagten, es gäbe keine Gespenster, bloß Angst davor, es zuzugeben.[416]

Der Ausdruck von Unsicherheit im Erzählen wird in Kap. 4.3 genauer betrachtet werden.

Nachdem ich nun einige Beispiele gezeigt habe für die unterschiedlichen Marker, die ich genutzt habe, um Rückschlüsse auf die Personifizierung von Erzählinstanzen zu schließen,

[412] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[413] „Gesagt, getan!“ Hoffmann: *Der Sandmann*.
[414] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[415] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[416] Ebd.

betrachte ich folgend das Vorkommen im Korpus. Insgesamt wurden in den 500 erhobenen Erzählpausen in etwas weniger als einem Drittel Mündlichkeitsmarkierungen erhoben.[417]

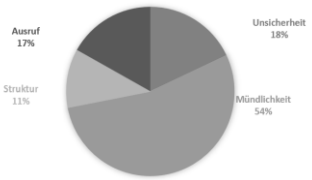
Markierung	Anzahl	Verhältnis
Umgangssprache	96	
Unsicherheit	32	
Ausruf	30	
Struktur	20	

Tabelle 16 – Mündlichkeitsmarker.

Interessant ist hierbei, dass vor allem umgangssprachliche Ausdrücke Relevanz haben. Durch sie erhalten die vorgestellten Kommentare eine subjektive Färbung, was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass Rezipierende die Aussagen als Behauptungen einer Person auffassen. Hierbei muss bedacht werden, dass Mündlichkeitsmarker nicht ausschließlich in Erzählpausen eingesetzt werden, sondern auch in anderen Modi vorkommen. Sie lassen so die Erzählinstanz auch in Handlung offenbar werden. Dies sieht man im folgenden Beispiel:

(114) Er erreichte das rettende Örtchen buchstäblich im letzten Augenblick.[418]

„Buchstäblich“ ist hier als Mündlichkeitsmarker zu sehen, das Beispiel ist jedoch eindeutig keine Erzählpause, da Handlung vermittelt wird. Es muss also bedacht werden, dass solche Passagen in dieser Aufarbeitung der vorhandenen Daten nicht auftauchen, trotzdem aber relevant für den Gesamteindruck Rezipierender sind. Man kann jedoch davon ausgehen, dass der Stil der Erzähltexte in der Verwendung von Mündlichkeitsmarkern vermutlich konsistent bleibt und diese werkübergreifend zu einem Eindruck der Erzählinstanz beitragen, während Selbstreferenz und Tempuswechsel mit einer Erzählpause einhergehen. Während es sich bei der Untersuchung von Mündlichkeitsmarkern um eine indirekte Offenbarung einer Persönlichkeit handelt, gibt es auch explizitere Verweise auf eine Erzählperson.

Selbstreferenz

Insgesamt wurden 67 Erzählpausen durch eine Selbstreferenz der Erzählinstanz markiert. Der Selbstbezug der Erzählinstanz auf sich selbst wird hauptsächlich durch die Verwendung der ersten Person begründet. Dies findet sich in dem untersuchten Korpus nur sehr selten. Zwei Passagen zeigen in einem Kommentar die erste Person. Beide Passagen finden sich in *Der Sandmann*. Es handelt sich um die beiden in Kap.2.4.1 bereits vorgestellten umfangreichsten Erzählpausen des Werkes, die die Handlung rahmen.

[417] 29% der Erzählpausen enthielten Mündlichkeitsmarkierungen, das entspricht 145 Erzählpausen (die Markierungssorten können überlappen, weswegen die aufgeführten Zahlen in der folgenden Tabelle insgesamt nicht 145 ergeben).
[418] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

(115) – Ehe ich, günstiger Leser, dir zu erzählen fortfahre, was sich weiter mit dem unglücklichen Nathanael zugetragen, kann ich dir, solltest du einigen Anteil an dem geschickten Mechanikus und Automatfabrikanten Spalanzani nehmen, versichern, daß er von seinen Wunden völlig geheilt wurde. […]. – [419]

In diesen Passagen findet sich darüber hinaus auch die bereits erwähnte Ansprache des (fiktiven) Rezipierenden. Passagen wie diese zeigen die Erzählinstanz explizit als Person, sodass sich hier die in Kap. 1.2 vorgestellte Verknüpfung einer Erzählerperson mit einem *overt narrator* klar zeigt. Die Passagen, in denen die Erzählinstanz auf dich selbst (und ihre fiktiven Rezipierenden) als „wir" referiert, finden sich in *Die unendliche Geschichte*:

(116) Im ganzen grenzenlosen phantásischen Reich gab es niemanden, gegen den sie [die Kindliche Kaiserin, AW] sich hätte schützen müssen. Das hatte einen Grund, den wir bald erfahren werden.[420]

In *Das grüne Gesicht* referiert die Erzählinstanz nie in dieser Form auf sich selbst. Dennoch ist zwischen dieser expliziten Selbstreferenzialität und einer impliziten zu unterscheiden. Bei dieser handelt es sich um Passagen, in der aus dem Kontext interpretiert angenommen werden kann, dass eine Erzählinstanz insgeheim (auch) sich selbst mit einer Aussage meint. Zum einen handelt es sich dabei um Passagen, in denen die Erzählinstanz ein Indefinitpronomen oder das Passiv verwendet. Hier kann angenommen werden, dass die Erzählinstanz (unter anderem) sich selbst mit einer Aussage referiert, auch wenn dies nicht explizit geschieht. In diesem Sinne besteht ein Zehntel der erhobenen Selbstreferenzen in Erzählpausen das Indefinitpronomen „man", das hinter einer allgemeineren Aussage eine implizite Referenz auf die Erzählinstanz oder ihren (fiktiven) Rezipierenden zulässt, ohne diese zu explizieren.

(117) Man mag sich vorstellen, wie das zum Beispiel bei einem der schon früher erwähnten Wanderfelsen oder einem Winzling aussah.[421]

Diese Form der Referenz kommt in *Der Sandmann* vor und, wie in dem gezeigten Beispiel, in *Die unendliche Geschichte*. Eine weitere Möglichkeit der indefiniten Verwendung ist „einer":

(118) Aber für einen, der viel zu spät kommt, erscheint die Welt rings um die Schule herum <u>ja</u> immer wie ausgestorben.[422]

In diesem Beispiel wird die implizite Selbstreferenz durch den Strukturmarker „ja" verstärkt. Die andere Möglichkeit, einen direkten Verweis anzudeuten, ist die Verwendung von Konstruktionen, die eine direkte Nennung des Subjektes vermeiden. Diese haben gemein, dass die Subjektstelle offengelassen werden kann und so die Möglichkeit geboten wird, einen direkten Verweis zu umgehen. Dies geschieht in 24% der Fälle, in denen eine Selbstreferenz markiert wurde.

---

[419] Hoffmann: *Der Sandmann*.
[420] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[421] Ebd.
[422] Ebd.

(119) Es wäre daraus zu schließen, daß Klara das ruhige häusliche Glück noch fand, das ihrem heitern lebenslustigen Sinn zusagte und das ihr der im Innern zerrissene Nathanael niemals hätte gewähren können.[423]

So wird in diesem Fall bspw. ein Konjunktiv-II-Satz mit einem unpersönlichen „es“ verwendet. Das Subjekt "es" hat hier keine eigentliche Bedeutung, sondern dient nur dazu, den Satz grammatisch korrekt zu strukturieren, sodass eine klare Nennung des Subjekts ausbleibt. Diese Technik kann auch mit einem Modalverb verwendet werden (vgl. Bsp. (108)). Passagen wie diese kommen in *Die unendliche Geschichte* häufig vor. Es handelt sich dabei um das rhetorische Mittel der Wiederholung, was auch die Häufigkeit dieser Art von Passagen in der Erhebung erklärt. Als weitere Form der Vermeidung eines klaren Subjektes dient das Passiv.

(120) Was in diesem Moment mit ihm geschah, ist mit Worten sehr schwer zu beschreiben. [424]

Es handelt sich hierbei um einen Hauptsatz in der Passivkonstruktion mit dem Infinitiv "zu beschreiben", der das Verb "ist" als Kopulaverb verwendet.

(Un-) Gewissheit

Neben dieser Form von indirekter Selbstreferenz gibt es darüber hinaus auch Passagen, in denen die Erzählinstanz implizit auf sich verweist. Sie markiert, wie sicher oder unsicher sie sich mit den erzählten Ereignissen ist, beziehungsweise eine starke Meinung zum Geschehen äußert.

Phänomen	Anzahl	Anteil
Gewissheit	5	7%
Ungewissheit	11	16%
Meinung	19	28%

Tabelle 17 - Implizite Selbstreferenz der Erzählinstanz durch Markierung der Gewissheit, Zusatzwissen und Meinung.

In Passagen wie diesen ist ein Rückschluss auf eine Erzählinstanz als Person möglich, da (Un-)Gewissheit oder eine Einstellung Charaktereigenschaften sind, die eine Personifikation erfordern. In der Markierung der Ungewissheit fällt hier vor allem die Verwendung des Verbs „scheinen“ auf.

(121) Engywuck schien ein wenig beleidigt. [425]

Dieses wird in Kap. 4.3.2 bzw. 6.2 genauer betrachtet werden. Im Gegensatz dazu wird die Betonung der Sicherheit der Erzählinstanz eindeutiger markiert:

[423] Hoffmann: *Der Sandmann*.
[424] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[425] Ebd.

(122) Es war offensichtlich, dass es sich bei diesen beiden um Mitglieder der weit verzweigten Gnomenfamilie handelte, wenn auch um ziemlich ungewöhnliche. [426]

Diese und ähnliche Formulierungen wie „es lag auf der Hand“ oder „es gab keinen Zweifel mehr“ sind zu finden. In der Auswahl der hier markierten Meinungen ist zu betonen, dass es sich nicht um alle Einstellungskommentare handelt, die grundsätzlich eine Wertung enthalten, sondern gerade die, die Rückschlüsse auf eine Charakterisierung der Erzählinstanz zulassen.

(123) Nichts vermag die Vergangenheit so schnell wieder jung zu machen, wie der Lackgeruch von Nürnberger Spielzeug, […][427]

Diese Passage bspw. offenbart nicht allein eine Bewertung durch die Erzählinstanz, inwiefern die berichtete Handlung oder erzählte Welt als gut oder schlecht, bzw. wahr oder falsch zu betrachten ist, sondern darüber hinaus, ein Merkmal der Erzählinstanz: ihre persönliche Präferenz im Hinblick auf den geschilderten Sinneseindruck, der daraufhin generalisiert als Argument dient. Entsprechend ist dafür eine Teilmenge der Einstellungskommentare in Betracht zu ziehen, die Präferenzen der Erzählinstanz indirekt offenbart.

Ich habe weiter oben die Frage aufgeworfen, warum es sich bei markierten Passagen der Selbstreferenz nicht immer um Diskurskommentare handelt. Bei einer expliziten Selbstreferenz durch die erste Person bestätigt sich diese Erwartung: Diese Passagen sind ausnahmslos als Diskurskommentare markiert, allerdings kommen sie auch nicht häufig vor (siehe oben). Zusätzlich habe ich zwei Gruppen von impliziten Selbstbezügen vorgestellt. Bei den generischeren Bezügen, die auch eine eventuelle Erzählinstanz einbeziehen, wie etwa „man“, „einer“ oder in passivischen Konstruktionen kommen Diskurskommentare ebenfalls sehr häufig vor. Die oben vorgestellten Infinitivkonstruktionen beinhalten alle Diskurskommentare, ebenso die Referenzen durch „man“. Eine Referenz durch „einer“ dagegen deckt sich nicht mit Diskurskommentaren. In der zweiten Gruppe des implizitem Selbstbezugs, der Andeutung von Persönlichkeit durch die Äußerung von Meinung, erweitertem Wissen oder (Un-)Gewissheit handelt es sich bei etwa einem Viertel der Fälle um Diskurskommentare (24%). Passagen, die eine Selbstreferenz der Erzählinstanz behalten, sind nach der Aufteilung von Mair Hinweise auf eine Erzählerperson. Am wenigsten ausgeprägt ist diese in *Das grüne Gesicht*, in dem von 155 Erzählpausen nur 7 Passagen markiert wurden, von denen keine explizit auf die Erzählinstanz referiert und auch keine durch eine Vermeidung der Subjektnennung. Es ist also davon auszugehen, dass die markierten Passagen weniger durch eine Erzählerperson entstehen, sondern vielmehr durch den im Werk sehr frequenten Gebrauch der erlebten Rede (siehe dazu Kap. 8.1). Die Erzählinstanz in Meyrinks Werk ist also als Erzählmedium zu begreifen. Die große Menge der annotierten Erzählpausen und somit Erzählerkommentare zeigt,

[426] Ebd.
[427] Ebd.

dass ein kommentierender *overt narrator* ohne direkte Selbstreferenz und damit auch ohne Annahme einer Person durchaus eine Möglichkeit ist (vgl. hierzu Kap. 9.2). In *Der Sandmann* sind 6 der 33 Erzählpausen durch Selbstreferenz ausgezeichnet. Die Erzählinstanz referiert eindeutig auf sich selbst und ist somit nach Meir eine Erzählperson. Obwohl sie behauptet, die Figuren des Werkes zu kennen, hat sie in der Erzählung selbst kein homodiegetisches Auftreten und ist somit trotz ihrer Behauptung keine Erzählfigur. In *Die unendliche Geschichte* sind 53 der 313 Erzählpausen durch Selbstreferenz geprägt. Die Erzählinstanz offenbart sich insgesamt als Erzählsubjekt mit eigener Meinung, referiert auf sich selbst aber nur im Plural und behauptet auch nicht, als Figur Teil des Werkes zu sein, zeigt sich dadurch aber ebenfalls als Erzählperson.

Insgesamt zeigt sich, dass eine Selbstreferenz für den *overt narrator* zwar ein eindeutiger Marker, aber durchaus nicht in allen Passagen zu finden ist, die relevant sind. Darüber hinaus wird deutlich, dass ein Erzählsubjekt, also die Ausprägung einer Persönlichkeit der Erzählinstanz, durchaus ebenfalls nicht notwendig ist. So verdeutlicht sich in *Das grüne Gesicht* die Möglichkeit, eine Erzählinstanz *overt* zu gestalten, ohne dass diese deutlich auf sich selbst referiert. Gleichzeitig kann auch festgehalten werden, dass es durchaus möglich ist, eine Erzählinstanz personifiziert darzustellen, ohne sie als Figur zu präsentieren. Dies zeigt sich am deutlichsten in *Die unendliche Geschichte*, deren Erzählinstanz zwar auf sich selbst referiert, aber keine Figur des Werkes darstellt. In *Der Sandmann* dagegen agiert die Erzählinstanz ebenfalls nicht als Figur, behauptet aber, durch die Bekanntschaft mit den anderen Figuren ebenfalls eine Person der fiktiven Welt zu sein.

Es ergeben sich weitere Fragen aus den bisher vorgestellten Ergebnissen. Zum einen wurde in diesem Kapitel über Metanarration und -fiktion nur in Überschneidung mit Selbstreferentialität diskutiert. Aus diesem Grund gehe ich darauf in Kap. 8.2.2 genauer ein. Eine diskutierte Forschungsposition ist, in der Betrachtung der hier vorgestellten Selbstreferenzen nicht etwa die heterodiegetische Erzählinstanz als Person zu begreifen, sondern die vorgestellten Kommentare Autoren und Autorinnen zuzuschreiben. Wenn dem folgend eine Unabhängigkeit von der erzählten Zeit als narrativem Kontext entsteht und die Relationen zum Diskurs gering sind, zeichnen sich die Kommentare durch eine starke Unabhängigkeit aus. Diese Attributionsmöglichkeit wird in Kap. 8.2.3 genauer betrachtet werden. Darüber hinaus wurden in diesem Kapitel die Datenpunkte betrachtet, die den eindeutigsten Marker für einen *overt narrator* beinhalten: Die Selbstreferenz der Erzählinstanz und ihrer Persönlichkeit. Allerdings zeigt sich in den Daten der Mündlichkeitsmarker, dass diese sich nicht immer nur auf die Persönlichkeit der Erzählinstanz beziehen müssen, sondern einzelne Passagen auch für eine Interpretation als erlebte Rede geeignet sind. Dies wurde besonders in *Das grüne Gesicht* deutlich. Da ich

erlebte Rede in der Erhebung der Erzählpausen nicht ausgeschlossen habe, da es sich dabei unter anderem auch um Erzählerrede handelt, werde ich in Kap. 8.1 diese Redeform genauer betrachten. Zunächst gilt es jedoch, einen anderen Aspekt zu beleuchten, der Einfluss auf die Attribuierbarkeit einer Passage zur Erzählinstanz nimmt: Die Zuverlässigkeit der getroffenen Aussage bzw. der Aussageinstanz.

4.3.2 Unzuverlässigkeit

Bei der Unzuverlässigkeit handelt es sich um eine Eigenschaft der Erzählinstanz, wodurch sie diese als *overt narrator* offenbart.[428] Sie gibt sich dadurch zu erkennen, dass sie – bewusst oder unbewusst – unpräzise, irreführende oder verzerrte Informationen präsentiert, die das Verständnis der Rezipierenden über die Ereignisse der erzählten Handlung beeinträchtigen. Kurz gesagt: „Unzuverlässiges Erzählen liegt vor, wenn wir den Aussagen des Erzählers nicht trauen können."[429] Es gibt verschiedene Anzeichen, die auf die Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz hinweisen können. So wäre eine Inkonsistenz in den präsentierten Informationen ein Hinweis oder widersprüchliche Aussagen über Figuren oder Ereignisse der Erzählung. Lücken oder Auslassungen in der erzählten Geschichte können ebenfalls auf die Unzuverlässigkeit der erzählenden Instanz hinweisen. Nicht zuletzt kann erzählerische Instabilität als ein Indiz für die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz betrachtet werden, was sie als *overt narrator* offenbart. Auch wenn einige Eigenschaften der Unzuverlässigkeit vor allem mit homodiegetischen Erzählinstanzen assoziiert werden, können auch heterodiegetische Erzählinstanzen Unzuverlässigkeit aufweisen. Die Unterscheidung zwischen homo- und heterodiegetischem Auftreten sollte auch hier nicht mit der Frage nach ihrer Ausprägung als Person verwechselt werden:

> If you make such differentiations, then of course heterodiegetic narrators can be unreliable: They can omit some essential information or interpret the story inappropriately. Heterodiegetic narrators of an invented story can even lie to the reader or deceive themselves about some elements of the invention. That means: A heterodiegetic narration cannot only be value-related unreliable (›discordant narration‹), but also fact-related unreliable.[430]

---

[428] Chatman kategorisiert die Unzuverlässigkeit als eine Form der Ironie (vgl. hierzu Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 226–252, oder Kap. 1.1.5; jedoch betrachten aktuellere Arbeiten sie vielmehr als Charaktereigenschaft der Erzählinstanz und weniger als indirekte Kommunikation der impliziten Autorinstanz. Vgl. hierzu bspw. Janina Jacke: *Systematik unzuverlässigen Erzählens. Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie*. Bd. 66. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Narratologia, hg. von Jannidis Fotis u. a.); oder Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 182–187. Aus diesem Grund betrachte ich die Unzuverlässigkeit nun hier im Kontext der Untersuchung der Erzählinstanz als Erzählperson und nicht im folgenden Kapitel 5.1, das Ironie als impliziten Kommentar bespricht.

[429] Jacke: *Systematik unzuverlässigen Erzählens. Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie*, S. 1.

[430] Löwe: „Unzuverlässigkeit bei heterodiegetischen Erzählern: Konturierung eines Konzepts an Beispielen von Thomas Mann und Goethe"; Vgl. dazu auch Sonja Klimek: „Unzuverlässiges Erzählen als

Um Überzeugungen oder narrative Entscheidungen einer Erzählinstanz anzunehmen, muss auch eine Erzählperson angenommen werden, sodass dies auf eine Erzählinstanz hinweist. Die Möglichkeit, für eine heterodiegetische Erzählinstanz eine Person anzunehmen, wurde bereits in Kap. 4.3.1 diskutiert. Auch die Charakterisierung als unzuverlässig ist ein impliziter Marker der Persönlichkeit einer Erzählinstanz, unabhängig von der durch sie getätigten Selbstreferenz. Behauptungen und Äußerungen der Erzählinstanz können mit Erzählerkommentaren in Verbindung gebracht werden oder auf implizitere Weise mit Wortwahl und Auswahl der erzählten Ereignisse. Um die Eigenschaft der Unzuverlässigkeit in den von mir untersuchten Werken in den Blick zu nehmen, lohnt es also, die erhobenen Erzählpausen auf unzuverlässige Aussagen zu prüfen, sodass Rückschlüsse auf die Zuverlässigkeit der untersuchten Erzählinstanzen gezogen werden können.

Chatman sieht die Unzuverlässigkeit als eine Unterart der stabilen Ironie, in der Rezipierende einen Widerspruch zwischen dem Bericht der Erzählinstanz und ihren eigenen Vermutungen über die wahren Absichten hinter der Geschichte. Sie schlössen demnach aus dem Kontext oder indem sie zwischen den Zeilen läsen, dass die Ereignisse nicht authentisch erzählt wurden, und verdächtigten daher die Erzählinstanz, die Unwahrheit zu behaupten. Durch eine unzuverlässige Erzählung sei deshalb nicht nur die Anwesenheit der Erzählinstanz unauslöschlich markiert, sondern auch die Voraussetzung ihrer Verbindung zur Geschichte geschaffen.[431] Mit Bezug auf Booth nimmt Chatman für Ironie eine geheime Kommunikation zwischen der impliziten Autorinstanz und der impliziten Leseinstanz an, was so auch eine Voraussetzung für das Erkennen von Unzuverlässigkeit sei (vgl. dazu Kap. 1.1.5, insbesondere Abb. 2). Diese Verknüpfung der Erzählebenen wird allerdings für eine Untersuchung der Unzuverlässigkeit nicht grundsätzlich vorausgesetzt. Vogt bspw. sieht gerade in der Knüpfung der Unzuverlässigkeit an die Instanz des impliziten Autors eine der Ursachen, warum die Forschung über Unzuverlässigkeit ein unübersichtliches Feld mit so vielen unterschiedlichen Vorannahmen ist. In seiner Untersuchung nimmt er deshalb ausschließlich die Erzählinstanz als Urheber für unzuverlässiges Erzählen in den Blick und unterscheidet drei Arten der Unzuverlässigkeit:[432]

werkübergreifende Kategorie. Personale und impersonale Erzählinstanzen im phantastischen Kriminalroman“. In: *Journal of Literary Theory* 12 (2018), H. 1, S. 29–54.

[431] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 234.

[432] Vgl. hierzu Jochen Vogt: *Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzählliteratur*. Bd. 63. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (= Narratologia, hg. von Fotis Jannidis u. a.), S. 53.

1. Ironische Unzuverlässigkeit: die zweifelhafte Darstellung, Wahrnehmung oder Bewertung des Geschehens durch die Erzählinstanz
2. Ambige Unzuverlässigkeit: Unklarheit, ob der Darstellung, Wahrnehmung oder Bewertung einer Erzählinstanz zu trauen ist oder nicht
3. Alterierende Unzuverlässigkeit: absichtliche Irreführung durch die Erzählinstanz

In dieser ausschließlichen Knüpfung der Unzuverlässigkeit an die Erzählinstanz zeigt sich, dass es sich dabei um eine generelle Eigenschaft der Erzählinstanz eines Werkes handeln kann oder auch um eine Form ihrer Narration. In jedem Fall ist die Unzuverlässigkeit eine textübergreifende Eigenschaft. Auch Kindt stellt fest, dass Unzuverlässigkeit sich nur im Zusammenhang zur Gesamtbedeutung des Textes feststellen lässt und gerade die Gesamtbedeutung festzustellen eine Interpretationshandlung und nicht an einzelnen Textpassagen festzumachen sei.[433]

Um es nun zu ermöglichen, einen Zusammenhang zwischen der von mir durchgeführten Annotation zeitlicher Abweichungsmarker und der Eigenschaft der Unzuverlässigkeit einer Erzählinstanz herzustellen, stellt sich die Frage, ob es Möglichkeiten gibt, indirekte Marker für Unzuverlässigkeit heranzuziehen, um diese innerhalb der erhobenen Erzählpausen als Hinweis für eine Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz zu nutzen. Laut Jacke ist die Unzuverlässigkeit von Erzählinstanzen interpretationsabhängig und erfordert oft extra- oder transtextuelles Wissen. Aus diesem Grund ist es (noch) nicht alleine durch die computationelle Untersuchung des Textes ohne Kontext möglich Unzuverlässigkeit zu erfassen. Dies haben Unzuverlässigkeit und Ironie gemein. Jacke unterscheidet anders als Vogt zwischen faktenbezogener und wertbezogener Unzuverlässigkeit. In beiden Fällen wird die Interpretationsabhängigkeit begründet, da für ein Verständnis als unzuverlässig zunächst die moralischen Werte und fiktionalen Fakten vorausgesetzt werden müssen. Jacke unterscheidet fünf Typen von unzuverlässigen Erzählinstanzen.[434] Faktenbezogene Unzuverlässigkeit kann bedeuten, dass eine Erzählinstanz (i) entweder falsche oder unvollständige Behauptungen äußert oder aber (ii) falsche oder unvollständige Überzeugungen vertritt. Wertebezogene Unzuverlässigkeit kann sich darauf beziehen, dass die Erzählinstanz (iii) Wertungen äußert, die dem relevanten Wertesystem widersprechen oder aber (iv) ihre Äußerungen oder (v) Handlungen im Konflikt zu selbigem stehen. Da ich heterodiegetische Erzählinstanzen untersuche, die keine physische Präsenz in der erzählten Welt aufweisen, werden in den von mir untersuchten Werken keine Handlungen von Erzählinstanzen berichtet, weswegen ich diese Gruppe von Unzuverlässigkeit vernachlässigen werde. In einer Betrachtung der Bedeutung von Unzuverlässigkeit

[433] Vgl. Tom Kindt: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008.
[434] Vgl. Janina Jacke: „Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ›Unreliable Narration‹“. In: *Journal of Literary Theory* 12 (2018), H. 1, S. 3–28.

für die Untersuchung des *overt narrators* fällt auf, dass sich Jackes fünf Typen von Unzuverlässigkeit in drei Gruppen teilen lassen: divergierende Überzeugungen der Erzählinstanz (fakten- und wertbezogen), divergierende Behauptungen der Erzählinstanz (fakten- und wertbezogen) und die von mir ausgeschlossenen divergierenden Handlungen (wertbezogen). Während Jacke Charakterisierung und Aussagen der Erzählinstanz fokussiert (und, hier ausgeschlossen, ihre Handlungen), legt Vogt den Blick auf ihre Wahrnehmung durch die Rezipierenden und die Unterscheidung, ob in Zweifel gezogen werden muss, was die Erzählinstanz berichtet, ob dieser Zweifel eindeutig ist und ob Irreführungen in der Erzählung für Rezipierende rekonstruierbar sind.

> Der narrative Diskurs ist aufgrund textueller Widersprüche und einer zentralen Leerstelle (im Gegensatz zu ironischer Unzuverlässigkeit) so gestaltet, dass der Leser zu höchst unterschiedlichen Interpretationen bzgl. Des Geschehens in der erzählten Welt gelangen und keine der dargebotenen Versionen endgültig verifizieren kann.[435]

Dieser Fokus auf die Rezipierenden betont die Interpretationsabhängigkeit des hier vorgestellten Phänomens, eine Abhängigkeit. Es kann also, ähnlich wie bei Ironie, keine eindeutige Korrelation zwischen der Abweichung der zeitlichen Ordnung und Unzuverlässigkeit angenommen werden. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Unzuverlässigkeit als interpretationsabhängige Eigenschaft mit Bezug auf ihre von der Gesamtbedeutung des Textes verstanden werden kann oder aber als inkonsistent gegenüber der erzählten Welt.

Auf Grundlage dieser theoretischen Einführung gilt es zu überlegen, inwiefern es möglich ist eine Schnittmenge mit der zeitlichen Struktur des Werkes und ihrer Abweichungen herzuleiten und dabei zu erfassen, inwiefern dieser Vergleich helfen kann, den *overt narrator* zu modellieren. Dazu fasse ich zunächst meine bisherigen Ergebnisse aus Kapitel 2.4 kurz zusammen, die als unzuverlässige zeitliche Darstellung als nützlich für diese Überlegungen identifiziert werden können. Die vorzustellenden Ergebnisse sortiere ich dabei folgendermaßen:

1) Mündlichkeitsmarker, anzeigende Wörter der Unzuverlässigkeit oder Unsicherheit
2) Uneigentliche Zeit als hypothetisches Erzählen
3) Phantastisches Erzählen

---

[435] Vogt: *Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzähllitteratur*, S. 32 f. Vogt bearbeitet dieses Problem unterschiedlicher möglicher Interpretationen von Rezipierenden, das er als Ursache für Unzuverlässigkeit identifiziert, mithilfe der *possible world theory*. „In der klassischen Narratologie wird auf der einen Seite angenommen, dass der Erzähler den alleinigen Zugang zur erzählten Welt bietet. Auf der anderen Seite fungiert die erzählte Welt gleichzeitig als Gradmesser zur Bestimmung der Zuverlässigkeit einer Erzählerfigur.“ S.328. Vogt nimmt zur Lösung an, dass Erzählungen „sowohl eine objektive Realität (die sogenannte *textual actual world* oder *TAW*) als auch verschiedene subjektive, figurenabhängige Vorstellungen dieser Realität (sogenannte Figurenwelten) entwerfen.“, Ebd. Dieser Idee folgend sind Rezipierende nicht allein auf die Perspektive der Erzählinstanz zur Rekonstruktion der Textwelt angewiesen.

In Kap. 2.4.1 wurde 1) festgestellt, dass es möglich sein kann, durch die Wortwahl Einfluss auf die Zeitwahrnehmung der geschilderten Ereignisse zu tätigen, was wiederum Rückschlüsse auf die Erzählinstanz ermöglicht. Entsprechend wurde in der Untersuchung der Erzählpause der Anschein der Mündlichkeit als Stil der Erzählvermittlung festgestellt. Dieser Anschein der Mündlichkeit wird auch an anderen Stellen deutlich, wie bspw. hier:

(124) Er saß neben Olimpia, ihre Hand in der seinigen, und sprach hochentflammt und begeistert von seiner Liebe in Worten, die keiner verstand, weder er noch Olimpia. Doch diese vielleicht; denn sie sah ihm unverrückt ins Auge und seufzte ein Mal übers andere: »Ach – ach – ach!«[436]

In diesem Beispiel zeigt sich durch das „vielleicht", wie die Erzählinstanz Unsicherheit markiert, um den Umstand zu verschleiern, dass es sich bei Olimpia nicht um einen Menschen handelt und sie folglich auch Nathanaels Worte nicht versteht. Da dieser Umstand zum aktualen Zeitpunkt der Erzählung nicht offenbart wurde und dies durch die Fokalisierung Nathanaels auch vor den Rezipierenden verschleiert werden soll, verwendet die Erzählinstanz das Adverb „vielleicht" als Markierung des unsicheren epistemischen Status ihrer Aussage. Nach Vogt kann es sich hier um ein Beispiel alterierender Unzuverlässigkeit handeln, da die Erzählinstanz den Umstand verschleiert, dass die angesprochene Olimpia kein Mensch ist. Diesen Fakt über die fiktionale Welt hält die Erzählinstanz hier bewusst zurück. Nach Jacke wäre dies eine faktenbezogene, unvollständige Behauptung, welche durch das Modalpartikel ermöglicht wird. Auch in Meyrinks *Das grüne Gesicht* wurden Passagen identifiziert, die durch die Wortwahl auf eine unzuverlässige Erzählinstanz hindeuten können. Wie in *Der Sandmann* wurden so auch in *Das grüne Gesicht* Partikel identifiziert, deren Verwendung nach Jacke als unvollständige Behauptungen zu verstehen sind. Häufig verwendet die Erzählinstanz zur Erzeugung dieser Unsicherheit das Hilfsverb „scheinen":

(125) Die regungslose Gestalt des alten Juden vor dem Pulte nahm plötzlich in seiner Erinnerung alle Merkmale einer schattenhaften Luftspiegelung an, - schien weit eher einem Traum entsprungen zu sein als das erzene Gesicht.[437]

Diese wurden hier jedoch weniger dem Zweck der bewussten Irreführung der Erzählinstanz zugeordnet, sondern vielmehr einer Uneindeutigkeit, also nach Vogt ambigen Unzuverlässigkeit. Darüber hinaus wurde auch in *Die unendliche* Geschichte die Verwendung des Hilfsverbs „scheinen" herausgearbeitet (vgl. Bsp. (121)[438] oben). Zusammenfassend lässt sich für 1) also sagen, dass ein Hinweis auf eine unzuverlässige Erzählinstanz die Verwendung von Modalpartikeln der Unsicherheit sein kann, sowie der Gebrauch des Hilfsverbs „scheinen".

[436] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 401.
[437] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[438] „Engywuck schien ein wenig beleidigt." Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

Eine weitere mögliche Markierung von Unzuverlässigkeit wurde 2) durch die Verwendung der unzuverlässigen zeitlichen Darstellung diskutiert. „Uneigentliche Zeit“ als Fachbegriff basiert auf dem Verständnis narrativer Zeit einem linearen und objektiven Konzept der fiktiven Welt. Es handelt sich um eine nicht-lineare, subjektive oder metaphorische Vorstellung von Zeit, die in literarischen Werken verwendet wird, um bestimmte Stimmungen, Emotionen oder Erzählstrategien zu vermitteln. Hierbei werden zum Beispiel Absichten und Vorstellungen von Figuren oder alternativen Handlungsmöglichkeiten dargestellt, die in der erzählten Welt jedoch nicht eintreffen:

(126) Er schien etwas sagen zu wollen, aber dann überlegte er es sich anders.[439]

Die Erzählinstanz wendet hier Erzählzeit auf, um Handlungsabsichten mitzuteilen, die sich dann nicht als Ereignisse in der erzählten Zeit ergeben. Die Ansicht wurde zugleich wegen des Gebrauchs von „schien“ als unsicher markiert (siehe 1)). Vorhaben, die nicht umgesetzt wurden, aber von Figuren intendiert sind, fallen nicht grundsätzlich unter die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz. Immerhin wird die Handlung berichtet – somit werden Rezipierende weder durch falsche oder fehlende Informationen hinters Licht geführt, noch erfüllt die Erzählinstanz ein anderes der oben genannten Kriterien der Unzuverlässigkeit. Dennoch handelt es sich hierbei um einen interessanten Punkt, den ich an anderer Stelle für seine Nützlichkeit einer Betrachtung des *overt narrators* heranziehen kann (vgl. weiterführend Kap. 5.2).

Die untersuchten Werke zeichnen sich 3) dadurch aus, dass sie Elemente phantastischer Erzählungen beinhalten (vgl. Einleitung). Das zentrale Merkmal der Phantastik nach Todorov ist das "Zögern" zwischen einer rationalen und übernatürlichen Erklärung.[440] Dieses wird durch einen Zustand der Unsicherheit aufrechterhalten, in dem Rezipierende mit unerklärlichen Ereignissen konfrontiert werden, die sowohl rational als auch irrational interpretiert werden können. Dieses ist in *Der Sandmann* bspw. der Grund für die Verwendung des „vielleicht“ in Bsp. (124), was Olimpias wahre Herkunft verschleiern soll. Ebenso dient die Verwendung von „scheinen“ in Bsp. (141) in *Das grüne Gesicht* der Verschleierung der Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit. Bsp. (126) aus *Die unendliche Geschichte* dagegen zeigt, dass eine solche Verschleierung nicht immer der Zweck dieser Marker sein muss, sondern dass sie auch einer Annäherung an die Figurenperspektive dienen können (vgl. zur weiteren Analyse Kap. 9).

Diese ersten Hinweise in den Daten lassen darauf schließen, dass es zur Untersuchung der Unzuverlässigkeit nutzen könnte, in den vorhandenen Daten Passagen zu identifizieren, die Unsicherheit in der Erzählerrede ausdrücken. Diese können als Hinweis dienen, um Rückschlüsse auf die Zuverlässigkeit, bzw. Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz zu treffen.

[439] Ebd., vgl. für Beispiele aus den anderen Werken Bsp. (49) in Hoffmann: *Der Sandmann*; und Bsp. (141) in Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[440] Vgl. Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*.

Tabelle 16 in Kap. 4.3 zeigt an, welche Markierungen von Mündlichkeit in den erhobenen Erzählpausen vorkommen. Dort sind auch die 32 Erzählpausen aufgeführt, die Partikel der Unsicherheit oder das Hilfsverb „scheinen“ aufweisen. In der folgenden Tabelle führe ich aus, um welche Marker es sich dabei im Genauen handelt.

Unsicherheitsmarker	*Der Sandmann*	*Das grüne Gesicht*	*Die unendliche Geschichte*
scheinen, scheinbar, geschienen	-	5	10
vielleicht	1	1	14
offenbar	-	1	1
andere[441]	-	-	5

Tabelle 18 - Ausführung der Unsicherheitsmarker und Vorkommen in den untersuchten Texten.

Es zeigt sich, dass „scheinen“ und „vielleicht“ die wichtigsten Marker für uneindeutiges Erzählen in den untersuchten Texten sind. Die weiteren vorkommenden Marker aus *Die unendliche Geschichte* zeigen, dass der vorgestellte Überblick allenfalls einen ersten Eindruck vermittelt, um was für Marker es sich handeln kann.[442] Dass es sich hierbei um Hinweise auf eine mögliche Unzuverlässigkeit handelt, die aus dem Gesamtkontext geschlossen werden können, zeigt sich darin, dass *Der Sandmann* nur einen einzigen Marker aufweist, die Erzählinstanz es jedoch nicht nur im oben diskutierten Beispiel unterlässt, auf Olimpias Herkunft hinzuweisen. Im Umkehrschluss bedeutet das Vorkommen der vorgestellten Marker nicht zwangsläufig, dass die Erzählinstanz unzuverlässig ist. Es kann sich auch um eine Markierung handeln, die auf erlebte Rede hindeutet (vgl. hierzu Kap. 8.1).

Dennoch lässt sich festhalten, dass die Unzuverlässigkeit von Erzählinstanzen eine Eigenschaft der Erzählperson und somit schwer anhand einzelner Passagen zu untersuchen ist. Dennoch ist Unzuverlässigkeit als Eigenschaft der Erzählinstanz ein Hinweis auf einen *overt narrator*. Zwar muss ein *overt narrator* nicht grundsätzlich unzuverlässig sein, wird jedoch Unzuverlässigkeit in einem Werk angenommen, so impliziert diese Annahme eine Erzählinstanz, der diese Eigenschaft zugeordnet werden kann, selbst wenn diese nicht explizit auf sich selbst verweist. Zugleich handelt es sich so um ein Phänomen, dass nicht eindeutig auf Passagenebene festzumachen ist und auch durch eine Erhebung der Zeitmarker nicht explizit erfasst werden konnte. Es gibt jedoch die Möglichkeit, Markierungen von Unsicherheit im Stil der Erzählinstanz als Indikation für die faktenbezogene Unzuverlässigkeit anzunehmen, wobei

[441] *jedenfalls, wahrscheinlich, ziemlich, wenigstens, was auch immer*.

[442] An dieser Stelle auch noch einmal eine Erinnerung: Da *Die unendliche Geschichte* das umfangreichste Werk der drei untersuchten ist, kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Erzählinstanz dieses Werkes unzuverlässiger als die anderen beiden ist, weil sie die meisten Marker von Unsicherheit in Erzählpausen aufweist. Es handelt sich hierbei lediglich um einen Indikator und die Zahlen eignen sich nicht zu einem Vergleich.

Markierungen wie diese auch in dem nicht annotierten Teil des Werkes zu finden sind. Die Betrachtung der einzelnen Texte zeigt darüber hinaus, dass die Erzählinstanzen der untersuchten Werke alle mehr oder weniger Anzeichen von Unzuverlässigkeit zeigen, wobei sich diese Unzuverlässigkeit nicht in jedem Fall auf das ganze Werk bezieht. Zudem zeigt sich, dass nicht allein Selbstreferenz Anzeichen einer Erzählperson ist: Auch wenn die Erzählinstanz in *Das grüne Gesicht* keine Selbstreferenz nutzt, ist sie durch ihre Unzuverlässigkeit dennoch als Erzählperson charakterisierbar. Eine genauere Betrachtung dessen im Einzelnen findet sich in Kap. 9. Über die Überlegungen zur Unzuverlässigkeit von Erzählinstanzen hinaus wurde in diesem Kapitel festgestellt, dass das Erzählen hypothetischer alternativer Ereignisse oder Vorhaben nicht als Zeichen für Unzuverlässigkeit zu verstehen sind. Dennoch verweisen sie auf ein über das erzählte hinausreichendes Wissen und somit auf die Erzählinstanz. Somit sind sie zwar für die Untersuchung der Unzuverlässigkeit irrelevant, aber nicht für einen *overt narrator*, weswegen ich sie in Kap. 5.2 weiter untersuche.

4.4 Zusammenfassung: Der *overt narrator* als kommentierende Erzählperson

Ziel des Kapitels war es, den Erzählerkommentar als Merkmal für den *overt narrator* zu explizieren, da Erzählerkommentare deutlich auf eine Erzählinstanz referieren. Dazu wurden die in Kap. 2 annotierten Erzählpausen als Grundlage herangezogen und untersucht. Zunächst habe ich den Erzählerkommentar definiert als diejenigen Textpassagen, in denen eine Erzählpause vorliegt, die keine Beschreibung der erzählten Welt beinhaltet. Zusätzlich erfüllt die Erzählinstanz in diesen Passagen mehr Erzählerfunktionen als die narrative Funktion (vgl. Kap. 4.1). Die Untersuchung hat mehrere Erkenntnisse ergeben.

(i) Kommentare lassen sich in den Typen Generalisierung, Diskurskommentar, Einstellung und Interpretation gruppieren, wobei diese teils einzeln, oft aber in Kombination auftreten, da die Typen auf unterschiedlichen Interpretationsdimensionen operieren, sodass bei einer Vermengung die Erzählerfunktionen erhalten bleiben (vgl. Kap. 4.2).

(ii) Erzählinstanzen lassen sich durch ihre Kommentierung als Personen charakterisieren, auch wenn sie sich im Werk nicht als Figuren manifestieren (vgl. Kap. 4.3).

(iii) Als eine Charaktereigenschaft von Erzählinstanzen lässt sich der Grad an Unzuverlässigkeit feststellen, wobei Unzuverlässigkeit jedoch keine Voraussetzung für einen *overt narrator* darstellt. Darüber hinaus kann ein *overt narrator* Vorhaben oder alternative Handlungsstränge präsentieren und das unabhängig von dem Grad seiner Unzuverlässigkeit (vgl. Kap. 4.4).

In Kap. 3 habe ich den expliziten Kommentar als deutlichste der drei Merkmalgruppen des *overt narrators* bezeichnet. Er ist durch die Erzählpause als zeitlichem Marker zu identifizieren.

Die Erzählinstanz wird so als *overt narrator* erfassbar und, je nach Werk, als Erzählperson mit Charaktereigenschaften wie einem Grad an Unzuverlässigkeit analysierbar. Dabei wurde jedoch auch deutlich, dass nicht jeder *overt narrator*, der durch Erzählkommentare detektierbar wird, eine Erzählperson anbieten muss.

5 Zweitens: Der implizite Kommentar

Im folgenden Kapitel wende ich mich der zweiten Merkmalgruppe des *overt narrators* zu, den impliziten Kommentaren. Diese unterscheiden sich von den im vorherigen Kapitel untersuchten expliziten Kommentaren bspw. dahingehend, dass sie nicht durch die Detektion der Erzählpausen identifizierbar sind. Die indirekte Kommunikation ist eindeutig mit dem *overt narrator* assoziierbar, jedoch ist sie schwer zu systematisieren, da es sich hierbei um Phänomene handelt, die nicht ohne Weiteres expliziert annotierbar sind, da sie eine Interpretationsleistung der Rezipierenden fordert. In Kap. 1.1 habe ich herausgearbeitet, dass Chatman den impliziten Kommentar, unter dem er Unzuverlässigkeit und Ironie zusammenfasst, neben dem expliziten als deutlichsten Indikator für einen *overt narrator* auffasst.[443] Chatman konzentriert sich in seiner Darstellung von impliziter Kommunikation auf die Formen, bei denen eine Erzählinstanz eine *geheime* Kommunikation mit ihren (fiktiven) Rezipierenden führt, die von dem (un-)eigentlichen Wortsinn, den sie verwendet, abweicht.[444] Eine ironische oder unzuverlässige Erzählinstanz nutzt das Ungleichgewicht zwischen der gegebenen Information des Erzählten und ihrem darüber hinausragenden Wissen, um Figuren oder Erzählsituationen bspw. ironisch zu überzeichnen oder Rezipierende in die Irre zu führen. Ich habe bereits begründet, warum Unzuverlässigkeit als Charaktereigenschaft im Kontext der Überlegungen zur Erzählperson aufgenommen wurde, sodass von den zwei Formen des impliziten Kommentars bei Chatman nur die Ironie hier besprochen wird: Während Ironie eine andere (eigentliche) Bedeutung rekonstruierbar macht, ist die Unzuverlässigkeit in dem Sinne interessant, dass die Erzählinstanz wissentlich oder unwissentlich falsche Angaben macht. Entsprechend können unzuverlässige Aussagen der Erzählinstanz zu impliziter Bedeutung beitragen. Viel wichtiger in der Untersuchung der Erzählinstanz ist jedoch, dass die Unzuverlässigkeit sich als Charaktereigenschaft dazu eignet, die Erzählinstanz als Person zu fassen, die über die narrative Funktionskonstruktion eine Einstellung zum Erzählten haben kann (vgl. hierzu Kap. 4.3.2).

In der Untersuchung der Ironie differenziert Chatman dahingehend, dass diese sowohl auf die Erzählinstanz als auch auf den *implied author* hinweisen kann: Ironie kann also als erzählerische Strategie sowohl auf einen *overt narrator* als auch auf einen *covert narrator* hinweisen

[443] Vgl. dazu Kap. 1.1.5 oder Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 226–252.
[444] Ebd., S. 229.

kann.[445] Ein overt narrator würde entsprechend ironische Kommentare direkt und offen aussprechen, indem er seine Sichtweise oder Meinung zu einer Situation äußert. Im Falle einer indirekten Nutzung ist die Ironie in der Struktur und Gestaltung des Textes selbst eingebettet und nicht direkt durch eine Erzählerstimme vermittelt oder auf sie rückzuführen. Die Ironie als Indikator für einen *overt narrator* diskutiere ich in Kap. 5.1. Neben den von Chatman genannten Formen des impliziten Kommentars gibt es noch weitere assoziierbare Phänomene, die implizierte Kommunikation erfordern und so für eine Betrachtung unter dem Stichpunkt Erzählerkommentar infrage kommen. So benötigen bspw. Metaphorik, Symbole und das werkübergreifende Thema ebenfalls eine weitergreifende Interpretationsleistung durch Rezipierende, was wiederum die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass als ausführende Instanz ein *overt narrator* angenommen werden kann. Zymner untersucht dies unter dem Begriff *uneigentliche Bedeutung*: Hierbei handelt es sich um Aussagen, denen über die eigentliche Konstitution des jeweiligen Lexems hinaus zusätzliche Komponenten zugewiesen werden. So kann dem jeweiligen Begriff eine andere oder erweiterte Bedeutung zugeschrieben werden, die über das hinausgeht, was bspw. in Lexikoneinträgen festgehalten wird.[446] Für die Markierung des *overt narrators* lässt sich daraus erfassen, dass eine Interpretation potentieller uneigentlicher Bedeutung auf eine strukturierende und planende Ordnungsinstanz verweist und somit auf den *overt narrator*. Implizite Kommentare in dieser Form unterscheiden sich von einem expliziten Erzählerkommentar gerade durch die Abweichung vom Bedeutungskern des Wortes oder der Passage, nach Zymner: „Für die Konstitution uneigentlicher Bedeutung sind dagegen jene Fälle relevant, in denen die semantische Kohärenzbildung gestört und die Normalrichtung der Kohärenzbildung dadurch nicht eingehalten werden kann.“[447]

Für die Untersuchung impliziter Kommentare ergeben sich damit folgende Rahmenbedingungen: Ich gehe zunächst auf die von Chatman betonten Kommunikationsstrukturen der Ironie ein (Kap. 5.1) und betrachte dabei, inwiefern diese in den erhobenen Daten vorkommen, ob sich eine Parallelisierung zu den Strukturen des expliziten Kommentars annehmen lässt und welche Bedeutung sie für eine Modellierung des *overt narrators* anbieten. Da schon Chatman betont, dass weitere Faktoren dieselbe implizite Form der Kommunikation nutzen und diese unter dem Stichwort der uneigentlichen Bedeutung bereits angesprochen wurden, betrachte ich diese dahingehend, ob sie ebenfalls als Merkmale eines *overt narrator* nutzen (Kap. 5.2).

---

[445] Vgl. Kap. 1.1.5.

[446] „Das Bedeutungspotential solcher Lexeme besteht aus ihrer Denotation, ihrer Konnotation sowie aus grammatischen Bedeutungselementen (Modus, Tempus, Numerus).“ Rüdiger Zymner: „Uneigentliche Bedeutung“. In: Jannidis Fotis u. a. (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 129–168, hier S. 135; Denotation und Konnotation fasst Zymner hierbei wie folgt: „Bedeutungskern (wie er etwa in Lexikoneinträgen festgehalten wird) und die Bedeutung, die ein Lexem außerdem noch in verschiedenen Sprechergruppen hat.“ ebd. Mit letzterem kann bspw. die emotive Bedeutung gemeint sein.

[447] Zymner: „Uneigentliche Bedeutung“, S. 140.

Ziel ist es nicht, Ironie als literaturtheoretisches Phänomen in die Tiefe zu erfassen und aufzubereiten, da dies den Kontext dieser Arbeit übersteigen würde. Mein Fokus liegt darauf, inwiefern sich einerseits die Bedeutung impliziter Kommentare als Merkmalgruppe für den *overt narrator* durch die Exploration der von mir annotierten und kategorisierten Daten fassen lässt und inwiefern der implizite Kommentar andererseits für die Untersuchung eines *overt narrators* und seiner Modellierung relevant ist.

5.1 Ironie

Unter Ironie versteht Chatman Passagen, in denen eine geheime Kommunikation geführt wird, die von den tatsächlichen Worten abweicht und auf Kosten einer anderen Person oder Sache geht. Dabei unterscheidet er zwischen Ironie, die durch die Erzählinstanz mit den (fiktiven) Lesenden eingesetzt wird und für die Figuren geheim verbleibt, und der Ironie, die Rezipierende der impliziten Autorinstanz zuschreiben und die *hinter dem Rücken der Erzählinstanz* geschieht, wobei er nicht deutlich abgrenzt, anhand welcher Kriterien unterschieden werden kann, ob Passagen auf einen *overt narrator* verweisen oder zur Rekonstruktion der Autorinstanz durch Rezipierende dienen.[448] Grundsätzlich sind in der literaturwissenschaftlichen Forschung vor allem zwei Formen der Erfassung von Ironie von Interesse: die rhetorische Ironie und die dramatische, die „von der Antike bis ins 10. Jh. als Einzelfigur und als eine die Gesamtstruktur von Texten bestimmende Figur“[449] untersucht wurden. Die rhetorische Ironie fasst den Begriff der Gegensätzlichkeit des Gesagten: „Uneigentlicher Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird.“[450] Der Ausdruck (*Substituendum*) wird also durch den semantisch gegengesetzten Ausdruck (*Substituens*) ersetzt. Während Chatman eine Abweichung an und für sich als Kriterium für Ironie fasst, handelt es sich bei der rhetorischen Ironie um eine Verfeinerung durch das Gegensatzkriterium, „dem zufolge für die Ironie eine semantische Opposition zwischen dem geäußerten uneigentlichen und dem nicht geäußerten ‚eigentlichen‘ Ausdruck […] konstitutiv ist.“[451] Durch diese Eingrenzung ist es möglich, die Ironie von *Metapher* (einer bildlichen Bedeutungsübertragung), *Allegorie* (der Ersetzung des Gesagten durch etwas Anderes) und *Litotes* (der Verneinung des Gegenteils) abzugrenzen. Mit dem Begriff *Ironie* wird jedoch nicht nur der Gegensatz assoziiert. Für die dramatische Ironie ist das Wissen entscheidend, das über die Erfahrungswelt von Figuren hinausreicht. [452] Durch diese Wissensdiskrepanz entsteht ein Unterschied zwischen dem

[448] Vgl. dazu Kap. 1.1.5 oder Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 226–252.
[449] Wolfgang G. Müller: „Ironie“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 185–189, hier S. 188.
[450] Ebd., S. 185.
[451] Ebd., S. 187.
[452] . „Eine Wirkungsbedingung der dramatischen Ironie ist dabei das Mehrwissen der Zuschauer gegenüber den Figuren." Ebd., S. 188.

Wissen der Figur und dem der Erzählinstanz[453], was Chatman als das geheime Wissen benennt, dass die implizite Kommunikation ermöglicht (vgl. dazu Abb. 2). Beiden Definitionen von Ironie folgend zeigt sich der Bezug der Ironie zum *overt narrator* darin, dass ein impliziter Kommentar durch die Erzählinstanz ermöglicht wird und diese nicht explizierte Aussage auf sie als Sprechinstanz hinweist, die rhetorische Entscheidungen mit der Intention trifft, durch Rezipierende erkannt und in ihrer uneigentlichen Aussage verstanden zu werden. Denn „Im Falle der Ironie ist die Substitution des für richtig gehaltenen Sachverhalts durch sein Gegenteil durchsichtig und die eigentliche Bedeutung rekonstruierbar."[454] In dieser Frage unterscheidet Chatman stabile und instabile Ironie dahingehend, inwiefern diese Rekonstruktion eindeutig möglich ist: *Stabile* Ironie fasst diejenigen Passagen, in denen Rezipierende die eigentliche Bedeutung der Aussage rekonstruieren, die nicht derjenigen entspricht, die augenscheinlich präsentiert wurde. Wenn sie einmal festgestellt wurde, kann sie nicht mehr umgedeutet werden, da durch sie die eigentliche Aussage deutlich wird. *Instabile* Ironie dagegen bedeutet für Chatman, dass die rekonstruierte Aussage nicht eindeutig identifizierbar ist – also ihre genaue Bedeutung ambig bleibt.[455] Unabhängig davon, ob die rekonstruierte Bedeutung eindeutig ist, ist festzuhalten: „There can be no dramatic irony, by definition, unless the author and audience can somehow share knowledge which the characters do not hold."[456]

Um zu untersuchen, wie Ironie und der *overt narrator* in den Untersuchungstexten zusammenhängen, stellt sich die Frage, ob eine Schnittmenge zwischen Ironie und den erhobenen Zeitmarkern (siehe Kap. 2) vorhanden ist bzw. wie das Vorkommen von Ironie in den Werken untersucht werden kann. Eine bisher genutzte Möglichkeit, waren Marker, die auf ein Phänomen hinweisen. Für Ironie besteht diese Möglichkeit leider nicht. Ein Versuch der (automatisierten) Erkennung von Ironie wurde in der Forschung durch Ironiesignale unternommen, die indirekt auf Ironie schließen lassen. Solche Ironiesignale wurden von Horstmann und Kleymann untersucht und der Versuch unternommen, sie mit Annotationen von ironischen

[453] Bzw. des (impliziten) Autors oder Autorin. Zur Frage, wann eine Erzählinstanz anzunehmen ist und wann ein Autorkonzept ebenfalls infrage käme, vgl. Kap. 8.2.3.
[454] Müller: „Ironie", S. 186. Müller meint hierbei mit *eigentlicher Bedeutung* nicht etwa den Bedeutungskern wie Zymner sondern die implizite Bedeutung, die bei Zymner als uneigentlich bezeichnet wird. Dies zeigt, dass es sich hierbei nicht um einheitlich genutzte Begriffe handelt, sondern um ein komplexes terminologisches Feld.
[455] Dies ist nicht die einzig mögliche Art der Unterscheidung. Schmidt bspw. grenzt die Ironie von der Skepsis ab, indem das gespielte Unwissen der Ironie den Zuhörer zu einem eigenen Erkenntnisprozess motiviert, während die Skepsis durch die Überzeugung, dass es keine Antwort gibt, gerade diese verweigert. Die Unterscheidung zwischen stabiler und instabiler Ironie bezieht sich jedoch nicht darauf, dass keine Bedeutung erkennbar ist, sondern darauf, ob sie eindeutig ist. Vgl dazu Jochen Schmidt: „Ironie und Skepsis in Goethes Alterswerk, besonders in den ‚Wahlverwandtschaften'". In: *Goethe-Jahrbuch* 121 (2004), H. 1, S. 165–175, hier S. 166.
[456] Booth: *The Rhetoric of Fiction*, S. 175 Booth verwendet hier den Begriff des Autors, bzw. implizierten Autors. Zur Unterscheidung von Autor, implizierten Autor und Erzählinstanz vgl. Kap. 8.2.3.

Passagen abzugleichen.[457] Dabei stellte sich heraus, dass Ironiesignale als Lösung für die Detektion von Ironie nicht ausreichen, da sie sich nur zu 40% mit Passagen der Ironie decken. Entsprechend sind sie nicht konstitutiv für die Erkennung von Ironie, die Horstmann und Kleymann auch nach Versuchen mit weiteren Methoden als „nicht messbar“ [458] attestieren. Für mein Vorhaben, Ironie für den *overt narrator* zu untersuchen, folgt daraus, dass davon auszugehen ist, dass für mich keine Möglichkeit besteht, Ironie indirekt durch die Annotation zu detektieren und mit meinen eigenen Annotationen zu vergleichen. Somit kann ich nicht automatisiert feststellen, ob Ironie generell mit der von mir erhobenen zeitlichen Abweichungsstruktur assoziiert werden kann. Ich werde stattdessen in Kap. 5.1.1 zwei Fälle von dramatischer Ironie heranziehen und besprechen, ob in diesen Fällen die erhobenen Abweichungsphänomene vorkommen und wie diese beiden Phänomene in den Einzelfällen interagieren. Anhand dieser werde ich diskutieren, inwiefern dramatische Ironie auf eine Erzählinstanz hinweist oder ob diese Fälle vielmehr auf eine Autorinstanz bzw. den Autor oder die Autorin verweisen und somit nicht für eine Erfassung des *overt narrators* relevant sind. Obwohl Ironie nicht nur in Erzählkommentaren vorkommt, werde ich in Kap. 5.1.3 Passagen betrachten, die sowohl rhetorische Ironie als auch Erzählpausen aufweisen und so meinen Untersuchungsschwerpunkt auf die Korrelation von expliziten und impliziten Kommentaren legen. Dabei handelt es sich um Fälle von Ironie, die laut Chatman eindeutig auf eine Erzählinstanz verweisen, da die Ironie eindeutig durch die kommentierende Erzählinstanz genutzt wird. Einerseits werde ich so meine These für den Zusammenhang zwischen den von mir erhobenen Zeitmarkern und Ironie anhand von Beispielen prüfen, andererseits kann ich so untersuchen, wie die ironische Bedeutung sich auf eine Typisierung des expliziten Erzählerkommentars auswirkt.[459]

5.1.1 Dramatische Ironie

Ein Beispiel für dramatische Ironie findet sich in Meyrinks *Das grüne Gesicht*. In der Szene, in der die Hauptfigur eine religiöse Sekte besucht, geben sich die Figuren religiöse Namen und

[457] „Hinter jedem Tag [der Annotation von Ironie, AW] steht dabei potentiell eine sehr lange und umfangreiche Forschungshistorie (innerhalb wie außerhalb der jeweiligen Philologie), weshalb den Studierenden neben spezifischen Guidelines […] auch ein umfangreicher Forschungsüberblick zur Verfügung gestellt wurde, um sie in die Lage zu versetzen, die Kategorien korrekt einzuschätzen und anzuwenden.“ Jan Horstmann, Rabea Kleymann: „Alte Fragen, neue Methoden – Philologische und digitale Verfahren im Dialog. Ein Beitrag zum Forschungsdiskurs um Entsagung und Ironie bei Goethe“. In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 4 (2019). https://doi.org/10.17175/2019_007 [Zugriff: 19. April 2025].

[458] Vgl. ebd. Horstmann und Kleymann haben weitere *distant reading* Verfahren probiert, vor allem Topic Modelling und Stilometrie. Ironie bietet keine Topoi und ist auch im Stil nicht auffällig. Aus diesem Grund steht zu diesem Zeitpunkt kein *distant reading* Verfahren oder Annotationsschema zur Verfügung, um Ironie durch diese Methodik zu untersuchen.

[459] Ironie könnte auch bedeuten, dass eine Handlung in ironischem Stil berichtet wird. Da ich diese allerdings nicht erhoben habe, kann ich dazu keine Aussage treffen.

identifizieren sich und ihre Figurenkonstellation mit den hebräischen Vorlagen, was zum Mord „Isaak“ Katjes durch „Abram“ Klinkherbogk führt.[460] Während die Hauptfigur und ihre Freunde das Ritual der Benennung beobachten, sind sie zum Zeitpunkt des erzählten Mordes nicht zugegen.

(127) Dann reckte er [Klinkherbogk, A.W.] seine Hand aus und faßte das Messer, daß er das Kind schlachte. Sein Herz war kalt und ohne Mitleid, denn er wußte nach der Schrift, daß er einen Widder opfern werde zum Brandopfer an Katjes Statt.[461]

Hier wird die dramatische Ironie durch eine erweiterte Bedeutung der Situation in ihrem intertextuellen Kontext bewirkt. Neben der Erzählsituation im Kontext des Werkes ist der Kontext „nach der Schrift“ von Bedeutung. Mit der *Schrift* ist die hebräische Bibel gemeint, die der Sekte als namensgebende Grundlage dient. In Genesis 22 wird das Opferritual durch einen Engel verhindert und das Kindsopfer durch einen Widder ersetzt, worauf hier Bezug genommen wird. Dieses Mehrwissen färbt den späteren Dialog über den vermuteten Mörder durch dramatische Ironie in zweierlei Weise: Zum einen wissen die Rezipierenden mehr über den Mord als die Figuren, da diese über kein Wissen über den Mörder verfügen, das Ereignis den Rezipierenden jedoch erzählt wurde. Zum anderen ist es mit dem entsprechenden Weltwissen auch möglich, den Mord an Katje vorauszusagen:

(128) Klinkherbogk hat sich selbst den Namen Abram gegeben; er wuchs aus seinem eignen Unterbewußtsein hervor, daher das Verhängnis! Es fehlte das Von-oben-Herabkommen der Neschamah, wie wir Juden es nennen – des geistigen Hauches der Gottheit – hier in diesem Falle der Silbe 'ha'. In der Bibel wurde dem Abra–ham das Opfer des Isaak erlassen. Der Abram hätte zum Mörder werden müssen, so wie Klinkherbogk es geworden ist. [462]

Während die Figuren Klinkherbogk aufgrund der Namensveränderung als Mörder vermuten, wissen die Rezipierenden durch die Erzählung der Mordszene sicher, dass er der Mörder ist, und könnten diesen durch die Benennung vorhersagen. Klinkherbogk ist in diesem Fall die Figur, die dramatisch ironisiert wird, da eine Diskrepanz zwischen ihren Informationen und denen der Rezipierenden besteht. Zugleich erhalten die Rezipierenden Informationen über Klinkherbogks Handeln, die den anderen Figuren verborgen bleiben, sodass zugleich eine Diskrepanz zwischen dem Wissen Hauberrissers und seiner Freunde und der Rezipierenden entsteht.

Auch in *Die unendliche Geschichte* kommt diese Form der Ironie vor. In dem folgenden Beispiel wird die Figur mit dem Gegenteil ihrer Träume und Ziele konfrontiert und eine dem Rezipierenden bereits bekannte Wahrheit offenbart. Erst die Konfrontation mit anderen Menschen,

[460] Die Bindung Isaaks kann in den Erzählungen der hebräischen Bibel in Genesis 22 nachgelesen werden. Darin befiehlt Gott Abraham, seinen Sohn Isaak als Treuebeweis zu töten. An der Opferstätte hält ein Engel Abraham davon a, da die Bereitschaft des Opfers Gott als Beweis genügt.
[461] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[462] Ebd.

die vor Beginn der erzählten Zeit nach *Phantásien* gekommen sind, lässt Bastian erkennen, welche Konsequenzen sein Handeln erwarten lässt. In der *Alte-Kaiser-Stadt* begegnet Bastian einem Affen, der eine erklärende Rolle für die Szene erfüllt.

(129) „Oh, es hat zu allen Zeiten Menschen gegeben, die nicht in ihre Welt zurückgefunden haben […] Erst wollen sie nicht mehr, und jetzt – sagen wir mal – können sie nicht mehr. […] Wünschen kannst du nur, solang du dich an deine Welt erinnerst. Die hier haben alle ihre Erinnerungen ausgegeben. Wer keine Vergangenheit mehr hat, der hat auch keine Zukunft. […][463]

Da die Menschen in der Stadt keine Erinnerungen mehr haben und somit auch keine Ziele, ist es ihnen unmöglich, Geschichten zu erzählen. Das *Erzählen* wird in der Binnenerzählung gleichwertig mit Wünschen verwendet, da die Wünsche des Protagonisten die Welt entstehen lassen. Die ‚wunschlosen' Menschen der Stadt würfeln Buchstaben und legen sie hintereinander, da alle Geschichten aus den gleichen sechsundzwanzig Buchstaben bestehen.

(130) Wenn man es ewig spielt, dann müssten dabei alle Gedichte, alle Geschichten, die überhaupt möglich sind, entstehen, dazu auch diese Geschichte, in der wir beide uns gerade unterhalten.[464]

Der Affe nutzt das Spiel, um die willenlosen Menschen zu beschäftigen und sich über sie lustig zu machen, zugleich zeigt er sie Bastian, um ihm das Ende seines eigenen Pfades vor Augen zu führen: Der Wille, *Phantásien* zu beherrschen, zerstört Menschen und entzieht ihnen all ihre Wünsche und damit auch die Macht, die sie in *Phantásien* haben. Dieses Wissen markiert die zweite Charakterentwicklung, die den Protagonisten ausmacht.

In beiden vorgestellten Beispielen zeigt sich, dass die Ironie nicht an einzelnen explizit ironischen Passagen festgemacht werden kann. Da es sich um komplexe Strukturen handelt, die aus dem Kontext ironisiert werden, können sie nicht auf Passagenebene erkannt werden. Die Figur des Affen fungiert so als eine ironische Personifizierung und begegnet Bastian und seinen bisherigen Entscheidungen als Gegensatz, während Klinkherbogks Mord und die Diskrepanz der Wissensstände von Figuren und Rezipierenden verdeutlicht, dass die Erzählinstanz über mehr Informationen verfügt als sie zum je aktualen Zeitpunkt der Handlung vermittelt. Die zusätzlichen Informationen, die Rezipierenden zur Verfügung gestellt werden, reichern das Geschehen über das Wissen der Figuren hinaus an und ermöglichen es ihnen, zu einem tieferen Verständnis zu gelangen – wodurch der durch Ironie implizierte Kommentar dem Typ *Interpretation* entspräche (siehe Kap.4). In den beiden vorgestellten Beispielen finden sich Markierungen der von mir annotierten Strukturen, die jedoch nicht notwendig zu sein scheinen: So ist die Parallelisierung der Figuren in *Die unendliche Geschichte* ein Diskurskommentar, der einen Rückschluss auf die metafiktionale Ebene zulässt. In *Das grüne Gesicht* sind intertextuelle Verweise zu finden, diese werden jedoch nicht in einem Erzählerkommentar, sondern

[463] Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S.409.
[464] Ebd., S.409.

in direkter Rede ausgelegt. Also sind Fälle von dramatischer Ironie nicht grundsätzlich durch die Erhebung von Abweichungsstrukturen für eine Erkennung des *overt narrators* identifizierbar und stellen als Merkmal des *overt narrators* in dieser Hinsicht einen Sonderfall dar. Es stellt sich die Frage, ob diese Form der Ironie nun auf eine Erzählinstanz verweist oder nicht (siehe oben). Dagegen spräche, dass die Information nicht expliziert in einem Kommentar der Erzählinstanz präsentiert wird und diese somit nicht durch eine Erzählpause zu erkennen ist. Dem folgend würde man die ironische Dramatik nach Chatmans Unterscheidung dem (impliziten) Autor zuschreiben und einen *covert narrator* annehmen. Zugleich sieht Chatman jedoch auch deutliche Benennung von Figuren als Anzeichen für einen overt narrator. Darüber hinaus ist die Annahme eines *implied authors* in der Forschung ein diskutiertes Thema. In jedem Fall handelt es sich bei der Zuschreibung dieser impliziten Form der Ironie um eine Interpretationsentscheidung der Rezipierenden (siehe weiterführend Kap. 8).

5.1.2 Rhetorische Ironie

Rhetorische Ironie ist im Gegensatz zur dramatischen in kleinen Texteinheiten wie Teilsätzen zu finden. Ein Beispiel in *Die unendliche Geschichte* ist die folgende Aussage, die auf Bastians Erkenntnis folgt, ein Dieb zu sein:

> (131) Und während er so rannte, presste er das Buch unter seinem Mantel an sich. Er wollte es nicht verlieren, wie teuer auch immer es ihn zu stehen kommen würde. Es war alles, was er auf dieser Welt noch hatte. <u>Denn nach Hause konnte er jetzt natürlich nicht mehr</u>.[465]

Dieses Beispiel stellt erlebte Rede und Ironie ins Verhältnis zueinander. Interpretiert man die Passage als erlebte Rede, so wird die Überzeugung Bastians betont, nach seinem Diebstahl nicht mehr nach Hause zu können. „Natürlich“ wäre in diesem Fall eine Angleichung des Stiles an die Figurenrede (vgl. hierzu Kap. 8.1.1). Zugleich lässt sich „natürlich“ auch als rhetorische Ironie verstehen. In diesem Falle wäre die Handlung der Figur insgesamt ironisch lesbar, da Erzählinstanz und (fiktive) Rezipierende implizit davon ausgehen können, dass Bastian wieder nach Hause gehen könnte, da seine Furcht in keinem Verhältnis zu den erwartbaren Konsequenzen seiner Handlung stehen. Durch dieses Mehrwissen, das über das Figurenwissen hinausgeht, erscheint die Aussage, Bastian könnte „natürlich nicht“ nach Hause in ihr Gegenteil verkehrt. Ob die Passage also als Annäherung der Erzählerrede an die Figurenrede durch erlebte Rede interpretiert wird oder als ironische Überzeichnung der Figur (oder beides), liegt im Ermessen der Rezipierenden: Die Ambiguität beider Interpretationsmöglichkeiten unterscheidet darüber hinaus, ob es sich bei der Passage um eine Erzählpause oder Figurenrede handelt und ob rhetorische Ironie angenommen werden kann. Eine der möglichen Interpretationen wäre durch die Verwendung von Ironie ein implizierter Einstellungskommentar

[465] Ebd., S. 14.

anzunehmen, da implizit ihre Einstellung zum Geschehen verdeutlicht wird. Ein weiteres Beispiel von Ironie findet sich in *Der Sandmann*, in der starke Raffung der erzählten Zeit Distanz zum Geschehen erzeugt.

(132) Ein phantastischer, wahnsinniger Geck wurde mit einem miserablen, gemeinen Alltagsmenschen erwidert. Der Zweikampf war unvermeidlich. Sie beschlossen, sich am folgenden Morgen hinter dem Garten nach dortiger akademischer Sitte mit scharfgeschliffenen Stoßrapieren zu schlagen.[466]

Die Ironie in diesem Beispiel impliziert eine starke Einstellung der Erzählinstanz zu dem berichteten Ereignis, das jedoch nicht eintrifft, da der Zweikampf verhindert wird (zu uneigentlichen Ereignissen siehe. Kap. 6.3). Der geraffte Streit führt zu einer Duellankündigung, doch daran zeigt sich, dass Ironie nicht immer ohne Einbezug von Kontext erkannt werden kann. Passagen rhetorischer Ironie sind eindeutiger der Erzählinstanz zuschreibbar als die oben präsentierten Fälle dramatischer Ironie, da die rekonstruierte Information zu Lasten der Figur präsentiert wird. In diesen Fällen stellt sich die Frage, inwiefern sie der Erzählinstanz zugeschrieben werden müssen oder ob der jeweilige Autor als Aussageinstanz infrage kommt, im selben Maße wie für explizite Kommentare mit einer großen Kontextunabhängigkeit (vgl. Kap. 4.2 und ausführend Kap. 8.2). Noch dazu zeigt sich, dass die Frage, ob ein ironischer Kommentar anzunehmen ist, auch daran hängt, inwiefern erlebte Rede angenommen werden kann (vgl. dazu Kap. 8.1).

5.1.3 Ironie im Untersuchungskorpus

Um ein genaueres Bild von der Bedeutung der Ironie für eine Modellierung des *overt narrators* zu erhalten, habe ich die erhobenen Erzählpausen im Hinblick auf eine Überschneidung mit Ironie untersucht, da diese Fälle von Ironie nach Chatman diejenigen darstellen, in denen die Ironie nicht dem *implied author* zugeschrieben werden können, sondern auf die Erzählinstanz verweisen. Oben wurde bereits festgestellt, dass es (noch) keine automatisierte Methode für die Identifikation gibt und ebenfalls keine Signale oder Marker, weswegen ich diejenigen Passagen markiert habe, die ich nach obigen Ausführungen als Ironie interpretiert habe.[467] Von den 501 erhobenen Erzählpausen weisen insgesamt nur sieben Ironie auf, also zu wenige, um signifikant zu sein. Während *Der Sandmann* eine Passage aufweist, die als ironisch markiert wurde, handelt es sich bei *Das grüne Gesicht* und *Die unendliche Geschichte* um jeweils drei Passagen. Anbetracht der Tatsache, dass von *Die unendliche Geschichte* weit mehr Erzählpausen erhoben wurden als von *Das grüne Gesicht* könnte man den drei

[466] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 394.

[467] In Betrachtung der vorangegangenen Beispiele gehe ich davon aus, dass Ironie nicht durch den narrativen Modus des Kommentars eingeschränkt ist und sich auch in Rede, Beschreibungen und Handlung findet (siehe Anfang des Kapitels). Bei den hier betrachteten Fällen handelt es sich also um eine Schnittmenge, in der nicht nur die Ironie auf die Erzählinstanz verweist, sondern diese auch durch den expliziten Kommentar markiert ist (vgl. Kap. 4).

Passagen in diesem Werk eine größere Bedeutung zuschreiben, allerdings ist diese noch immer sehr gering.[468] Betrachtet man die sieben Beispiele genauer, sind vier davon Beispiele dramatischer Ironie. Eines (Bsp. (132)) wurde rhetorischer Ironie zugeordnet, während zwei Beispiele ambig erlebter Rede, Ironie oder beidem zuordbar sind (vgl. Bsp. (131)).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Ironie nicht durch die Annotation von zeitlichen Abweichungsphänomenen detektierbar ist. Zwar gibt es durchaus eine Überschneidung zu Erzählpausen, jedoch ist anzunehmen, dass ironische Kommunikation nicht durch eine strukturelle Erhebung von narrativen Modi erfassbar ist und vor allem innerhalb dieser nicht automatisiert detektierbar. Dennoch verweist die Ironie, wenn sie nicht in Figurenrede, sondern im Erzähltext aufzufinden ist, auf die Einstellung einer Erzählperson oder ihre Absicht, Erklärungen und Informationen über das Figurenwissen hinaus an ihre (fiktiven) Rezipierenden zu übermitteln. Eine Rekonstruktion von ironischer Bedeutung ist somit auch eine Rekonstruktion eines impliziten Erzählerkommentars und somit die Rekonstruktion der Einstellung oder Interpretation der Erzählinstanz, die durch diese Interpretationsleistung offenbart wird. Hierbei zeigt sich die begriffliche Nähe des *overt narrators* mit Chatmans Konzept des *implied authors*, der die zugrundeliegenden Werte und Absichten des Werkes repräsentiert, ohne selbst als erzählende Instanz aufzutreten. Obwohl die Bedeutung der Ironie also laut Chatman eine indirekte Kommunikation darstellen kann, entscheidet darüber letztlich die Interpretation Rezipierender. Zugleich ist hierbei zu bedenken, dass die drei untersuchten Werke zu einer genaueren Untersuchung des Einflusses der Ironie auf die Erzählinstanz nicht ausreichend Beispiele liefern. Aus diesem Grund wäre zu empfehlen, für eine genauere Untersuchung der Bedeutung der Ironie für den *overt narrator* ergänzend Werke zu untersuchen, in denen das Phänomen häufiger vorkommt.
Da Ironie hier durch ihre Eigenschaft der Rekonstruierbarkeit von eigentlicher Bedeutung für eine Untersuchung des *overt narrators* relevant wurde, stellt sich als Grund für diese Relevanz der rekonstruierbare Erzählkommentar heraus. Da Ironie jedoch nicht die einzige Form der uneigentlichen Rede darstellt, werde ich andere Strukturen der uneigentlichen Bedeutungszuweisung untersuchen, um festzustellen, ob auch diese in der rekonstruierbaren eigentlichen Bedeutungszuweisung das Potential eines impliziten Erzählkommentars anbieten und so auf einen *overt narrator* verweisen.

[468] *Der Sandmann*: 1x Ironie (3,03%), *Das grüne Gesicht*: 3x Ironie (1,94%), *Die unendliche Geschichte*: 3x Ironie (0,96%).

5.2 Uneigentliche Rede

Laut Martens ist die explizite Erzählinstanz in einem konversationellen Erzählrahmen zu betrachten.[469] Die Erzählinstanz zeichnet sich hierbei dadurch aus, dass sie zwischen eigenen Rede- und Gedankenwiedergaben und Abstraktionsebenen wechselt und uneigentliche Rede nutzt. Andere Begriffe für uneigentliche Rede sind *übertragenes Sprechen* oder auch *figurative Sprache*. Der Unterschied zur *eigentlichen* Rede bzw. *wörtliche* Rede, die sich durch die buchstäbliche Bedeutung der Worte auszeichnet (siehe oben), besteht bei der *uneigentlichen* Rede neben der Ironie auch in der Verwendung von sprachlichen Mitteln wie Metaphern, Symbolen oder Allegorien, die eine tiefere Bedeutungsebene erzeugen. Durch diese figurativen Ausdrucksformen können komplexe Ideen, Emotionen oder Erfahrungen vermittelt werden, die über die rein wörtliche Beschreibung hinausgehen. Während Ironie bspw. von Chatman für die Erkennung des *overt narrators* eigens genannt und als Anzeichen für ihn betrachtet wurde (vgl. Kap. 1.1.5), bleibt die Frage offen, inwiefern andere Formen uneigentlicher Rede von Interesse sein können. Rhetorische Stilmittel der uneigentlichen Rede sind also insofern interessant für einen *overt narrator*, dass sie zur Charakterisierung, Wertung und Erläuterung der erzählten Inhalte dienen können und somit als impliziter Kommentar auf die Erzählinstanz verweisen können. Aus diesem Grund werde ich im Folgenden Beispiele für solche impliziten Kommentare durch den Gebrauch von uneigentlicher Rede in den untersuchten Werken betrachten und sowohl untersuchen, inwiefern diese Rückschlüsse auf einen *overt narrator* zulassen, als auch, ob sich Überschneidungen mit den Ergebnissen der Annotation oder zeitlichen Marker erkennen lassen.

Metaphern sind als „im übertragenen Sinne gebrauchter sprachlicher Ausdruck, der mit dem Gemeinten durch eine Ähnlichkeitsbeziehung zu verbinden ist“[470] bildhafte Sprachfiguren. Es wird ein Objekt oder Konzept symbolisch durch ein anderes repräsentiert und erhält durch diese Assoziation zusätzlich implizite Eigenschaften. Der Metaphernkomplex wird als zusätzlicher „Sammelbegriff für verschiedene Möglichkeiten der Gruppenbildung von Metaphern“[471] genutzt. Es gibt unterschiedliche theoretische Ansätze zur Untersuchung von Metaphern. So bspw., „dass es sich bei der Metapher um einen verkürzten Vergleich handele oder dass der Metapher ein Vergleich zugrunde liege“[472], „dass ein (eigentliches) Wort durch ein anderes (uneigentliches) ersetzt werde“[473] oder „dass es zu einem spezifischen Zusammenspiel von

[469] Vgl. Martens: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration“, S. 107.
[470] Hendrik Birus: „Metapher“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 571–576, hier S. 571.
[471] Dietmar Peil: „Metaphernkomplex“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 576–578, hier S. 576.
[472] Vergleichstheorie nach Zymner: „Uneigentliche Bedeutung“, S. 141.
[473] Substitutionstheorie nach ebd.

Metapher und Textumgebung komme“[474]. Dies lässt sich an einem Beispiel in *Das grüne Gesicht* betrachten.

(133) – ein Gedanke, den er wohl hundertmal schon verjagt hatte, der aber immer wieder aus dem Hinterhalte auf ihn lossprang, immer mit demselben brennenden Gewand des Vorwurfs angetan, wenn seine Stunde kam, – ewig jung und unversöhnlich wie am ersten Tage, als er entstanden war, – ein Zwerg, scheinbar nichtig und klein gegenüber den riesengroßen Versäumnissen, die im Leben eines Menschen einander die Hand reichen, und dennoch von allen Gedanken der einzige, über den die Zeit keine Macht besaß.[475]

Hier in Bsp. (133) wird der Gedanke als *Zwerg* bezeichnet, um diesen im Verhältnis zu den Versäumnissen im Leben des Protagonisten als nichtig und klein zu verdeutlichen. Trotz der scheinbaren Bedeutungslosigkeit wird dabei dargestellt, dass dieser Gedanke „ewig jung und unversöhnlich“ ist, sodass er trotz seiner scheinbaren Kleinheit dennoch zeitlose Bedeutung hat. Im Sinne der vorgestellten Theorieansätze sind also gewisse Eigenschaften des Zwerges sind parallelisierbar mit den Eigenschaften des Gedankens (Vergleichstheorie). Anders gesehen wird das Wort „Gedanke“ durch das Wort „Zwerg“ ersetzt und erhält so implizierte Eigenschaften (Substitutionstheorie). Oder aber der Begriff „Zwerg“ interagiert als illustrierende Beschreibung mit seinem Textumfeld, wodurch die Beschreibung des Gedankens eine tiefgreifendere Vielfalt erhält (Interaktionstheorie). Jede dieser theoretischen Aufarbeitungen trägt zum Verständnis der Kommunikationsleistung bei, die über den eigentlichen Wortsinn hinaus durch Rezipierende beigetragen wird. Die Verwendung der Metapher erweitert die explizite Bedeutung um ein uneigentliches Bedeutungsbild, dem folgend können in Bsp. (90) die Auswirkungen eines Gedankens größer sein als die der vermeintlich größeren Versäumnisse. In dieser uneigentlichen Bedeutung zeigt sich ein impliziter generalisierender Erzählkommentar, der von dem einzelnen (fiktiven) Gedanken auf die Bedeutung von Gedanken allgemein abstrahiert.

Gerade da sich der Erzählkommentar in der uneigentlichen Bedeutung verorten lässt, bedeutet dies für seine Untersuchung, dass die zwingend notwendige Bedingung für einen Kommentar, die Erzählpause, die in dem oben besprochenen Beispiel vorhanden ist, kein notwendiges Kriterium darstellt. Aus diesem Grund sind Metaphern nicht nur in Erzählpausen zu finden, sondern sind so in den Text eingebunden, dass gerade keine zeitliche Abweichung erfordert wird oder sie sind als Komplexe werkübergreifend zu interpretieren (vgl. hierzu Kap. 8.2). Während in einer Allegorie eine abstrakte Idee, ein moralisches Konzept oder ein archetypisches Thema durch konkrete Personen, Orte oder Ereignisse dargestellt werden, wie bspw. der Affe in *Die unendliche Geschichte* (vgl. Kap. 5.1), verweist eine symbolhafte Verwendung durch ein konkretes Objekt auf ein Abstraktum: „Ein Symbol hat bereits

[474] Interaktionstheorie nach ebd.
[475] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.

unabhängig von seinem Symbolwert Existenz und semantischen Eigenwert."[476] In *Die unendliche Geschichte* zeigt sich dies bspw. in den zwei Schlangen, die sich gegenseitig in den Schwanz beißen und das Konzept der Unendlichkeit und des ewigen Kreislaufs repräsentieren. Sie stehen symbolisch für den Anfang und das Ende, die Vergangenheit und die Zukunft. Im Kontext meiner Erhebung von Erzählpausen kommen direkte Vergleiche weit häufiger vor als Metaphern. Insgesamt finden sich in den erhobenen Erzählpausen 15 Vergleiche, was bedeutet, dass in 3% der identifizierten Erzählerkommentaren Vergleiche genutzt werden. In *Die unendliche Geschichte* finden sich diese vor allem, um Elemente der fiktiven Binnenwelt mit Elementen der realen, bzw. Rahmenwelt in Beziehung zu setzen:

> (134) Nun darf man sich eine solche Versammlung natürlich nicht so vorstellen wie einen menschlichen Ärztekongress. Zwar gab es in Phantásien sehr viele Wesen, die in ihrer äußeren Gestalt mehr oder weniger menschenähnlich waren, aber es gab mindestens ebenso viele, die Tieren oder überhaupt völlig anders gearteten Geschöpfen glichen.[477]

So kann die Erzählinstanz (fiktiven) Rezipierenden Elemente der fiktiven Welt erklären, indem sie mit bekannten Elementen (*einen menschlichen Ärztekongress*) verknüpft werden. Zymner arbeitet hierbei mit dem Begriff der „Störung" in der Kohärenzbildung:

> Sobald ausgeschlossen werden kann, dass es sich hierbei einfach um einen Fehler oder um Unsinn handelt […], übernimmt die Störung oder allgemeiner das Initialsignal die Funktionen, zu einer Richtungsänderung der Kohärenzbildung aufzufordern[478]

Statt also eine Korrektur zu erfordern oder der Identifizierung einer Aussage als unverständlich bzw. falsch, wird „nach anderen als den standardisiert üblichen semantischen Verknüpfungsmöglichkeiten, nach neuen Möglichkeiten der lexikalischen Solidarisierung gesucht"[479]. Metaphern, Allegorien, Symbole und Vergleiche haben gemein, dass sie zur indirekten Charakterisierung der Erzählinstanz beitragen können. Diese parallelisiert dabei eine fiktive Entität mit einer abstrakten oder nicht-fiktionalen, von der man ausgehen kann, dass sie der Erzählperson geläufiger ist und sie somit für ihre (fiktiven) Rezipierenden als implizite Erklärung heranzieht, was im Sinne eines impliziten interpretativen Kommentars zu verstehen ist. Zum einen können die vorgestellten Stilmittel der uneigentlichen Rede so als implizite Kommentare der Erzählinstanz zugeschrieben werden, zum anderen lässt ihre Auswahl Rückschlüsse auf die Erzählperson zu.[480]

---

[476] Roger W. Müller Farguell: „Symbol". In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 3. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 550–555, hier S. 550.
[477] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[478] Zymner: „Uneigentliche Bedeutung", S. 143.
[479] Ebd.
[480] Vgl. hierzu ergänzend ebd., S. 149.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die hier untersuchten Stilmittel auf unterschiedliche Weise auf die Erzählinstanz schließen lassen – vor allem aber durch den Eindruck von Absicht und impliziter Kommentierung. Die Fülle von rhetorischen Mitteln, die hier nicht genannt wurden, zeigt jedoch noch einmal, welche Schwierigkeit die implizite Kommunikation für die Erkennung eines *overt narrators* bietet. Jegliche Auswahl an Stilmitteln, Wortwahl und letztlich auch Auswahl an Räumen und Figuren des Werkes an und für sich, lässt implizit Rückschlüsse auf die Erzählinstanz zu, ohne dass diese sich explizit selbst referenziert. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass nicht nur die hier vorgestellten Stilmittel zu einer Anreicherung des Eindrucks von Absicht beitragen, sondern jede Form von Stilmitteln, Wortwahl oder auch Auswahl von Ereignissen, Räumen und Figuren. So kann eine Erzählinstanz also indirekt von Rezipierenden rekonstruiert werden, selbst wenn keine expliziten Merkmale zugeordnet wurden.

5.3 Zusammenfassung: Der implizite *overt narrator*

Ziel des Kapitels war es, den Begriff des impliziten Kommentars zu betrachten und seine Bedeutung für eine Untersuchung des *overt narrators* zu erfassen. Dabei habe ich den impliziten Kommentar nach Chatman um rhetorische Stilmittel der uneigentlichen Rede erweitert und die Unzuverlässigkeit als Charaktereigenschaft der Erzählinstanz aus dem Begriffsfeld des Erzählkommentars subtrahiert, sodass nun der implizite Erzählkommentar als Merkmalgruppe des *overt narrators* einen impliziten Erzählkommentar in der rekonstruierten uneigentlichen Bedeutung darstellt. Die hier besprochenen Phänomene treten unabhängig davon auf, ob eine Erzählpause vorhanden ist oder nicht. Im Gegensatz zu den in Kap. 4 besprochenen expliziten Kommentaren ist diese also kein notwendiges Kriterium für Ironie oder andere Formen der uneigentlichen Rede. Darüber hinaus ist ihre Bedeutung für eine Erkennung des *overt narrators* abhängig von der Interpretationsleistung Rezipierender und ihrer Zuschreibung zu einer Erzählinstanz: Durch Wortwahl und Auswahl rhetorischer Mittel ist es möglich, einen Eindruck der Einstellung der Erzählinstanz zu der von ihr präsentierten Erzählung und fiktiven Welt zu erhalten oder diese als interpretative Kommentare zu verstehen, die implizite Erklärungen der Erzählinstanz bereitstellen. Rezipierende können dies wiederum potentiell nutzen, um rückwirkend eine Erzählperson zu imaginieren, ohne auf eine explizite Selbstoffenbarung der Erzählinstanz angewiesen zu sein. Dennoch kann angenommen werden, dass eine solche Rückbindung impliziter Kommentare an die Erzählinstanz vom Grad ihrer sonstigen Markierung abhängt: Ist die Erzählinstanz durch Selbstreferenz und explizite Kommentare eindeutig als Erzählperson charakterisierbar, ist die Wahrscheinlichkeit höher, dass Rezipierende die in diesem Kapitel genannten Phänomene mit ihr in Beziehung setzen.

> Aus der Perspektive der Rezipienten formuliert: die Entschematisierung usueller Sprachhandlungsmuster im Falle der Metapher eröffnet insofern die Möglichkeit zu kognitiver Individualisierung, als jeder Rezipient im Rahmen des

> Bedeutungspotentials der Lexeme und gelenkt durch den Kotext beziehungsweise den Kontext des uneigentlichen Ausdrucks nach neuen, eigenen und bisher sogar unbekannten Möglichkeiten der Kohärenzbildung suchen kann.[481]

Mit Perspektive auf die Modellierung des *overt narrators* lässt sich festhalten, dass die Unterscheidung zwischen expliziten (Kap. 4) und impliziten (Kap. 5.) Kommentaren gerade deshalb bedeutsam ist, weil die Bedeutung der Interpretationsleistung Rezipierender variiert: Während Erzählerkommentare auf die Erzählinstanz referieren und die erzählte Zeit unterbrochen wird, müssen implizite Kommentare zunächst rekonstruiert werden, sodass auch die Markierung der Erzählinstanz erst durch die Rekonstruktionsleistung der Rezipierenden ermöglicht und nicht durch eine Erzählpause angezeigt wird. Neben Ironie ist auch die Verwendung von rhetorischen Mitteln der uneigentlichen Rede ein Hinweis auf einen impliziten Kommentar durch die Erzählinstanz: Die Anreicherung der Narration durch vertiefte, doppelte oder uneigentliche Bedeutung lässt auf eine Absicht und somit eine Erzählinstanz schließen.

Zudem wurde die Bedeutung der Rezipierendenleistung für eine Detektion des *overt narrators* angesprochen. Denn uneigentliche bzw. doppelte Rede erzeugt das Potential einer Mehrinformation, die durch Rezipierende (mehr oder weniger eindeutig) entschlüsselt werden kann (und soll). Während in dieser Arbeit also Strukturen erfasst werden, die es ermöglichen, eine Erzählinstanz zu detektieren, hängt die Deutlichkeit dessen von der Interpretationsleistung der Rezipierenden ab (vgl. weiterführend Kap. 8).

> Dekodierung und Neukodierung sind auf der Schreiber- wie auf der Leserseite miteinander verwoben, der sich äußernde Schreiber ist zuvor und zugleich ein verstehender Rezipient, der im Rahmen seiner individuellen Möglichkeiten versteht und im Rahmen seiner individuellen Möglichkeiten sich äußert und sich dabei als Individuum zu zeigen meint, während doch in dem geschriebenen Text immer nur der fremde >Autor im Text< gefunden werden kann. Auf der anderen Seite des geschriebenen Textes ist der Leser, der lesend einen Fremden zu verstehen meint und doch immer nur sich selbst im Rahmen seiner individuellen Möglichkeiten versteht und sich dabei verstanden fühlt von einem Fremden, der der Autor eben nicht ist.[482]

In Kap. 4 und 5 habe ich mich mit (expliziten und impliziten) Aussagen beschäftigt, die einer Erzählinstanz zugeschrieben werden (können), wobei sich diese beiden Merkmalgruppen für eine Untersuchung des *overt narrators* dahingehend unterscheiden, ob eine solche Zuordnung eindeutig erfolgt oder durch Rezipierende rekonstruiert und somit impliziert wird. In beiden Fällen handelt es sich jedoch um Kommentierungen und somit Aussagen, die Erzählinstanzen zugeschrieben werden. Folgend gilt es nun, die dritte Merkmalgruppe des *overt narrators* näher zu betrachten und dabei die Offenbarung der Erzählinstanz nicht etwa als Aussageinstanz, sondern in Ausübung ihrer narrativen Funktion in den Blick zu nehmen.

---

[481] Ebd., S. 145.
[482] Ebd., S. 163.

6 Drittens: Der *overt narrator* als Erzählkonstrukt

In Kap. 1.1 wurden einleitend die Indikatoren Chatmans für einen *overt narrator* dargestellt, die sich graduell auf die Explikation von Erzählinstanzen auswirken. Die durch ihn als *schwach* bezeichneten Indikatoren haben gemein, dass sie einen *overt narrator* durch eine strukturierende Kraft implizieren, die als Blickpunkt identifizierbar ist (vgl. Kap. 1.1). Je schwächer die jeweilige Präsenz der Erzählinstanz, desto weiter nähert sich die Passage oder das Werk an Chatmans Vorstellung eines *covert narrators* an, der zwar die narrative Funktion ausführt und die Geschichte präsentiert, darüber hinaus allerdings nicht identifizierbar ist. Dies wurde auch in Kap. 5 bereits deutlich: Während Stilmittel der uneigentlichen Rede und Ironie auf eine Erzählinstanz hinweisen können, muss ihr Auftreten nicht zwangsläufig dazu führen, dass Rezipierende eine Erzählinstanz annehmen. Einen *overt narrator* verdeutlichen die schwachen Indikatoren durch die Möglichkeit, eine Erzählinstanz anzunehmen, auch wenn diese nicht explizit auf sich selbst referiert. Das Wirkungspotential einer entsprechenden Textpassage als *overt* ist also graduell geringer als durch das Merkmal des Kommentars, der diese Selbstreferenz aufweist oder in deren Aussage eine solche rekonstruierbar ist (Kap.4 und 5). Das Muster der Abweichung von einer vorherrschenden zeitlichen Textordnung ist hierbei gerade relevant, da sie eine Akkommodation der imaginierten Welt durch die Rezipierenden erfordert und somit auf eine „unnatürliche“ Ordnungsinstanz hinweisen kann, was die Grenze zwischen *overt* und *covert narrator* darstellt.

Im Folgenden betrachte ich zunächst die Indikatoren Chatmans im Hinblick darauf, ob sie mit den bereits besprochenen Merkmalgruppen, den expliziten und impliziten Kommentaren erklärt werden können. So werde ich zum einen argumentieren, dass eine graduelle Auffassung in der Erfassung des *overt narrators* ohne weiterführende Rezipierendenstudien nicht zielführend ist. Zum anderen werde ich die einzelnen Indikatoren auf ihre zeitliche Struktur rückführen, um zu prüfen, ob meine Theorie der zeitlichen Abweichung zutreffend ist.[483] Abschließend stelle ich ein weiteres Merkmal vor, der sich aus meiner Herangehensweise ableitet (Kap. 6.2).

6.1 Die Erzählinstanz als Ordnungsinstanz

Ich habe in Kap. 2 argumentiert, dass die Präsenz der Erzählinstanz durch eine Abweichung von der etablierten zeitlichen Struktur offenbart wird und dies eine der drei Gruppen von Merkmalen fasst, die auf einen *overt narrator* hinweisen (vgl. Kap. 3). Um einen Zusammenhang zwischen Chatmans Indikatoren und der These der Abweichung als Marker zu prüfen, betrachte ich folgend die schwachen Indikatoren Chatmans dahingehend, inwiefern sie durch die

[483] Der folgend müsste so jedes Phänomen auf zeitliche Abweichung rückzuführen sein, vgl. Kap. 2.

Erhebung der zeitlichen Abweichung identifizierbar sind und in welcher Weise sie in den untersuchten Werken zu einem *overt narrator* beitragen. Eine ausführliche Darstellung der annotierten Zeitmarker findet sich in Kap 2.4, in dem die Abweichungen und somit Ordnungseingriffe der jeweiligen Erzählinstanzen unter anderem visualisiert dargestellt werden.

6.1.1 Ortsbeschreibung als Raffung des Raumes

Chatman sieht sowohl Beschreibungen insgesamt als auch Ortsbeschreibungen im Speziellen als Anzeichen einer Erzählinstanz. In Kap. 1.1.2 habe ich dazu Chatmans unterschiedliche Auffassungen von Zusammenfassungen vorgestellt, die relevant für eine Identifikation des *overt narrators* sind, unter anderem die Raffungen der Zeit und die komprimierende Darstellung von Raum. Diese Einordnung Chatmans habe ich mit der Begründung kritisch betrachtet, dass zum einen keine klare Abgrenzung zu seinem ersten Marker (vgl. Kap. 1.1.1) erkennbar ist und zum anderen eine zusammenfassende Perspektive auch durch das Wissen einer Figur begründet werden kann. Aus der Perspektive einer Erhebung von Zeitmarkern würde eine solche Passage in jedem Fall als Beschreibung erfasst und zusätzlich je nach Kontext als Dehnung oder Raffung annotiert werden.[484] Beschreibungen des Raumes sind grundsätzlich Teil der Narration und nur durch ihren besonderen Umfang oder Detailreichtum als Indikator für einen *overt narrator* zu begreifen, wenn eine Abweichung von den der Ordnung entsprechenden Beschreibungen besteht. Ich habe Beschreibungen insgesamt in der Erhebung durch den Tag *Beschreibung* aufgenommen, ihre Relevanz für den *overt narrator* ist dagegen gerade in einer Überschneidung mit den Tags *Raffung* oder *Dehnung* zu finden. Denn dieser Fall weist darauf hin, dass die annotierte Passage von der etablierten Ordnung des Werkes abweicht, indem mehr oder weniger Erzählzeit für die erzählte Zeit aufgewandt wird. Um die Bedeutung der Ortsbeschreibungen für den *overt narrator* zu erfassen, ist also eine gemeinsame Betrachtung der genannten Tags nützlich.

[484] Zusätzlich nennt Chatman *Ortswechsel*, die physisch nicht durchführbar sind, wodurch die Erzählinstanz als vermittelnde Ordnungsinstanz wahrnehmbar wird. Diese würden in einer Erhebung der zeitlichen Abweichungen durch einen Zeitsprung repräsentiert.

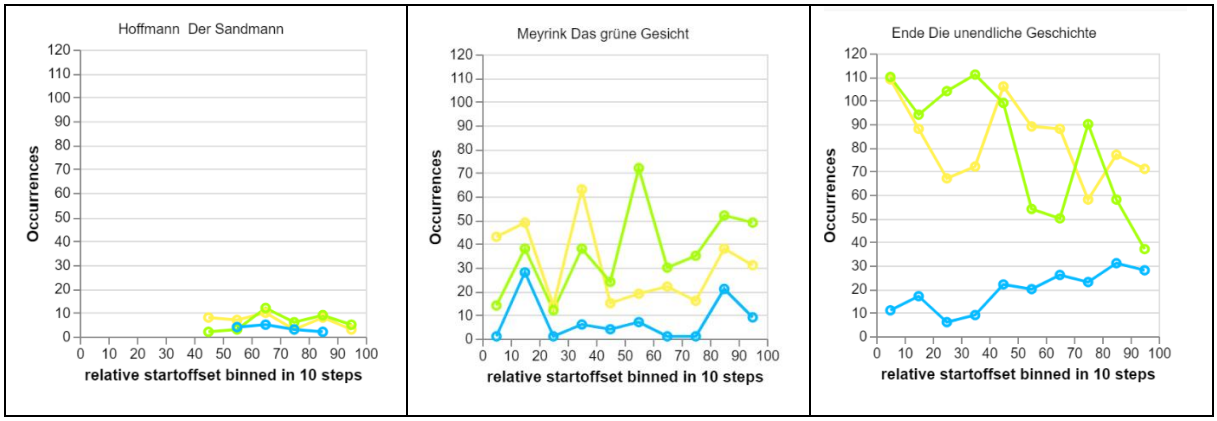


Abb. 17 - Visualisierung der Annotation von Beschreibung, Dehnung und Raffung in den Untersuchungstexten. Dabei wird *Beschreibung* in Gelb, *Dehnung* in Grün und *Raffung* in Blau dargestellt.

In der visualisierten Darstellung der Annotation der Tags *Dehnung*, *Raffung* und *Beschreibung* ist zu erkennen, dass eine Korrelation der Beschleunigung und Verlangsamung des Erzähltempos durch Beschreibungen anzunehmen ist, wenn auch keine Deckungsgleichheit. Eine Erhöhung der Beschreibungen kann zu einer Verlangsamung des Erzähltempos führen, während eine vergleichsweise geraffte Beschreibung oder eine Auslassung der solchen eine Beschleunigung im Erzähltempo bewirkt. Eine solche Verbindung ist in Abb. 17 bspw. für *Das grüne Gesicht* auf der x-Achse zwischen 30 und 40% des Werkes zu erkennen. Hier erhöht sich der Umfang der Beschreibungen und zugleich auch die Menge der Dehnungen. Dass es dabei aber keine eindeutige Kohärenz anzunehmen ist, ist im selben Werk zwischen 50 und 60% des Werkes zu erkennen. In diesem Abschnitt ist eine deutliche Erhöhung der Dehnungen zu verzeichnen, ohne dass sich die Menge der Beschreibungen ebenfalls erhöht, welche durch eine Erhöhung der direkten Rede zu erklären ist. Daran zeigt sich, dass durch Beschreibungen eine Abweichung in der Erzählgeschwindigkeit ausgelöst werden kann, aber nicht unbedingt muss. Es ist also anzunehmen, dass die Bedeutung von Beschreibungen für eine Detektion des *overt narrators* je nach Kontext variieren. Jedoch lässt sich festhalten, dass interessante Beschreibungen anhand ihres Detailreichtums oder ihres Umfangs identifizierbar sind und ihre Bedeutung nicht allein durch bspw. die Vogelperspektive festzuhalten ist.

6.1.2 Figurenvorstellung als interpretativer oder Diskurskommentar

In Kap. 1.1.1 stelle ich die Erstnennung der Figuren als einen Indikator für die Präsenz der Erzählinstanz vor. Chatman unterscheidet dabei zwischen der *coverten*, impliziten Benennung der Figur und einer *overten* Einführung durch eine explizite Vorstellung, die mit weiteren Informationen über die Figur verbunden sein kann. Um dies zu untersuchen, betrachte ich, auf welche Art die Hauptfiguren in die drei untersuchten Werke eingeführt werden. In *Der Sandmann* erfolgt zunächst keine implizite Erstnennung, da die Figuren nicht im Rahmen von Handlung in das Werk eingeführt werden. Stattdessen werden der Erzählung drei Briefe vorangestellt und ihre Namen werden durch Überschriften vorgestellt.

(135) Nimm, geneigter Leser, die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde. Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt wie ein guter Porträtmaler so aufzufassen, daß du sie ähnlich findest, ohne das Original zu kennen, ja daß es dir ist, als hättest du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen.[485]

Die Erzählinstanz kommentiert die Voranstellung dieser Briefe in einem expliziten Kommentar und charakterisiert in diesem Zuge auch die vorgestellten Figuren (vgl. hierzu Kap. 1.1.3). In Meyrinks *Das grüne Gesicht* wird den Rezipierenden eine Benennung der Hauptfigur zunächst vorenthalten. So wird Hauberrisser trotz seiner Funktion als Hauptfigur erst im zweiten Kapitel implizit namentlich benannt, als er im Rahmen der Handlung durch eine andere Figur vorgestellt wird. Bis zu diesem Punkt tritt Hauberrisser als „der Fremde“[486] auf.

(136) Wie ein Jochgeier stürzte die Dame auf die beiden Herren los und überschüttete den Baron Pfeil, der mit betretener Miene aufstand und seinen Freund Hauberrisser vorstellte, mit einem Hagel an Vorwürfen […].[487]

Nach der Vorstellung im Rahmen der Erzählung, wird auf ihn mit seinem Namen referiert. Auch in diesem Fall wird der Figur ihre Bezeichnung *covert* zugeordnet, auch wenn ihre Erstnennung nicht nach Chatmans idealtypischer Art funktioniert. Auch in *Die unendliche Geschichte* wird die Hauptfigur zunächst ohne Benennung eingeführt und als „ein kleiner dicker Junge“[488] beschrieben, stellt sich jedoch noch in derselben Szene in direkter Rede selbst einer anderen Figur vor, wodurch die namenlose Bezeichnung zuvor eine Charakterisierung Bastians ohne den Modus der Beschreibung ermöglicht. Die erste Vorstellung einer Figur ohne Benennung wie in *Das grüne Gesicht* und *Die unendliche Geschichte* impliziert nach Chatman ebenfalls das Bedürfnis nach einem *overt narrator*, da den Rezipierenden die Information der Benennung vorenthalten wird und so eine Erwartungshaltung erzeugt wird. Es handelt es also bei der verzögerten Vorstellung Hauberrissers und Bastians zumindest insofern auch um eine Markierung der Erzählinstanz, als dass die Figuren unbenannt auftreten und den Rezipierenden somit ihre Bezeichnung vorenthalten wird. Durch einen *covert narrator*, wie Chatman ihn versteht, wären die Figuren bereits mit ihrer Vorstellung in den Diskurs eingeführt, sodass sie direkt benannt ist und mit ihrem Namen referiert wird.[489] Die explizite Benennung erfolgt in den untersuchten Werken nicht. Bsp. (4)[490] aus Kap. 1.1.1 legt jedoch nahe, dass eine solche

[485] Vgl. Bsp. (1), Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 389.
[486] Vgl. Meyrink: *Das grüne Gesicht*, S. 3–15 (Kapitel 1).
[487] Ebd., S. 16.
[488] Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S. 5.
[489] Hier kann man eine Verbindung zum literarischen Kommentar annehmen (s.u.). Denn an dem gegebenen Beispiel ist nicht etwa die Vorstellung der Figur das entscheidende, sondern vielmehr der Bezug auf den Erzählprozess.
[490] „Eduard - so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter“, Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*. Dies ist ein Beispiel für eine Erstnennung. Es handelt sich dabei ebenso um eine Erzählpause mit einem Diskurskommentar (vgl. Kap. 4.1) und ein Beispiel für eine Selbstreferenz (Kap. 4.3).

explizite Benennung einen Bezug zum narrativen Akt herstellt und somit eine Erzählpause, die als Diskurskommentar kategorisiert wird.

6.1.3 Zusammenfassung als Raffung und Dehnung von Zeit und Raum

Wird Handlung übersprungen, geschieht dies laut Chatman entweder durch unbegründete und unerklärte Ellipsen, welche er als *covert* versteht, oder durch eine Zusammenfassung der verpassten Handlung.[491] Eine Zusammenfassung von Information wurde bereits in Kap. 4.1.4 unter dem Gesichtspunkt betrachtet, dass es sich dabei um interpretative Kommentare handeln kann, die die Handlung gebündelt erklärt. Dabei handelt es sich allerdings nicht um alle Formen der Zusammenfassung. Deshalb habe ich die Zusammenfassung von Ereignissen ebenso als Raffung diskutiert (vgl. Kap. 2.3). Folgend können Zusammenfassungen nicht grundsätzlich als interpretative Kommentare oder Raffungen verstanden werden, können jedoch durch beide Tags erfasst werden, da sie in beiden Fällen eine Abweichung des Erzähltempos im Sinne einer gerafften Darstellung von Ereignissen markiert wird (siehe oben, Kap. 6.1.1). Neben der Zusammenfassung (oder Elaboration) könnte jedoch auch die Wiederholung einen interessanten Fall der Abweichung darstellen. Diese ist nicht grundsätzlich als Erzählkommentar zu verstehen, kann als rhetorisches Mittel jedoch auf eine narrative Absicht hindeuten,[492] da eine deutliche Wiederholung auf eine absichtliche Betonung durch Ordnungsabweichung hinweisen kann.

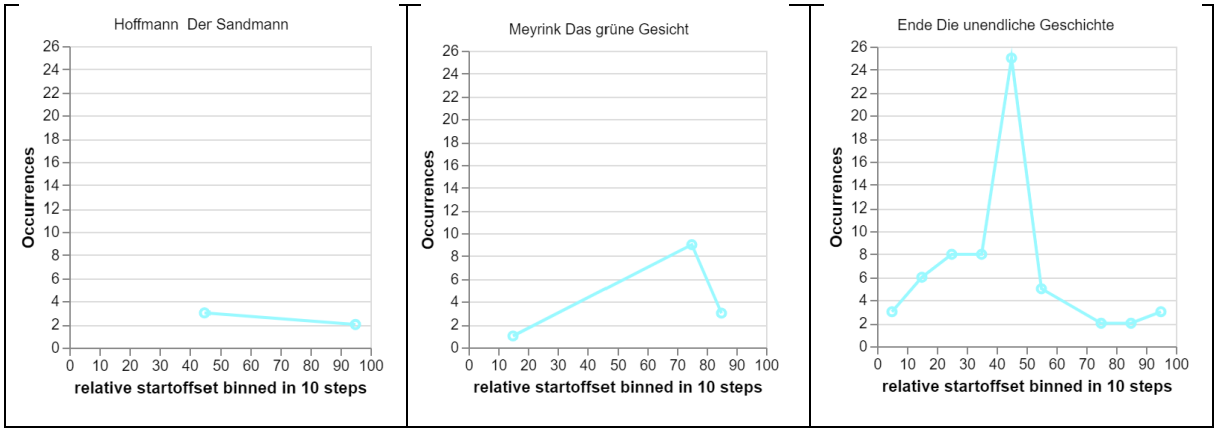


Abb. 18 - Annotation des Tags "Wiederholung" in den drei Untersuchungswerken, Vorkommen in 10% Schritten des Werkverlaufs angezeigt.

In dieser Darstellung zeigt sich, wie Wiederholungen unterschiedlich eingesetzt werden können. Gerade in der Darstellung von *Die unendliche Geschichte* wird dabei die Bedeutung von Abweichung dargestellt: Auf der x-Achse, zwischen 40 und 50% des Werkes, werden

[491] Neben der zeitlichen Zusammenfassung fasst Chatman unter diesem Indikator auch die räumliche Zusammenfassung (engl. *space-summarizing*. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 225, vgl. dazu auch Kap. 1.1.1.

[492] Ich habe im Kontext dieser Arbeit rhetorische Stilmittel nicht erhoben, sodass keine Aussagen über ihre grundsätzliche Verwendung in den untersuchten Werken getroffen werden kann. Die Bedeutung von rhetorischen Mitteln uneigentlicher Rede wurde in Kap. 5.2 untersucht. Hierbei war es gerade die Rekonstruktion uneigentlicher Bedeutung, die als Marker für einen *overt narrator* ausschlaggebend war.

signifikant mehr Wiederholungen eingesetzt, sodass hier eine Bedeutung anzunehmen ist. Dies zeigt, inwieweit auch andere rhetorische Mittel zur Untersuchung des *overt narrators* nutzen. Während ihr allgemeines Vorkommen indirekt auf eine Absicht der Erzählinstanz hinweist, ist es gerade eine Häufung ihrer Verwendung, die eine Absicht unterstellt und somit auf einen *overt narrator* verweisen kann.

6.1.4 Existenzbehauptungen als generalisierende Kommentare

Als dritte Art der Zusammenfassung gibt Chatman Existenzbehauptungen an (vgl. Kap. 1.1.2). Darunter versteht er jede Form von direkter Charakterisierung als eine Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Stimme der Erzählinstanz.[493] Diese wurden bereits in Kap. 4.2 vorgestellt als eine besondere Form in Erzählpausen, die sich zwischen Beschreibung und Interpretation einordnen lassen. Diese Passagen werden in Kap. 8.2.2 genauer betrachtet, lassen sich jedoch als Grenzfall zwischen Beschreibung und interpretativem Kommentar fassen und somit als Erzählpausen.

6.1.5 Erweitertes Wissen der Figuren als interpretative Kommentare

Chatman legt besonderes Augenmerk auf die Charakterisierung von Figuren oder Informationen über diese, die ihnen selbst nicht zugänglich sind und so für Rezipierende nicht durch die Figuren selbst zur Verfügung gestellt werden können. Rezipierenden können jedoch weiterführende Informationen, Beurteilungen oder Erläuterungen dargeboten werden, die über die Figurenperspektive hinausgehen und einen tieferen Einblick in die Motivation der Figuren bieten auch ohne, dass diese die Einblicke selbst artikulieren – indem die Erzählinstanz sich durch ihr Wissen offenbart. Chatman betont in diesem Indikator das Wissen der Erzählinstanz über Figuren im Speziellen. Je nach Ausführlichkeit der Passage kann sie als Beschreibung der Figur gewertet werden oder, wenn es nicht nur um ihre Merkmale geht, sondern um eine Begründung, wie diese zustande gekommen sind, um einen interpretativen Erzählerkommentar. Aus diesem Grund lässt sich dieser Indikator als eine Unterform des Kommentars verstehen.

6.1.6 Ethos als Diskurskommentar

Eine Erzählinstanz kann, um die Glaubhaftigkeit einer Erzählung oder den Inhalt der Erzählung zu bezeugen, betonen, dass es sich um eine glaubwürdige Geschichte handelt oder alles genauso passiert ist, wie sie es wiedergibt (vgl. Kap. 1.1.4). Auch diese Passagen können dem Kommentar der Erzählinstanz und somit der Erzählpause zugeordnet werden. Hierbei wird zum einen auf die Diskursebene referiert, da die Erzählinstanz sich selbst referiert und ihre

[493] Vgl. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 225.

Glaubwürdigkeit bzw. die Glaubwürdigkeit ihrer Geschichte betont (vgl. Kap. 4.3). Zum anderen wird die erzählte Geschichte evaluiert und damit ein Urteil durch die Erzählinstanz präsentiert, was die entsprechende Passage ebenso einem Einstellungskommentar zuordnen lässt.

6.1.7 Zusammenfassung der Evaluation von Chatmans Indikatoren

Insgesamt zeigt sich in der Darstellung der Indikatoren und dem Abgleich mit der Erhebung der abweichenden Zeitmarker, dass sich die Indikatoren Chatmans entweder als Kommentare subsumieren lassen oder durch Zeitmarker erfasst werden können: Während die von Chatman untersuchten relevanten Beschreibungen und Zusammenfassungen durch eine Kombination von *Beschreibung* mit *Raffung* und *Dehnung* oder als Erzählpause erfassbar sind (Kap. 6.1.1 und 6.1.2), lassen sich explizite Erstnennungen von Figuren und Beglaubigungsformeln unter dem Tag *Erzählpause* dem Diskurskommentar zuordnen (Kap. 6.1.2 und 6.1.6). Sowohl Existenzbehauptungen als auch das erweiterte Wissen über Figuren lassen sich unter den Tags *Beschreibung* und/oder *Erzählpause* subsumieren (Kap. 6.1.4 und 6.1.5). Dies zeigt, dass die indirekte Untersuchung des *overt narrator* durch eine Erhebung der zeitlichen Abweichung die Möglichkeit birgt, vielfältige Phänomene strukturell zu erfassen.

Die Nutzung der Annotation erlaubt darüber hinaus die Identifikation weiterer relevanter Phänomene wie bspw. der Wiederholung (Kap. 6.1.3). Darüber hinaus ließen sich mehrere Indikatoren unter den Kommentarbegriff zusammenfassen, was die Schwierigkeit der Graduierung verdeutlicht, die Chatman vorschlägt. Denn zwar ordnet Chatman von schwachen zu starken Indikatoren, jedoch stellt er keine Kriterien zur Verfügung, die bei einer Einschätzung dahingehend helfen, dass die Indikatoren selbst mehr oder weniger stark ausgeprägt sein können. Es lässt sich also anhand seiner Graduierung schwer fassen, ob bspw. ein schwacher Indikator, der stark ausgeprägt ist, mehr oder weniger Einfluss auf die *overtness* der Erzählinstanz hat, als ein schwach ausgeprägter oder uneindeutiger starker Indikator. Noch dazu lassen sich aus dem Vorschlag keine Rückschlüsse dahingehend ziehen, inwiefern eine Passage an Bedeutung gewinnt, wenn sie im Hinblick auf mehrere Indikatoren interpretiert werden kann. Die Ausführungen in diesem Kapitel zeigen jedoch, dass die einzelnen schwachen Indikatoren bei einer Identifizierung der Erzählinstanz entweder als Erzählerkommentar gewertet werden oder den zeitlichen Abweichungsmarkern zugeordnet werden können, sodass die in Kap. 3 postulierte Teilung in drei Merkmalgruppen in ihrer systematisierenden Funktion alle Indikatoren Chatmans einschließt. Die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Merkmale für den Grad der Wahrnehmung einer Erzählinstanz wird in Kap. 8 zur Sprache kommen (vgl. die Argumentation für eine Trennung zwischen Merkmalgruppen und Wahrnehmung in Kap. 3). Da ich die Indikatoren Chatmans entweder in die Merkmalgruppen der Kommentare zugeordnet habe oder zeigen konnte, dass sie durch die Zeitmarker erfasst werden können, betrachte ich nun in Kap. 6.2 diese als Merkmalgruppe und untersuche wie

sie zu einer Markierung des *overt narrators* beitragen und ob sich weitere Merkmale identifizieren lassen.

6.2 Zeitliche Abweichung als Merkmal des *overt narrators*

In Kap. 2.4 habe ich einen Überblick über die Annotation, die annotierten Werke im Einzelnen und die ihnen spezifischen Eigenheiten gegeben. Diese fasse ich hier kurz zusammen.

Hofmanns *Der Sandmann*

In *Der Sandmann* wurde ein erhöhtes Vorkommen der Marker im Vergleich zu den anderen beiden untersuchten Werken festgestellt, was eine starke Einmischung der Erzählinstanz vermuten lässt: Etwas mehr als 10% des Textes wurde als Erzählpause annotiert, was auf eine hohe Distanz der Erzählinstanz zur erzählten Welt schließen lässt. Ein Muster zeigt sich in Gedankenstrichen, die nach Tempoänderungen eine Anpassung zurück an die etablierte Erzählgeschwindigkeit markieren. Dehnungen wurden hauptsächlich für Absichtserklärungen der Erzählinstanz, Beschreibungen und die erweiterte Innensicht in Figuren genutzt, während Raffungen durch Satzbauverkürzungen, Zeitsprünge und die Zusammenfassung von Zeiträumen motiviert wurden. Die chaotische Struktur, die den Aufruhr in der Psyche der Hauptfigur abbildet, wurde in repetitiven Wiederholungen annotiert. Die zeitliche Darstellung wurde in dem Sinne unzuverlässig erzählt, dass Absichten von Figuren oder alternative Handlungsmöglichkeiten berichten wurden, die in der erzählten Zeit keine Ereignisse darstellen. Insgesamt zeigt die abweichende zeitliche Struktur eine deutliche Präsenz der Erzählinstanz durch ihren Eingriff in den Erzählverlauf und ihre ausführliche Kommentierung (vgl. Kap. 2.4.2).

Meyrinks *Das grüne Gesicht*

In *Das grüne Gesicht* wurden *Dehnung* und *Beschreibung* häufiger annotiert als *Erzählpause*. Ein Muster zeigte sich dabei in kurzen Beschreibungen, auf die nach einem Doppelpunkt eine ausführlichere Beschreibung folgt, die so dehnend wirkt. In gleicher Weise folgt auf starke Raffungen nach einem Doppelpunkt eine Zusammenfassung der gerafften Ereignisse. Gedankenstriche ersetzen in *Das grüne Gesicht* implizit zeitliche und räumliche Marker. Das Erzähltempo bleibt, abgesehen von Dehnung zu Beginn und Retardierung in phantastischen Passagen weitgehend gleich. Die indirekte Rede wirkt in diesem Werk raffend, da Dialoge und Monologe einen hohen Stellenwert einnehmen und zumeist direkt wiedergegeben werden. Häufig wird der Innenwelt von Figuren Vorrang über die Vermittlung von Handlung gegeben, die analeptisch nachberichtet wird. Ereignisse, die an verschiedenen Orten stattfinden, werden in Simullepsen berichtet. Durch Ambiguität und Unsicherheit wirkt die zeitliche Darstellung teilweise unzuverlässig. Insgesamt zeigt sich die Erzählinstanz in der Spannung zwischen der Fokalisierung einzelner Figuren und uneindeutigen Erzählerkommentaren. Obwohl sie sich

nicht durch Selbstreferenz markiert, zeigt sie sich darin, dass sie Einsicht in unterschiedliche Figuren präsentiert (vgl. Kap. 2.4.3).

Endes *Die unendliche Geschichte*

Die unendliche Geschichte präsentiert zwei erzählte Zeiten in einer Erzählzeit, wobei viele Zeitmarker in der Organisation dieser erzählten Zeiten annotiert wurden. Die Menge der Dehnungen nimmt im Verlauf des Werkes ab, während zugleich Raffungen vermehrt annotiert wurden, was in einem Hochpunkt von Dehnungen und Beschreibungen kurz vor dem metaleptischen Wechsel der Hauptfigur in die Binnenwelt gipfelt. In der Rahmenwelt dient die Turmuhr als Zeitmarker, um das unterschiedliche Erzähltempo der beiden erzählten Zeiten zu markieren. Dies ist insofern besonders, als dass in den anderen untersuchten Werken keine derart klaren Zeitmarker zu finden sind. Auch wenn sowohl Simullepsen als auch Analepsen zu finden sind – letztere hauptsächlich zur Charakterisierung der Hauptfigur – sind gerade Prolepsen stiltypisch für das Werk. Zusammenfassend zeigt die Erzählinstanz sich vor allem in der Organisation der erzählten Zeiten und im Sympathisieren mit dem generalisierten Akt des Erzählens und Rezipierens selbst (vgl. Kap. 2.4.4).

Durch die Annotation der zeitlichen Abweichungsmarker konnte der Eingriff in die erwartete Ordnungsstruktur der vorgestellten Werke visualisiert werden, indem Tempoänderungen der Ereignisfolge von narrativen Werken annotiert wurden. Diese Merkmalgruppe ist für den *overt narrator* als indirekt zu verstehen, da sie eine zweite Schlussfolgerung neben der Erkennung der Zeitmarker erfordert: Neben der Feststellung der Abweichung von einer zeitlichen Ordnung müssen Rezipierende diese zusätzlich einer Erzählinstanz zuschreiben und nicht bspw. dem Autor oder der Autorin als Schaffungsursprung (vgl. dazu Kap. 8) und sie zusätzlich als signifikant genug für eine Absicht auffassen. Erst durch diese zweite interpretative Leistung erhält die Abweichungsstruktur Bedeutung für die Identifikation der Erzählinstanz.

In direktem Vergleich der drei Werke wird ebenso deutlich, inwiefern die Bedeutung von Merkmalen je Erzählinstanz variieren kann: Während so Prolepsen in *Die unendliche Geschichte* deutlich den Akt des Erzählens und die narrative Zeit offenbaren und somit auf eine Erzählinstanz verweisen[494], ist dieser Marker aufgrund seines geringen Auftretens in *Der Sandmann* geradezu irrelevant. Dies sehe ich als Argument für meine indirekte Erfassung möglicher Markierungen durch die Zeitmarker, da diese eine systematische Annotation in unterschiedlichsten Formen von Werken ermöglichen.

Ein Vorteil des übergreifenden Merkmals der zeitlichen Ordnungsabweichung ist es darüber hinaus, dass so der Blick auf ein gesamtes Werk ermöglicht, besondere Strukturen zu

[494] Vgl. dazu Zeman: „What is a Narration – and why does it matter?“

erkennen, die in der bisherigen Forschung keine Aufmerksamkeit erhalten haben. Aus diesem Grund wende ich mich im Folgenden der uneigentlichen Zeit zu, die ebenfalls auf eine Erzählinstanz als Ordnungsinstanz hinweist und durch mein Vorgehen zusätzlich identifiziert werden konnte.

6.3 Uneigentliche Zeit als hypothetisches Erzählen

Dieses Unterkapitel ist in der Hinsicht besonders, dass die in ihm untersuchten Phänomene nicht aus der bisherigen Forschung motiviert sind, sondern stattdessen aus der Struktur zeitlicher Abweichungen als indirektem Marker abgeleitet wurden: Es stellt sich heraus, dass ein Teilbereich der Merkmalgruppe des *overt narrators* bisher nicht beleuchtet wurde. So ist eine Erzählinstanz in der Lage Handlungsstränge darzustellen, die in der erzählten Welt nicht eintreffen. In Kap. 4.3.2 wurde darauf bereits Bezug genommen. Dort habe ich dargestellt, dass der Begriff "uneigentliche Zeit" sich auf eine Konzeptualisierung der Zeit in der Literatur bezieht, die von der herkömmlichen Vorstellung der linearen und objektiven Zeit in dem Sinne abweicht, dass es sich um eine nicht-lineare, subjektive oder metaphorische Vorstellung von Zeit handelt, die in literarischen Werken verwendet wird, um bestimmte Stimmungen, Emotionen oder Erzählstrategien zu vermitteln.[495] Im Folgenden betrachte ich zwei Varianten dieses Phänomens. Zum einen Vorausdeutungen, also Ereignisse die zum Zeitpunkt ihres Berichts in der Erzählzeit in der erzählten Zeit (noch) nicht stattgefunden haben. Und zum anderen Ereignisse, die in der erzählten Zeit grundsätzlich nicht stattfinden.

6.3.1 Proleptische Ereignisse

Prolepsen wurden in Kap. 2.3.1.2 bereits als relevante Annotationskategorie identifiziert, da sie universelle Marker für eine Abweichung von der erzählten Zeit sind. Somit kann man durch ihre Identifikation Passagen erkennen, in denen Informationen über die Geschichte preisgegeben werden, über die Figuren nicht verfügen. Folglich ist es durch sie möglich, eine Perspektive zu identifizieren, die den Überblick über den Narrationsprozess bietet und außerhalb der erzählten Zeit liegt (Perspektive des narrativen Akts, vgl. dazu bspw. Kap 2.1 oder auch Kap. 4.3). Aus der Perspektive des narrativen Aktes heraus, also der Perspektive der Erzählinstanz, ist es möglich, dass von Ereignissen berichtet wird, die zum aktualen Zeitpunkt in der erzählten Zeit noch nicht stattgefunden haben oder selbst nach Abschluss der Erzählung (noch) nicht eingetreten sind. Martínez und Scheffel unterscheiden dabei zwischen zukunftsgewissen und -ungewissen Vorausdeutungen. Zukunftsungewisse Vorausdeutungen sind dabei an der Figurenperspektive orientiert:

[495] Vgl. Weixler/Werner: „Zeit und Erzählen - eine Skizze“.

(137) Bastian hatte das dunkle Gefühl, dass mit dieser Berührung etwas Unwiderrufliches begonnen hatte und nun seinen Lauf nehmen würde.[496]

Diese habe ich ausgeschlossen, da es sich dabei um Gedankenwiedergabe handelt. Passagen wie diese sind aus der Perspektive der Figuren formuliert und somit durch deren Wissensstand eingeschränkt, wodurch sie nicht auf eine Perspektive des narrativen Aktes und somit die Erzählinstanz verweisen.[497] Gerade zukunftsgewisse Vorausdeutungen dagegen weisen auf eine Erzählinstanz hin, denn diese „sind an die Perspektive des Erzählers gebunden, der sozusagen über dem Geschehen steht und eine zeitliche Position jenseits der in der erzählten Geschichte umfassten Zeit einnimmt."[498] In der Annotation wurde der Tag *Prolepse* auf zukunftsgewisse Vorausdeutungen begrenzt – uneindeutige oder ungewisse Ereignisse, die die Erzählinstanz präsentiert, lassen sich vielmehr durch die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz erklären als durch ihren mangelnden Überblick (vgl. Kap. 4.3.2, bspw. Bsp. (107)[499]). Auch das folgende Beispiel aus *Die unendliche Geschichte* zeigt eine solche Form der Vorausdeutung.

(138) Und dann kam der Tag der Krönung, die nicht stattfinden sollte, sondern als der Tag der blutigen Schlacht um den Elfenbeinturm in die Geschichte Phantásiens einging.[500]

Da die Erzählinstanz nicht an den Verlauf der Ereignisse in der erzählten Zeit gebunden ist, kann sie die aktualen Ereignisse im Horizont der folgenden betrachten, von denen die Figuren der erzählten Welt nichts wissen können. Gerade *Die unendliche Geschichte* zeichnet sich durch die Andeutung von weiteren möglichen Handlungssträngen aus, die eine Vielfalt von Ereignissen und alternativen Erzählungen neben der präsentierten andeuten. Diese werden in der Erzählzeit präsentiert, sind aber keine Ereignisse der erzählten Zeit.

(139) Bastian wusste nicht, dass er sein Versprechen nicht halten würde. Viel, viel später erst sollte einer in seinem Namen kommen und es für ihn einlösen. Aber das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden. [501]

Identifizierbar sind diese Prolepsen in *Die unendliche Geschichte* anhand der Wiederholung des Satzes „das ist eine andere Geschichte und soll ein andermal erzählt werden". Diese Form wurde auch in den Bsp. (107) und (108) gezeigt. In Kap. 2.4.4 habe ich dazu bereits erarbeitet, dass diese Vorausdeutungen durch einen Tempuswechsel induziert werden (vgl. weiterführend auch Kap. 9.3. Zusätzlich zeigt sich, dass das Partikel „übrigens" ebenfalls als Markierung genutzt wird, um diese Prolepsen einzuleiten. Insgesamt sind die hier vorgestellten Prolepsen

---

[496] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[497] Vgl. Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 40.
[498] vgl. ebd., S. 39.
[499] „Und dort liegt Sikánda noch heute. Denn erst in einer fernen Zukunft wird einer kommen, der es ohne Gefahr berühren darf – doch das ist eine andere Ge-schichte und wird ein andermal erzählt werden." Ende: *Die Unendliche Geschichte*. In Kap. 4.3.2 habe ich festgestellt, dass alternativen Erzählstränge in *Die unendliche Geschichte* durch den Tempuswechsel ins Präsens markiert werden können. Dabei wird das Modalverb sollen mit einem Infinitiv kombiniert, was Zeman *future of fate* nennt.
[500] Ebd.
[501] Ebd., S.409.

die häufigsten im Untersuchungskorpus, was auch verdeutlicht, dass es sich hierbei um ein Phänomen handelt, das beinahe ausschließlich in *Die unendliche Geschichte* vorkommt: In *Der Sandmann* findet sich eine einzelne Prolepse, in *Das grüne Gesicht* keine. Die restlichen erhobenen 29 finden sich in *Die unendliche Geschichte*. Davon handelt es sich bei 11 davon um solche Prolepsen, die dem oben beschriebenen Muster folgen, als „andere Geschichten" bezeichnet werden (vgl. Bsp. (139)), „die ein andermal erzählt werden sollen". Die restlichen 18 Prolepsen offenbaren ohne die rhetorische Wiederholungsfigur Mehrwissen der Erzählinstanz (vgl. Bsp. (138)). Zugleich überlappen alle Prolepsen mit dem Tag *Erzählpause*. Die Prolepsen zeigen sich dabei nicht immer deckungsgleich mit den Erzählpausen, sondern machen manchmal nur einen Teil aus.[502] Bsp. (138) zum bspw. zeigt nur den Ausschnitt der erhobenen Erzählpause, der auch als Prolepse markiert wurde.

Die visualisierte Darstellung der Prolepsen in *Die unendliche Geschichte* zeigt, dass die Prolepsen sich gleichmäßig über den Text verteilen, wobei ihre Anzahl im späteren Teil des Werkes deutlich ansteigt. In der Geschichte markiert dieser Teil den Abschnitt, in dem Bastian sich auf der Suche nach einem Rückweg aus der Binnenwelt in die Rahmenwelt befindet, wobei er offene Handlungsstränge zurücklässt, deren Beendigung durch Atréju versprochen werden. Ob dies geschieht, ist nicht Teil der erzählten Zeit in *Die unendliche Geschichte* und wird genutzt, um die Charakteristik des Buches im Buch weiter herauszuarbeiten. Dem folgend findet eine Parallelisierung zwischen dem tatsächlichen Werk *Die unendliche Geschichte* und dem fiktiven Buch mit gleichem Namen statt, wobei der Anschein erweckt wird, dass es sich bei der fiktiven Welt ihrer Geschichte um ein tatsächliches phantastisches Königreich handelt, in dem die Geschichten auch weiterexistieren, wenn sie nicht erzählt und rezipiert werden (vgl. Kap. 9.3).

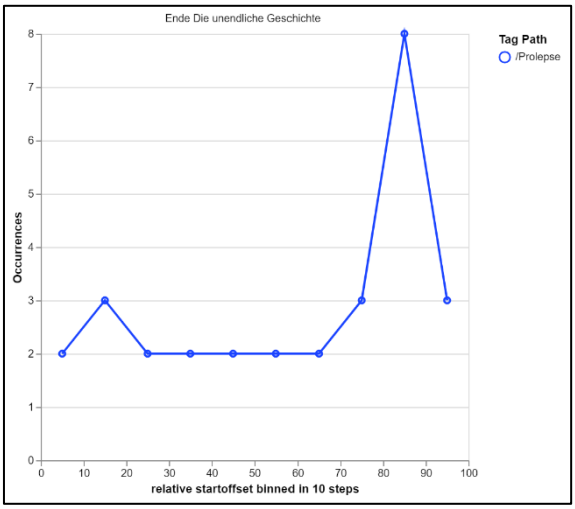


Abb. 19 - Prolepsen in Die unendliche Geschichte im prozentualen Verlauf des Werkes.

Die hier vorgestellten Beispiele haben gemein, dass ihre Ereignishaftigkeit sehr wahrscheinlich ist, da die Erzählinstanz das Eintreffen der Voraussagen verifiziert, obwohl sie chronologisch der erzählten Zeit vorausberichtet werden. Dies muss jedoch nicht immer der Fall sein,

[502] Dies ist der Operationalisierung geschuldet. Da *Erzählpause* als Erzählzeit definiert wurde, die weder Ereignisse noch Rede der erzählten Zeit wiedergibt und keine Beschreibung der erzählten Welt, handelt es sich bei Prolepsen per Definition um Erzählpausen, da hier Ereignisse wiedergegeben werden, die nicht Teil der erzählten Zeit sind.

weswegen ich mir als nächstes diejenigen Passagen ansehe, die trotz eines Berichts durch die Erzählinstanz in der erzählten Zeit nicht eintreffen.

6.3.2 Uneigentliche Ereignisse

Eine andere Menge der Ereignisse, die unter dem Begriff *uneigentliche Zeit* fallen, sind proleptische Berichte, die nicht eintreffen; weder im Rahmen der erzählten Zeit noch darüber hinaus. Dabei handelt es sich um jene Ereignisse, die zwar angekündigt werden, dann jedoch in der erzählten Zeit keine tatsächliche Entfaltung finden oder um Überlegungen zu alternativen Handlungssträngen. Hierbei unterscheide ich drei Arten des *Nicht-Eintreffens*: So finden sich i) Absichten, die doch nicht umgesetzt werden, weil die Figur sich umentscheidet oder unterbrochen wird. Dazu wurden ii) ambige Ereignisse identifiziert, in denen unklar ist, ob es sich um Realität, Halluzination oder Traum handelt. Außerdem finden sich iii) Überlegungen der Erzählinstanz zu alternativen Möglichkeiten, was hätte passieren können. Im Folgenden betrachte ich die drei Arten einzeln.

i) Absichten, die nicht ausgeführt werden

Damit sind Handlungen von Figuren gemeint, die trotz Absicht der Figur doch nicht ausgeführt werden, also somit keine Ereignisse in der erzählten Zeit darstellen. Diese Form der uneigentlichen Ereignisse kommen in allen drei untersuchten Werken vor.

(140) Nathanael wollte zornig auffahren, doch schnell besann er sich […][503]

(141) Doktor Sephardi wollte einwenden, wie gefährlich und trügerisch es sei, solchen Prophezeiungen aus dem Unterbewußtsein Glauben zu schenken, aber er erinnerte sich noch rechtzeitig an Baron Pfeills Erzählungen von dem grünen Käfer. Überdies sah er ein, daß jede Warnung hier wohl zu spät käme.[504]

(142) Der Wettkampf, bei dem diese Auswahl getroffen werden sollte, war zwar von Silbergreis Quérquobad veranstaltet worden, aber nicht er würde die Auswahl unter den Wettkämpfern treffen, sondern ein junger Wilder namens Atréju, ein Knabe aus dem Volk der Grünhäute, der bei Silbergreis Quérquobad zu Gast war. Dieser Atréju sollte auch später die Expedition führen. Er war nämlich der Einzige, der den »Retter« erkennen konnte, weil er ihn einmal in einem Zauberspiegel gesehen hatte. [505]

In *Der Sandmann* und *Das grüne Gesicht* wird jeweils der Handlungsimpuls einer Figur unterbrochen. Die Absicht wird in beiden Fällen durch das Modalverb *wollen* markiert, während die Konjunktionen *aber* und *doch* anzeigen, dass das Vorhaben nicht umgesetzt wird. Gerade in Bsp. (141) ist interessant, dass die Figur überlegt, eine Rede zu unterbrechen, sich aber dagegen entscheidet, während der präsentierte Entscheidungsprozess und ihre Gedanken dazu genau diese Unterbrechung bewirken. Das Bsp. (142) aus *Die unendliche Geschichte*

[503] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 403.
[504] Meyrink: *Das grüne Gesicht*.
[505] Ende: *Die Unendliche Geschichte*, S.409.

dagegen zeigt einen ausgearbeiteten Handlungsplan, der mehr als einer Figur bekannt ist. Dieser stellt keine geplante Handlung direkt im Anschluss an die präsentierte dar, sondern eine, die zu einem späteren Zeitpunkt stattfinden soll und durch die direkt im Anschluss präsentierten Ereignisse obsolet wird. Dies zeigt, dass sowohl intrinsische Absichten als auch Pläne präsentiert und vor ihrer Ausformulierung als Ereignisse in der erzählten Zeit unterbrochen oder ersetzt werden können. Die Erzählinstanz wendet hier Erzählzeit auf, um Handlungsabsichten mitzuteilen, die sich dann nicht als Ereignisse in der erzählten Zeit ergeben. Dieses Phänomen wurde auch von Bartsch bereits beobachtet und kurz angerissen, der den Begriff *unzuverlässig erzählte Zeit* verwendet:

> Aufgrund der autodiegetischen Erzählsituation hat […] der Leser keinen ungefilterten Zugang zur tatsächlichen Beschaffenheit der aktualen Textwelt, sondern lediglich mittelbaren Zugriff auf das subjektive Textweltbild des erzählenden Ichs.[506]

Dies weist allerdings nicht zwangsläufig eine Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz hin, denn der nicht umgesetzte Handlungsimpuls geht von der jeweiligen Figur aus, die sich entweder entschließt, doch nicht zu handeln, unterbrochen wird oder deren Voraussetzungen für ihre Pläne nicht erfüllt werden. In den drei untersuchten Werken bedeutet eine Filterung der Ereignisse der erzählten Welt nach Bartsch eine Erweiterung über die Präsentation der tatsächlichen Ereignisse hinaus, indem die Erzählinstanz Vorhaben der Figuren über ihre eigentliche Handlung hinaus offenbart und somit die Erzählung anreichert.

Zu ii) Ambige Zeit: Uneindeutigkeit

Wenn unklar ist, ob ein Ereignis tatsächlich in der erzählten Zeit stattfindet oder ob es sich dabei um Gedanken einer Figur handelt, wie bspw. eine Halluzination oder einen Traum, kann das unterschiedliche Ursachen haben. So ist es möglich, dass die phantastische Struktur der Werke dies begünstigt. In Bsp. (50) in Kap. 2.4.2 wird bspw. eine starke Nähe zur Figurenperspektive genutzt, um zwischen der Präsentation des Gedichts Nathanaels und seiner Wahrnehmung der Präsentationssituation Unschärfe zu erzeugen.[507] Dies wird durch den Wechsel ins Präsens verstärkt. Darüber hinaus kann Uneindeutigkeit auf die Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz hinweisen (vgl. Kap. 4.3.2).

Zu iii) Überlegungen, was alternativ hätte passieren können

---

[506] Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten' in Jack Londons The Star Rover", S. 69.

[507] „Er stellte sich und Klara dar, in treuer Liebe verbunden, aber dann und wann war es, als griffe eine schwarze Faust in ihr Leben und risse irgendeine Freude heraus, die ihnen aufgegangen. Endlich, als sie schon am Traualtar stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Klaras holde Augen; die springen in Nathanaels Brust, wie blutige Funken sengend und brennend, Coppelius faßt ihn und wirft ihn in einen flammenden Feuerkreis, der sich dreht mit der Schnelligkeit des Sturmes und ihn sausend und brausend fortreißt. […] Nathanael blickt in Klaras Augen; aber es ist der Tod, der mit Klaras Augen ihn freundlich anschaut." Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 392.

Die Erzählinstanz kann eine Unterbrechung der erzählten Zeit nutzen, um alternative Handlungsmöglichkeiten oder Ereignisse zu diskutieren und daran zu verdeutlichen, welche Bedeutung die präsentierten Ereignisse für die Erzählung haben. Dies offenbart die Erzählinstanz dahingehend als *overt narrator*, dass sie als diejenige Person identifizierbar ist, deren Subjektivität die relevanten Ereignisse der erzählten Welt auswählt und die letztlich die Entscheidungsmacht darüber hat, was erzählt wird und was nicht. Oft wird diese Präsentation von alternativen Ereignissen genutzt, um die Bedeutung der tatsächlich erzählten Ereignisse hervorzuheben:

(143) Er ahnte nicht, dass er sich damit nun unwiderruflich auf das ungewöhnlichste und wohl auch gefährlichste Abenteuer einließ. Aber auch wenn er es geahnt hätte – es wäre ganz gewiss kein Grund für ihn gewesen, das Buch zuzuklappen und wegzulegen und nie wieder anzurühren.[508]

In diesem Beispiel aus *Die unendliche Geschichte* stellt der erste Satz eine Prolepse dar (siehe oben). Dadurch wird die vorausgehende Entscheidung der Hauptfigur – das Buch zu klauen – als Schlüsselmoment in der Geschichte markiert. Der zweite Satz gibt eine alternative Handlungsmöglichkeit der Hauptfigur als Kontrast an, um diesen Eindruck noch zu verstärken und seine Unausweichlichkeit zu betonen. Alternativ kann die Erzählinstanz diese Form nutzen, um Elemente der erzählten Welt zu präsentieren, die Figuren nicht wahrnehmen:

(144) Hätte Nathanael außer der schönen Olimpia noch etwas anders zu sehen vermocht, so wäre allerlei fataler Zank und Streit unvermeidlich gewesen; denn offenbar ging das halbleise, mühsam unterdrückte Gelächter, was sich in diesem und jenem Winkel unter den jungen Leuten erhob, auf die schöne Olimpia, die sie mit ganz kuriosen Blicken verfolgten, man konnte gar nicht wissen, warum.[509]

Die hier wiedergegebene Möglichkeit eines Streites stellt eine uneigentliche zeitliche Struktur dar, da Rezipierenden eine alternative Handlungsmöglichkeit präsentiert wird, die der Figur durch ihre eingeschränkte Perspektive nicht gegeben ist. Zugleich findet sich in diesem Beispiel eine Verschränkung unterschiedlicher impliziter Kommunikationsformen. Die Erzählinstanz verbirgt den Grund für den Spott der anderen Figuren über Nathanaels Verhaltenswiesen und behauptet, keine Erklärung zu kennen, obwohl diese später im Werk offenbart wird. Durch die Offenbarung der Tatsache, dass es sich bei Olimpia nicht um einen Menschen, sondern einen Automaten handelt, wird zum einen die Situation in diesem Beispiel erklärt, zum anderen zeigt sich daran, dass die Erzählinstanz diese Information verschwiegen hat (vgl. Kap. 4.3.2). Für Rezipierende, die bereits wissen, wer Olimpia ist, erhält die Bemerkung der Erzählinstanz dagegen eine ironische Verfärbung im Sinne der dramatischen Ironie (vgl. Kap. 5.1), da Erzählinstanz und (fiktive) Rezipierende mehr als die Figur wissen.

[508] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[509] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 401.

6.3.3 Zusammenfassung: Uneigentliche Zeit

In der Untersuchung der zeitlichen Abweichung als Merkmalgruppe des *overt narrators* stellte sich die Darstellung von Handlungsabsichten oder hypothetischer Handlung als interessant heraus, da hier Erzählzeit aufgewendet wird, um Ereignisse zu präsentieren, die in der erzählten Welt nicht eintreffen. Dabei wurden zum einen Vorausdeutungen in den Blick genommen, die Handlung präsentieren, die entweder nach Ende der erzählten Zeit stattfinden oder aber auch später als der aktuale Zeitpunkt der erzählten Zeit. Diese wurden als diejenigen Prolepsen gefasst, in denen die Zuverlässigkeit des Berichtes der Erzählinstanz hoch ist. Zum anderen wurden diejenigen Passagen in den Blick genommen, in denen Handlung geschildert wird, die in der erzählten Zeit nicht eintreffen. Dabei wurde unterschieden zwischen Handlungsabsichten, die nicht ausgeführt wurden, ambiger Narration, die zur Unklarheit darüber führt, ob Ereignisse stattgefunden haben, und Hypothesen über alternative Möglichkeiten neben der berichteten erzählten Zeit. Der Bericht von uneigentlicher Handlung ist insofern ein Hinweis auf die Erzählinstanz, dass diese Ereignisse gemein haben, dass sie gerade nicht in die Ordnung der erzählten Zeit einordbar sind und somit offenbaren, dass die Erzählinstanz nicht in der erzählten Zeit zu verorten ist, sondern Erzählzeit darüber hinaus verwalten kann und somit als ordnende und auswählende Instanz tätig ist.

6.4 Zusammenfassung: Der *overt narrator* als Absicht zwischen Ordnung und Abweichung

Obwohl die Erzählinstanz im Falle einer indirekten Markierung durch die Abweichung von der zeitlichen Ordnung wie auch insgesamt in der Betrachtung der schwächeren Indikatoren Chatmans nicht auf sich selbst referiert und somit nicht als Person greifbar ist, zeichnet sie sich in den in diesem Kapitel untersuchten Merkmalen dadurch aus, dass sie in ihrer Ausübung der narrativen Funktion offenbart wird, weswegen dies als eigene Merkmalgruppe in der Untersuchung des *overt narrators* zu verstehen ist (siehe Kap. 3). Gerade im Hinblick auf die Erzählfunktionen ist die Ausübung der narrativen Funktion interessant, welche das „Minimum“ der Erzählerfunktionen in narrativen Texten darstellt und ein Merkmal des *covert narrators* darstellt. Aus diesem Grund heraus habe ich mich in den anderen beiden Kapiteln mit Funktionen über die narrative hinaus beschäftigt. Hier jedoch zeigt sich, dass eine aktive Gestaltung der narrativen Funktion (im Sinne der Regiefunktion, vgl. dazu Kap. 4.1) und „unerwarteten“ Abweichungen darin ebenso zu einer Darstellung von *Absicht* führen kann – was wiederum Verstand voraussetzt, der zu einer Annahme des *overt narrators* führen kann.

Dennoch kann nicht grundsätzlich ein *overt narrator* angenommen werden, wenn die hier beschriebenen Abweichungsphänomene detektiert werden. Dies hat zum einen den bereits ausgeführten Grund, dass Werke die vorgestellten Muster unterschiedlich prägnant ausprägen und zum anderen darüber hinaus den, dass es sich hierbei um einen indirekten Marker handelt: Werden die Abweichungsmuster erkannt, benötigt es eine weitere interpretative

Handlung der Rezipierenden, um diese auf eine Erzählinstanz zurückzuführen. Somit ist die Wahrnehmung des *overt narrators* – und ich verwende an dieser Stelle bewusst den Begriff der Wahrnehmung – eine Interpretationsleistung Rezipierender.
Die Annotation ist insofern hilfreich, dass sie sowohl eine Visualisierung der Abweichungen im Erzähltempo ermöglicht und somit die hier vorgestellte Struktur sichtbar macht als auch eine strukturierte Erfassung ermöglicht, ohne eine Liste von möglichen Merkmalen erstellen zu müssen, die durch die indirekte Erfassung ebenfalls abgedeckt werden. Ob sie jedoch meiner Argumentation folgend einer Erzählinstanz zugeschrieben wird und werden soll, kann ohne eine Untersuchung des Interpretationsverhaltens Rezipierender an dieser Stelle nicht eingeschätzt werden (vgl. dazu weiterführend Kap. 8).

7 Zusammenfassung: Das erzähltheoretische Modell des *overt narrators*

In den letzten drei Kapiteln wurden die drei Merkmalgruppen des *overt narrators* vorgestellt, in denen unterschiedliche Phänomene, die mit dem *overt narrator* zusammengefasst werden können, subsumiert wurden. Zur Erinnerung: Eine Erzählinstanz ist dann als *overt narrator* zu charakterisieren, wenn eines oder mehrere der Merkmale im Werk identifizierbar sind: 1. Explizite Aussagen, die der Erzählinstanz als Kommentare zugeschrieben werden (können). 2. Implizite Aussagen, die durch eine Interpretationsleistung der Rezipierenden rekonstruiert und der Erzählinstanz zugeschrieben werden (können), ohne dass diese als explizite Kommentare erfasst werden. 3. Diskursphänomene, die der Erzählinstanz als Ordnungsinstanz zugeschrieben werden (können), da sie durch Abweichung von der im Werk vorherrschenden zeitlichen Ordnung indirekt auf die Ausübung der narrativen Funktion verweisen.
Während der literarische Kommentar als deutlichstes Merkmal eines *overt narrators* zu verstehen ist, erfordern die anderen beiden Gruppen eine zweischrittige Zuschreibungsleistung Rezipierender: Erstens muss das zugrundeliegende Phänomen identifiziert, zweitens dieses als Absicht, Aussage oder Handlung der Erzählinstanz zugeordnet werden. Dieser Interpretationsprozess ist es, was die diskutierten Phänomene zu impliziten Markern macht und ihre Bedeutung je Werk und Rezipierende individualisiert.

In den Kapiteln 4-6 habe ich zuordbare narrative Phänomene und ihren jeweiligen Einfluss als Merkmale des *overt narrators* diskutiert. Über die diskutierten Phänomene werde ich hier nun einen Überblick geben:

Merk-mal-gruppe	Assoziiertes Phänomen	Kurzdefinition	
1	Interpretative Kommentare	Erzählkommentar: wertfreie Erklärung	Kap. 4.2.2.2
	Einstellungskommentare	Erzählkommentar: Einstellung der Erzählinstanz wird deutlich	Kap. 4.2.2.2
	Generalisierende Kommentare	Erzählkommentar: Metafiktionale oder -narrative Aussage	Kap. 4.2.2.2
	Diskurskommentare	Erzählkommentar: Generalisierung über erzählte Welt hinaus	Kap. 4.2.2.2
	Selbstreferenz direkt	Referenz der Erzählinstanz in 1. Person Sg. Oder Pl.	Kap. 4.3.1
	Selbstreferenz gesamt	Alle direkten oder indirekten Selbstreferenzen der Erzählinstanz	Kap. 4.3.1
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Referenz der Erzählinstanz in 2. Person Sg. Oder Pl.	Kap. 4.3.1
	Persönlichkeit	Die Erzählinstanz weist Merkmale einer Person auf	Kap. 4.3.1
	Unzuverlässigkeit	Charaktereigenschaft der Erzählinstanz, die nicht glaubwürdig ist	Kap. 4.3.2
2	Ironie	Uneigentlicher Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird.	Kap. 5.1
	Uneigentliche Rede	Rhetorische Stilmittel der uneigentlichen Rede: Metaphern, Symbole, Bilder	Kap. 5.2
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Artifizielle Abweichungen von der Textvorherrschenden zeitlichen Ordnungsstruktur, insbesondere Dehnung und Raffung	Kap. 6.2
	Prolepsen	Narrative Vorausgriffe vom Standpunkt der je aktualen erzählten Zeit	Kap. 6.3
	Uneigentliche Ereignisse	Bericht von Ereignissen, die in der erzählten Zeit nicht stattfinden	Kap. 6.3

Tabelle 19 - Tabellarische Zusammenfassung der mit dem *overt narrator* assoziierten Phänomene, die in den drei bisher bearbeiteten Merkmalgruppen des Modells aufgefasst wurden mit Kurzdefinitionen und Verortung in der Kapitelstruktur der vorliegenden Arbeit.

Gerade in der Untersuchung expliziter Kommentare kam die Frage auf, ob eine aktive Zuschreibung zur Erzählinstanz notwendig sei oder ob es auch andere Möglichkeiten der Attribution gibt, indem Aussagen direkt der Autorin oder dem Autor zugeschrieben werden können. Neben den oben ausgeführten drei Merkmalgruppen ist als vierter Untersuchungsaspekt die Zuschreibung von Aussagen zwischen Figuren-, Erzähl- und Autorrede zu besprechen. Dieser wurde in den bisherigen drei Kapiteln nicht aufgenommen, da sich diese nicht unabhängig von den in den oben vorgestellten drei Merkmalgruppen stellen lässt. Vielmehr stellt sich die Frage nach der Zuschreibungsleistung Rezipierender zu anderen Instanzen als der Erzählinstanz für

alle untersuchten Merkmale. Im Folgenden wende ich mich daher der Frage zu, inwiefern eine Attribution der identifizierten Strukturen zu anderen Instanzen als der Erzählinstanz möglich ist.

8 Unsichere Attribution – Die Grenzen der Erzählinstanz

Fragen nach der Distanz zur erzählten Welt und der Zuschreibung von Rede zu Sprechinstanzen sind in der bisherigen Arbeit immer wieder angeklungen.[510] So wurde bereits in Kap. 1.2 die Forschungsdebatte um den Begriff der *Wahrnehmung* einer Erzählinstanz thematisiert, die sich letztlich aus dem schwierigen Wortfeld rund um *Blickwinkel*, *point of view* etc. speist und die die Erzählerforschung schon seit Jahrzehnten begleitet. Gerade für heterodiegetische Erzählinstanzen stellt sich immer wieder die Frage, warum mit dem Topos des Sehens agiert wird, was zu einer Personalisierung der Erzählinstanz verleitet, wenn diese doch als Konstrukt zu verstehen ist – und ob folgend *Erzähl*kommentare eben dieser konstruierten Instanz zugesprochen werden sollten, wenngleich der Autor oder die Autorin diesen Aussagen ebenso attribuierbar wäre.

[510] Vgl. bspw. Kap. 4.2 zur Generalisierung, 4.3, 6.2 oder auch 6.3.

Traditionell wird in der Literaturwissenschaft narrativen Kommunikation in Form von Rede zwischen Sendern und Empfängern auf unterschiedlichen Ebenen modelliert:

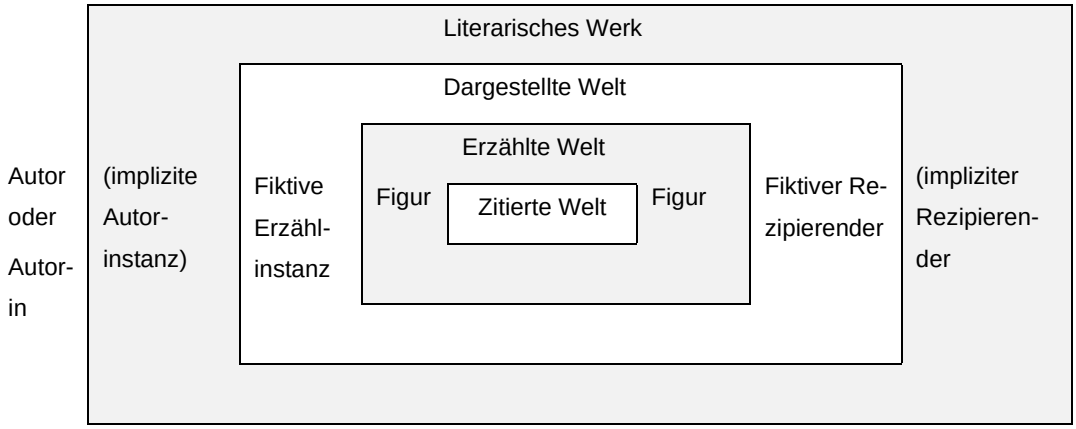


Abb. 20 - Modell der Kommunikationsebenen, eigene Darstellung orientiert an Schmids Modell.[511]

Während das Modell zu diversen Problemen durch die Parallelisierung dieser beiden Fixpunkte des Modells geführt hat[512], nutze ich es als Orientierung, um die Erzählinstanz aus der Perspektive eines möglichen Urhebers von Erzählrede zu betrachten.[513] Da Aussagen in fiktionalen Werken nicht immer eindeutig (nur) einer Sprechinstanz zugeordnet werden, befindet sich die Erzählinstanz in einem Zuschreibungsrahmen zwischen der Figurenrede untergeordnet und der (impliziten) Autorrede übergeordnet. Schon bei Chatman klingt dieses Spannungsverhältnis an, wenn er zwischen *mimesis*, *covert* und *overt* unterscheidet (vgl. Kap. 1.1) und anhand dieser Terminologie herausarbeitet, inwiefern eine Erzählinstanz durch Rezipierende wahrgenommen und somit als Urheber von Aussagen attribuiert werden kann.

„pure“ mimesis ⟷ *covert narrator* ⟷ *overt narrator*

Abb. 21 - Distanzmaß für Erzählinstanzen nach Chatman (Vgl. Kap.1.1).

Zwar erweitert er selbst diese Auffächerung nicht um den Begriff der Autorrede, diese klingt in der impliziten Autorinstanz jedoch an und findet sich in der Ausführung seiner stärksten Indikatoren, wobei er zwischen *overt narrator* und der impliziten Autorinstanz nicht trennscharf

[511] Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 46. Während Schmid zwischen konkretem und abstraktem Autor einerseits und unterstelltem Adressat, idealem Rezipienten und konkretem Leser andererseits unterscheidet, habe ich die Terminologie hier nach Chatman angepasst.

[512] Vgl. für eine Zusammenfassung Anna Mareike Weimer u. a.: „The author's speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction“. In: Simon Grund, Robert Kirstein, Julian Wagner (Hg.): *Ambiguity and Narratology*. Tübingen: De Gruyter 2024, S.53-80. Ein Kritikpunkt ist bspw., dass Konstruktionen wie die implizite Autorinstanz in der Parallelisierung einen impliziten Rezipierenden erfordern, dieser aber nicht abgegrenzt wird zwischen fiktiver Leseinstanz und realen Lesenden, sondern nur durch die Modellierung erwartet wird.

[513] Hierbei gehe ich nicht auf die Problematiken des Modells ein, sondern nutze es zur Visualisierung der Positionierung der Erzählinstanz als konstruierter Sprechinstanz zwischen Figuren, dem impliziten Autor beziehungsweise realen Autoren und Autorinnen als konkreten Urhebern und Urheberinnen des Werkes.

unterscheidet.[514] Somit ist die Annahme einer Autorenabsicht also am wahrscheinlichsten durch eine hohe Distanz zu erwarten (vgl. dazu unten, Kap. 8.2.3). Während Chatman in seiner Aufstellung nicht auf die Figurenrede eingeht, ist diese jedoch ebenfalls nicht völlig unproblematisch, da erlebte und indirekte Rede ebenfalls einem gewissen Einfluss der Erzählinstanz unterstehen und sich folglich nicht als direkt wiedergegeben der *mimesis* nach Chatman zuzuschreiben lassen.

Figurenrede ⟷ Erlebte Rede ⟷ Erzähl(er)rede ⟷ (implizite) Autorrede

Abb. 22 - Redewiedergabeformen für die Erzählinstanz in der Spannung unterschiedlicher Sprechinstanzen.

Während die direkte Figurenrede eindeutig der Figur zuschreibbar ist und so der *mimesis* am nächsten kommt, ist schon die indirekte Rede in den Worten der Erzählinstanz wiedergegeben, wohingegen gerade die erlebte Rede einen besonders interessanten Aspekt der Vermengung von Figuren- und Erzählerrede darstellt, der eine Offenbarung der Erzählperson ermöglicht. Mit der Angrenzung der Erzählerrede zur Figurenrede beschäftige ich mich deshalb in Kap. 8.1. Zugleich stellt sich die Frage nach der Attribution dahingehend, ob die herausgearbeiteten Phänomene und Strukturen tatsächlich auf eine Erzählinstanz verweisen (müssen), oder ob durch die Kontextunabhängigkeit und hohe Distanz zur erzählten Welt auch eine nicht-fiktionale Attribution möglich wäre und somit Autorin oder Autor ohne die Konstruktion einer Erzählinstanz als Aussageursprung fokussiert werden können. Dieser Frage widme ich mich in Kap. 8.2.

8.1 An der Grenze der Figurenrede

8.1.1 Erlebte Rede

Ist erlebte Rede also ein Hinweis auf einen *overt narrator*? Auf den ersten Blick scheint diese Annahme kontraintuitiv. Immerhin ist eine Erzählinstanz als explizit definiert, wenn sie eindeutig erfassbar ist und sich Textaussagen ihr zuordnen lassen (vgl. Kap. 1). In der Betrachtung der Mittelbarkeit des Erzählens geht dies mit der Annahme einher, dass das Auftreten des *overt narrators* im narrativen Modus eine große Distanz erzeugt, während Redewiedergabe, insbesondere direkte Redewiedergabe, zu einer geringen Distanz führt. Die erlebte Rede als transponierte Rede ist eine Mischform, „weil der Erzähler erkennbar die sprachlichen Äußerungen und Bewusstseinsinhalte einer Figur in eigene Rede überführt“[515]. Die Aussage kann aus diesem Grund nicht eindeutig der Erzählinstanz oder der Figur zugeordnet werden. Demnach ist fraglich, inwiefern Rückschlüsse auf eine Präsenz oder gar Persönlichkeit der Erzählinstanz zu treffen sind, da anteilig auch ein Bezug zur Figur hergestellt werden kann und muss.

[514] Vgl. zum impliziten Autor in Chatmans Kommentarbegriff Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 226–252 und zusammenfassend S. 263 oder in Kap. 1.1.5.
[515] Anke Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 47 (2019), H. 1, S. 28–69, hier S. 30.

Der in Kap. 4.3 vorgestellte Mündlichkeitsmarker ist also zur Untersuchung des *overt narrators* nur insofern von Nutzen, als dieser von erlebter Rede abgegrenzt werden muss.

> Die erlebte Rede, welche in der Erzählforschung eingehend analysiert worden ist, erlaubt innerhalb einer erzählerischen Darstellung des Redeinhaltes stilistische und syntaktische Anleihen an die Expressivität direkter Rede und baut die Rededarstellung dank des Wegfallens syntaktischer Rahmung in den Erzählfluss ein, so dass es nicht immer eindeutig bestimmbar ist, wo genau erlebte Rede beginnt oder ob überhaupt eine solche vorliegt.[516]

Hamburger bezeichnet die erlebte Rede als *Wiedergabe des unformulierten Bewußtseinsstroms in der dritten Person*. Sie wird oft auch als hybride Redeform bezeichnet, „als ob der Erzähler in der erlebten Rede der Figur mitspricht.“[517] Dabei orientieren sich die sprachlichen Merkmale an der Erzählerrede – wie Präteritum und Plusquamperfekt und die Personenwahl (dritte Personalform) –, während der Inhalt das Innenleben der Figur beleuchtet oder ihre Aussagen wiedergibt und somit eine Verschiebung der Perspektive erzeugt. Die deiktischen Raum- und Zeitadverbien, sowie emphatische Ausdrücke und Wendungen orientieren sich an der Figurenperspektive, „wonach erlebte Rede ein selbstständiger Satz sei, der eine Gedankendarstellung ist“[518]. Unter dem Begriff *erlebte Rede* wird sowohl die Wiedergabe von Rede als auch von Gedanken zusammengefasst, welche „letztlich auf jeweils verschiedene Rollen des Erzählers und vor allem das Vorhandensein bzw. die Abwesenheit eines Adressaten“[519] hinweist. Während die erlebte Redewiedergabe einen fiktiven Adressaten der Aussage der Figur identifizierbar macht, ist in der Wiedergabe des *erlebten Denkens* kein Adressat vorhanden. „Es handelt sich genau genommen um Problemlösungsvorgänge der Figur, die durch den Erzähler simuliert werden.“[520]

In dem in dieser Arbeit untersuchten Korpus ist vor allem die Wiedergabe von Gedanken ein relevantes und zu untersuchendes Phänomen. Dabei besteht trotz der Möglichkeit,

---

[516] Monika Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft[4] 2014, Kap. 4 Redewiedergabe.

[517] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“, S. 31.

[518] Ebd., S. 34; Vgl. zur Geschichte der erlebten Rede und ihrer literaturhistorischen bzw. linguistischen Entwicklung Franz K. Stanzel: „Begegnungen mit Erlebter Rede 1950–1990“. In: Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen: Wallstein 1995, S. 15–27; Franz K. Stanzel: „Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33 (1959), S. 1–12 oder; Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*. Paderborn: Fink 2008; und zusammenfassend Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“.

[519] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“, S. 45, „Erlebte Rede ist somit zwar weniger narrativ als indirekte Rede, auch sie bleibt aber letztlich formal dem Erzähler zugeordnet.“ ebd., S. 31; Holler untersucht den Unterschied zwischen erlebter Rede- und Gedankenwiedergabe auf Grundlage von Anita Streube: „Erlebte Rede aus linguistischer Sicht“. In: *Zeitschrift für Germanistik* 6 (1985), S. 389–406; und Siegfried Krahl, Josef Kurz: *Kleines Wörterbuch der Stilkunde*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1970.

[520] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“, S. 46.

Bewusstseinsinhalte auszudrücken, die unausgesprochen bleiben, der Einfluss der Erzählinstanz darin, dass nicht nachvollziehbar ist, „was wörtlich gesagt worden ist.“[521]

> Vergleichbar zu rhetorischen Fragen sucht die Erzählerin als Figur selbst die Antwort auf die Frage, wodurch der für erlebtes Denken typische Eindruck entsteht, dass die Problemlösung im Bewusstsein der Figur erfolgt (oder je nach verfügbarem Wissen auch misslingt).[522]

Erlebte Rede ist im Untersuchungskorpus nicht automatisierbar identifizierbar, weswegen ich ihren Einfluss auf den *overt narrator* anhand von Beispielen diskutiere. Folgend gebe ich eines der wenigen Beispiele für die Verwendung von erlebter Rede, in der auch von einer Gedankenwiedergabe ausgegangen werden kann.

(145) Bastian, der noch immer im Türkensitz auf den Turnmatten saß, waren die Beine eingeschlafen. Er war eben kein Indianer. Er stand auf, holte das Pausenbrot und einen Apfel aus seiner Mappe und begann auf dem Speicher ein wenig auf und ab zu laufen.[523]

Tempus und Pronomina orientieren sich an der Erzählinstanz, während sich der Inhalt an der Überzeugung der Figur orientiert, was sichtbar in der Verwendung von „eben“ wird, welches ein Marker von Mündlichkeit darstellt (vgl. Kap. 4.3). Dieser wiederum wird als Anzeichen für erlebte Rede genutzt. In der Betrachtung des Kontexts wird deutlich, dass in diesem Fall nicht zur Gänze eindeutig ist, ob die Erzählinstanz hier eine Aussage der Figur oder ihren Gedanken artikuliert, da Bastian, obwohl er alleine ist, immer wieder mit sich selbst spricht, was auch in direkter Rede wiedergegeben wird.[524]

Ich habe erlebte Rede nicht für die gesamten Untersuchungswerke annotiert, sondern ihr Vorkommen in den annotierten Erzählpausen erhoben (siehe für dieses Vorgehen auch Kap. 5.1). Hierbei lässt sich die Frage stellen, warum diese Passagen miterhoben wurden, obwohl sie als erlebte Rede keinen zweifelsfreien Fall einer Erzählpause darstellen.[525] Bei Passagen mit erlebter Rede würde es sich, wie Bsp. (145) zeigt, um Kandidaten für *Speech* handeln, wodurch sie keine Kandidaten für Erzählpausen wären. Die zwei Forschungspositionen lassen

---

[521] Ebd., S. 47; Darin zeigt sich, dass Holler Roncador und Fabricius-Hansen folgend ER der indirekten Rede zuordnet, vgl. Manfred Roncador: *Zwischen direkter und indirekter Rede. Nicht wörtliche direkte Rede, erlebte Rede, logophorische Konstruktionen und Verwandtes*. Tübingen: Niemeyer 1988; und Cathrine Fabricius-Hansen: „Nicht-direktes Referat im Deutschen – Typologie und Abgrenzungsprobleme“. In: Cathrine Fabricius-Hansen, Oddleif Leirbukt, Ole Letnes (Hg.): *Modus, Modalverben, Modalpartikeln*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 7–28.

[522] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“, S. 46 Vgl. zu der Erhebung der erlebten Rede in den untersuchten Werken in diesem Kapitel unten und Weimer: *Digitaler Anhang* unter „Weimer Erzählpause Erhebung“.

[523] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

[524] „‘Na also!‘, sagte Bastian. ‚Ab und zu muss der Mensch einfach was essen.‘ Er holte das Pausenbrot aus der Mappe, packte es aus, brach es sorgfältig in zwei Stücke, wickelte das eine wieder ein und steckte es weg. Das andere aß er auf.“ Ebd.

[525] Zur Erinnerung: Nach Bonheim sind Erzählpausen dadurch definiert, dass sie weder Handlung noch Rede wiedergeben (vgl. Kap. 2.3.1).

es zu, den Status der erlebten Rede zu betrachten, und haben Einfluss auf ihren Status als Redewiedergabe: Zum einen kann die erlebte Rede so als *freie, uneingeführte direkte Rede* verstanden werden,[526] zum anderen kann auch eine gemischte Form angenommen werden, in der die erlebte Rede als Teil des Erzählerberichts und nicht eindeutig als Rede kategorisiert wird.[527]

> Darstellung einer (ausgesprochenen oder nur gedachten) Figurenrede in der 3. Person (in Ausnahmefällen auch in der 1. Person), Präteritum, Indikativ, ohne einleitendes verbum dicendi“ und damit „als transponierte Rede zwischen (im narrativen Modus) erzählter Rede und (im dramatischen Modus) zitierter Rede steht[528].

Für meine Entscheidung die erlebte Rede als Teil der Erzählpausen zu erkennen (vgl. dazu Kap. 2), ist diese Annahme entscheidend, da

> […] erlebte Rede von dem Default-Fall der Redewiedergabe, wonach der aktuelle Sprecher in der aktuellen Sprechzeit die Wahl der sprachlichen Ausdrücke bestimmt, derart abweicht, dass bestimmte sprechsituationsabhängige Ausdrücke aus Sicht eines anderen Bewusstseinszentrums gedeutet werden.[529]

Dem folgend wird erlebte Rede nicht als direkte oder indirekte Redewiedergabe angesehen und daraus folgt durch Informationswiedergabe in der Erzählerrede ebenso eine Erhöhung der Erzählzeit im Verhältnis zu erzählter Zeit. Dementsprechend ist die transparenteste Darstellung, die passenden Stellen als Erzählpausen zu markieren, da in ihnen die Modi vermengt auftreten und auch ein Erzählerbericht vorliegt, in dem Teile der Rede als Erzählkommentar interpretiert werden können.

Dazu kommt, dass nicht alle Textaussagen derart zweifelsfrei als erlebte Rede bewertet werden und so der Kommentar der Erzählinstanz und die Figurenrede ambig auftreten, je nachdem, ob der Inhalt der wiedergegebenen Rede der Figur oder der Erzählinstanz zugeschrieben wird. Gerade in der Gedankenwiedergabe gibt es Fälle, die trotz der oben genannten Merkmale in der Zuschreibung von ihrem Kontext abhängig bleiben.

(146) Es blieb kaum eine Hoffnung, daß sie in letzter Minute noch kommen könnte, dennoch wartete er, bis sich der Zug in Bewegung setzte. <u>Daß ihr ein Unglück zugestoßen sein mußte, lag auf der Hand.</u> Gewaltsam zwang er sich zur Ruhe. Welchen Weg konnte sie genommen haben? Keine Minute durfte mehr verlorengehen.[530]

---

[526] Indikativistische, selbstständig hingestellte indirekte Rede ohne Einführung durch *verba dicendi* und *sentiendi* beschrienen. Käte Hamburger fasst dies, „wenn sie die erlebte Rede als Mittel der Fokalisierung des epischen Berichts ansieht.“ Hamburger: „Die Zeitlosigkeit der Dichtung“.

[527] Erlebte Rede als „einen erzählten Monolog, der ohne Änderungen des Erzählrahmens die Gedanken einer Figur wiedergibt“, die „zwar der Form nach eigenes Reden und Denken des Erzählers sei, nicht aber dem Sinn nach.“ Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“; Vgl. ebenso Fludernik: *Erzähltheorie. Eine Einführung*; Schmid u. a.: „Grundbegriffe der Erzählanalyse“.

[528] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“, S. 38.

[529] Ebd., S. 47.

[530] Meyrink: *Das grüne Gesicht*, Kap. 9.

Betrachtet man den markierten Satz kontextunabhängig, weist er alle in Kap. 2 und 4 aufgezeigten Kriterien auf, um als Erzählerkommentar markiert zu werden. Erst durch den Kontext wird die Möglichkeit deutlich, dass hierbei auch die Figur als Sprechinstanz infrage kommt, wodurch die Attribution der Passagen als erlebte Rede nur abhängig des Kontextes getroffen werden kann. Findet sich in diesem indirekte Rede oder Gedankenwiedergabe, ist es wahrscheinlicher, dass der entsprechende Passus als erlebte Rede gelesen werden sollte. In dem vorgestellten Beispiel ist dies gegeben, weswegen eine Darstellung des Innenlebens der Figur eine wahrscheinlichere Annahme ist, jedoch nicht zweifelsfrei entschieden werden kann.

> Solche unklaren Fälle weisen zwar die für die erlebte Rede typischen Merkmale (wie präteritaler Indikativ und dritte Personalform) auf und können daher prinzipiell auch als Figurenperspektive verstanden werden, sie sind aber zugleich auch als Erzählerbericht interpretierbar und daher letztlich ambig.[531]

Holler verdeutlicht anhand dieser Fälle, dass die sprachlichen Merkmale der erlebten Rede, die „als diagnostische Mittel für die Identifikation von erlebter Rede herangezogen werden können“[532] nicht als ausreichend verstanden werden können, um einen Satz zweifelsfrei als erlebte Rede zu identifizieren. Dies begründet sie dreifach: Zum einen sind Sätze, die Kandidaten für erlebte Rede sind, kontextabhängig, da im jeweiligen Kontext der Bewusstseinsträger offenbart wird. Darüber hinaus sind die Ausdrücke, die als Markierung für die erlebte Rede genutzt werden, nicht exklusiv für diese. Und zuletzt führt „erst die Kombination verschiedener Anzeiger für die erlebte Rede für auch zu einer Interpretation als erlebte Rede.“[533] Dies lässt sich an Bsp. (146) erkennen. Der markierte Satz verdeutlicht, dass sich in Fällen wie diesem das Aufkommen der Markierungen sowohl durch erlebte Rede als auch durch einen Kommentar des *overt narrators* erklären lassen und somit eine Ambiguität dieser zwei Beschreibungen entsteht. Während sich das Tempus nach der Erzählinstanz richtet, sind Inhalt und Wortwahl, Raum- und Zeitbezug kontextunabhängig sowohl Figur als auch Erzählinstanz attribuierbar und eine Interpretation auf Satzebene ist (ohne Einbezug des Kontextes) nicht ohne Ambiguität möglich. Gerade ein personalisierter *overt narrator*, der wie in Kap. 4.3 vorgestellt Elemente der Mündlichkeit nutzt, erschwert hier eine Unterscheidung und macht sie mitunter unmöglich.

> Je höher der syntaktische Integrationsgrad zwischen Redeanführung und wiedergegebener Rede […] desto geringer die Wechselmöglichkeiten hinsichtlich des deiktischen Bezugsrahmens. Mit anderen Worten besteht ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen syntaktischer Integration und deiktischer Einheitlichkeit/Konsistenz.[534]

Besonders häufig ist dies im Untersuchungskorpus in *Das grüne Gesicht* zu beobachten. Interpretiert man Aussagen als Erzähleraussagen, dann zeigen sie eine sehr hohe Distanz zur

[531] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“, S. 50.
[532] Ebd., S. 51.
[533] Ebd., S. 52.
[534] Ebd., S. 54.

erzählten Welt und sind eindeutig dem *overt narrator* zuzuschreiben. Interpretiert man sie aber als erlebte Rede, dann haben sie eine sehr viel geringere Distanz und ihr Vorkommen würde eine Identifikation des *overt narrators* abschwächen. In jedem Fall entsteht die Ambiguität der Passage in der Frage ihres Bezugssystems.[535] In jedem Fall wird die Vielschichtigkeit literarischer Texte hier zu einer Chance für Interpretationsvielfalt. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit wäre bspw., dass die Erzählinstanz gerade die Gedanken der Figur, die in erlebter Rede präsentiert werden, auf eigene Art betont, konterkariert oder formt. Dabei können indexikalische Ausdrücke (wie Personen-, Orts-, und Zeitdeiktika, expressive und evaluative Ausdrücke verschiedener Wortklassen) unterstützend eingesetzt werden, die Passage zu interpretieren, doch letztlich „kann man eine Aussage nur relativ zu einem gewissen Bezugspunkt oder abhängig von einer individuellen Urteilskraft bestimmen“[536]. Die Frage lautet, wie der Bezugspunkt des Satzes bestimmt wird, bzw. wessen Urteilskraft als maßgeblich verstanden wird. In Beispielen wie dem angegebenen (146) wird deutlich, dass dies variieren kann, da die Erzählinstanz nicht eindeutig markiert, ob sie hierbei von sich selbst ausgehend Urteils oder die Figur als Bezugspunkt setzt.

> Die Figurenperspektive, die durch die erlebte Rede induziert werden kann, ist eine ästhetisch und funktional besonders bedeutsamer Aspekt der Makrostruktur fiktionaler Erzählliteratur, dessen Zuschreibung auf komplexen interpretativen Prozessen beruht. Es handelt sich um eine höherstufige (interpretationsabhängige) Erzähltexteigenschaft.[537]

Viele Passagen in erlebter Rede, die eine höhere Verschmelzung zwischen der Erzählinstanz und den Figuren zeigen, schwächen somit die Wirkung des *overt narrators* im Vergleich zu den anderen beiden Texten für diese Passagen ab in dem Sinne, dass der Erzählkommentar nicht eindeutig zugeordnet werden kann. Zugleich wird auf die Erzählinstanz dahingehend verwiesen, dass ihre und die Figurenperspektive verschmilzt.

Auf dieser Grundlage gebe ich nun einen Überblick über die erhobenen Daten, in denen ich diejenigen Erzählpausen identifiziert habe, die Kandidaten für erlebte Rede sind. Insgesamt sind dies 93 der Erzählpausen. Dabei handelt es sich um ca. 19% der erhobenen 501 Erzählpausen.

	Gesamt	Eindeutig	Ambig
Hoffmann	5	4	1

[535] Holler sieht „in diesem Wechselspiel zwischen figuraler Innensicht und narrationaler Außensicht den Hauptgrund für die herausragende Bedeutung der erlebten Rede in der modernen Erzählliteratur, weil dies Raum für Unverbindlichkeit, Ironie und Ambiguität schaffe.“ Ebd., S. 40.
[536] Ebd., S. 52.
[537] Ebd., S. 43.

Meyrink	28	15	13
Ende	60	40	20

Tabelle 20 - Erlebte Rede, ambig und eindeutig, im Untersuchungskorpus. Es gilt wie immer zu beachten, dass diese Verteilungen dahingehend zu lesen sind, dass es sich um drei unterschiedlich umfangreiche Werke handelt.

Dabei ist zu bedenken, dass die eindeutigen Passagen nicht eindeutig der Figur zuordbar sind, sondern als erlebte Rede der oben geschilderten Vermengung von Erzähler- und Figurenrede unterliegen. 34 Passagen sind in der oben ausgeführten Weise ambig. Also müssen etwas weniger als die Hälfte der erhobenen Passagen mit erlebter Rede nicht eindeutig als solche gelesen werden. Diese sind im Kontext dieser Arbeit besonders interessant, da ihnen das Potential innewohnt, auch als Erzählerkommentare gelesen zu werden und inhaltlich nicht nur vollständig der Figur zugesprochen zu werden.

Aus der Erhebung lassen sich zwei Schlussfolgerungen ziehen. Zum einen ist es nicht möglich mit den vorgestellten Markern eine zweifelsfreie Zuordnung als erlebte Rede zu realisieren, was eine Erkenntnis ist, die durchaus nicht neu ist: „Der Gebrauch bestimmter sprachlicher Ausdrücke allein ist noch keine hinreichende Bedingung für die Realisierung erlebter Rede.“[538] Darin kann die Besonderheit fiktionaler Erzähltexte für eine Untersuchung von linguistischen Markierungen und Phänomenen gesehen werden, die dahingehend herausfordernd sind, dass viele Grundannahmen anderer Texte, wie etwa, dass Sprechinstanz und Perspektive zusammenfallen, sich komplexer gestalten. Ebenso werden „epistemische, räumliche oder wertende Aspekte der ausdrücklichen Sachverhalte […] in fiktionalen Erzähltexten eher nicht dem Sprecher, sondern den eingeführten Figuren zugeschrieben.“[539] Daraus lässt sich schließen, dass in ambigen Fall die Wahrscheinlichkeit einer Attribution der Figur sehr hoch ist und die Annahme möglich, dass die Erzählinstanz eine Figurenperspektive betont, um sie hervorzuheben oder ironisch zu untermalen.

Im Folgenden betrachte ich die ambigen Fälle dahingehend näher, in welcher Weise sie als Erzählerkommentare interpretiert werden könnten. Betrachtet man die unterschiedlichen Typen von Erzählerkommentaren, so fällt auf, dass sich nicht alle in gleicher Weise für eine ambige Lesart als erlebte Rede eignen: insgesamt sind keine Kommentare des Typs *Generalisierung* oder *Diskurskommentar* erfasst. Für die anderen ergibt sich eine gleiche Verteilung zwischen einem Drittel *Einstellung*, einem Drittel *Interpretation* und einem Drittel Überlappung

[538] Ebd., S. 53. Weiter schreibt sie: „Dies passt jedoch zu narratologischen Einsichten, wonach die semantischen Effekte der Perspektivierung nicht verlässlich aus rein lexikalischen oder syntaktischen Indikatoren resultieren.“ Ebd.
[539] Ebd.

von *Interpretation* und *Einstellung*.[540] Warum sich *Generalisierung* und *Diskurskommentar* nicht als Kandidaten für erlebte Rede eignen, lässt sich an einem Beispiel exemplieren:

(147) Schrecken hatten den Glücksdrachen und seinen Reiter erfasst und sie waren ausgewichen […], um das Entsetzliche nicht anschauen zu müssen. Aber es ist eine seltsame Tatsache, dass das Entsetzliche seine Schrecken verliert, wenn es sich immer wiederholt. Und da die Stellen der Vernichtung nicht weniger wurden, sondern mehr […], hatten sich Fuchur und Atreyu nach und nach daran gewöhnt. [541]

Der Tempuswechsel ist der deutlichste Marker für die deiktische Abstraktion auf den narrativen Akt, die eine Attribution der Erzählinstanz begründet. Es ist also keine deiktische Entsprechung der erzählten Zeit zu erkennen. Aus diesem Grund ist Bsp. (147) als generalisierender Erzählerkommentar zu interpretieren und ermöglicht keine Zuschreibung zu den Figuren, deren Perspektiven an die erzählte Zeit gebunden sind. Für Diskurskommentare, die unter anderem den Akt des Erzählens und die Erzählsituation hervorheben, gilt dies im selben Maß.

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Fälle von erlebter Rede im Korpus, geordnet nach erhobenen Kommentartypen. Hierbei wird jeweils die Gesamtanzahl der vorkommenden Passagen insgesamt und pro Typ angegeben, wie viele von ihnen als ambig gekennzeichnet wurden und wie hoch ihr prozentualer Anteil an den Passagen ist, die als erlebte Rede markiert wurden und an allen erhobenen Erzählpausen.

Kommentartyp	Gesamt	Davon ambig	Anteil an Kandidaten	Anteil an allen Erzählpausen
Gesamt	93	34	100	16
Einstellung	24	10	25,81	4,8
Interpretation	23	11	24,73	4,6
Überlappend	17	11	18,28	3,4
Keinem Typ zugeordnet	29	2	31,18	5,8

Tabelle 21 - Kandidaten für Erlebte Rede im Erzählpausenkorpus, geordnet nach Kommentartypen und in den Anteilen gerundet auf eine Stelle nach dem Komma.

Die überlappenden Passagen bestehen aus solchen zwischen *Einstellung* und *Interpretation* mit einer Ausnahme: In dieser umfasst die erhobene Erzählpause mehr als einen Satz, von dem einer als erlebte Rede infrage kommt, die sich als Reaktion an einen generalisierenden Kommentar anschließt. Der generalisierende Anteil der Passage dagegen kommt nicht als Kandidat für erlebte Rede infrage.[542] Bei den Passagen, die keinem Kommentartyp zugeordnet

[540] Anzahl der erhobenen ambigen Fälle nach Erzählpausen: Interpretation: 11, Einstellung: 10, Interpretation und Einstellung überlappend: 11. Für eine Aufstellung der Zahlen aller Fälle von erlebter Rede, nicht nur der ambigen, vgl. Tabelle 21.
[541] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[542] Vgl. zu Überlappungen und Mehrfachannotation Kap. 4.2.

wurden, handelt es sich um alle erhobenen Interrogationen, die eindeutig als erlebte Rede markiert wurden (vgl. dazu Kap. 4.2.2). Dabei gibt es zwei Ausnahmen, die durch ihre Kürze auffallen.[543] In Fall von Bsp. (98) besteht die Besonderheit darin, dass durch die Kürze der Passage schwer zuzuordnen ist, ob der Ausruf Figur oder Erzählinstanz zugeordnet werden sollte und so die ambige Lesart bestehen bleibt. Die Interpretation hängt hierbei unter anderen davon ab, ob die Erzählinstanz im Werkkontext als Person imaginiert wird oder nicht (vgl. dazu Kap. 4.3).

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass erlebte Rede und der *overt narrator* sich einige sprachliche Merkmale teilen, vor allem Mündlichkeitsmarker. Die Phänomene unterscheiden sich jedoch darin, dass erlebte Rede nicht zweifelsfrei der Erzählinstanz zugeordnet werden kann und somit keine alleinige *Offenbarung* der Erzählinstanz, sondern auch der Figur bedeutet. Zugleich kann gerade durch eine ironische Verfärbung der erlebten Rede auf die Erzählinstanz verwiesen werden und diese sich so in einem impliziten Kommentar offenbaren, indem sie bspw. erlebte Rede nutzt, um die Figur zu überzeichnen (vgl. hierzu Kap. 5.1). Dadurch wird eine starke Nähe zwischen Erzähler- und Figurenperspektive erzeugt. Auf Satzebene kann zwischen beiden Phänomenen oftmals nicht unterschieden werden. Erst der Einbezug des Kontexts kann helfen, den Bewusstseinsträger der Aussage zu identifizieren. Dennoch wurde ebenfalls deutlich, dass mehr als ein Drittel der untersuchten Passagen ambig verbleiben. Gerade die vorgestellte Vermengung von Interpretationsmöglichkeiten stärkt die Nähe zwischen Figur und Erzählinstanz und unterschiedliche Interpretationsebenen werden miteinander kombiniert. Während eine Interpretation auf Ebene der erzählten Welt als erlebte Rede im Sinne der Redewiedergabe eine Kommunikationssituation wiedergibt, erhalten Rezipierende bei einer Wiedergabe der erlebten Rede im Sinne einer Gedankenwiedergabe Einblick in das (unartikulierte) Innenleben einer Figur. Eine Interpretation als Erzählerkommentar dagegen ermöglicht eine Abstraktion auf Diskursebene und somit eine Betonung der Erzählinstanz als *overt narrator*.
Die damit einhergehende Problematik, ob für diese figural nicht ausgeprägte Instanz eine Person imaginiert werden muss (siehe Kap. 4.3) oder wer als Aussageinstanz zu verstehen ist, wird auch in der Erforschung der erlebten Rede diskutiert, die die vielschichtige Kommunikationssituation in ihrer terminologischen Vielfalt ebenfalls erkennt.[544] Während Discherl und

[543] Bsp. (98): „Gesagt, getan!“ Hoffmann: *Der Sandmann* Vgl. dazu auch Kap. 2.4.2, wo der Kontext der Passage angegeben wurde, und Kap. 4.3.
[544] Bspw. *Originaläußerung* vs. *Reporteräußerung* bzw. *Autorenrede* bei Streube: „Erlebte Rede aus linguistischer Sicht“; oder *wiedergegebener Sprechakt* vs. *Wiedergabe-Sprechakt* bei Frans Plank: „Über den Personenwechsel und den anderer deiktischer Kategorien in der wiedergegebenen Rede“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 14 (1986), H. 3, S. 284–308; oder *originale* vs. *reproduzierende Äußerungssituation* oder *Äußerungssituation der Wiedergabe* vs. *Äußerungssituation der dargestellten Rede/des dargestellten Gedankens* in Fabian Discherl, Jürgen Pafel: „Die vier Arten der Rede-

Pafel die Erzählinstanz als die Person identifizieren, die die untersuchte Rededarstellung äußert,[545] werden auch andere Lösungsansätze vorgeschlagen, um die Problematik um eine Attribution zwischen Autorin bzw. Autor und Erzählinstanz zu vermeiden. So schlägt Fabricius-Hansen bspw. *Narrautor* vor, „der die literaturwissenschaftlich relevante Unterscheidung zwischen einer fiktiven Erzählinstanz und einem faktischen Autor (Verfasser) nicht weiter differenziert und in diesem Sinne als Oberbegriff verstanden werden kann."[546] Während die erlebte Rede die Erzählinstanz als Sprechinstanz an der Grenze der erzählten Welt abgrenzt, offenbart Fabricius-Hansens Term *Narrautor* die zweite Grenze der Erzählinstanz als Sprechinstanz: muss denn tatsächlich eine fiktive Erzählinstanz angenommen werden, wenn diese heterodiegetisch keine deutliche charakterliche Ausprägung aufzeigt – oder kann Aussagen dann nicht auch dem Autor oder der Autorin selbst zugeschrieben werden.

8.1.2 Exkurs: Indirekte Rede

Abb. 22 kategorisierte erlebte Rede als Zwischenform zwischen Figuren- und Erzählrede, welche in Kap. 8.1.1 ausgeführt wurde. Hierbei muss jedoch erwähnt werden, dass neben der direkten Rede, die als Zitation der Figur am unproblematischsten attribuiert werden kann, auch in indirekter Rede die Erzählinstanz beteiligt ist, da die Rede der Figur indirekt wiedergegeben wird. Um diese formale Verbindung darzustellen, wurde der Versuch unternommen die Zuschreibung zwischen Informationsträger und Sprechinstanz zu unterschieden, da die Erzählinstanz indirekt die Aussage der Figur wiedergibt und dabei auf eigene Worte zurückgreift, während die wiedergegebene Information ursprünglich der Figur zuzuordnen ist.[547] Im Hinblick auf die Frage nach der Untersuchung des *overt narrators* wird indirekte Rede dahingehend interessant, dass eine unzuverlässige Erzählinstanz auch in ihrer indirekten Redewiedergabe als unglaubwürdige Quelle gelten könnte (vgl. Kap. 4.3.2). Der Unterschied zur erlebten Rede ist, dass die Beteiligung der Erzählinstanz an der Wiedergabe durch die Redeeinleitung deutlich markiert ist, sodass die Zuordnung der Aussagen zur Figur nicht diskutabel ist. Aus diesem Grund werde ich auf die indirekte Rede als Wiedergabeform nicht ausführlicher eingehen, da ihre Bedeutung für eine Modellierung des

---

und Gedankendarstellung: Zwischen Zitieren und Referieren". In: *Linguistische Berichte* 241 (2015), S. 3–47.

[545] Vgl. Discherl/Pafel: „Die vier Arten der Rede- und Gedankendarstellung: Zwischen Zitieren und Referieren".

[546] Holler: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text", S. 48; mit Bezug auf Fabricius-Hansen: „Nicht-direktes Referat im Deutschen – Typologie und Abgrenzungsprobleme".

[547] Vgl. hierzu Barth u. a.: „MONACO: Modes of Narration and Attribution Corpus"; Tillmann Dönicke u. a.: „Modelling Speaker Attribution in Narrative Texts With Biased and Bias-Adjustable Neural Networks". In: *Frontiers in Artificial Intelligence* 4 (2022). https://doi.org/10.3389/frai.2021.725321 [Zugriff: 19. April 2025]; und vor allem Weimer u. a.: „The author's speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction", vgl. darüber hinaus Kap. 8.2.3.

overt narrators zweitrangig und von anderen Faktoren wie der Zuverlässigkeit der Erzählinstanz abhängig ist.

8.2 An der Grenze der Autorrede

> I would like to preface […] there are two types of people in the world: those who like authorial intrusions, and those who don't.[548]

Bisher lag das Hauptaugenmerk in dieser Arbeit darauf, die Phänomene herauszuarbeiten, die zur Erkennung einer Erzählinstanz beitragen und sie in Beziehung zueinander und zu dem *overt narrator* zu setzen. Doch muss man denn nun tatsächlich eine Erzählinstanz annehmen oder könnte man gewisse Aussagen auch dem Autor oder der Autorin, bzw. wie Chatman einer impliziten Autorinstanz zuschreiben?

Schon zu Beginn der Arbeit wurde nachvollzogen, wie der Zusammenhang von Erzählerkonzepten generell Fragen nach einer Zuschreibung zum Autor, der Autorin oder einem impliziten Autorkonzept aufwirft (vgl. Kap. 1.2). Ob die Zuschreibung an den konkreten Autor oder die konkrete Autorin vorgenommen[549] oder ein impliziten bzw. abstraktes Autorkonstrukt angenommen wird, das als implizites Bild im Werk entsteht,[550] – gemein haben die Positionen, dass sie eine Erzählinstanz nur annehmen, wenn diese konkret als Erzählperson identifizierbar ist, und vor allem dann, wenn die Aussage nicht eindeutig auf die erzählte Welt verweist. Folgend zeigte Kap. 4.3, dass Kommentierung nicht zwangsläufig eine Personifizierung der Erzählinstanz bedeuten muss und dass eine fehlende Selbstreferenz im Erzähltext so durchaus die Möglichkeit dieser Diskussion eröffnet – die Erzählinstanz in Meyrinks *Das grüne Gesicht* zeigte bspw. in Hinsicht auf ihre Selbstreferenz weit weniger Anzeichen einer Erzählperson als die Erzählinstanzen in Hoffmanns *Der Sandmann* oder Endes *Die unendliche Geschichte*.[551]

Die Unsicherheit über die theoretische Handhabung dieser komplexen Unterscheidung und die fehlende Einigkeit im Fach zeigen sich durch Umgehungsversuche, wie bspw. durch den oben genannten Begriff des *Narrautors*, der helfen soll, die Diskussion um die Unterscheidung zwischen Erzählinstanz und Autorin oder Autor vermeiden.[552] Für eine Modellierung des *overt narrators* ist die Unterscheidung jedoch dahingehend von Bedeutung, dass – je nach

---

[548] Paul Dawson: „From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel". In: *Studies in the Novel* 48 (2016), H. 2, S. 145–167, hier S. 145.

[549] Vgl. bspw. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*; Dawson: „From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel"; „commentary"; oder Köppe/Stühring: „Against Pan-Narrator Theories".

[550] Vgl. bspw. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014; oder Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*.

[551] Je nach Vorannahme sind auch ironische Aussagen dem Autor, der Autorin oder einer impliziten Autorinstanz zuzuschreiben. Da sich die untersuchten Werke jedoch durch wenige ironische Passagen auszeichnen (vgl. Kap. 5.1), werde ich diesen Aspekt folgend weitgehend zurückstellen.

[552] Vgl. Fabricius-Hansen: „Nicht-direktes Referat im Deutschen – Typologie und Abgrenzungsprobleme" oder oben Kap. 8.1.1.

theoretischer Erwartung – in manchen Bereichen keine eindeutige Trennung zu erkennen ist oder sogar Strukturen, die hier für den *overt narrator* herausgearbeitet wurden, diesem gar nicht zugeschrieben würden. So wäre dann bspw. ein expliziter Kommentar ohne Markierung durch Selbstreferenz, der hier als starker Indikator für den *overt narrator* gilt, eigentlich der Autorin, dem Autor oder einer Autorinstanz zuzuschreiben – unter der Argumentation, dass kein direkter Bezug zur erzählten Welt besteht und so keine fiktive Instanz vonnöten sei.[553] Chatman grenzt den *overt narrator* ebenfalls nicht eindeutig vom *impliziten Autor* ab (vgl. bspw. Kap. 1.1 oder ausführend Kap. 5.1): Gerade in der Erläuterung der Kommentare als Indikator für den *overt narrator* bleibt die Abgrenzung offen, besonders für den Kommentartyp *Generalisierung*, den er als „beyond the fictional world"[554] fasst, ohne dieses *beyond* genauer zu definieren (vgl. Kap. 4.2) oder auch für den impliziten Kommentar, für den Chatman nach Booth arbeitet (vgl. hierzu Kap. 1.1.5). Es stellt sich also die Frage, inwiefern die explizite Erzählinstanz von Autorin oder Autor abzugrenzen ist und welchen Einfluss der fiktionale Status der Aussagen auf die Beantwortung dieser Frage hat.

Dawson fasst Autorkommentare anhand von 6 Kategorien:[555]

1. Adressierung der Rezipierenden
2. Gnomische Aussagen, die die Verbindung zwischen der fiktionalen und der tatsächlichen Welt definieren
3. Bewertungen von Figuren und ihrer Handlung
4. Selbstreflexive Aussagen über den narrativen Akt
5. Metafiktionale Kommentare
6. Metaleptisches Auftreten des Autors als Figur

Diese Liste verdeutlicht die Überschneidungen mit den bisher untersuchten Phänomenen, die auf einen *overt narrator* hinweisen, und kann daher als Ausgangspunkt dienen. Deshalb fokussiere ich zunächst diejenigen Phänomene, anhand derer die Frage der unsicheren Attribution besonders hervorzuheben ist: Literarische Kommentare mit generalisierendem oder metanarrativem bzw. -fiktionalem Gehalt. Als besonders wichtig sieht Dawson in seinen Kategorien, dass diese die Aufmerksamkeit auf den narrativen Akt oder die Fiktionalität des Werkes

[553] Fiktional: Bezeichnung für den erfundenen bzw. imaginären Charakter der in literarischen Texten dargestellten Welten – Sonderstatus bezüglich des Wahrheitsanspruchs: unterschiedliche Bewertungen. Real: Seinsmodus, dem Sachverhalte durch Konventionen/Sanktionen zugeschrieben werden. Referentiell: Äußerungen – realitätsbehauptende Funktion (beinhaltet Akzeptanz einer Zuordnung der erzeugten Textbedeutung zu einem Realitätsbereich außerhalb des kommunikativen Aktes). Fiktional: Realitätsbezug fehlt. Fiktiv: Erdacht, erfunden, vorgestellt: Zuordnung zu einem außertextuellen Seinsbereich, vom Sprachverwender mitgedacht. Verwendungszusammenhang entscheidend. Fiktionalität: Aufhebung des eindeutigen Bezugs auf das, was ‚real' ist.
[554] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 243.
[555] Dawson: „From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel", S. 150.

lenken und so die Verbindung zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Welt definieren.[556] Zunächst untersuche ich deshalb anhand des Kommentartyps *Generalisierung* näher, welche Erzähltechnik dazu führt, dass eine Analyse über den Rahmen des erzählten Kontextes ermöglicht wird, ohne dass die Fiktionalität des Werkes explizit thematisiert werden muss (Kap. 8.2.1). Andererseits sind Aussagen von Interesse, die den narrativen Akt oder explizit die Fiktionalität des Werkes hervorheben, weshalb ich in einem zweiten Schritt metafiktionale und -narrative Kommentare in den Blick nehme (Kap. 8.2.2). Auf Grundlage der in Kap. 8.2.1 und 8.2.2 ausgewählten Beispiele stelle ich dann die Frage nach einer Attribution der Sprechinstanz an der Grenze der Fiktionalität. Ich betrachte den Einfluss der Erzählebenen, bzw. die Frage nach dem Einfluss des Fiktionalitätsstatus dieser Beispiele und untersuche die Erzählinstanz hierbei als Diskurselement, das, außerhalb der erzählten Welt konstruiert, die Narration strukturiert oder darüber hinausreichend Raum bietet für die *Intrusion* des Autors oder der Autorin.

8.2.1 Generalisierung: *Beyond the fictional world*

Chatman formulierte als Kriterium für den Kommentartyp *Generalisierung* „beyond the fictional world“[557]. Das unterscheidende Kriterium ist in diesem Fall also die Möglichkeit zur nicht-fiktionalen Interpretation: Ein Ergebnis aus Kap. 4.2.2.2 zum Kommentartyp *Generalisierung* ist, dass dieser in dem erhobenen Korpus nicht alleine auftritt, sondern ausschließlich in Kombination mit dem Typ *Interpretation*, sodass entsprechende Passagen zwei Interpretationsebenen zugleich abbilden.[558] Es wurde bereits diskutiert, ob die generalisierende Struktur, die namensgebend für den Kommentartyp ist, ausschlaggebend für die Möglichkeit einer solchen nicht-fiktionalen Interpretation sein muss und der Name somit irreführend ist.[559] Um zu explorieren, wie *Generalisierung* dennoch zur Attributionsfrage beiträgt, betrachte ich ein Beispiel aus *Die unendliche Geschichte*, das in Kap. 8.1.1 bereits diskutiert wurde, um Erzählerkommentare von erlebter Rede abzugrenzen:

(148) Schrecken hatten den Glücksdrachen und seinen Reiter erfasst und sie waren ausgewichen […], um das Entsetzliche nicht anschauen zu müssen. <u>Aber es ist eine seltsame Tatsache, dass das Entsetzliche seine Schrecken verliert, wenn</u>

[556] Vgl. ebd. Da diese Einordnung besonderen Wert auf den fiktionalen Status der Aussage und ihren metanarrativen, bzw. -fiktionalen Gehalt legt, werde ich Kategorie 3, die mit dem Kommentartyp *Einstellung* zu assoziieren ist, zunächst vernachlässigen und das Hauptaugenmerk auf die beiden Kommentartypen legen, die größeren Einfluss auf diese Kriterien haben.
[557] Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 243.
[558] Vgl. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*.
[559] Im ersten Moment scheint dies eine logische Verknüpfung zu sein, da die generalisierende Struktur durch ihre Abstraktion die Möglichkeit einer Übertragung über den fiktionalen Kontext hinaus zu schaffen scheint. Vgl. hierzu Gödeke u. a.: „Generalisierungen als literarisches Phänomen. Charakterisierung, Annotation und automatische Erkennung“; Dennoch stellt sich heraus, dass Generalisierungen zum einen nicht ausschließlich auf eine nicht-fiktionale Lesart hinweisen und zum anderen auch, dass nicht-fiktionale Interpretationen nicht ausschließlich durch Generalisierungen ausgelöst werden. Vgl. hierzu Barth u. a.: „Levels of Non-Fictionality in Fictional Texts“.

> es sich immer wiederholt. Und da die Stellen der Vernichtung nicht weniger wurden, sondern mehr […], hatten sich Fuchur und Atreyu nach und nach daran gewöhnt.[560]

Das Beispiel zeichnet sich durch eine Generalisierung in dem Sinne aus, dass „das Entsetzliche“ eine generische Lesart anbietet. Zugleich zeigt ein Tempuswechsel ins Präsens die Erzählpause an (siehe oben). Durch die Generalisierung ergeben sich mehrere Interpretations- und Attributionsmöglichkeiten, die einander nicht ausschließen und die ich im Folgenden weiter ausführen werde.

1. Interpretation im fiktionalen Kontext – Spezifisch oder abstrahierend
2. Interpretation ohne fiktionalen Kontext – nicht-fiktionale Interpretation
3. Attribution im fiktionalen Kontext – Erzählerrede oder erlebte Rede
4. Attribution ohne fiktionalen Kontext - Autorrede

Zu 1. Interpretation im fiktionalen Kontext.

Das Bsp. (148) bietet unterschiedliche Bezugsrahmen für „das Entsetzliche“. Dieses kann kontextgebunden interpretiert werden, was ich hier *spezifisch* genannt habe. Die beschriebenen „Stellen der Vernichtung“ beziehen sich in diesem Sinne auf die fiktive Naturkatastrophe „Das Nichts“, das die Binnenwelt *Phantásien* bedroht. In dieser Interpretation referiert *das Entsetzliche* auf das im Kotext beschriebene fiktive Phänomen, das von den Figuren Fuchur und Atréju beobachtet wird.

Zu 2. Interpretation ohne fiktionalen Kontext.

Darüber hinaus ist durch die generische Lesart eine abstrahierende Interpretation möglich, in der sich *das Entsetzliche* auf alle schrecklichen Phänomene der fiktionalen Welt bezieht, die von allen fiktionalen Entitäten der Welt erfahren werden können. Diese Interpretation begründet die Markierung der Passage als interpretativen Kommentar. Durch das gnomische Präsens und die generalisierende Lesart ist eine Abstraktion über den fiktionalen Kontext hinaus möglich, da die Passage kontextfrei gelesen werden kann. In diesem Fall stellt *das Entsetzliche* einen generalisierenden Bezug zu allen Schrecken sowohl der fiktionalen als auch jeder anderen möglichen Welt war, inklusive der aktualen realen und aller historischen Welten. Diese nicht-fiktionale Lesart fasst die Bedeutung dessen, was Chatman als *beyond the fictional world* bezeichnet, wobei er (und zu diesem Punkt auch ich) offenlässt, was genau mit *nicht-fiktional* gemeint ist, bzw. was *beyond* genau bedeutet. Diese Interpretation begründet die Markierung der Passage als generalisierenden Kommentar.

[560] Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

Zu 3. Attribution im fiktionalen Kontext.

Der Tempuswechsel kann als Marker dafür verstanden werden, dass es sich um erlebte Rede handelt. Eine Attribution des Satzes zur Erzählinstanz ist jedoch in diesem Fall sinniger, da der Tempuswechsel als Perspektivscope auf den narrativen Akt verweist und die hohe Distanz zu den Figuren im Kontext eine Identifikation als erlebte Rede erschwert (vgl. detaillierter in Kap. 8.1.1). Wenn eine Interpretation innerhalb des fiktionalen Kontextes angenommen wird (siehe 1.), so ist dies der Grund für die Annahme einer fiktionalen Sprechinstanz. Dem folgend wird für diese Passage die Erzählinstanz als fiktionale Aussageinstanz deduziert.

Zu 4. Attribution ohne fiktionalen Kontext.

Für die nicht-fiktionale Interpretation (siehe 2., worauf auch immer eine solche dann genau referiert – ob die reale Welt oder was *real* genau bedeuten mag) leitet sich dieser Logik folgend ab, dass eine nicht-fiktionale Sprechinstanz angenommen werden muss. Und da die Erzählinstanz (wenn denn nun eine angenommen wird) eine fiktionale Konstruktion ist, bleibt als Aussageinstanz somit der nicht-fiktionale Äußerungsursprung: Die Autorin oder, wie in diesem Fall, der Autor.

Generalisierungen können folglich eine nicht-fiktionale Interpretation bedeuten, was Argument für die Diskussion der Frage ist, ob Autorin, Autor oder Erzählinstanz für die jeweilige Passage attribuiert werden. Der Bezugsrahmen entscheidet über die Zuschreibungsinstanz. Dies bedeutet jedoch im Umkehrschluss nicht, dass Generalisierungen grundsätzlich als Marker für nicht-fiktionale Lesart gelten können. Es gibt durchaus Generalisierungen, die keine nicht-fiktionale Lesart generieren.

(149) Irrlichtern ist es äußerst unangenehm, ganz unverhohlen betrachtet zu werden.[561]

Das vorgestellte Beispiel bietet ebenfalls eine generische Lesart der Nominalphrase *Irrlichter* an, bezieht sich also auf alle Entitäten der Gruppe der Irrlichter. Diese kann allerdings nicht aus dem fiktionalen Kontext heraus interpretiert werden. Denn trotz der generalisierenden Interpretation gibt es zum einen keine Irrlichter, denen die hier präsentierten Eigenschaften zugeordnet werden können. Selbst wenn man von der Existenz von Irrlichtern Abstand nimmt und die Referenz der Irrlichter stattdessen auf Grundlage eines gemeinsamen kulturellen Weltwissen der Rezipierenden annimmt, gilt diese Information nur für die Gruppe der Irrlichter in dieser spezifischen erzählten Welt.[562] Dies kann an einem anderen Beispiel verdeutlicht werden:

[561] Ebd.

[562] Ebd., zu Irrlichtern als Motiv der phantastischen Literatur vgl. Silke Arnold-de Simine: „Geister und Dämonen“. In: Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 376–383, hier S. 376 insbesondere.

(150) Glücksdrachen gehören zu den seltensten Tieren in Phantásien. Sie haben keine Ähnlichkeit mit gewöhnlichen Drachen oder Lindwürmern, die wie riesige, ekelhafte Schlangen in tiefen Erdhöhlen hausen, Gestank verbreiten und irgendwelche wirklichen oder vermeintlichen Schätze hüten. Solche Ausgeburten des Chaos sind meist von boshaftem oder grämlichem Charakter, haben fledermausartige Hautflügel, mit welchen sie sich lärmend und plump in die Luft erheben können, und speien Feuer und Qualm. Glücksdrachen dagegen sind Geschöpfe der Luft und der Wärme, Geschöpfe unbändiger Freude und trotz ihrer gewaltigen Körpergröße so leicht wie eine Sommerwolke.[563]

In dem nun vorgestellten Beispiel wird ebenfalls eine generalisierende Aussage über *gewöhnliche Drachen* oder *Lindwürmer* getätigt, beides phantastische Wesensarten. Da sie aber Teil der Mythologie sind, beziehungsweise genretypischen Wissen wiedergeben, kann eine Information über sie durchaus über den fiktionalen Kontext des vorliegenden Werkes hinaus verstanden werden.[564] Obwohl auch Irrlichter einen solchen Referenzrahmen besitzen, ist Bsp. (149) dennoch nicht übertragbar, da die Information über Irrlichter im Gegensatz zu der über Drachen nicht Teil eines werkübergreifenden Genrewissens ist.[565]

Das unterscheidende Kriterium ist also nicht etwa die Generalisierung selbst, auch wenn sie namensgebend war, sondern die Interpretationsleistung, die Bezüge über den fiktionalen Kontext hinaus ermöglicht und über ihren epistemischen Status entscheidet. Im Kontext der fiktionalen Welt stellt sich die Frage nach der „Echtheit“ von Aussagen nicht stellt, da sie zur Imagination einladen, während eine Interpretation darüber hinaus davon abhängt, ob die Rezipierenden *wissen*, dass es sich bei den Aussagen um solche handeln kann, die eine nicht-fiktionale Bedeutung tragen können.

Grundlegend für diese Feststellung ist eine dichotome Trennung zwischen zwei Bedeutungskontexten – dem fiktiven, also auf die erzählte Welt bezogenen, und einem Sammelsurium aller anderen möglichen Bezugsparameter.[566] Mit Blick auf Kommentare ist dieser zweite Kontext zum einen die Erklärung von Elementen der fiktiven Welt von Bedeutung, die nicht

---

[563] Ein anderes Beispiel mit einem Geschöpf, das nicht Teil der „realen“ Mythologie ist, sondern explizit spezifisch für das vorliegende Werk: „Der andere Läufer war, was man in Phantásien einen Kephalopoden oder Kopffüßler nennt, ein Wesen nämlich, das nur einen Kopf besitzt, der von sehr langen und dünnen Beinen getragen wird, ohne Rumpf und Hände. Kopffüßler sind ständig auf Wanderschaft und haben keinen festen Wohnort. Meistens ziehen sie in Scharen zu vielen Hundert herum, selten trifft man einen Einzelgänger. Sie ernähren sich von Kräutern.“ Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

[564] Josef H. Reichholf: *Einhorn, Phönix, Drache. Woher unsere Fabeltiere kommen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012, S. 243–281.

[565] Handelt es sich bei Passagen mit nicht-fiktionaler Lesart also um eine Teilmenge der Passagen mit Generalisierungen? Auch diese Frage ist mit nein zu beantworten, wie folgenden Beispiel zeigt: „Dann stand er auf, griff in seine Brust, holte eine kleine weiße Kette, aneinandergereiht aus den Halswirbeln erdrosselter Königsfrauen, hervor: das Zeichen seiner Würde als Oberhaupt der Zulus – ein heiliger Fetisch, der jedem, der ihn ins Grab mitnimmt, die Unsterblichkeit verleiht, – – und wand sie, als gräßlichen Rosenkranz, um die betend gefalteten Hände der Toten.“ Meyrink: *Das grüne Gesicht* In diesem Beispiel sichert die markierte Erklärung, dass Rezipierende in der Lage sind, den (eher unbekannten) Gegenstand richtig zu imaginieren. Solche *immigrant objects* bieten ebenfalls eine nicht-fiktionale Lesart an, sind aber nicht generalisierbar, da es sich um spezifische Objekte handelt.

[566] Vgl. dazu auch Kap. 2.1 oder im Bezug darauf Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons The Star Rover“.

(problemlos) aus der realen Welt Rezipierender ableitbar sind und deshalb eingeführt und erklärt werden. Zum anderen generalisierende Passagen, deren Aussage aufgrund ihrer abstrakten Formulierung auf nicht-fiktionale Kontexte übertragen werden können. Wenn man die Dichotomie zwischen dem fiktionalem und dem anderen (nicht-fiktionalen) Kontext beibehält, ist eine weitere interessante Beobachtung ist die Übertragungsrichtung zwischen beiden Kontexten. Anhand des vorgestellten Bsp. (148) habe ich mir die Frage gestellt, ob es möglich ist, eine Aussage aus dem fiktionalen Kontext heraus auf einen nicht-fiktionalen zu übertragen. Dies muss jedoch nicht immer der Fall sein: Bsp. (150) nutzt die übertragbare Aussage, um ein Element der fiktionalen Welt zu erklären. In Bsp. (103)[567] wird der Effekt deutlich, der durch Generalisierungen entsteht und dafür sorgt, dass die Attribution zum Autor zu einer These wird. Während die bisherigen Beispiele auf eine abstrakte Funktionsweise verweist (Bsp. (148)) oder auf einzelne mythische Elemente (Bsp. (149) und (150)), wird hier eine generelle Leseerfahrung als Argument für die Erklärung des Verhaltens der Figur herangezogen, sodass Rezipierende in *mise en abyme* mit ihrer eigenen Rezeptionssituation konfrontiert werden.

Zusammenfassend zeigt sich, dass generalisierende Passagen eine nicht-fiktionale Interpretation ermöglichen, dies aber nicht müssen. Chatman hat diese Unterscheidung nicht gemacht. Dies könnte bedeuten, dass er für seinen Kommentartyp *Generalisierung* eine Struktur wie den theoretischen Satz nach Martinez und Scheffel angenommen hat, also Sätze, die allgemeine Behauptungen aufstellen, die nicht nur innerhalb der erzählten Welt Wahrheitsgehalt beanspruchen, sondern auch „eine allgemeine, moralische Sentenz".[568] In jedem Fall ist das unterscheidende Kriterium die nicht-fiktionale Verallgemeinbarkeit, nicht die generalisierende Struktur, die diese jedoch bedingen kann.
Da diese generalisierenden Aussagen über den fiktionalen Kontext hinaus interpretiert werden können, fasst Konrad sie als fiktional-faktuale Passagen auf. Dies begründet sie damit, dass diese Passagen sowohl einen fiktionalen als auch einen nicht-fiktionalen Sprechakt aufweisen.

> Anstatt die Faktualität aufgrund der ebenfalls vorhandenen Fiktionalität vollständig zu negieren, möchte ich also dafür plädieren, dass an solchen Stellen zwei Sprechakte gleichzeitig ausgeführt werden: Der Autor intendiert hier sowohl, den Leser

[567] „Wer niemals offen oder im Geheimen bitterliche Tränen vergossen hat, weil ei-ne wunderbare Geschichte zu Ende ging und man Abschied nehmen musste von den Gestalten, mit denen man gemeinsam so viele Abenteuer erlebt hatte, die man liebte und bewunderte, um die man gebangt und für die man gehofft hatte und ohne deren Gesellschaft einem das Leben leer und sinnlos schien – Wer nichts von alledem aus eigener Erfahrung kennt, nun, der wird wahrscheinlich nicht begreifen können, was Bastian jetzt tat." Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[568] Martínez/Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 105. Martínez und Scheffel fokussieren in ihrer Darstellung von theoretischen und mimetischen Sätzen vor allem das Privileg der Erzählinstanz, das darin besteht, dass sie die erzählte Welt darstellt und ihre Aussagen dabei als wahr gewertet werden müssen (es sei denn, es handelt sich um eine unzuverlässige Erzählinstanz), während die Aussagen von Figuren keinen derartigen Wahrheitsanspruch erhalten.

> zu einer Imagination aufzufordern, als auch, ihn von etwas zu überzeugen oder ihn über etwas zu informieren.[569]

Für diesen zweiten nicht-fiktionalen Sprechakt, der nicht die narrative Funktion der Erzählinstanz erfüllt und die erzählte Welt darstellt, nimmt sie in ihrer folgenden Argumentation die Autorin oder den Autor als Sprechinstanz an. Eine andere Erklärung parallelisiert die Bedeutungsdopplung mit der Rekonstruktion der impliziten Bedeutung bei Ironie, die eine Interpretationsleistung der Rezipierenden darstellt. Hierbei wird neben der eigentlichen Bedeutung eine zweite, implizite rekonstruiert (vgl. Kap. 5.2). Generalisierungen dagegen sind explizite Aussagen, deren nicht-fiktionales Bedeutungspotential keine Rekonstruktion erfordert, sondern eine Übertragungsleistung. Diese Argumentation erklärt, wann Generalisierungen im untersuchten Korpus nicht ohne Überlappung mit einem anderen Kommentartyp auftreten (vgl. Kap. 4.2): Für den neben dem nicht-fiktionalen Sprechakt bestehenden fiktionalen Sprechakt dient die Passage dazu, die erzählte Welt zu erklären, was die Passage zu einem interpretativen Kommentar macht. Durch ihr doppeltes Interpretationspotential sind diese Passagen ideal geeignet, um an ihnen die Frage nach einer Attribution zu diskutieren.

8.2.2 Metafiktion und -narration

Neben den generalisierenden Kommentaren bietet sich ein zweiter Kommentartyp für die Frage dieses Kapitels an: Für Diskurskommentare ist es erforderlich, dass die Sprechinstanz die Erzählsituation expliziert, was ein Bewusstsein für den narrativen Akt des Erzählvorgangs erfordert und somit außerhalb der erzählten Welt verortet ist. So handelt es sich auch bei dem oben angeführten Bsp. (103) um eine metanarrative Passage, die durch die Parallelisierung von Inhalt und Rezeptionssituation eine hohe Reflexivität anbietet. Obwohl diese auch generalisierende Aspekte aufweist, grenzt sich der Diskurskommentar inhaltlich ab und zeichnet sich durch seinen metanarrativen oder -fiktionalen Gehalt aus (vgl. dazu Kap. 4.2). Gerade Passagen mit diesem Gehalt – unabhängig, ob sie generalisierende Aspekte haben oder nicht – legen den Erzählprozess oder die Fiktionalität des Werkes offen dar, was die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass solche Passagen herangezogen werden, um der Autorin oder dem Autor zugeschrieben zu werden, der den realen Schaffungsprozess des Werkes vollzogen hat. Laut Köppe ist eine der Schwierigkeiten, dass Rezipierende über Aspekte der Fiktionalität nachdenken, aber nicht über diese selbst als Theorie.[570] Im Folgenden betrachte ich die

---

[569] Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 442.

[570] Vgl. Tilmann Köppe: „Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldestag und die Theorie der Metafiktionalität“. In: J. Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 57. Berlin: Kadmos 2010 (= Kaleidogramme), S. 115–134, hier S. 120; Köppe stellt dies in Zusammenhang mit Fiktionalitätssignalen, vgl. Ebd., S. 122. Fiktionalitätssignale: Offensichtliche Falschheit der Ereignisse, Konventionalisierte Formeln (z.B. *Es war einmal*), Gattungszuordnung, extravagante Erzählkonzentionen (z.B. drei Anfänge), Klappentexte, u.v.m.

Begriffe Metanarration und -fiktion genauer und diskutiere, wie sie auf die Attribution von Erzählinstanz und Autor oder Autorin einwirken können.

Metanarration und -fiktion fassen beide selbstreflexive Aussagen, die nicht die erzählte Welt kommentieren, sondern den Diskurs. Dabei unterscheiden sich die beiden Begriffe trotz ihrer terminologischen Nähe darin, dass Metafiktion die Fiktionalität oder Erfundenheit des Erzählten hervorhebt, während Metanarration den narrativen Akt fokussiert.[571] Beide Formen wurden unter dem Begriff *Diskurskommentar* gemeinsam annotiert.

1. Metanarration

Metanarration präzisiert diejenigen Kommentare, in denen das Erzählen selbst thematisiert wird – wenn die Erzählinstanz sich bspw. selbst thematisiert, den Erzählvorgang inszeniert oder über das Erzählen reflektiert.[572] Im Kontext der hier untersuchten Texte sind zum einen metanarrative Kommentare von Bedeutung, die Regieanweisungen beinhalten[573] oder die Schwierigkeit der Beschreibungen der erzählten Welt hervorheben[574]. Neben diesen Diskurskommentaren auch ist eine Selbstreferenz der Erzählinstanz ein metanarrativer Kommentar (vgl. Kap. 4.3).

2. Metafiktion

Nach Wolf bezeichnet Metafiktion Selbstreferentialität bzw. Selbstreflexivität von Textualität oder Fiktionalität als Künstlichkeit oder Erfundenheit und dazugehörige Phänomene.[575] In dem

---

Metafiktionalitätssignale: Explizite Thematisierung der Fiktionalität, aber hier gibt es keine abgeschlossene Liste aufgrund der Individualität in den einzelnen Texten.

[571] Vgl. für Definition und Begriffsgeschichte Neumann/Nünning: „Metanarration and Metafiction"; Chatman unterscheidet nicht zwischen Metanarration und -fiktion, sondern fokussiert vielmehr die Unterscheidung zwischen Diskurskommentaren, die die Erzählung unterbrechen und solchen, die dies vermeiden. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, S. 248.

[572] Vgl. Lahn/Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*, S. 174; oder auch Neumann/Nünning: „Metanarration and Metafiction", Abschn. 4.

[573] Bsp. (90): „Aber kehren wir nun zu Bastian zurück." Ende: *Die Unendliche Geschichte*, vgl. Kap. 4.2.2.2.

[574] Bsp. (88): „Vor ihm gähnte der Tiefe Abgrund. Die großartige Schauerlichkeit des Anblicks lässt sich mit Worten nicht beschreiben." Ebd., vgl. Kap. 4.2.2.2.

[575] Wolf: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre' und ‚mise en reflect/série'", S. 172. Dabei grenzt er Metafiktion von anderen metatextuellen Formen ab. Metafiktion muss dementsprechend explizit sein, was bedeutet, dass sie isolier- und zitierbar ist, was in der hier genutzten Operationalisierung bedeuten würde, dass es sich dabei um einen Erzählerkommentar handelt, der in einer Erzählpause zu verorten ist. Zum Vergleich: „Metafiction describes the capacity of fiction to reflect on its own status as fiction and thus refers to all self-reflexive utterances which thematize the fictionality (in the sense of imaginary reference and/or constructedness) of narrative. Metafiction is, literally, fiction about fiction." Neumann/Nünning: „Metanarration and Metafiction", Abschn. 3; Ein anderer Blickwinkel wird durch Köppe angeboten, der Metafiktionalität als eine Interpretationsleistung von Rezipierenden (bzw. Schreibenden) im Bezug auf die Regeln und Konventionen der Fiktionalität eines literarischen Werkes sieht. Dabei betrachtet er allerdings keine einzelnen Passagen, sondern schätzt ganze Werke ein, wodurch er keine Rückbindung an die explizite Kommentierung der Erfundenheit meint. „Ein literarisches Werk ist demnach metafiktional,

bisher untersuchten Korpus wurde diese Ausformung des Diskurskommentars nicht unvermengt annotiert, sondern tritt gemeinsam mit anderen Kommentarformen auf. Dies lässt sich durch eine weitere Unterscheidung Wolfs erklären, der weiterführend zwischen direkter[576] und indirekter[577] Metafiktion unterscheidet.[578]

(151) Kurzum, es gibt so viele verschiedene Leidenschaften, wie es verschiedene Menschen gibt.$_1$ Für Bastian Balthasar Bux waren es die Bücher.$_2$ Wer niemals ganze Nachmittage lang mit glühenden Ohren und verstrubbeltem Haar über einem Buch saß und las und las und die Welt um sich her vergaß, nicht mehr merkte, dass er hungrig wurde oder fror – […] – Wer nichts von alledem aus eigener Erfahrung kennt, nun, der wird wahrscheinlich nicht begreifen können, was Bastian jetzt tat.$_3$ Er starrte auf den Titel des Buches und ihm wurde abwechselnd heiß und kalt.$_4$ […] Er musste dieses Buch haben, koste es, was es wolle!$_5$[579]

In dieser Passage aus *Die unendliche Geschichte* ist diese Überschneidung von Metafiktion und -narration zu beobachten. Auch wenn eine Passage selbst also die Fiktionalität des eigenen Werkes nicht direkt beinhaltet, wie es für eine direkte Metafiktion nach Wolf nötig wäre, ließe sich diese Passage dennoch als metafiktional fassen im Sinne einer indirekten Metafiktion: Die Passage zeigt dies als *mise en abyme*, die sich durch die Erzählpause als Kommentar fassen lässt. Durch eine Generalisierung wird die Situation in einen größeren Kontext eingeordnet (1.Satz). Darauf folgt eine Zustandsoffenbarung, die diesen generalisierten Kontext für die Figur situativ kontextualisiert und diese so charakterisiert (2.Satz). Die Charakterisierung wird folgend zusätzlich wieder in einen größeren Kontext eingebunden und die Vorlieben der Figur mit den Vorlieben der fiktiven Rezipierenden parallelisiert (3.Satz) und daraus der Handlungsimpuls der Figur in erlebter Rede dargestellt (5.Satz).

Die Formen des Diskurskommentars haben gemein, dass sie sich durch einen inhaltlichen Rückbezug mit unterschiedlichem Schwerpunkt auszeichnen, jedoch beide durch eine Erzählpause als Kommentare zu erkennen sind, welche über die fiktionale Welt hinaus Aussagen tätigen, die inhaltlichen Bezug zur Fiktionalität, dem Schaffensprozess und narrativen Akt des

---

wenn es sich plausibel in Hinblick auf Aspekte seiner Fiktionalität interpretieren lässt. Das setzt voraus, dass der Text über Eigenschaften/Aspekte verfügt, die eine solche Interpretation nahelegen.“ Köppe: „Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldestag und die Theorie der Metafiktionalität“, S. 125.

[576] Wolf nennt diese auch Eigen-Metafiktion. Weiter unterscheidet er zwischen Fictum-Metafiktion (die Bezugnahme auf den Wirklichkeitsstatus, Referenz eines Text[teil]s oder einer Textgruppe) und Fictio-Metafiktion (Bewußtmachung der Künstlichkeit, Textualität, Medialität oder damit Zusammenhängendem ohne Bezug auf den Wirklichkeitsstatus), vgl. Wolf: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflect/série‘“.

[577] Wolf unterscheidet weiter zwischen Fremd-Metafiktion (intertextueller Metabezug auf andere Texte) und Allgemein-Metafiktion (generelle meta-ästhetische Diskussion von Literatur ohne Referenz auf spezifische Texte). Ebd.

[578] „Ein literarisches Werk ist demnach metafiktional, wenn es sich plausibel in Hinblick auf Aspekte seiner Fiktionalität interpretieren lässt. Das setzt voraus, dass der Text über Eigenschaften/Aspekte verfügt, die eine solche Interpretation nahelegen.“ Köppe: „Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldestag und die Theorie der Metafiktionalität“, S. 125.

[579] Ende: *Die Unendliche Geschichte*, vgl. Bsp. (103).

Werkes herstellen. Dies ist der Grund, warum diese Passagen als Beispiele für die Frage herangezogen werden, ob Passagen der Autorin oder dem Autor zugeschrieben werden können. In gewisser Weise reicht auch ein Diskurskommentar über die fiktionale Welt hinaus in dem Sinne, dass die Erzählsituation des Werkes bzw. seine Erfundenheit selbst thematisiert wird und nicht mehr allein der Bezug zur fiktiven Welt. Damit einhergehend sind auch Metalepsen von Interesse im Sinne einer „deliberate transgression between the world of the telling and the world of the told“[580] Erzählebenen und metaleptische Bewegungen zwischen ihnen können implizit auf metanarrative oder -fiktionale Inhalte hindeuten. Für eine Modellierung des *overt narrators* kann man erneut zwischen expliziten Markern und impliziten unterscheiden (vgl. Kap. 7. Zuvor wurde in Kap. 4 und 5 zwischen expliziten und impliziten Kommentaren unterschieden). Bei den einen lassen sich die Hinweise auf die Erzählinstanz durch einen Kommentar erkennen, während die impliziten eine Interpretationsleistung durch die Rezipierenden erfordern.

Im Folgenden betrachte ich die erhobenen Diskurskommentare. In Kap. 4.3 wurde die Überschneidung zwischen Selbstreferenz und Metanarration bzw. -fiktion festgestellt. Über 80% der Diskurskommentare weisen eine Selbstreferenz der Erzählinstanz selbst auf, 70% einen Tempuswechsel und ca. 40% Mündlichkeitsmarker.

Diskurskommentare	34
Metanarration	27
Metafiktion	1
Metalepse	1
Beides	6

Tabelle 22 - Metanarration und -fiktion im Korpus.

Von den 27 Metanarrationen thematisieren vier das Erzählens[581], 4 geben explizit an, dass Erklärungen dabei helfen können, die erzählte Welt richtig zu verstehen[582], 17 sind die Andeutungen anderer Geschichten aus *Die unendliche Geschichte* (vgl. Kap. 5.2) und 7 geben Regieanweisungen, hauptsächlich explizite Benennungen an. Kombinationen von Metanarration und -fiktion entstehen zumeist durch die Nutzung des Indefinitpronomens *man* gemeinsam mit *vorstellen* wie in folgendem Beispiel:

[580] John Pier: „Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)“. In: *the living handbook of narratology* (2014). https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html [Zugriff: 19. April 2025].
[581] Bspw. „Ein genauer Bericht dieser Schlacht um den Elfenbeinturm ist unmöglich und darum muss hier darauf verzichtet werden.“ Ende: *Die Unendliche Geschichte*.
[582] Bspw. „Um die Anwesenheit dieser Letzteren zu begreifen, muss man unbedingt etwas wissen: Die Kindliche Kaiserin galt zwar – wie ihr Titel ja schon sagt – als die Herrscherin über all die unzähligen Länder des grenzenlosen phantásischen Reiches, aber sie war in Wirklichkeit viel mehr als eine Herrscherin, oder besser gesagt, sie war etwas ganz anderes.“ Ebd.

(152) Nun darf man sich eine solche Versammlung natürlich nicht so vorstellen wie einen menschlichen Ärztekongress. Zwar gab es in Phantásien sehr viele Wesen, die in ihrer äußeren Gestalt mehr oder weniger menschenähnlich waren, aber es gab mindestens ebenso viele, die Tieren oder überhaupt völlig anders gearteten Geschöpfen glichen.[583]

Die Bedeutung von *man* wurde bereits in Kap. 4.3 angesprochen. Hier kombiniert sich zum einen die Selbstreferenz der Erzählinstanz mit seinen (fiktiven) Rezipierenden, was einen metanarrativen Kommentar bedeutet. Die angesprochene Vorstellungskraft, die genutzt werden muss, um die erzählte Welt nach den Vorstellungen der Sprechinstanz zu imaginieren, wird als indirekter metafiktiver Verweis herangezogen. Die Metalepse im Sinne einer Bewegung zwischen Erzählebenen im Kontext der erzählten Welt kann die Diskursebene hervorheben, was in einem Beispiel geschieht:

(153) Was da erzählt wurde, war seine eigene Geschichte! Und die war in der Unendlichen Geschichte. Er, Bastian, kam als Person in dem Buch vor, für dessen Leser er sich bis jetzt gehalten hatte! Und wer weiß, welcher andere Leser ihn jetzt gerade las, der auch wieder nur glaubte, ein Leser zu sein – und so immer weiter bis ins Unendliche![584]

Metalepsen sind besonders im Kontext der untersuchten drei Werke von Bedeutung, da alle drei mit unterschiedlichen Erzählebenen, ihrer Interaktion und letztlich der Unsicherheit zwischen zwei möglichen (Erklärungs-)Welten operieren: In *Der Sandmann* kämpft Nathanael mit zwei Erklärungsansätzen seiner psychischen Verfassung. *Das grüne Gesicht* erzeugt eine phantastische Unsicherheit um die Figur des Cidher Grün, dem ewigen Juden (das grüne Gesicht), in dessen Nähe psychotische Unfälle passieren. Und *Die Unendliche Geschichte* lässt Bastian Balthasar Bux die phantastische Welt des Buches betreten, das er in der Rahmenerzählung liest. Das metaleptische Spiel mit den Erzählebenen ist in allen drei Werken also von hoher Bedeutung.[585] Die Offenbarung der Erzählsituation ist es, was eine Metalepse zu einem Hinweis auf die Erzählinstanz macht.

Zusammenfassend zeigt sich nun also, dass zwischen drei Bezugsebenen unterschieden werden kann, wenn es darum geht, die Bedeutung eines Kommentars zu interpretieren und damit einhergehend auch ihre Zuschreibung zu einer Sprechinstanz: zwischen der fiktionalen, der metafiktionalen und der nicht-fiktionalen Ebene.[586] Insgesamt stellt sich für eine Attribution der

---

[583] Ebd.
[584] Ebd.
[585] Vgl. hierzu Kap. 9, ergänzend Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur* und; Durst: „Definition der phantastischen Literatur“.
[586] Wobei nicht gemeint ist, dass hier drei abgrenzbare Ebenen ausgeprägt sind. Da in einem Werk zum einen mehrere fiktionale Welten erzählt werden können und zum anderen, wie in Kap. 8.2.1 bereits angeführt wurde, dass nicht abschließend geklärt wurde, was genau *nicht-fiktional* bezeichnet (z.B. die *reale* Welt zum aktuellen Zeitpunkt, vergangene Versionen der *realen* Welt – unterschiedliche Perspektiven auf beides durch unterschiedliches Weltwissen, Kultur und Erfahrung o.ä.).

Autorin oder des Autors als Gemeinsamkeit der betreffenden Passagen eine Referenz „außerhalb“ der erzählten Welt heraus.

8.2.3 Die Attribution der Autorin oder des Autors im fiktionalen Text

Auf dieser Grundlage wende ich mich nun der diesem Kapitel zugrundeliegenden Frage zu: Ist in den oben aufgeführten Fällen der generalisierenden, metafiktiven und -narrativen Kommentare ein *overt narrator* anzunehmen oder sind diese Passagen dem Autor oder der Autorin zuzuschreiben? Bezugspunkt der Interpretation von literarischen Texten ist so bspw. für Bühler immer die Autorin oder der Autor, deren Absichten und Überzeugungen zu identifizieren das Ziel der literaturwissenschaftlichen Interpretation sei.[587] Doch gerade darin findet sich auch die Schwierigkeit, da keine direkte Kommunikation der Aussagen der Autorin oder des Autors bestehen, sondern diese im narrativen Kontext getätigt werden, in denen Rezipierende keinen direkten Zugang zu Autorenaussagen haben, sondern diese *aus zweiter Hand* erhalten und sich sowohl Rezipierende, als auch die Autorin oder der Autor der besonderen Situation bewusst sind.

> It is difficult, if not impossible, to identify the author’s genuine assertions in fiction (or a characteristically fictional work), for one cannot say when an author asserts propositions or when they merely express them; the same goes for their tone, e.g. whether they are sincere or ironic.[588]

Gegen diese Überzeugung spricht sich bspw. Konrad aus, indem sie die Trennung zwischen Wissens- und Glaubensinhalten, Überzeugungen und Einschätzungen der Erzählinstanz, der Figuren und der Autorin oder des Autors als *falsche Forschungsmeinung* bezeichnet. Stattdessen sei es in vielen Fällen eher so, dass Figuren und Erzählinstanz als *Sprachrohr* der Autorin oder des Autors fungierten.[589] Dabei sieht Konrad diese Aussagen als einen zweiten faktualen Sprechakt neben dem fiktionalen: „Der Autor spricht also nicht auf irgendeine wohl nur schwer genauer auszudifferenzierende Weise durch die Figur, sondern er spricht gleichzeitig mit der Figur.“[590] Dies würde weder bedeuten, dass die Autorin oder der Autor mit allen mit Äußerungen von Erzählinstanz oder Figuren übereinstimme, noch dass sie oder er allen getätigten Aussagen zustimme.[591] Dieser Sichtweise stimmt bspw. Zipfel nicht zu – er sieht

[587] Vgl. Bühler: „Interpretieren - Vielfalt oder Einheit?“, S. 171.
[588] Jukka Mikkonen: „Truth in Literature: The Problem of Knowledgeand Insight Gained from Fiction“. In: Monika Fludernik, Marie-Lauren Ryan (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Bd. 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), S. 229–244, hier S. 233.
[589] Vgl. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 457.
[590] Ebd.
[591] „Wie im normalen (d. h. nicht in einem fiktionalen Text befindlichen) faktualen Diskurs muss nicht jeder Aussagesatz mit dem assertiven Sprechakt der Behauptung verbunden werden, geschweige denn Ausdruck der eigen, festen Überzeugung des Sprechers sein.“ Ebd. f.

die Unterscheidbarkeit der Erzählinstanz von Figuren als Voraussetzung für eine Unterscheidung zwischen Erzählinstanz und Autorin oder Autor.[592]

Gerade Texte ohne homodiegetische Erzählinstanzen motivieren die Diskussion über die Attribution zu Autorin oder Autor, da die Kommentare im Erzähltext, die keinen Figuren zugeordnet werden können, einerseits auf eine Erzählperson hinweisen könnten, andererseits aber auch direkt auf Autorin oder Autor. Diese Aussagen fungieren auf der Diskursebene kontextfreier und sind somit in der Wahrnehmung Rezipierender durch Vorannahmen und Voreinstellungen geprägt. Ebenso wird diskutiert, welche Genres sich besonders anbieten:

> Certain genres go together with certain ideas about subjectivity. The identity of a genre is tied to specific kinds of identity. Literary narrative is no stranger to blurring genres or identities, experimenting with expectations about subjectivity as well as genre, including the possibilities and limits of factual narration.[593]

Zumeist wird die Frage der Autorattribution am Beispiel von Werken geführt, die weniger eindeutig fiktional zuzuordnen sind als die in dieser Arbeit untersuchten Werke. So werden bspw. essayistische Einschübe dahingehend interpretiert, dass die Autorin oder der Autor eigene Überlegungen einbringe „– eine plausiblere Annahme, als dass es sich dabei um eine fiktional eingerahmte Erörterung zur Konstituierung der erzählten Welt handelt.“[594] Obwohl die von mir untersuchten Werke in dieser Hinsicht unüblich sind, finden sich auch hier Passagen, die die hier geführte Diskussion zulassen. In Kap. 8.2.1 wurde expliziert, wie eine Erzählvermittlung durch Erzählpause und Generalisierung den Effekt erzeugt, dass Aussagen nicht nur zur Konstituierung der fiktionalen Welt dienen können, sondern auch auf die „reale“ Welt übertragbar sind.

Im Folgenden fasse ich also *i)* aus Kap. 8.2.1 und 8.2.2 zusammen, welche Passagen die Argumentation stärken und warum Fiktionalitätsstatus dafür bedeutend ist. *ii)* führe ich aus, wie die Fiktionalitätsdebatte mit der Autordebatte zusammenhängt und gehe abschließend *iii)* auf die Frage ein, was nun nicht-fiktional tatsächlich bezeichnet.

---

[592] Vgl. Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, S. 146 ff.

[593] Stefan Iversen: „Transgressive Narration: The Case of Autofiction“. In: Monika Fludernik, Marie-Lauren Ryan (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Bd. 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), S. 555–563, hier S. 555.

[594] Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 431.

Zu *i)*. Zusammenfassend habe ich in 8.2.1 und 8.2.2 herausgearbeitet, welche Form von Passagen die Diskussion ermöglichen. Gerade die Distanz zur erzählten Welt bei (Erzähl-) Äußerungen ist es, die Einfluss zur erhöhten Eignung einer Autorattribution hat. Nünning hat hierzu eine nützliche Skala entwickelt:[595]

1. Unmittelbare Schilderung der fiktiven Welt (Beschreibung des Ortes, Vorstellung/Charakterisierung der Figuren, Wiedergabe von Handlungen, Gefühls- und Bewusstseinszuständen, Berichte über Ereignisse der fiktiven Welt)
2. Kritische Kommentare und analysierende Stellungnahmen der Erzählinstanz (Bezogen auf erzählte Welt)
3. Kommentare und Reflexionen, die an das Erzählte abstrahierend und verallgemeinernd anknüpfen, aber keinen unmittelbaren Bezug zur erzählten Welt aufweisen
4. Allgemeine Lebensregeln in prägnanter Kürze
5. Selbstreflexive Äußerungen der Erzählinstanz (metanarrative Äußerungen)

Während die Passagen mit eindeutig fiktionalem Bezug (hier 1. und 2.) weniger Bezug über die fiktionale Welt hinaus zulassen, sind es gerade 3. bis 5., die ich als generalisierende und Diskurskommentare erfasst habe. Konrad arbeitet heraus, dass es sich bei diesen dennoch trotz der vergrößerten Distanz um keine rein faktualen Sprechakte handelt, da die dort erfassten Äußerungen zum Verständnis der fiktionalen Welt beitragen. Da eine dichotome Unterscheidung zwischen fiktionalem und faktualem Sprechakt nicht zielführend ist, schlägt Konrad die Annahme von zwei Sprechakten als Lösung vor, die manche Textteile als Ausdruck zweifacher illokutionärer Intention werten (siehe oben). Neben dem zur Imagination auffordernden fiktionalen Sprechakt nimmt sie einen zweiten faktualen an und modelliert so in drei Kategorien: rein fiktionalen, rein faktualen und fiktional-faktualen Passagen.[596] Sie betont dabei, dass es sich dabei um Kategorien der Textinterpretation handelt: Im Einzelfall können aufgrund von unterschiedlichem Hintergrund- oder Vorwissen von Rezipierenden unterschiedliche Einschätzungen entstehen.[597] Obwohl Fiktionalitätssignale unterstützen können, rein fiktionale Passage zu identifizieren, und faktuale bzw. fiktional-faktuale Passagen sich durch das Fehlen von Fiktionalitäts- und das Vorhandensein von Faktualitätssignalen auszeichnen, gibt es keine einheitliche Signalliste, sodass letztlich jede Passage einer individuellen Interpretation bedarf.[598] In den untersuchten Werken kann ich davon ausgehen, dass keine rein faktualen

[595] Vgl. Nünning: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*; Die Skala wird bspw. auch von Konrad genutzt: „Nünning entwickelten Modell zur Unterscheidung von (Erzähler)Äußerungen gezeigt, dass eine zunehmende Distanz zum Erzählten in vielen Fällen ein probates Mittel zur Unterscheidung der verschiedenen Textpassagen sein kann.“ Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 454.
[596] Vgl. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 440.
[597] Vgl. ebd., S. 446.
[598] Vgl. zu Fakultätssignalen ebd., S. 468–473.

Passagen zu finden sind. Dennoch können generalisierende und Diskurskommentare als fiktional-faktuale Passagen betrachtet werden.[599]

Zu *ii)*. Die Annahme von bis zu zwei Interpretationskontexten für Passagen im fiktionalen Werk – dem fiktionalen und dem nicht-fiktionalen – ermöglicht es, die explizite Erzählkommentare als Aussagen der Autorin oder des Autors aufzufassen. Der Zusammenhang zwischen dem Fiktionalitätsstatus von Erzählkommentaren und Autorattribution wurde im Sinne einer Erzählpause bereits erörtert.[600] Da es sich um Passagen handelt, in denen explizite Kommentare eine Sprechinstanz erfordern, die über den Rahmen der erzählten Welt hinaus kommentiert, also die *discouse* die *histoire* durchbricht, kann der Eindruck entstehen, dass es sich um Schlüsselstellen des Textes handelt und somit die Autorin oder der Autor diese absichtlich gestaltet hat, um ihre eigene Perspektive darzustellen. Egal, welche Position man in der Diskussion um die Autorattribution in fiktionalen Werken einnimmt – diese Passagen werden als Grundlage angeführt. Die Diskussion darüber, ob fiktional-faktuale Aussagen Autorinnen oder Autoren zugeschrieben werden (können und sollen), führt zwangsläufig zu der Frage, ob überhaupt eine Erzählinstanz angenommen werden muss.

Zu *iii)*. Ein Teil der Kritik an einer Zuschreibung an die Autorinnen und Autoren entsteht aus der Unsicherheit über die Bedeutung des epistemischen Status der jeweiligen Aussagen.

> Es ist deshalb auch problematisch, einen Roman – gerade auch einen als ‚historisch' gekennzeichneten – bis in das kleinste Detail auf seine Wirklichkeitstreue zu untersuchen. Solange es sich um einen Roman handelt, hat der Autor die Freiheit und der Leser die Verantwortung, das Dargestellte unter der Option der Fiktivität zu behandeln.[601]

Im selben Maße klang in dieser Arbeit jedoch schon an, dass auch nicht geklärt ist, was genau *nicht-fiktional* alles bezeichnet und ob die getätigten Aussagen als Überzeugungen von Autorinnen und Autoren zu verstehen sind. Das fehlende Wissen über die Ernsthaftigkeit der Aussagen wird als Argument für die Annahme einer unabhängigen Produktionsinstanz herangezogen, wogegen bspw. Zipfel argumentiert, dass, dass Autorinnen und Autoren Aussagen „im Ernst" oder „im Spiel" äußern können und beide Standpunkte letztlich dogmatisch seien und keinen wirklichen Unterschied brächten. Selbstreflexive oder metafiktionale Äußerungen könnten so sowohl als Autorkommentare als auch als „Äußerungen eines selbst sein Erzählen als

[599] Zu Fiktionalitäts- und Faktualitätssignalen vgl. bspw. Ebd.
[600] Vgl. Dönicke u. a.: „Modelling Speaker Attribution in Narrative Texts With Biased and Bias-Adjustable Neural Networks"; Weimer u. a.: „The author's speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction"; oder auch Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700-1945".
[601] Alexander J. Bareis: „Faktual und fiktional erzählte Welten". In: Frauke Bode, Christoph Bratsch (Hg.): *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven*. Berlin/Boston: De Gruyter o. J., S. 89–114, hier S. 91.

fiktional entlarvenden Erzählers“[602] betrachtet werden, in jedem Falle scheint die Entscheidung, ob eine Aussage der Autorin oder dem Autor zugeschrieben wird, von der Frage abzuhängen, ob Rezipierende (in diesem Fall Literaturwissenschaftlerinnen) davon ausgehen, dass es plausibel ist, diesen anzunehmen – schließlich gelten für nicht-fiktionale (faktuale, wenn man so will) Äußerungen andere Regeln als für fiktionale: „Dass es sich bei Uneigentlichkeit und bei Fiktionalität um nicht-behauptende Rede handelt, unterscheidet beide schließlich auch von der Lüge, bei der ja etwas behauptet wird, obwohl dessen Falschheit vom Sprecher vorausgesetzt wird.“[603] Rezipierende müssten so Autorinnen und Autoren einschätzen, um über die Plausibilität einer Zuschreibung zu entscheiden.[604] In Parallelisierung zu Kap. 5 könnte man nicht-fiktionale Bedeutung verglichen mit uneigentlicher Bedeutung betrachten, die durch Rezipierende rekonstruiert wird. Dabei muss allerdings in einem Punkt unterschieden werden:

> Uneigentliche Bedeutung konstituiert sich nämlich als semantische Designationskonstellation, Fiktionalität hingegen hat etwas mit der Referenzialisierbarkeit zu tun, also mit dem Bezug zwischen dem Signifikat und Signifikanten auf der einen, dem Referenzobjekt auf der anderen Seite. […][605]

Dennoch stellt sich als Gemeinsamkeit heraus, dass es sich um einen Interpretationsakt der Rezipierenden handelt und der Gehalt der nicht-fiktionalen Aussage bzw. die Möglichkeit, ob diese der Autorin oder dem Autor zugeschrieben werden kann, vom Wissensstand der Rezipierenden abhängt. Konrad sieht gerade darin das Unterscheidungsmerkmal zu fiktionalen Passagen: „Während rein fiktionale Textteile also keinen für verschiedene Rezipienten unterschiedlichen Informationsgehalt aufweisen, ist dies für faktuale Passagen (der nicht generalisierenden Art) dagegen sehr wohl der Fall.“[606]

Dies lässt sich an einem Beispiel zeigen: Die Sprechinstanz im längstem Erzählkommentar in *Der Sandmann* behauptet, der Autor des Werkes zu sein, und rechtfertigt dabei ihre erzählerischen Entscheidungen. Zugleich behauptet dieselbe Sprechinstanz im selben Erzählkommentar jedoch auch die fiktiven Figuren persönlich zu kennen.

> (154) Mich hat, wie ich es dir, geneigter Leser, gestehen muß, eigentlich niemand nach der Geschichte des jungen Nathanael gefragt; du weißt ja aber wohl, daß ich zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre, denen, tragen sie etwas so in sich, wie ich es vorhin beschrieben, so zumute wird, als frage jeder, der in ihre Nähe kommt, und nebenher auch wohl noch die ganze Welt: »Was ist es denn? Erzählen Sie, Liebster!«[607]

---

[602] Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, S. 149.
[603] Zymner: „Uneigentliche Bedeutung“, S. 151.
[604] Vgl. bspw. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 461.
[605] Zymner: „Uneigentliche Bedeutung“, S. 150.
[606] Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 449.
[607] Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 387.

Die Erzählinstanz stellt sich als angeblicher Autor des Werkes vor und behauptet, das gesamte Werk sei nicht fiktional, sondern die Geschichte habe sich tatsächlich ereignet. Während die Aussage, die Erzählinstanz sei der Autor selbst, in manchen Passagen eine Übertragung über die erzählte Welt zu ermöglichen scheint, sind es gerade die Beglaubigungsformeln, die diese erschweren. In diesen parallelisiert sich die Erzählinstanz mit den fiktiven Figuren und erschwert so eine glaubhafte Interpretation außerhalb des fiktionalen Kontexts (vgl. Kap. 4.3).

Bis zu diesem Punkt wurde herausgearbeitet, dass die Frage, ob ein generalisierender oder Diskurskommentar der Autorin, dem Autor oder einer Erzählinstanz zugeschrieben werden, eine dogmatische ist: Es handelt sich um eine Interpretationsleistung von Rezipierenden, die von deren Vorannahmen und Wahrnehmung abhängt, da beide Bezugsrahmen, sowohl der fiktionale als auch der nicht-fiktionale, zur Verfügung stehen.[608] Gehen Rezipierende also davon aus, dass für jedes narrative Werk eine Erzählinstanz anzunehmen ist und beziehen die entsprechenden Erzählerkommentare ausschließlich auf die erzählte Welt, werden sie die Passagen einer Erzählinstanz zuschreiben. Entscheiden sie stattdessen, dass Aussagen der Autorin oder dem Autor zuzuschreiben sind und halten dies im jeweiligen Fall für plausibel, werden sie die Passagen ebenjener zuschreiben. Sowohl die „Wahrnehmung" eines *overt narrators* als auch der Bezug zur werkexternen Wirkungsinstanz bedeuten also eine Leistung von Rezipierenden und damit eine wirkungsästhetische Fragestellung, die nach rezeptionszentrierter Forschung verlangt. In beiden Fällen ist zwischen zwei unterschiedlichen Untersuchungsfragen auszugehen: Zum einen stellt sich die Frage, ob Aussagen und Überzeugungen, seien sie implizit oder explizit, von Rezipierenden der realen Autorin oder dem realen Autor eines Werkes zugeschrieben werden, bzw. ob Rezipierende sich auf Grundlage solcher Aussagen ein Bild der Autorin oder des Autors konstruieren. Dies ist allerdings keine

[608] Auch Korthals Altes geht von der Annahme aus, dass die Klassifikation einer Erzählung als *fiktional* oder *faktual* sowohl von einer Rahmenentscheidung abhängt, als auch in vielen Fällen von einer Einschätzung des Autors oder der Autorin, sowie der Wahrnehmung der erzählenden Stimme in Verbindung mit diesem Bild des Autors: „an overarching classification act that determines by convention one's expectations and interpretive strategies." Liesbeth Korthals Altes: „Factual or Fictional? The Interpretive and Evaluative Impact of Framing Acts". In: Monika Fludernik, Marie-Lauren Ryan (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Bd. 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), S. 565–576. https://doi.org/10.1515/9783110486278-040 [Zugriff: 19. April 2025], hier S. 565.; „Stellt es sich für den Leser als plausibel dar, dass die Normen und ethischen Richtlinien, die der Erzähler in diesen Kommentaren zum Ausdruck bringt, in etwa mit denjenigen des Autors übereinstimmen, sollte er auch davon ausgehen dürfen." Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, S. 462; „Die verstehenden Konstitution uneigentlicher Bedeutung führt nämlich nicht allein dazu, dass sich der Leser als (kreatives, phantasievolles) Individuum erlebt, indem es ein (kreatives, phantasievolles) Individuum zu verstehen glaubt, sondern mehr noch dazu, dass der Leser sich selbst als Individuum verstanden fühlt, und zwar von dem Fremden, den zu verstehen der Leser vermeint, wenn er nur sich vernimmt und versteht und den er nicht ohne Grund und nicht ohne allerlei Nebeneffekte gern auch mit dem Autor identifiziert." Zymner: „Uneigentliche Bedeutung", S. 157 f.

narratologische Untersuchungsfrage und müsste deshalb als solche untersucht werden: durch Rezipierendenstudien oder Experteninterviews.

Dass man dazu neigt, bei einer fiktiven Autorinstanz an die reale Autorin oder den realen Autor zu denken, ist durch *mise en abyme* zu erklären. Die Vermutung liegt nahe, dass reale Autorinnen und Autoren, die sich ebenfalls ihrer Rolle als Werkschaffende bewusst sind, diese rhetorische Parallelisierung aktiv nutzen – aber das zu beweisen, ist Teil der Aufgabe der ersten genannten Untersuchungsfrage und somit nicht durch narratologische Instrumentarien zu beweisen. Wegen der hier ausgeführten Unterscheidung lohnte eine Pilotannotation, die zeigt, dass und wann Rezipierende Aussagen in einem nicht-fiktionalen Kontext interpretieren.[609] So lässt sich festhalten, dass die Distanz bzw. Kontextunabhängigkeit von Aussagen durchaus eine Rolle spielt: Je höher die Kontextabhängigkeit bzw. Distanz einer Aussage zur erzählten Welt, desto wahrscheinlicher, dass eine nicht-fiktionale Interpretation ermöglicht wird, wobei dies bei einer starken Voreinstellung Rezipierender dennoch nicht ins Gewicht fallen würde.[610]

Da Literaturwissenschaftler und -innen nun einmal auch Rezipierende der von ihnen untersuchten Werke sind und deshalb ebenfalls Zuschreibungen vornehmen, vermengt sich diese Untersuchungsfrage schnell mit der Identifizierung der fiktionalen Konstrukte, die zur Imagination einer fiktiven Welt genutzt werden. Figuren sind solche Konstrukte. Eine Erzählperson ist ein solches Konstrukt. Ebenso die Ordnungsinstanz. Ein konstruierter Autor, auf den im fiktiven Kontext referiert wird, wie in *Der Sandmann*, ist – unabhängig davon, ob Rezipierende ihm über den Werkkontext hinaus Bedeutung zuschreiben – ebenfalls zunächst ein Erzählkonstrukt als homodiegetische Erzählinstanz oder heterodiegetische Erzählperson (je nach dem, ob sie fiktiv handelt oder nicht). Werke wie die von mir untersuchten, die eindeutig einladen, eine fiktive Welt zu imaginieren, zeigen konkret, dass unabhängig von der über den fiktionalen Rahmen hinausreichenden Interpretationsleistung der Rezipierenden ein fiktionaler Kontext angenommen werden muss. In den von mir untersuchten Werken bedeutet dies konkret: eine Erzählinstanz, die generalisierende und Diskurskommentare für den fiktionalen Kontext äußert – sprich: einen *overt narrator*.

8.3 Zusammenfassung: Die Erzählinstanz als Sprechinstanz

In diesem Kapitel stand der *overt narrator* als Sprechinstanz im Zentrum seiner attribuierbaren Grenzen im Spannungsverhältnis zwischen (fiktiven) Figuren und den (realen) Autoren und Autorinnen. Dabei wurde zum einen die Vermengung und Inferenz der Erzählerrede mit

[609] Das Ergebnis unserer Studie ist, dass die Vorannahmen von Rezipierenden tatsächlich entscheidend für ihr Attributionsverhalten sind, was diese These stärkt. Vgl. dazu Weimer u. a.: „The author's speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction".

[610] Vgl. dazu neben ebd.; Dönicke u. a.: „Modelling Speaker Attribution in Narrative Texts With Biased and Bias-Adjustable Neural Networks"; und Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700-1945".

Figurenrede in Kap. 8.1.1 betrachtet. Bei indirekter und erlebter Rede kann zwischen Figur und Erzählinstanz als Informationsträger und Sprechinstanz unterschieden werden, da die Erzählinstanz Informationen wiedergibt, deren Urheber die Figur ist. Während indirekte Rede dabei eingeführt wird und so die Erzählinstanz als Sprechinstanz deutlich identifizierbar ist, zeichnet sich die erlebte Rede durch eine Vermischung zwischen Eigenschaften der Figuren- und Erzählrede aus und ermöglicht somit eine ambige Interpretation und letztlich Rezipierendenentscheidung. Zum anderen wurde die Grenze zwischen der Zuschreibung von stark kontextunabhängigen Aussagen zu Erzählinstanz oder Autorin bzw. Autor die Inferenz zwischen Erzählerrede und Autorrede in Kap. 8.2 in den Blick genommen. Wird neben dem fiktionalen auch ein nicht-fiktionaler Sprechakt angenommen, ist es möglich eine nicht-fiktionale Sprechinstanz anzunehmen und Passagen der Autorin, dem Autor oder einer Autorinstanz zuzuschreiben, wobei dieses Potential von den (bewussten wie unbewussten) literaturwissenschaftlichen Vorannahmen des jeweiligen Rezipierenden abhängt. Dabei sind vor allem diejenigen Passagen interessant, die große Unabhängigkeit von ihrem fiktiven Kontext aufweisen. Man muss also unterscheiden:

1. Kontextabhängig: implizite Möglichkeit der Übertragung (Entscheidung der Rezipierenden unwahrscheinlicher)
2. Kontextunabhängig: explizite Möglichkeit der Übertragung (Entscheidung wahrscheinlicher)

Passagen mit literarischen Kommentaren – egal, ob ein fiktional-faktualer Sprechakt angenommen wird oder nicht – sind prädestiniert als Grundlage für weitere Forschung in diesem Bereich. Die extremste Form von Kontextunabhängigkeit – keine Referenz auf die erzählte Welt, keine Selbstreferenz und Generalisierung – löst Aussagen so weit von ihrem fiktionalen Kontext, dass an ihnen durch die Nutzung der literaturwissenschaftlichen Theorie nicht mehr abschließend geklärt werden kann, ob eine Erzählinstanz noch durch Rezipierende imaginiert wird oder nicht.[611]

Zusammenfassend zeigt sich als Gemeinsamkeit jedoch, dass gerade an den extremen Grenzen der Attribution zur Erzählinstanz die individuelle Entscheidung von Rezipierenden an Bedeutung gewinnt, da die Passagen selbst mehrere Interpretationsmöglichkeiten offenhalten und somit eine hohe Vielfalt an ambigen Interpretationsmöglichkeiten für Rezipierende bereithalten und deren Entscheidungen an individueller Bedeutung gewinnen. Zugleich kann dies als der Grund dafür verstanden werden, dass sich in bisherigen Untersuchungen des *overt narrators* der Begriff der *Wahrnehmung* der Erzählinstanz, der entweder stark kritisiert wurde,

[611] Vgl. die zugrundeliegenden Studien in Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700-1945“; und insbesondere Weimer u. a.: „The author’s speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction“ zeigen den Nutzen von Rezipierendenstudien für die weitere Forschung an dieser Frage.

jedoch zugleich in den Anfängen der Theorie zugrundeliegend genutzt wurde, immer wieder zeigt (vgl. Kap. 1.2). Denn obwohl Selbstreferenzen und die Ausbildung einer Erzählperson deutliche Anzeichen für einen *overt narrator* sind, zeigt diese Arbeit, dass die Passagen mit Selbstreferenzen in der Regel selten sind und Erzählkommentare, die eine Erzählinstanz als *overt narrator* deutlich konstruieren, durch ihre hohe Distanz von der erzählten Welt Interpretationsvielfalt auf unterschiedlichen (fiktionalen wie nicht-fiktionalen) Ebenen und somit auch Zuschreibungsmöglichkeiten generieren.

9 Drei Studien zum *overt narrator*

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, den narratologischen Begriff des *overt narrators* zu schärfen. Ihr liegen drei Werke zugrunde, deren Untersuchung zur Exploration und Einordnung der assoziierbaren Phänomene dienen. Aus diesem Grund wird dieses Kapitel nun den untersuchten Werken gewidmet und sich auf Grundlage der bereits generierten Erkenntnisse ihren Erzählinstanzen widmen. Dabei betrachte ich die drei Erzählinstanzen in den Werken im Hinblick auf die drei in dieser Arbeit vorgestellten Merkmalgruppen des *overt narrators* und ihrer Attribution zwischen Figurenrede und den Autoren. So werden die genutzten Werke in den Mittelpunkt gestellt und so der Mehrwert der bisher getätigten Untersuchungen individuell festgehalten. Zugleich kann ich so die Merkmalgruppen des *overt narrators* in drei Anwendungen exemplieren.

Das Modell unterteilt drei Merkmalgruppen, die auf die Erzählinstanz als *overt narrator* hinweisen können (vgl. Kap. 7):

1. Explizite Aussagen, die der Erzählinstanz als Kommentare zugeschrieben werden (können)
2. Implizite Aussagen, die durch eine Interpretationsleistung der Rezipierenden rekonstruiert und der Erzählinstanz zugeschrieben werden (können), ohne dass diese als explizite Kommentare erfasst werden
3. Diskursphänomene, die der Erzählinstanz als Ordnungsinstanz zugeschrieben werden (können), da sie durch Abweichung von der im Werk vorherrschenden zeitlichen Ordnung indirekt auf die Ausübung der narrativen Funktion verweisen

Zudem habe ich in Kap. 7 die jeweils zuordbaren oder einflussnehmenden Phänomene zusammengefasst und diese um die Perspektive der Zuschreibung in Kap. 8 Grenzen ergänzt.

Merkmalgruppe	Assoziiertes Phänomen	Kurzdefinition	Kapitel
1	Interpretative Kommentare	Erzählkommentar: wertfreie Erklärung	Kap. 4.2.2.2
	Einstellungskommentare	Erzählkommentar: Einstellung der Erzählinstanz wird deutlich	Kap. 4.2.2.2
	Generalisierende Kommentare	Erzählkommentar: Metafiktionale oder -narrative Aussage	Kap. 4.2.2.2
	Diskurskommentare	Erzählkommentar: Generalisierung über erzählte Welt hinaus	Kap. 4.2.2.2
	Selbstreferenz direkt	Referenz der Erzählinstanz in 1. Person Sg. Oder Pl.	Kap. 4.3.1
	Selbstreferenz gesamt	Alle direkten oder indirekten Selbstreferenzen der Erzählinstanz	Kap. 4.3.1
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Referenz der Erzählinstanz in 2. Person Sg. Oder Pl.	Kap. 4.3.1
	Persönlichkeit	Die Erzählinstanz weist Merkmale einer Person auf	Kap. 4.3.1
	Unzuverlässigkeit	Charaktereigenschaft der Erzählinstanz, die nicht glaubwürdig ist	Kap. 4.3.2
2	Ironie	Uneigentlicher Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird.	Kap. 5.1
	Uneigentliche Rede	Rhetorische Stilmittel der uneigentlichen Rede: Metaphern, Symbole, Bilder	Kap. 5.2
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Artifizielle Abweichungen von der Textvorherrschenden zeitlichen Ordnungsstruktur, insbesondere Dehnung und Raffung	Kap. 6.2
	Prolepsen	Narrative Vorausgriffe vom Standpunkt der je aktualen erzählten Zeit	Kap. 6.3
	Uneigentliche Ereignisse	Bericht von Ereignissen, die in der erzählten Zeit nicht stattfinden	Kap. 6.3
4	Erlebte Rede (eindeutig und ambig)	Transponierte Rede	Kap. 8.1.1

Tabelle 23 - Tabellarische Zusammenfassung der mit dem *overt narrator* assoziierten Phänomene, die in den drei bisher bearbeiteten Merkmalgruppen des Modells aufgefasst wurden mit Kurzdefinitionen und Verortung in der Kapitelstruktur der vorliegenden Arbeit, mit Ergänzung um Zuordnungsphänomene der Figur- und Autorrede als vierten Untersuchungsaspekt.

Es folgt die Darstellung der Erzählinstanzen der drei Werke anhand der annotierten Phänomene und die Diskussion ihrer Stellung als *overt narrator*. Dabei gilt es nicht zu argumentieren, *ob* es sich dabei um *overt narrator* handelt, da die drei Werke dahingehend ausgewählt wurden. Vielmehr ist das Ziel, darzustellen, *wie* die Erzählinstanzen unterschiedlich deutlich markierte Strukturen ausbilden.

9.1 Der Sandmann - E.T.A. Hoffmann (1816)

Der Sandmann von E.T.A. Hoffmann ist das älteste Werk des Untersuchungskorpus. Mit 12 225 Token handelt es sich dabei zugleich um das kürzeste untersuchte Werk. Etwa ein Drittel des Textes in *Der Sandmann* wurde annotiert, wobei ein zu diskutierender Faktor dabei die vorangestellten Briefe darstellte, die vor Einsetzen der erzählten Zeit der narrativen Ordnung vorgelagert platziert sind. Selbst ohne Berücksichtigung der Briefe wurde der Tag *Erzählpause* am häufigsten annotiert (siehe Kap. 2.4). In der Annotation der Phänomene zeitlicher Abweichung von der Ordnung (Kap. 2) zeigte sich hierbei, dass Erzählpausen deutlich häufiger erfasst wurden als alle anderen annotierten Phänomene und mit fast 20% der annotierten Passagen ein wichtiges Element der Erzählung darstellen.[612] Die Erzählpausen wurden in Kap. 4 als Erzählkommentare weiter untersucht, wobei sie vor allem den Typen *Interpretation* und *Einstellung* zugeordnet wurden.[613] Dabei wurden diese gehäuft zu Beginn und am Ende der Erzählung verortet, was die einleitende Erklärungen und resümierende Interpretationen der Erzählinstanz erfasst. Eine erste deutliche Ausprägung der Erzählinstanz findet sich also in der Erklärung bzw. Auslegung des präsentierten Werkes. Dies wurde unter anderem durch die nähere Betrachtung der Sprechhandlungen der Kommentare untersucht, wobei vor allem *erklären* und *erläutern* als Kernstücke der Erzählkommentare identifiziert wurden. Die zweite Ausprägung der Erzählinstanz fasst die Gruppe der bewertenden Kommentierungen und emotiven Ausdrücke der Erzählinstanz, die so eine emotionale Verbundenheit mit der von ihr dargestellten Erzählung offenbart. Denn nicht nur erklärt die Erzählinstanz die Elemente der Erzählung (fiktiven) Rezipierenden, die (ihrer Meinung nach) von einer Ausführung und weiteren Informationen profitieren können. Darüber hinaus äußert sie jedoch auch expliziert ihre eigene Einstellung zu der von ihr erzählten Handlung und positioniert sich so evaluativ.[614] Eine Besonderheit in der Untersuchung der Erzählinstanz von *Der Sandmann* ist

[612] Vgl. Kap. 2.4. Während der Tag Erzählpause 18% der Annotationen ausmachte, umfassten die anderen annotierten Tags je nicht mehr als 10% der annotierten Passagen.
[613] Vgl. Kap. 4.2.2.2. Von den 33 annotierten Erzählpausen wurden 12 als *Interpretation*, 10 als *Einstellungen* und 2 als *Diskurskommentar* erkannt. Keine Passage wurde allein dem Typ *Generalisierung* zugeordnet. Dazu sind 5 Erzählpausend überlappend und 4 keinem der Typen zugeordnet worden.
[614] Das Beispiel (91) aus Kap. 4.2.1.1 zeigt eine repräsentative Einstellung aus *Der Sandmann*: „Nichts war für Klara tötender als das Langweilige; in Blick und Rede sprach sich dann ihre nicht zu besiegende geistige Schläfrigkeit aus. Nathanaels Dichtungen waren in der Tat sehr langweilig.“ Hoffmann: *Der Sandmann*. Hier betont die Erzählinstanz durch Zustimmung mit ihrem eigenen Urteil die Reaktion anderer Figuren auf die genannten Gedichte und nimmt so ihre evaluative Funktion wahr.

die Erfassung von Exklamativen, die den an Mündlichkeit orientierten Stil der Erzählinstanz begleitet. Die Exklamation verdeutlicht eine emotionale Beteiligung der Erzählinstanz, auch wenn diese nicht expliziert wird.

Eine wiederkehrende Frage in der Untersuchung der Erzählinstanzen ist die, ob diese als Person greifbar sind, was in *Der Sandmann* deutlich der Fall ist.

> Die Macht des Erzählten wird in ‚Der Sandmann' auch – und besonders – für die Instanz des Erzählers immanent. Dies wird an seinen direkten Anreden an den „günstige[n] Leser" […] und den verschiedenen Narrationen, die sich innerhalb der Diegese konstituieren, deutlich.[615]

Die Frage nach der Erzählperson wurde in Kap. 4.3 diskutiert, mit der Selbstreferentialität der Erzählinstanz in Zusammenhang gestellt und von dem Konzept des Erzählmediums abgegrenzt. Die Erzählinstanz in *Der Sandmann* bildet deutlich eine Erzählperson aus, die Erklärungen einbringt, ihre eigene Einstellung zum Geschehen und Emotionen transportiert. Im Falle der Erzählinstanz in *Der Sandmann* stellt sich darüber hinaus die Frage, ob diese Erzählperson denn auch als Erzählfigur verstanden werden kann. Dabei unterscheide ich, ob die Erzählinstanz als Figur in der erzählten Welt zu verorten ist, die handelt und durch andere Figuren wahrgenommen wird. Dies ist deshalb relevant, da die Erzählinstanz selbst von sich behauptet, Teil der erzählten Welt zu sein und die anderen auftretenden Figuren zu kennen.[616] Es entsteht ein Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz: Die Erzählinstanz offenbart sich explizit, um Erklärungen vorzubringen, die an Intrusionen erinnern. Da die Erzählinstanz trotz ihrer Kommentierungen selbst nicht als Figur der Erzählung auftritt, wird eine Distanz von der erzählten Welt genutzt, um eine distanzierte Perspektive zu erzeugen. Dieser Effekt wird wiederum abgemildert, indem die Erzählinstanz selbst behauptet, die Figuren persönlich zu kennen und durch diese Fiktionalitätsbehauptung eine Nähe zwischen ihr und der erzählten Welt erzeugt, die als Gegenpol zur Intrusion fungiert.

Diese Behauptung der Erzählinstanz kann auf zwei Arten verstanden werden, die auf der Einschätzung Rezipierender des Wahrheitsgehaltes der Behauptung beruhen. Zum einen haben Rezipierende so die Möglichkeit, die Behauptung der Erzählinstanz als explizit zu interpretieren und sie als Figur in den Werkkontext einzubetten. In diesem Fall würde die Erzählinstanz, auch wenn sie selbst in der Erzählung nicht auftritt und handelt, als homodiegetisch interpretiert und ihre Meinungsäußerungen als die der fokalisierten Figur angenommen. Zum anderen ist es Rezipierenden möglich, die Aussagen der Erzählinstanz zu abstrahieren und eine Distanz zwischen Kommentaren und erzählter Welt anzunehmen. In diesem Fall würde die

[615] Schuller: „Vom Machtraum fantastischer Narration: Sprachautarkie und Erzähldynamik in E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann'", S. 7.

[616] Bsp. (1): "Nimm, geneigter Leser, die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde." Hoffmann: *Der Sandmann*, S. 389, vgl. Einleitung und Kap. 4.3.

Behauptung der Erzählinstanz, bekannt mit den Figuren des Werkes zu sein, als Strategie interpretiert werden, um in größerer Nähe zur erzählten Welt einordnet dem Vorwurf zu entgehen, kritisch wahrgenommene Kommentare zu platzieren. Die Möglichkeiten der Interpretation wurden in Kap. 8.3.3 erörtert, ebenso wie der Einfluss, den Rezipierende und ihre Vorannahmen auf die Textinterpretation haben.[617]

Die Ambiguität der Kommentare, die unterschiedliche Interpretationen motiviert, wird durch Elemente der phantastischen Uneindeutigkeit verstärkt. Ryan fasst diese *Unbestimmtheit des Phantastischen* als „die Unbestimmtheit der Ausprägung einer bestimmten Zugänglichkeitsrelation zwischen der wirklichen Welt und der erzählten Welt".[618] In dem hier diskutierten Fall stellt sich die Frage, ob es sich bei den Behauptungen der Erzählinstanz um Verortungen der Erzählfigur in der erzählten Welt handelt oder aber um eine rhetorische Figur, um die Erzählung glaubwürdiger scheinen zu lassen:

> Der Leser wird zur Unschlüssigkeit darüber verleitet, welche Propositionen des autodiegetischen Erzählers als ‚fiktional wahr' akzeptiert und in eine widerspruchslose, die aktuale Textwelt determinierende Menge von Sachverhalten integriert werden können und welche als inkonsistent, sprich ‚fiktional falsch' ausscheiden müssen.[619]

Diese Ambiguität tritt im gesamten Werk immer wieder auf und stärkt eines der Hauptelemente der Erzählung, das darin besteht, dass auch die Hauptfigur Nathanael selbst nicht deutlich unterscheiden kann, welche Anteile der von ihr wahrgenommenen Elemente wahr oder falsch sind. So wird auch die uneindeutige Attribution zwischen Autor und Erzählinstanz verstärkt und mit der Perspektive der Hauptfigur parallelisiert. Zusammenfassend lassen sich die Merkmale der Erzählinstanz, die sie als *overt narrator* auszeichnen, tabellarisch darstellen (vgl. zur Tabelle assoziierbarer Phänomene Kap. 7 und oben).

[617] Vgl. hierzu weiterführend die Pilotstudie in Weimer u. a.: „The author's speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction".
[618] Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, S. 37.
[619] Bartsch: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten' in Jack Londons The Star Rover", S. 71.

Merkmalgruppe	Assoziiertes Phänomen	*Der Sandmann*
1	Interpretative Kommentare	Ja - häufigste
	Einstellungskommentare	Ja
	Generalisierende Kommentare	Ja
	Diskurskommentare	Selten
	Selbstreferenz direkt	1. Ps. Sg.
	Selbstreferenz gesamt	Ja 3 von 33
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Ja
	Persönlichkeit	Erzählperson/ -figur
	Unzuverlässigkeit	Selten
2	Ironie	Einmal
	Uneigentliche Rede	Ja
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Ja
	Prolepsen	Einmalig
	Uneigentliche Ereignisse	Selten
4	Erlebte Rede eindeutig	Ja
	Erlebte Rede ambig	Selten

Tabelle 24 - Merkmale des *overt narrators* in *Der Sandmann*.

9.2 Das Grüne Gesicht – G. Meyrink (1917)

Das grüne Gesicht von Gustav Meyrink wurde 101 Jahre nach *Der Sandmann* veröffentlicht und umfasst 73 055 Token. Als eine Besonderheit stellt sich in *Das grüne Gesicht* dar, dass sich die Erzählpausen, die über den gesamten Text verteilt sind mit Monologen von Figuren abwechseln, die stilistisch Kommentaren gleichen, aber in direkter Rede dargestellt sind. Zugleich wird die beklemmende Stimmung des Werkes durch einen Wechsel zwischen Erzählpausen und Beschreibungen unterstrichen. Während also in *Der Sandmann* die Annotation von *Erzählpause* über *Beschreibung* überwiegt, sind in *Das grüne Gesicht* die Tags *Dehnung* und *Beschreibung* häufiger gesetzt.[620] Hierbei zeichnet sich das Werk durch eine starke Nähe zur Perspektive der fokalisierten Figuren aus, weswegen die Erzählpausen nicht (nur) eindeutig der Erzählinstanz zugeordnet werden können, sondern in ihrer Attribution durch die Parallelisierung der Monologe oftmals Kandidaten für eine Interpretation als erlebte Rede darstellen.

In Kap. 4.2.1.2 wurden die 155 Erzählpausen aus *Das grüne Gesicht* genauer untersucht und mit überwiegender Mehrheit dem Typ *Interpretation* zugeordnet bzw. mit *Interpretation*

[620] Vgl. zur ausführlichen Darstellung der Annotation Kap. 2.4.3. Zu den Erzählpausen vgl. vor allem Kap. 4.2.1.2.

überlappend. Dieser Schwerpunkt zeigt sich auch darin, dass die Passagen zumeist durch ihre erklärenden bzw. erläuternden Sprechhandlungen erfasst wurden und sich zur Handlung des Werkes elaborierend und explanierend verhalten.[621] Hervorzuheben sind die Gedankenstriche, die typisch für Meyrinks Stil sind und sprunghafte Auslassungen sowie Unterbrechungen darstellen, die eine mimetische Darstellung von Gedanken vermuten lassen. Zugleich, neben dieser scheinbaren Figurennähe, zeichnet sich die Erzählinstanz als Sprechinstanz der Erzählpausen durch geringe Selbstreferenz aus, was die Lesart als erlebte Rede verstärkt. Auch wenn die Erzählinstanz in *Das grüne Gesicht* keine Selbstreferenz nutzt, ist sie durch ihre Unzuverlässigkeit dennoch als Erzählperson wahrnehm- und charakterisierbar (vgl. Kap. 5.1). Die große Menge der annotierten Erzählpausen und somit Erzählerkommentare zeigt, dass ein kommentierender *overt narrator* auch ohne direkte Selbstreferenz die Annahme einer Person durchaus ermöglicht. Die langen, beschreibenden Passagen und umfangreichen, generalisierenden Kommentare (und Monologe der Figuren) zeichnen sich durch eine hohe Distanz zur Handlung aus, was neben der Interpretation als erlebter Figurenrede ebenso die Möglichkeit einer Attribution der Kommentare statt einer Erzählinstanz an den Autor ermöglicht und für Rezipierende diskutabel macht (vgl. hierzu Kap. 8.2). Gerade die ausführlichen Beschreibungen des (fiktiven) Amsterdam und der in ihm lebenden Menschen, ihrer emotionalen Charakterisierung nach dem Krieg und Auseinandersetzung mit Einwanderung spielen mit der ambigen Ununterscheidbarkeit von fiktionaler und faktualer Interpretierbarkeit, was den Geschehnissen die phantastische Uneindeutigkeit verleiht, die für die Stimmung der Unsicherheit entscheidend sind: in diesem Falle obliegt es den Rezipierenden abschließend zu beurteilen, inwiefern (bzw. wann) es sich um charakterisierende Passagen des Autors über das zeitgenössische Amsterdam handelt oder um fiktive Elemente bis hin zum drohenden Einbruch der wunderbaren Welt.[622] Neben der bereits diskutierten Annahme einer zweifachen illokutionären Intention, die aufgrund von unterschiedlichem Hintergrund- oder Vorwissen von Rezipierenden zu unterschiedlichen Einschätzungen führen kann, folgt hier darüber hinaus eine absichtliche Verschleierung der Zuordnungsparameter.[623]

Denn das beschriebene Amsterdam als Schauplatz der fiktiven Handlung, die von fiktiven Figuren durchgeführt wird, beinhaltet ebenfalls eindeutig fiktive Orte wie bspw. das Antiquitätengeschäft des Chidher Grün. Durch die Vermengung fiktiver Orte und realer kann die durch den

[621] Es wurden 53 der Erzählpausen als *Interpretation*, 19 als *Einstellung* und keine allein als *Diskurskommentar* oder *Generalisierungen* erkannt. Dazu sind 49 Pausen überlappend und 43 keinem der Typen zugeordnet worden. Vgl. Kap. 4.2.1.2. Interpretationen wurden hauptsächlich durch *Verdeutlichen*, *Erklären* und *Erläutern* präsentiert. Die Diskursrelationen *Elaboration* und *Explanation* waren deutlich überwiegend zugeordnet.

[622] Vgl. dazu Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*; und Durst: „Definition der phantastischen Literatur".

[623] Vgl. Konrad: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft* und Kap. 8.2.3.

getriebenen, beschreibungsreichen Stil entstehende drückende Stimmung sowohl als fiktional oder darüber hinausragend zeitgenössisch interpretiert werden, wodurch die Uneindeutigkeit der Aussage zum Teil in der Unsicherheit über ihren epistemischen Status begründet werden kann (vgl. dazu Kap. 8.2.3).

In *Das grüne Gesicht* verstärkt dieser Umstand das Motiv der phantastischen Unsicherheit an der Grenze zwischen fiktiver Realität, Traum oder Halluzination, die somit den Einbruch der wunderbaren Welt in die reale ambiguisiert, was gerade das für den phantastischen Horror ausschlaggebende Momentum der Unsicherheit und dem ihr folgenden Grauen erzeugt.[624] Im Falle dieses Werkes wird dies genutzt, um offenzuhalten, inwiefern Hauberrisser halluziniert und (wie schon vorgehende Figuren) dem Wahnsinn verfällt oder ob eine mystische Gottheit – ägyptisch oder hebräisch – anzunehmen ist, die als fremde Macht Einfluss auf die aktuale Textwelt hat. Dieser Aspekt verstärkt sich durch die starke Verwendung der erlebten Rede, die durch den häufigen Einsatz von Gedankenstrichen verstärkt wird (vgl. Kap. 8.1.1). Ein weiterer Faktor, der zum Verschwimmen der Grenzen – auch zwischen Fiktionalität und Rezeptivität – beiträgt, ist der Einbezug von Weltwissen Rezipierender über den Autor, Gustav Meyrink, der durch seinen praktizierten Glauben an das Okkulte die Grenzen der eigenen kulturellen Möglichkeiten austestet.

Insgesamt bleibt es jedoch festzuhalten, dass die ambigen oder mehrdeutigen Aussagen entweder, wie ausgeführt, zu einem nicht-fiktionalen Bedeutungszuwachs oder zur Inferenz zwischen Erzähl- und Figurenrede beitragen. In Kap. 8.3 habe ich dazu ausgeführt, dass gerade kontextunabhängig interpretierbare Passagen in ihrer Ambiguität dazu beitragen, letztlich uneindeutig zu verbleiben und dadurch die Autonomie der Rezipierenden in ihrer individuellen Interpretationsentscheidung zu stärken. Zusammenfassend lassen sich die Merkmale der Erzählinstanz, die sie als *overt narrator* auszeichnen, tabellarisch darstellen (vgl. zur Tabelle assoziierbarer Phänomene Kap. 7 und oben).

[624] Vgl. hierzu die Einleitung in Bezug auf Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*; und vertiefend Durst: „Definition der phantastischen Literatur“.

Merkmalgruppe	Assoziiertes Phänomen	*Das grüne Gesicht*
1	Interpretative Kommentare	Ja - häufigste
	Einstellungskommentare	Ja
	Generalisierende Kommentare	Ja – immer überlappend
	Diskurskommentare	Nein
	Selbstreferenz direkt	Nein
	Selbstreferenz gesamt	Ja 7 von 155
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Nein
	Persönlichkeit	Erzählmedium
	Unzuverlässigkeit	Ja
2	Ironie	Selten
	Uneigentliche Rede	Ja
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Ja
	Prolepsen	Einmalig
	Uneigentliche Ereignisse	Selten
4	Erlebte Rede eindeutig	Ja
	Erlebte Rede ambig	Ja

Tabelle 25 - Merkmale des *overt narrators* in *Das grüne Gesicht*.

9.3 Die unendliche Geschichte – M. Ende (1979)

Die Unendliche Geschichte, das jüngste der drei untersuchten Werke, ist mit 118 422 Token das umfangreichste Werk des Untersuchungskorpus. Die drei Tags *Beschreibung*, *Dehnung* und *Erzählpause* wurden hier im Verhältnis am häufigsten identifiziert.[625] Bei den 313 Erzählpausen wurden die meisten als interpretative Kommentare erkannt oder überlappend zwischen unterschiedlichen Typen. Die interpretativen Kommentare zeichnen sich durch eine hohe Menge an Erläuterungen aus, die dazu dienen, Anteile der fiktiven Binnenwelt *Phantásien* für Rezipierende zu erklären, die sich nicht durch eine Parallelisierung mit der realen Welt oder Erwartungen von *wunderbaren* Welten herleiten lassen. Dabei unterscheiden sie sich dahingehend von Beschreibungen, dass die ausgeführten Elemente für Rezipierende ohne zusätzliche Erklärungen unverständlich sein können, da diese fehlenden Informationen nicht durch Weltwissen kompetiert werden können. In Kap. 4.2 wurde bereits festgestellt, dass Zustandserklärungen als Grenzfall zwischen *Beschreibung* und *Interpretation* genutzt werden, um fiktive Welten zu erklären, die sich in gewissen Aspekten vom Weltwissen Rezipierender unterscheiden, wie bspw. durch das Auftreten von fiktiven Figuren oder Entitäten, die weder

[625] Vgl. zur Untersuchung der Annotation zeitlicher Marker, Kap. 2.4. Hervorzuheben ist hierbei, dass in *Die unendliche Geschichte* prozentual keine höhere Dichte an Erzählpausen besteht als in den anderen Werken. Die höhere Zahl begründet sich in dem größeren Umfang des Werkes.

realen entsprechen noch sich an jenen aus dem Weltwissen Rezipierender orientieren. Im Gegensatz zu *Das grüne Gesicht*, in dem der Einbruch der *wunderbaren* Welt[626] durch Unsicherheit und Angst begleitet wird und als Gegensatz zur *realen* Welt konzipiert ist, besteht die Binnenwelt in *Die unendliche Geschichte* als eigenständige Textwelt und bietet eine eigene Erzählebene an, wobei die Verbindung beider erzählten Welten und ihre Zwei-Welten-Stellung als Metapher für den Prozess des Imaginierens in der Narration thematisiert wird und so literarisch den Rezeptionsprozess selbst dargestellt. Obwohl durch die Ummantelung der Binnenwelt durch die Rahmenwelt suggeriert wird, dass es sich bei dieser Erzählebene um die ‚echte' Welt handelt und bei der Buchwelt um eine imaginäre, deuten die durchgehend grünen Seitenzahlen des Buches an, dass die Binnenerzählung dennoch die dominante Erzählwelt in *Die Unendlichen Geschichte* ist. Der Wechsel zwischen den Erzählebenen, die beiden erzählten Welten und die Interaktion der Figuren wird durch Kommentierungen zum Thema koordiniert und begleitet. Die Erzählinstanz referiert dabei weniger auf sich selbst als Person oder expliziert die Verbindung der Welten selbst, sondern zeichnet sich durch die Reflektion des Erzählaktes aus, wodurch ihre metareflexive Vermittlungsposition als Erzählfunktion im Vordergrund steht.[627] So werden Regieanweisungen an fiktive Rezipierende platziert, was durch ihre Ansprache die Erzählsituation hervorhebt und somit auch die Perspektive der Erzählinstanz, die durch die Verwendung der ersten Person Plural eine Nähe zwischen sich und den Rezipierenden herstellt. Dies wird durch die rhetorische Metaphorik des *Buchs im Buch* hervorgehoben, Rezeption aktives Topos der Erzählung bleibt.

Neben der starken Nähe zwischen Erzählinstanz und (fiktiven) Rezipierenden, zeigt sich auch eine starke Nähe zwischen der Erzählinstanz und der Hauptfigur, die sich in Elementen der erlebten Rede zeigt.[628] Aus diesem Grund zeigt sich die Erzählinstanz nicht etwa durch die Betonung ihrer eigenen Position als *overt narrator* oder durch die Ausformung ihrer selbst als wichtige Persönlichkeit mit einer Meinung, sondern vielmehr durch die Betonung der Bedeutung ihrer narrativen Funktion als erklärende und regieführende Ordnungsinstanz.
Im Vergleich zu den zuvor vorgestellten Werken sind darüber hinaus in *Die unendliche Geschichte* weniger Elemente der Unsicherheit und Ambiguität zu finden. Hierbei werden vor allem Informationen zurückgehalten, um Spannung zu erzeugen.[629] Diese werden jedoch grundsätzlich „offenbart", wenn ihre Zurückhaltung negativen Einfluss auf das Verständnis der Rezipierenden haben könnte. Die Unklarheit der Erzählinstanz in diesen Fällen dient nicht der

[626] Vgl. Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*; und Durst: „Definition der phantastischen Literatur".
[627] Vgl. hierzu Kap. 4.1.
[628] Vgl. hierzu Kap. 8.1.1.
[629] Ein Beispiel hierfür ist die Bezeichnung der Figur Gmork, die zunächst während ihrer Verfolgung Atréjus zunächst als „Schatten", dann als „Jäger", folgend als „Wolf" und erst nach der Begegnung als „Gmork" benannt wird. Vgl. Ende: *Die Unendliche Geschichte*.

Ambiguität und Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten für Rezipierende, sondern offenbart die Erzählinstanz in ihrer Vermittlungsposition, was die Metapher des *Buches im Buch* zusätzlich betont. Zusammenfassend lassen sich die Merkmale der Erzählinstanz, die sie als *overt narrator* auszeichnen tabellarisch darstellen (vgl. zur Tabelle assoziierbarer Phänomene Kap. 7 und oben).

Merkmalgruppe	Assoziiertes Phänomen	*Die unendliche Geschichte*
1	Interpretative Kommentare	Ja - häufigste
	Einstellungskommentare	Ja
	Generalisierende Kommentare	Ja
	Diskurskommentare	Selten
	Selbstreferenz direkt	1. Ps. Pl.
	Selbstreferenz gesamt	Ja 53 von 313
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Ja
	Persönlichkeit	Erzählperson
	Unzuverlässigkeit	Ja
2	Ironie	Selten
	Uneigentliche Rede	Ja
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Ja
	Prolepsen	29 von 31
	Uneigentliche Ereignisse	Ja
4	Erlebte Rede eindeutig	Ja – häufiger
	Erlebte Rede ambig	ja

Tabelle 26 - Merkmale des *overt narrators* in *Die unendliche Geschichte*.

9.4 Drei *overt narrators*: Die Untersuchungswerke im Vergleich

Die drei vorliegenden Werke zeigen unterschiedlich stark markierte *overt narrator*. Im Folgenden sollen nun im Vergleich gezeigt werden, wobei natürlich zu bedenken sind, dass sich diese Ergebnisse nicht ohne Weiteres dahingehend generalisieren lassen, dass anhand von drei Werken literaturepische Tendenzen verglichen oder Aussagen über heterodiegetische Erzählinstanzen an und für sich getroffen werden könnten. Die bisherige Forschung zu Erzählinstanzen im Gemeinen hat gezeigt, dass es sich dabei um ein vielfältiges Feld handelt. Stattdessen stelle ich nun die drei untersuchten Erzählinstanzen als drei Beispiele für heterodiegetische Erzählinstanzen, die sich als *overt narrator* erfassen lassen, und zeige durch sie, inwiefern die unterschiedlichen assoziierbaren Phänomene ineinandergreifen können, um zu einer

Einschätzung einer Erzählinstanz als *overt narrator* zu führen. Zunächst fasse ich die Tabellen 24-26 hier zusammen:

Merkmalgruppe	Assoziiertes Phänomen	Der Sandmann	Das grüne Gesicht	Die unendliche Geschichte
1	Interpretative Kommentare	Ja - häufigste	Ja - häufigste	Ja - häufigste
	Einstellungskommentare	Ja	Ja	Ja
	Generalisierende Kommentare	Ja	Ja – immer überlappend	Ja
	Diskurskommentare	Selten	Nein	Selten
	Selbstreferenz direkt	1. Ps. Sg.	Nein	1. Ps. Pl.
	Selbstreferenz gesamt	Ja 3 von 33	Ja 7 von 155	Ja 53 von 313
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Ja	Nein	Ja
	Persönlichkeit	Erzählperson/ -figur	Erzählmedium	Erzählperson
	Unzuverlässigkeit	Selten	Ja	Ja
2	Ironie	Einmal	Selten	Selten
	Uneigentliche Rede	Ja	Ja	Ja
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Ja	Ja	Ja
	Prolepsen	Einmalig	Einmalig	29 von 31
	Uneigentliche Ereignisse	Selten	Selten	Ja
4	Erlebte Rede eindeutig	Ja	Ja	Ja – häufiger
	Erlebte Rede ambig	Selten	Ja	ja

Tabelle 27 - Übersicht über das Vorkommen der mit dem Modell des *overt narrators* assoziierten Phänomene in den drei Werken des Untersuchungskorpus.

Die Erzählinstanzen gleichen sich darin, dass sie kommentieren, wobei der häufigste Grund dafür die Vermittlung zusätzlicher Information in Form von interpretativen Kommentaren ist. Während Diskurskommentare in der Forschung als wichtiges Element der Erkennung eines *overt narrators* präsentiert wurden (vgl. Kap. 1.2), spielen sie in der Markierung dieser drei Erzählinstanzen eine untergeordnete Rolle. Auch die als Erkennungsindiz betonten Selbstreferenzen sind selten und nicht ausschlaggebend für die Einschätzung der Erzählinstanzen als *overt narrator*. Dies zeigt, dass die Auswahl der Untersuchungstexte einen großen Einfluss auf die Ergebnisse hat, da viele Beispiele aus anderen Forschungswerken andere Schwerpunkte offenbaren. In diesem Sinne teilen sich die hier ausgewählten Werke ein erhöhtes Vorkommen von Ambiguität und Unzuverlässigkeit, die sich aus ihrem phantastischen Schwerpunkt speist. *Die unendliche Geschichte* zeigt dies weniger als die anderen beiden Werke, in denen Unzuverlässigkeit und Mehrdeutigkeit fest zum Repertoire der Erzählinstanz gehören und diese dadurch eine Stimmung der Unsicherheit herbeiführen.

Gemein haben die drei untersuchten Werke darüber hinaus, dass erlebte Rede eine Rolle spielt, um eine erhöhte Nähe zwischen Erzählinstanz und Figur zu generieren, ebenso wie nicht-fiktionale Rede einen Übertrag über den fiktionalen Kontext hinaus ermöglicht.[630]

Ein Unterschied wurde dagegen darin festgestellt, inwiefern die Erzählinstanzen trotz Markierung eine Persönlichkeit offenbaren. Hierbei stellte sich vor allem *Das grüne Gesicht* durch die Abwesenheit des Merkmals der Selbstreferenz als besonders heraus (vgl. Kap. 4.3). In *Der Sandmann* werden wichtige Elemente der Erzählung durch unzuverlässige (Figuren-)Beschreibungen betont. In *Die unendliche Geschichte* zeigt sich als Besonderheit die Verwendung von proleptischen Strukturen, die in ihrer Iteration ein wichtiges Stilmittel des Werkes darstellen. Ebenso zeigt in *Die unendliche Geschichte* die Besonderheit der Platzierungsentscheidung von Kommentaren: da in diesem Werk das Topos des *Buches im Buch* von Bedeutung ist, erstaunt auf den ersten Blick das Fehlen der vermeintlichen Erklärungen der Erzählinstanz. Folglich ist interessant zu bedenken, dass das Auftreten eines *overt narrators* nicht im Umkehrschluss bedeuten muss, dass dieser die Bedeutungsebenen des Werkes entschlüsselt oder die Wahrnehmung von Rezipierenden auf sich lenkt. Insgesamt stellt die Verwendung der Modellierung des *overt narrators* die Markierung der drei Erzählinstanzen in ihrer Unterschiedlichkeit in den vorgestellten Merkmalgruppen dar.

10 Fazit

10.1 Ein Überblick über die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit

Zu Beginn meiner Arbeit betrachtete ich Chatman, der eine Graduierung mit einzelnen Indikatoren vorschlug, die mehr oder weniger Einfluss auf die Wahrnehmbarkeit der Erzählinstanz als *overt narrator* haben. Das habe ich kritisiert, vor allem dahingehend, dass seine Indikatoren teils schwierig abgrenzbar sind und eine Erfassung in einem graduellen Spektrum nicht möglich ist, sowie dahingehend, dass der Wahrnehmungsbegriff zwischen theoretischen Erzählphänomenen und Rezipierendenforschung nicht ausreichend differenziert. Auf Grundlage dieser Kritik habe ich zugrundeliegende Struktur erfasst, die Chatmans Indikatoren zusammenfasst und die zeitlichen Abweichungsstrukturen nutzt, auf die sich alle Indikatoren zurückführen lassen. Zusätzlich konnte ich so weitere Phänomene identifizieren, die so ebenfalls als Merkmale des *overt narrators* identifiziert werden. Insgesamt zeigt sich darin die Herausforderung und auch die Stärke einer Untersuchung von (*overten*) Erzählinstanzen: Es handelt sich um eine strukturübergreifende Konstruktion, die es ermöglicht, die vielfältigen Phänomene

[630] Dennoch stellt sich die Übertragung auf die nicht-fiktionale Ebene einen Interpretationsakt der Rezipierenden dar und der Gehalt der nicht-fiktionalen Aussage bzw. die Möglichkeit, ob diese dem Autor oder der Autorin zugeschrieben werden kann, vom Wissensstand der Rezipierenden abhängt (vgl. dazu Kap. 8.2.3).

eines literarischen Textes in Zusammenhang zu stellen und so einen Gesamtüberblick über das jeweilige Werk zu gewinnen.

Merk-mal-gruppe	Assoziiertes Phänomen	Kurzdefinition	
1	Interpretative Kommentare	Erzählkommentar: wertfreie Erklärung	Kap. 4.2.2.2
	Einstellungskommentare	Erzählkommentar: Einstellung der Erzählinstanz wird deutlich	Kap. 4.2.2.2
	Generalisierende Kommentare	Erzählkommentar: Metafiktionale oder -narrative Aussage	Kap. 4.2.2.2
	Diskurskommentare	Erzählkommentar: Generalisierung über erzählte Welt hinaus	Kap. 4.2.2.2
	Selbstreferenz direkt	Referenz der Erzählinstanz in 1. Person Sg. Oder Pl.	Kap. 4.3.1
	Selbstreferenz gesamt	Alle direkten oder indirekten Selbstreferenzen der Erzählinstanz	Kap. 4.3.1
	Ansprache (fiktiver) Rezipierender	Referenz der Erzählinstanz in 2. Person Sg. Oder Pl.	Kap. 4.3.1
	Persönlichkeit	Die Erzählinstanz weist Merkmale einer Person auf	Kap. 4.3.1
	Unzuverlässigkeit	Charaktereigenschaft der Erzählinstanz, die nicht glaubwürdig ist	Kap. 4.3.2
2	Ironie	Uneigentlicher Sprachgebrauch, bei dem das Gemeinte durch sein Gegenteil ausgedrückt wird.	Kap. 5.1
	Uneigentliche Rede	Rhetorische Stilmittel der uneigentlichen Rede: Metaphern, Symbole, Bilder	Kap. 5.2
3	Zeitliche Ordnungsabweichung	Artifizielle Abweichungen von der Textvorherrschenden zeitlichen Ordnungsstruktur, insbesondere Dehnung und Raffung	Kap. 6.2
	Prolepsen	Narrative Vorausgriffe vom Standpunkt der je aktualen erzählten Zeit	Kap. 6.3
	Uneigentliche Ereignisse	Bericht von Ereignissen, die in der erzählten Zeit nicht stattfinden	Kap. 6.3
4	Erlebte Rede (eindeutig und ambig)	Transponierte Rede	Kap. 8.1.1
	Indirekte Rede	Indirekte Redewiedergabe	Kap. 8.1.2
	Autorrede	Zuschreibung von Kommentaren an Autor oder Autorin	Kap. 8.2

Tabelle 28 - Untersuchungsphänomene, die mit dem *overt narrator* assoziiert sind, gruppiert nach den Merkmalgruppen.

Da jedes Kapitel mit einer Zusammenfassung der jeweiligen Ergebnisse versehen ist, werde ich an dieser Stelle nicht noch einmal die einzelnen Aspekte meiner Arbeit rekapitulieren. Stattdessen gebe ich eine tabellarische Übersicht über die wichtigsten assoziierten Phänomene

und des Modells des *overt narrators*, die in Kap. 9 bereits genutzt wurde, um die Untersuchungstexte zu vergleichen. Diese hat den Zweck, die jeweilig besprochenen Phänomene, die zur Modellierung des *overt narrators* genutzt wurden, im Kontext der Arbeit wiederauffindbar zu machen.

Ziel der Arbeit war es, eine strukturierte Modellierung des *overt narrators* zu ermöglichen und ihn sowohl für die literaturwissenschaftliche Analyse als auch die digitale Annotation nutzbar zu machen. Dabei ergaben sich die folgenden vier Leitthemen, die im Verlauf der Arbeit diskutiert wurden, sodass sie nun die zentralen Ergebnisse der vorliegenden Arbeit darstellen.

1. Der *overt narrator*

   Ich habe die anzeigenden Phänomene des *overt narrators* in drei Merkmalgruppen und zusätzlich der Attributionsebene im Hinblick auf Figur, Erzählinstanz und Autorrede erfasst. Gemeinsam ergeben diese Bestandteile ein umfassendes Bild der assoziierbaren Phänomene, die auf einen *overt narrator* hinweisen – die Identifizierbarkeit einer Erzählinstanz erhöht sich also mit der Menge dieser vorkommenden Phänomene.

2. Persönlichkeit und Person

   Auch eine heterodiegetische Erzählinstanz, die keine Figur repräsentiert im Sinne einer (fiktiven) physischen Entität, kann personalisierende Eigenschaften aufweisen und so durch *Persönlichkeit* im Sinne einer Person als Individuum interpretiert werden – was auch einer der Gründe für das schwierige Verhältnis der Narratologie mit dem Wortfeld *Wahrnehmung* bedingt.

3. Rezipierendenwahrnehmung und Autorattribution

   Letztlich wird die Wahrnehmung des *overt narrators* durch die Wahrnehmung und ebenso Wahrnehmungsbereitschaft von Rezipierenden beeinflusst, die einzelne Phänomene oder Merkmalgruppen des *overt narrators* als mehr oder weniger wichtig einschätzen und entsprechend Erzählinstanzen mehr oder weniger annehmen. Ob die jeweilige Autorin oder der Autor im Werk als Urheber von Erzählkommentare interpretiert wird oder nicht, wird ebenso stark durch die Vorannahmen der Rezipierenden bedingt.

4. Ambiguität

   Mehrdeutige, uneindeutige und ambige Passagen lassen die Grenzen zwischen den Sprechinstanzen verschwimmen und weben so ein komplexes Spannungsfeld von Interpretationsmöglichkeiten. Ebenso geben sie Rezipierenden durch den Bedarf an Rekonstruktion einen größeren Interpretationsspielraum.

Zentrales Ziel der Arbeit war es, den *overt narrator* als Term zu schärfen und für eine fachübergreifende Untersuchung zu vereinheitlichen. Folgend werde ich deshalb abschließend auf den *overt narrator* als literaturtheoretischen Begriff eingehen.

10.2 Der *overt narrator* als literaturtheoretischer Begriff

Die *Markierung* der Erzählinstanz, die Chatman mit dem Begriff der *Wahrnehmbarkeit* (*overtness*) verband, bildet den Grundstein des *overt narrators*, der als offene, offenbarte oder wahrnehmbare Erzählinstanz übersetzt wurde. Aus diesen beiden theoretischen Schwerpunkten ergibt sich das hier entworfene, zweischrittige Konzept, das temporale Ordnungsstrukturen des Werkes als indirekte Marker nutzt, um explizite Vermittlungsinstanzen beider theoretischer Ausrichtung zu identifizieren und ins Verhältnis zu stellen. Dabei teilen sich diese in drei Ebenen, die die *Markierung* der Erzählinstanz betreffen:

1. Die explizit kommentierende Erzählinstanz
2. Die implizit kommentierende Erzählinstanz
3. Die Erzählinstanz als aktiv ausübende Ordnungsinstanz

Die bisherigen Forschungsarbeiten zum *overt narrator* vermischen diese Markierung mit der Frage nach der Wahrnehmbarkeit der Erzählinstanz, die nicht grundsätzlich durch das Vorkommen der hier vorgestellten Kategorien gefasst wird. Die Frage, wie stark eine Erzählinstanz wahrgenommen wird oder wie graduell *overt* sie ist, habe ich so ersetzt durch die drei oben genannten Merkmalgruppen und das Wahrnehmungspotential darüber hinaus als vierte Untersuchungsebene aufgenommen. So konnte ich darstellen, inwiefern Rezipierendenwahrnehmung Einfluss auf die Untersuchung hat:

4. Die Kontextunabhängigkeit der Erzählinstanz

Bei dem *overt narrator* handelt sich so um einen narratologischen Erzählerbegriff, der unterschiedliche Analysebereiche und Interpretationsebenen miteinander verknüpft und zugleich die Bedeutung der Rezipierendenperspektive (auch die rezipierender Analytiker und Interpreten – den Literaturwissenschaftlerinnen selbst –) in Kontext stellt. *Overt* ist deshalb ein schwieriger Begriff, der irreführend wirkt, da er diesem letzten Untersuchungsaspekt große Bedeutung zumisst, ohne ihn tatsächlich zu beantworten. Was bedeutet nun „offenkundig“ – und offenkundig für wen? Dieses Problem entsteht aus der generellen Undeutlichkeit dahingehend, wer zur Beantwortung einer solchen Frage untersucht werden sollte. Zugleich verlässt

die Fragestellung an dieser Stelle das Kernhandwerk der Erzähltheorie, die sich mit dem Text als Zentrum ihrer Analyse befasst. Auch in dieser Arbeit liegt der Schwerpunkt auf einer Klärung der assoziierbaren textabhängigen Phänomene – ohne ihre Wirkung auf Rezipierende tatsächlich zu erheben. Während die Markierung der Erzählinstanz durch die hier vorgestellten Merkmale der Erzählinstanz erhoben werden kann (in Abgrenzung zu geringer Markierung, siehe *covert narrator* und *mimesis* bei Chatman), ist ihre Wahrnehmbarkeit eine Frage für weiterführende Studien. Aus diesem Grund schlage ich vor, den *overt narrator* als *Markierung der Erzählinstanz* zu übersetzen.

10.3 Reflexion des Arbeitsprozesses und Ausblick

Diese Arbeit dient als Scharnier für Forschungsgebiete und Phänomenbereiche. Neben der Konzipierung des *overt narrators* – der Markierung der Erzählinstanz – besteht der Mehrwert darin, eine Verbindung unterschiedlicher hochkomplexer erzähltheoretischer Phänomene herzustellen. Nachteil ist zugleich, dass die assoziierten Phänomene nicht in der Tiefe untersucht werden konnten. Jedes Phänomen, das ich angesprochen habe, bietet genügend offene Fragen für eine eigene Forschungsarbeit. Es galt also, einen Kompromiss zwischen zu beantworteten und offenbleibenden Fragen zu finden. Während das ursprüngliche Ziel der Arbeit eine Operationalisierung der Indikatoren Chatmans für den *overt narrator* war und schnell deutlich wurde, dass diese für einen solchen Zweck nicht trennscharf genug gefasst waren, konnte durch die Zeitmarker als Abweichung der narrativen Zeitstruktur ein umfassenderer und strukturierter Ersatz gefunden werden, der eine indirekte Markierung relevanter Textpassagen ermöglichte. Obwohl die bisherige Forschung additive Funktionslisten in der Beschreibung der expliziten Erzählinstanz bevorzugt hat, die zur Unvollständigkeit und Uneindeutigkeit neigen, habe ich ebenfalls eine Liste assoziierbarer Phänomene erstellt. Der Unterschied liegt meines Erachtens in dem notwendigen Kriterium der zeitlichen Abweichung, das es ermöglicht, eventuelle Lücken in meiner Liste kriteriengelenkt nachzuliefern, falls ein anderes Textkorpus einen anderen Schwerpunkt erfordert und so trotz Unvollständigkeit ein systematischeres Kriterium zur Erweiterung vorliegt.

Ein Nachteil meiner Vorgehensweise besteht darin, dass die zeitliche Struktur nur einen Bereich der möglichen Normabweichung darstellt, sodass ich die räumliche Abweichung in dieser Arbeit außenvorgelassen habe. Der Vollständigkeit halber wäre es durchaus produktiv, die räumliche Komponente ebenfalls in den Blick zu nehmen, um die Markierung der Erzählinstanz auf spartialer Ebene ebenfalls zu kontextualisieren. Anbetracht des Umfangs des vorliegenden Projektes habe ich mich jedoch in diesem Zusammenhang (vorerst) dagegen entschieden.

Die meisten angeknüpften Phänomenbereiche bieten darüber hinaus ebenfalls Raum zur tiefgreifenderen Bearbeitung. Man könnte zu jedem einzelnen Aspekt, der Einfluss auf die

Strukturierung einer Erzählinstanz ausübt, vertiefende Untersuchungen anstreben und detailliertere Ergebnisse ausbringen. Während sich diese Arbeit auf den *overt narrator* fokussiert, bieten die erhobenen Daten vielfältige weitere Auswertungsmöglichkeiten. So kann bspw. genannt werden, dass die Annotation der narrationstemporalen Abweichungsmarker eine Visualisierung der erzählerischen Geschwindigkeitsänderungen des Werkes ermöglichen, was in sich bereits fruchtbare Interpretationsmöglichkeiten für die erhobenen Werke bedeutet, die in dieser Arbeit nicht ausgeschöpft wurden.
Außerdem könnte man auf andere Genres und Werke eingehen, da ich bereits feststellen konnte, inwiefern die Auswahl von Untersuchungswerken die Ergebnisse beeinflusst. In Kap. 9 zeigte sich so in der näheren Untersuchung der Werke, dass die Auswahl des Untersuchungskorpus Einfluss auf die Ergebnisse hat, was vielleicht keine grundsätzlich neue Erkenntnis sein mag, aber verdeutlicht, dass theoretische Arbeiten wie diese immer davon profitieren, wenn sie auf andere Untersuchungskontexte angewandt werden, um ihre Einsatzmöglichkeiten in der vielfältigen Literatur zu erproben und sie so zu ergänzen.
Der Begriff „Interpretation“ im fiktionalen Kontext ist noch nicht abschließend ausgearbeitet – zur Interpretation im fiktionalen Werk gibt es zu diesem Zeitpunkt keine ausführliche Forschung. Folglich habe ich auf Forschung zu Interpretationstexten zurückgegriffen – dennoch würde sich eine vertiefte Untersuchung des interpretativen Kommentars als fortführende Arbeit lohnen.

Im Blick auf die Markierung der Erzählinstanz habe ich den Aspekt der graduellen Erfassung nicht berücksichtigt, da für die Markierung durch assoziierte Phänomene eine Einteilung in drei Merkmalgruppen ausreichend war. Darüber hinaus wäre unter dem Blickwinkel der Wahrnehmung (im Sinne einer Wahrnehmung der Erzählinstanz durch Rezipierende) jedoch durchaus möglich, eine graduelle Erfassung zu operationalisieren, durch die das Vorkommen von Erzählinstanzen in Erzähltexten identifiziert und visualisiert werden kann. Dies könnte zum einen das Ziel verfolgen, Chatmans Formulierung von *starken* und *schwachen* Indikatoren zu überarbeiten, andererseits wäre es möglich, die hier erarbeiteten Ergebnisse fortführend zu nutzen, um Attribution durch Rezipierende in literarischen Werken insgesamt zu erforschen. Zu diesem Zweck wurden in Kap. 8 bereits erste Vorschläge gemacht.

Durch die digitale Annotation konnte ich eine nützliche Menge an Textbeispielen systematisiert zur Verfügung stellen, auch wenn ich die digitale Analyse selbst nur in Ansätzen als Argument genutzt und nicht in den Vordergrund gestellt habe. Die Automatisierung und Digitalisierung von Forschungsergebnissen geben uns die Möglichkeit zu Einblicken und Überblicken, wie wir sie vor 10 oder 20 Jahren noch nicht hatten. Einerseits können die erhobenen Daten weiteren Forschungsfragen als Grundlage dienen, auch solchen, die ganz anderen Zielen als der

Untersuchung von Erzählinstanzen dienen. Zugleich ergibt die Möglichkeit der automatischen Erfassung von Erzählphänomenen eine große Bereitstellung von Analysebeispielen sowie der Mustererkennung. So stellt die Forschung inzwischen immer mehr Verfahren bereit, die eine händische Annotation, wie ich sie durchgeführt habe, ersetzen können. Solche automatischen Erfassungen ermöglichen die Untersuchung von größeren Textkorpora, was wiederum Untersuchungen über größere Zeiträume und weitere Werke ermöglicht.[631]

Rezipierendenuntersuchungen profitieren von systematischer Forschung und digitaler Ergebung von Phänomenen, da sie anderen Teilbereichen der literaturwissenschaftlichen Forschung als der Erzähltheorie Grundlagen zur Verfügung stellen, wobei gerade Überlegungen wie jene, die ich in Kap. 8.2 vorgestellt habe, von Kollaboration stark profitieren. Rezipierendenforschung zur Wahrnehmung von Erzählinstanzen und Autorrede wäre ein Zugewinn. Neben den vorliegenden zitierten Pilotstudien würde eine valide, verifizierte Rezipierendenstudie interessante Einblicke ermöglichen. Die Literaturwissenschaft scheut diese Methodik oftmals mit der Argumentation, dass ihr Forschungsgegenstand der selbst Text sei und nicht seine Rezipierenden – eine solche Studie würde jedoch helfen, Aspekte unserer Objektivität zu reflektieren und unsere Argumente so schärfen.

Die vorliegende Arbeit sehe ich als einen Brückenschlag zwischen vielfältigen Thematiken, Methoden- und Forschungsbereichen. Ich verstehe sie als einen Baustein in dem Mosaik der Literaturwissenschaft und hoffe auf viele weitere Bausteine, die uns helfen, den Menschen als erzählendes Wesen und seine erzählte Kultur zu begreifen.

[631] Vgl. Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700-1945“.

11 Verzeichnisse

11.1 Primärliteratur

Austen, Jane: *Stolz und Vorurteil*. Frankfurt a.M.: Fischer 1965.

Ende, Michael: *Die Unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann 2019 [1979].

Fontane, Theodore: *Effi Briest*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1895]. https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0002-AF57-F [Zugriff: 19. April 2025].

—: *Der Stechlin*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1898]. https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0002-AECD-2 [Zugriff: 19. April 2025].

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Wahlverwandtschaften*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1809]. https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0006-6A94-B [Zugriff: 19. April 2025].

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: *Der Sandmann*. Zitiert nach TextGrid Repository 2012 [1816]. https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0003-6A92-6 [Zugriff: 19. April 2025].

Meyrink, Gustav: *Das grüne Gesicht*. Berlin: Holzinger[3] 2016 [1917]. https://www.projekt-gutenberg.org/meyrink/gruenges/gruenges.html [Zugriff: 19. April 2025].

11.2 Sekundärliteratur

„deuten“. In: *DWDS - Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. 2024. https://www.dwds.de/wb/deuten [Zugriff: 19. April 2025].

Ameriana, Majid, Jofi, L.: „Key concepts and basic notes on narratology and narrative“. In: *Scientific Journal of Review* 4 (2015), H. 10, S. 182–192.

Antor, Heinz: „Erzähltempo“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Arnold-de Simine, Silke: „Geister und Dämonen“. In: Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 376–383.

Asmuth, Bernhard: „Charakter“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 297–299.

Aumüller, Matthias: „Zeit und Ereignis. Zum Zusammenhang von Ereigniskonfiguration und Textkohärenz in deutschsprachigen Reiseberichten über die frühe Sowjetunion“. In: O. Hg.: *Zeiten erzählen. Ansätze - Aspekte - Analysen*. Bd. 48. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia), S. 233–258.

Bachtin, Michail M.: *Chronotopos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Bareis, Alexander J.: „Faktual und fiktional erzählte Welten“. In: Frauke Bode, Christoph Bratsch (Hg.): *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven*. Berlin/Boston: De Gruyter o. J., S. 89–114.

Bareis, J. Alexander; Grub, Frank Thomas (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 57. Berlin: Kadmos 2010 (= Kaleidogramme).

Barth, Florian u. a.: „MONACO: Modes of Narration and Attribution Corpus“. https://gitlab.gwdg.de/mona/korpus-public [Zugriff: 19. April 2025].
—: „Annotationsrichtlinien für narrative Modi und Attributionsphänomene“. In: *MONACO: Modes of Narration and Attribution Corpus* 4.0 (2021), S. 1–51.
—: „Levels of Non-Fictionality in Fictional Texts“. In: O. Hg.: *Proceedings of the 18th Joint ACL - ISO Workshop on Interoperable Semantic Annotation within LREC2022*. Marseille, France: European Language Resources Association 2022, S. 27–32.
Bartsch, Christoph: „Zeit und Possible Worlds Theory. Eskapismus in ‚mögliche Zeiten‘ in Jack Londons The Star Rover“. In: Lukas Werner, Antonius Weixler (Hg.): *Zeiten Erzählen. Ansätze - Aspekte - Analysen*. Bd. 48. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia), S. 53–77.
Birus, Hendrik: „Metapher“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 571–576.
Bonheim, Helmut: „Theory of narrative Modes“. In: *Semiotica* 14 (1975), H. 4, S. 329–344.
Booth, Wayne: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, London: University of Chicago Press 1961.
Bühler, Alex: „Die Vielfalt des Interpretierens“. In: *Analyse & Kritik* 21 (1999), S. 117–137.
—: „Interpretieren - Vielfalt oder Einheit?“ In: Jannidis, Fotis u. a.: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York: De Gruyter 2003 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 1, hg. von Fotis Jannidis u. a.), S. 169–181.
Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press 1978.
—: „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus“. In: *Poetics Today* 7 (1986), H. 2, S. 189–204.
—: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, London: Cornell Univ. Press 1990.
Culler, Jonathan: „Omniscience“. In: *Narrative* 12 (2004), H. 1, S. 22–34.
Currie, Gregory: *Narratives and narrators. A philosophy of stories*. Oxford: Oxford Univ. Press 2012.
Danto, Arthur C.: *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
Dawson, Paul: „From Digressions to Intrusions: Authorial Commentary in the Novel“. In: *Studies in the Novel* 48 (2016), H. 2, S. 145–167.
Discherl, Fabian; Pafel, Jürgen: „Die vier Arten der Rede- und Gedankendarstellung: Zwischen Zitieren und Referieren“. In: *Linguistische Berichte* 241 (2015), S. 3–47.
Doležel, Lubomir: *Heterocosmica. Ficiton and Possible Worlds*. Baltimore, London: Hopkins University Press 1998.
Dönicke, Tillmann u. a.: „Modelling Speaker Attribution in Narrative Texts With Biased and Bias-Adjustable Neural Networks“. In: *Frontiers in Artificial Intelligence* 4 (2022). https://doi.org/10.3389/frai.2021.725321 [Zugriff: 19. April 2025].

Durst, Uwe: „Definition der phantastischen Literatur“. In: O. Hg.: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen, Basel: Francke 2001, S. 17–61.

—: *Theorie der phantastischen Literatur*. Bd. 9. Berlin: LIT 2010 (= Literatur, Forschung und Wissenschaft).

Eco, Umberto: „Small Worlds“. In: *Versus. Quaderni di Studi Semiotica* 52 (1989), S. 53–70.

Manfred Eikelmann: „Gnomik“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 732–734.

Etaryan, Yelena: *Formen literarischer Selbstreflexion bei Thomas Mann und Günther Grass*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.

Fabricius-Hansen, Cathrine: „Nicht-direktes Referat im Deutschen – Typologie und Abgrenzungsprobleme“. In: Cathrine Fabricius-Hansen, Oddleif Leirbukt, Ole Letnes (Hg.): *Modus, Modalverben, Modalpartikeln*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2002, S. 7–28.

Fludernik, Monika: „The Establishment of Internal Focalization in Odd Pronominal Contexts“. In: Willie van Peer, Seymour Chatman (Hg.): *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY Press 2001, S. 101–113.

—: „Chronology, time, tense and experientiality in narrative“. In: *Language and Literature* 12 (2003), H. 2, S. 117–134.

—: *Erzähltheorie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft[4] 2014.

Frank, Eduard: „Die Rezeption Gustav Meyrinks vor und nach 1945“. In: Hopf, Helmuth, Janning, Jürgen (Hg.): *Freundschaftliche Begegnungen eines Magister Ludi – Festschrift für Eberhard Ter-Nedden zum 70. Geburtstag am 26. September 1978*. Münster: Pädagogische Hochschule Westfalen-Lippe, 1978, S. 5.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. Ditzingen: Reclam 2020. https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-014030-7.pdf [Zugriff: 19. April 2025].

Fricke, Harald: „Funktion“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: Fink 1998.

Benjamin Gittel u. a.: „Neither Telling nor Describing. Reflective Passages and Perceived Reflectiveness 1700–1945“. In: *Journal of Computational Literary Studies* 3 (2024). H. 1, S.1-24. https://doi.org/10.48694/jcls.3861 [Zugriff: 19. April 2025].

Giordano, Maria Diletta: „Gustav Meyrinks Raumkonzepte: Der Amsterdamer Jodenbuurt im Vergleich zum Prager Ghetto“. In: *Schnittstelle Germanistik* 2 (2022). H. 1., S. 185-197.

Gius, Evelyn; Jacke, Janina: „Zur Annotation narratologischer Kategorien der Zeit. Guidelines zur Nutzung des CATMA-Tagsets“. https://heureclea.de/wp-content/uploads/2014/10/Zur-Annotation-narratologischer-Kategorien-der-Zeit.-Guidelines-zur-Annotation-des-CATMA-Tagsets.pdf [Zugriff: 19. April 2025].

Gödeke, Luisa u. a.: „Generalisierungen als literarisches Phänomen. Charakterisierung, Annotation und automatische Erkennung“. In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 7 (2022). https://doi.org/10.17175/2022_010 [Zugriff: 19. April 2025].

Hamburger, Käte: „Die Zeitlosigkeit der Dichtung“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 29 (1955), S. 413–426.

Härter, Andreas: *Digressionen. Studien zum Verhältnis von Ordnung und Abweichung in Rhetorik und Poetik*. München: Fink 2000.

Hartmut Steinecke: „Offene Dialoge. Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte. E.T.A. Hoffmanns Erzähleingänge“. In: *Werkstatt* 11 (2016), S. 39-50.

Matthias Hartung: „Die Ausnutzung von Diskurswissen zum Zwecke der Informationsextraktion. Zur Gewinnung impliziter Information aus Texten.“ Heidelberg 2006. https://www.cl.uni-heidelberg.de/~hartung/pub/ma.pdf [Zugriff: 19. April 2025].

Heinzl, Elisabeth: „Die unendliche Geschichte als Kunstmärchen – Interpretation und individual-psychologischer Zugang“. In: *Zeitschrift für freie psychoanalytische Forschung und Individualpsychologie* 3 (2016), H. 2, S. 81-89.

Holler, Anke: „Alles eine Frage der Perspektive - Zur sogenannten erlebten Rede im narrativen Text“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 47 (2019), H. 1, S. 28–69.

Horstmann, Jan; Kleymann, Rabea: „Alte Fragen, neue Methoden – Philologische und digitale Verfahren im Dialog. Ein Beitrag zum Forschungsdiskurs um Entsagung und Ironie bei Goethe“. In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 4 (2019). https://doi.org/10.17175/2019_007 [Zugriff: 19. April 2025].

Iversen, Stefan: „Transgressive Narration: The Case of Autofiction“. In: Monika Fludernik, Marie-Lauren Ryan (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Bd. 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), S. 555–563.

Jacke, Janina: „Manuelle Annotation“. In: *forTEXT. Literatur digital erforschen*. https://fortext.net/routinen/methoden/manuelle-annotation [Zugriff: 19. April 2025].

—: „Unreliability and Narrator Types. On the Application Area of ›Unreliable Narration‹“. In: *Journal of Literary Theory* 12 (2018), H. 1, S. 3–28.

—: *Systematik unzuverlässigen Erzählens. Analytische Aufarbeitung und Explikation einer problematischen Kategorie*. Bd. 66. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Narratologia, hg. von Jannidis Fotis u. a.).

Jannidis, Fotis; Winko, Simone: Begriffsbildung. In: Nünning, Vera (Hg.): *Schlüsselkompetenzen. Qualifikationen für Studium und Beruf*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008, S. 64-77.

Jeger, Alexander: *Der Weg der Initiation zum Selbst in den Romanen von Gustav Meyrink*. Basel: Bommer 2019.

Jockers, Matthew L.: *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press 2013 (= Topics in the Digital Humanities).

Kania, Andrew: „Against the Ubiquity of Fictional Narrators“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2005), S. 47–54.

Kindt, Tom: *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Tübingen: Niemeyer 2008.

Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald: „Wie viel Interpretation enthalten Beschreibungen? Überlegungen zu einer umstrittenen Unterscheidung am Beispiel der Narratologie“. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literaruscher Texte*. Berlin, New York: De Gruyter 2003 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie 1, hg. von Fotis Jannidis u. a.), S. 286–304.

—: „Zum Verhältnis von Deskription und Interpretation. Ein Bestimmungsvorschlag und ein Beispiel“. In: Jan Borkowski u. a. (Hg.): *Literatur interpretieren. Interdisziplinäre Beiträge zur Theorie und Praxis*. Paderborn: mentis 2015, S. 73–90.

Klimek, Sonja: „Unzuverlässiges Erzählen als werkübergreifende Kategorie. Personale und impersonale Erzählinstanzen im phantastischen Kriminalroman“. In: *Journal of Literary Theory* 12 (2018), H. 1, S. 29–54.

Kloepfer, Rolf: „Erzählte Zeit und Erzählzeit“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Konrad, Eva-Maria: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*. Münster: mentis 2014.

Köppe, Tilmann: „Der Konjunktiv in Andreas Maiers Roman Wäldestag und die Theorie der Metafiktionalität“. In: J. Alexander Bareis, Frank Thomas Grub (Hg.): *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 57. Berlin: Kadmos 2010 (= Kaleidogramme), S. 115–134.

Köppe, Tilmann; Stühring, Jan: „Against Pan-Narrator Theories“. In: *Journal of Literary Semantics* 40 (2011), H. 1, S. 59–80.

Korthals Altes, Liesbeth: „Factual or Fictional? The Interpretive and Evaluative Impact of Framing Acts“. In: Monika Fludernik, Marie-Lauren Ryan (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Bd. 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), S. 565–576. https://doi.org/10.1515/9783110486278-040 [Zugriff: 19. April 2025].

Krahl, Siegfried; Kurz, Josef: *Kleines Wörterbuch der Stilkunde*. Leipzig: Bibliographisches Institut 1970.

Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler 2016.

Lascarides, Alex; Asher, Nicolas: „Segmented Discourse Representation Theory: Dynamic Semantics With Discourse Structure“. In: Harry Bunt, Reinhard Muskens (Hg.): *Computing Meaning*. Bd. 3. O. O.: Springer 2008 (= Studies in Linguistics and Philosophy 83), S. 87–124.

Löwe, Matthias: „Unzuverlässigkeit bei heterodiegetischen Erzählern: Konturierung eines Konzepts an Beispielen von Thomas Mann und Goethe“. In: *Journal of Literary Theory* 12 (2018), H. 1, S. 77–92.

Mair, Meinhard: *Erzähltextanalyse. Modelle, Kategorien, Parameter*. Stuttgart: ibidem 2014.

Martens, Gunther: „Narrative and Stylistic Agency: The Case of Overt Narration“. In: Peter Hühn, Wolf Schmid, Jörg Schönert (Hg.): *Point of view, Perpspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Berlin: De Gruyter 2009. S. 99-118.

Martínez, Matías; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck[11] 2019.

Meister, Jan Christoph: „‚It’s not what you see – it’s how you see what you see‘. The Fantastic as an Epistemological Concept“. In: Astrid Böger, Lars Schmeink (Hg.): *Collision of Realities. Establishing Research on the Fantastic in Europe*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 21–28.

Mikkonen, Jukka: „Truth in Literature: The Problem of Knowledgeand Insight Gained from Fiction“. In: Monika Fludernik, Marie-Lauren Ryan (Hg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Bd. 6. Berlin, Boston: De Gruyter 2020 (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie), S. 229–244.

Müller Farguell, Roger W.: „Symbol“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 3. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 550–555.

Müller, Günther: „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“. In: Müller, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Niemeyer 1968.

Müller, Wolfgang G.: „Ironie“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 185–189.

Neumann, Birgit; Nünning, Ansgar: „Metanarration and Metafiction“. In: *the living handbook of narratology* (2014). https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/50.html [Zugriff: 19. April 2025].

Newton, Isaac: *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Berlin: Oppenheim 1872.

Nünning, Ansgar: *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1989.

—: „Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration“. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Bd. 294. Heidelberg: Winter 2001 (= Anglistische Forschungen, hg. von Rüdiger Ahrens, Heinz Antor und Erwin Wolff), S. 13–48.

—: „On the Perspective Structure of Narrative Texts: Steps toward a Constructivist Narratology“. In: Willie van Peer, Seymour Chatman (Hg.): *New Perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York Press 2001, S. 207–224.

—: *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004.

Patron, Sylvie: „The Narrator. A Historical and Epistemological Approach to Narrative Theory“. In: Sylvie Patron (Hg.): *Optional-Narrator Theory: Principles, Perspectives, Proposal*. Lincoln: University of Nebraska Press 2021, S. 107–130.

Peil, Dietmar: „Metaphernkomplex“. In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 576–578.

Pier, John: „Metalepsis (revised version; uploaded 13 July 2016)“. In: *the living handbook of narratology* (2014). https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/51.html [Zugriff: 19. April 2025].

Plank, Frans: „Über den Personenwechsel und den anderer deiktischer Kategorien in der wiedergebenen Rede“. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 14 (1986), H. 3, S. 284–308.

Plotke, Seraina: *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*. Göttingen: V&R Unipress 2017.

Prince, Geralt (Hg.): „overt narrator“. In: *A Dictionary of Narratology*. USA: University of Nebraska Press 1990, S. 69.

— (Hg.): „commentary“. In: *A Dictionary of Narratology*. USA: University of Nebraska Press 1990, S. 1980.

Reichholf, Josef H.: *Einhorn, Phönix, Drache. Woher unsere Fabeltiere kommen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2012.

Reuvenkamp, Silvia: „Sentenz“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 3. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 425–427.

Roncador, Manfred: *Zwischen direkter und indirekter Rede. Nicht wörtliche direkte Rede, erlebte Rede, logophorische Konstruktionen und Verwandtes*. Tübingen: Niemeyer 1988.

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

Ryan, Marie-Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press 1991.

Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997.

—: „Time“. In: Peter Hühn u. a. (Hg.): *Handbook of Narratology*. 2 Bde., Bd. 2. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, S. 868–886.

Schmid, Wolf u. a.: „Grundbegriffe der Erzählanalyse“. In: Matías Martínez (Hg.): *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Springer 2011, S. 131–165.

—: *Elemente der Narratologie*. Berlin, Boston: De Gruyter 2014.

Schmidt, Jochen: „Ironie und Skepsis in Goethes Alterswerk, besonders in den ‚Wahlverwandtschaften‘“. In: *Goethe-Jahrbuch* 121 (2004), H. 1, S. 165–175.

Schöbel, Marcus: *Erzählung und Märchen. Eine Untersuchung zu Michael Endes „Die unendliche Geschichte“*. Gießen: Justus-Liebig-Universität 1995.

Schüch, Lena: „Computerphilologische Analyse. ‚Tagging in a huge meadow of time' - Analyse der Zeit in Erzähltexten mit Hilfe des Programms CATMA (Computer Aided Textual Markup and Analysis)". In: Antonius Weixler, Lukas Werner (Hg.): *Zeiten erzählen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia 48), S. 27–52.

Schuller, Karina: „Vom Machtraum fantastischer Narration: Sprachautarkie und Erzähldynamik in E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann'". In: *Zeitschrift für Fantastikforschung* 1 (2013), H. 3, S. 1–16.

Spree, Axel: „Interpretation". In: O. Hg.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 2. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 168–172.

Stanzel, Franz K.: „Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens". In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 33 (1959), S. 1–12.

—: „Begegnungen mit Erlebter Rede 1950–1990". In: Dorothea Kullmann (Hg.): *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen: Wallstein 1995, S. 15–27.

—: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore: Indiana University Press 1993.

Streube, Anita: „Erlebte Rede aus linguistischer Sicht". In: *Zeitschrift für Germanistik* 6 (1985), S. 389–406.

Werner Strube: „Die Definition literaturwissenschaftlicher Begriffe". In: ebd.: *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Schoningh 1993, S. 13-28.

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Wagenbach 1972.

Tomaševskij, Boris V.: *Theorie der Literatur, Poetik*. Wiesbaden: Harrassowitz 1985.

Toolan, Michael: *Language in literature. An introduction to stylistics*. London, New York: Routledge 2014.

de Toro, Alfonso: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman am Beispiel von G. García Márquez „Cien años de soledad", M. Vargas Llosas „La casa verde" und A. Robbe-Grillets 'La maison de rendez-vous*. Tübingen: Gunter Narr 1986 (= Acta Romanica 2).

—: *Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad", M. Vargas Llosas „La casa verde" und A. Robbe-Grillets „La maison de rendez-vous"*. Tübingen: Gunter Narr 1986.

Uspenskiĭ, Boris A.; Eimermacher, Karl: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

Vendler, Zeno: „Verbs and Times". In: *Philosophical Review* 66 (1957), H. 2, S. 143–160.

Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa*. Paderborn: Fink 2008.

—: *Theorie und Typologie narrativer Unzuverlässigkeit am Beispiel englischsprachiger Erzähl-literatur*. Bd. 63. Berlin, Boston: De Gruyter 2018 (= Narratologia, hg. von Fotis Jannidis u. a.).

Walsh, Richard: *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press 2007.
Dietrich Weber: *Erzählliteratur: Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
Weimer, Anna Mareike: *Digitaler Anhang zu „Der overt narrator – die Markierung der Erzählinstanz. Die digitale Annotation der narrativen zeitlichen Ordnung zur Identifikation von Erzählinstanzen und -kommentaren in phantastischen Werken des 19. und 20. Jh.“*. Zenodo 2025. https://doi.org/10.5281/zenodo.11567282 [Zugriff: 17. Juli 2025].
—, u. a.: „The author's speech. Empirical perspectives on speaker attribution in narrative fiction“. In: Simon Grund, Robert Kirstein, Julian Wagner (Hg.): *Ambiguity and Narratology*. Tübingen: De Gruyter 2024, S.53–80.
—, u.a.: „The (In-)Consistency of Literary Concepts.“ In: *Journal of Computational Literary Studies* 1 (2022), H. 1. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.48694/jcls.90 [Zugriff: 19. April 2025].
Weixler, Antonius; Werner, Lukas: „Zeit und Erzählen - eine Skizze“. In: Antonius Weixler, Werner, Lukas (Hg.): *Zeiten Erzählen Ansätze - Aspekte -Analysen*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015 (= Narratologia 48), S. 1–24.
Wieland, Christoph Martin: *Geschichte des Agathon*. O. O.: Zitiert nach TextGrid Repository 2012. https://hdl.handle.net/11858/00-1734-0000-0005-A68F-A [Zugriff: 19. April 2025].
Wildfeuer, Janina; Bateman, John A.: „Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht“. In: *IMAGINE* (2018), H. 28, S. 5–46.
Winko, Simone: „Bezugnahmen auf die Textwelt. Untersuchungen zu Handlungstypen in der literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis“. In: *Scientia Poetica* 26 (2022), S. 125–165.
Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Niemeyer 1993.
—: „Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflect/série‘“. In: Jörg Helbig (Hg.): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2001, S. 49–84.
—: „Erzähler“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 156–157.
—: „Erzähler“. In: Ansgar Nünning (Hg.): *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004, S. 47.
Zeller, Rosmarie: „Erzählerkommentar“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3 Bde., Bd. 1. Berlin, New York: De Gruyter 2007, S. 505–506.
Zeman, Sonja: „What is a Narration – and why does it matter?“ In: Annika Hübl, Markus Steinbach (Hg.): *Linguistic Foundations of Narration in Spoken and Sign Language*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamin Publishing 2018, S. 173–202.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 2001.

Zymner, Rüdiger: „Uneigentliche Bedeutung“. In: Jannidis Fotis u. a. (Hg.): *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Berlin, New York: De Gruyter 2003, S. 129–168.

„erklären“. In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*. 2008ff. https://www.owid.de/artikel/298797 [Zugriff: 19. April 2025].

„erläutern“. In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*. 2008ff. https://www.owid .de/artikel/126637 [Zugriff: 19. April 2025].

„beurteilen“. In: *OWID – Online-Wortschatz-Informationssystem Deutsch*. 2008ff. https://www.owid.de/artikel/298762 [Zugriff: 19. April 2025].

„Person“. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*.

„Person“. In: *OxfordLanguages*.

„Persönlichkeit“. In: *OxfordLanguages*.

„Entität“. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*.

11.3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 – Grafische Darstellung der Untertypen des Kommentars nach Chatman. 22
Abb. 2 – Darstellung unzulässiger Kommunikation nach Chatman. 23
Abb. 3 - Darstellung von Vendors Verbklassen in ihrer Einteilung in *time instants* und *time periods*, bzw. *unique/definite* und *not unique/definite*..... 41
Abb. 4 - Darstellung von Ordnung "order" nach Schüch. 47
Abb. 5 - Tagset der zeitlichen Indikatoren für einen *overt narrator*..... 47
Abb. 6 - Abweichungen der chronologischen zeitlichen Ordnung von erzählter Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit. 48
Abb. 7 - Vergleich der Häufigkeit der einzelnen Tags des Tagsets zueinander im Gesamtkorpus. 59
Abb. 8 - Anteile der Tags an Annotation pro Werk für *Der Sandmann*, *Das grüne Gesicht* und *Die unendliche Geschichte*. 61
Abb. 9 - Darstellung der zeitlichen Abweichungsmarker in Hoffmanns Der Sandmann in 10% Abschnitten. 63
Abb. 10 - Darstellung der zeitlichen Abweichungsmarker in Meyrinks Das grüne Gesicht in 10% Abschnitten. 72
Abb. 11 - Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit (1 = Rahmenwelt, 2 = Binnenwelt), Modelldarstellung. 79
Abb. 12 - Darstellung der zeitlichen Abweichungsmarker in Endes *Die Unendliche Geschichte* in 10% Abschnitten. 80
Abb. 13 - Erzählpausen in *Der Sandmann*..... 108
Abb. 14 - Erzählpausen in *Das grüne Gesicht*. 109
Abb. 15 - Die Erzählpause in *Die unendliche Geschichte*. 110
Abb. 16 - Auswahl an interrogative Erzählpausen aus *Die unendliche Geschichte*..... 133
Abb. 17 - Visualisierung der Annotation von Beschreibung, Dehnung und Raffung in den Untersuchungstexten. Dabei wird *Beschreibung* in Gelb, *Dehnung* in Grün und *Raffung* in Blau dargestellt. 178
Abb. 18 - Annotation des Tags "Wiederholung" in den drei Untersuchungswerken, Vorkommen in 10% Schritten des Werkverlaufs angezeigt. 180
Abb. 19 - Prolepsen in Die unendliche Geschichte im prozentualen Verlauf des Werkes. . 187
Abb. 20 - Modell der Kommunikationsebenen, eigene Darstellung orientiert an Schmids Modell. 195
Abb. 21 - Distanzmaß für Erzählinstanzen nach Chatman (Vgl. Kap.1.1). 195
Abb. 22 - Redewiedergabeformen für die Erzählinstanz in der Spannung unterschiedlicher Sprechinstanzen. 196

11.4 Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 - Anzahl der Tags für zeitliche Abweichungsphänomene in dem untersuchten Texten und ihr Verhältnis zum Gesamttext für die drei Untersuchungstexte Hoffmanns *Der Sandmann*, Meyrinks *Das grüne Gesicht* und Endes *Die unendliche Geschichte*, gerundet auf eine Stelle hinter dem Komma. (* berechnet unter Ausschluss der vorangestellten Briefe. Bezieht man diese mit ein, umfassen die Abweichungspassagen 65%)..... 58
Tabelle 2 - Anteil der Tags am Gesamtkorpus unter..... 60
Tabelle 3 - Erzählfunktionen nach Genette, Nünning, Fludernik, Wolf und Mair..... 95
Tabelle 4 - Kommentartypen nach Chatman mit Angabe von Kurzdefinition, Erzählerfunktion und Bezug zur erzählten Welt..... 103
Tabelle 5 - Kommentartypen nach Chatman mit Angabe von Kurzdefinition, Erzählerfunktion und Bezug zur erzählten Welt..... 112
Tabelle 6 – Sprechhandlungen und ihre Kurzdefinitionen zur Exploration literarischer Kommentare..... 116
Tabelle 7 - Übersicht über die von Asher und Lascarides beschriebenen Diskursrelationen zur Verbindung zweier Diskurseinheiten / Aussagen ›a‹ und ›b‹. nach Wildfeuer/Bateman. 118
Tabelle 8 - Erzählpausen in Hoffmanns *Der Sandmann*. 120
Tabelle 9 - Erzählpausen in Meyrinks Das grüne Gesicht..... 122
Tabelle 10 - Erzählpausen aus Endes *Die unendliche Geschichte*. Aus Gründen der Darstellung wurden diejenigen Sprechhandlungen, die einen geringen Wert erhalten haben, unter „Andere“ zusammengefasst. Eine ausführliche Darstellung findet sich im Anhang 12.1. 124
Tabelle 11 - Meistgenutzte Sprechhandlungen des Kommentartyps Interpretation..... 128
Tabelle 12 - Kombinierte Kommentartypen im Gesamtkorpus, dargestellt in prozentuellem Anteil und Menge. 130
Tabelle 13 - Persönlichkeitsgrade von Erzählinstanzen nach Mair. 142
Tabelle 14 - Vorkommen von Tempuswechsel, Mündlichkeitsmarker und Selbstreferenz . 143
Tabelle 15 - Tempuswechsel..... 144
Tabelle 16 – Mündlichkeitsmarker. 148
Tabelle 17 - Implizite Selbstreferenz der Erzählinstanz 150
Tabelle 18 - Ausführung der Unsicherheitsmarker und Vorkommen in den untersuchten Texten. 159
Tabelle 19 - Tabellarische Zusammenfassung der mit dem *overt narrator* assoziierten Phänomene, die in den drei bisher bearbeiteten Merkmalgruppen des Modells aufgefasst wurden mit Kurzdefinitionen und Verortung in der Kapitelstruktur der vorliegenden Arbeit. 193

Tabelle 20 - Erlebte Rede, ambig und eindeutig, im Untersuchungskorpus. Es gilt wie immer zu beachten, dass diese Verteilungen dahingehend zu lesen sind, dass es sich um drei unterschiedlich umfangreiche Werke handelt. 202
Tabelle 21 - Kandidaten für Erlebte Rede im Erzählpausenkorpus, geordnet nach Kommentartypen und in den Anteilen gerundet auf eine Stelle nach dem Komma. 203
Tabelle 22 - Metanarration und -fiktion im Korpus. 216
Tabelle 23 - Tabellarische Zusammenfassung der mit dem *overt narrator* assoziierten Phänomene, die in den drei bisher bearbeiteten Merkmalgruppen des Modells aufgefasst wurden mit Kurzdefinitionen und Verortung in der Kapitelstruktur der vorliegenden Arbeit, mit Ergänzung um Zuordnungsphänomene der Figur- und Autorrede als vierten Untersuchungsaspekt. 227
Tabelle 24 - Merkmale des *overt narrators* in *Der Sandmann*. 231
Tabelle 25 - Merkmale des *overt narrators* in *Das grüne Gesicht*. 234
Tabelle 26 - Merkmale des *overt narrators* in *Die unendliche Geschichte*..... 236
Tabelle 27 - Übersicht über das Vorkommen der mit dem Modell des *overt narrators* assoziierten Phänomene in den drei Werken des Untersuchungskorpus..... 237
Tabelle 28 - Untersuchungsphänomene, die mit dem *overt narrator* assoziiert sind, gruppiert nach den Merkmalgruppen. 239

12 Anhang

12.1 Digitaler Anhang Weimer

Der digitale Anhang der Arbeit ist auf Zenodo veröffentlicht unter Weimer, Anna Mareike: *Digitaler Anhang zu „Der overt narrator – die Markierung der Erzählinstanz. Die digitale Annotation der narrativen zeitlichen Ordnung zur Identifikation von Erzählinstanzen und -kommentaren in phantastischen Werken des 19. und 20. Jh.“*. Zenodo 2025. https://doi.org/10.5281/zenodo.11567282 [Zugriff: 17. Juli 2025], siehe hier. Ein Überblick über den Angang wird in *Read Me - Übersicht Digitaler Anhang Weimer* gegeben.

12.2 Vollständige Tabellen der Datenerhebung Erzählpause

Die Erzählpausen, die kategorisiert wurden, als Passagen finden sich im oben angegebenen Datensatz zur Ansicht.

E.T.A. Hoffmann – Der Sandmann

Chatman		Operator		Diskursrelation	
Interpretation	12	Einordnen	7	Elaboration	7
		Beurteilen	5	Explanation	3
		Erläutern	4	Result	3
		Benennen	1	Narration	1
		In Beziehung setzen	1		
		Entwickeln	1		
Einstellung	10	Beurteilen	7	Elaboration	6
		Entwickeln	1	Result	2
		Charakterisieren	1	Explanation	2
		Erklären	1	Narration	1
		Begründen	1		
		Einordnen	1		
		Darstellen	1		
Diskurskom-mentar	2	Einordnen	2	Background	2
Interpretation, Einstellung	1	Beurteilen	1	Elaboration	1
Interpretation, Diskurs	1	Erläutern	1	Narration	1
		Herausarbeiten	1	Background	1
		Entwickeln	1	Result	1
Interpretation, Beschreibung	2	Darstellen	1	Explanation	2
		Einordnen	1		
		Charakterisieren	1		

Interpretation, Einstellung, Diskurs, Generalisierung	1	Erörtern Gestalten Interpretieren	1 1 1	Elaboration Background Explanation	1 1 1
Keiner Davon Handlung Beschreibung	4 2 1	Anwenden Beschreiben Darstellen	1 1 1	Narration Background Elaboration	2 1 1

Gustav Meyrink – Das grüne Gesicht

Chatman		Operator		Diskursrelation	
Interpretation	53	Einordnen	18	Elaboration	30
		Charakterisieren	14	Explanation	16
		Erläutern	13	Background	4
		Beurteilen	6	Result	2
		Herausarbeiten	5	Narration	1
		Darstellen	3		
		Entwickeln	3		
		Beschreiben	2		
		Zusammenfassen	2		
		In Beziehung setzen	2		
		Benennen	2		
		Begründen	1		
		Bewerten	1		
		Wiedergeben	1		
Einstellung	19	Beurteilen	16	Elaboration	17
		Einordnen	6	Explanation	2
		Charakterisieren	2	Result	2
		Vergleichen	1		
		Entwickeln	1		
Einstellung, Generalisierung		Beurteilen	2	Elaboration	2
Interpretation, Generalisierung	13	Beurteilen	5	Elaboration	9
		Einordnen	4	Explanation	6
		Charakterisieren	4	Parallel	1
		Erläutern	3	Background	1
		Herausarbeiten	2		
		Entwickeln	2		
		Vergleichen	2		
Interpretation, Einstellung	12	Einordnen	7	Explanation	7
		Beurteilen	7	Elaboration	7
		Charakterisieren	4	Background	1
		Erläutern	2		
		Begründen	2		
		Benennen	1		
		Bewerten	1		
		Beschreiben	1		
Interpretation, Beschreibung	16	Einordnen	11	Elaboration	15
		Charakterisieren	4	Background	4
		Beschreiben	3	Explanation	2
		Beurteilen	3	Parallel	1
		Benennen	1		
		Vergleichen	1		
		Darstellen	1		
		Erläutern	1		

Interpretation, Diskurs	1	Charakterisieren Vergleichen	1 1	Parallel	1
Interpretation, Handlung	5	Einordnen Beurteilen Darstellen Beschreiben Entwickeln Charakterisieren	2 1 1 1 1 1	Elaboration Background	4 1
Interpretation, Einstellung, Generalisierung	2	Erläutern Beurteilen	2 2	Elaboration Exploration Background	2 1 1
Keiner Davon Handlung Rede	34 4 1	Einordnen Entwickeln Beschreiben Auswerten Benennen In Beziehung setzen Zusammenfassen Beurteilen	5 2 1 1 1 1 1 1	Narration Result Explanation Elaboration	23 5 2 2

Michael Ende – Die unendliche Geschichte

Chatman		Operatoren		Diskursrelation	
Interpretation	123	Verdeutlichen Erläutern Beurteilen Veranschaulichen Deuten Erklären Beschreiben Vergleichen Zusammenfassen Andere	70 39 33 29 19 17 7 3 3 2	Elaboration Explanation Background Result Narration Parallel	65 50 30 19 14 1
Einstellung	32	Beurteilen Verdeutlichen Deuten Beschreiben Bewerten Andere	42 5 5 3 3 6	Elaboration Explanation Result Background Narration	32 15 6 3 2
Diskurskommentar	5	Beurteilen Verdeutlichen	3 2	Elaboration Narration Explanation	3 1 1
Einstellung, Generalisierung	1	Erklären Beurteilen	1 1	Explanation	1
Interpretation, Einstellung, Diskurskommentar	2	Erläutern Beurteilen	2 2	Elaboration Explanation Parallel	2 2 2

Interpretation, Einstellung, Generalisierung	6	Erklären	5	Explanation	6
		Beurteilen	4	Result	4
		Verdeutlichen	2	Elaboration	2
		Deuten	2	Background	1
		Andere	4	Parallel	1
Interpretation, Beschreibung, Diskurskommentar	1	Erklären	1	Elaboration	1
				Background	1
Interpretation, Beschreibung, Generalisierung	1	Erläutern	1	Elaboration	1
Einstellung, Diskurskommentar	1	Beurteilen	1	Elaboration	1
Einstellung, Beschreibung	1	Veranschaulichen	1	Elaboration	1
		Beurteilen	1		
Interpretation, Einstellung	11	Beurteilen	17	Explanation	15
		Verdeutlichen	8	Elaboration	12
		Erläutern	6	Background	6
		Veranschaulichen	2	Result	3
		Erklären	2		
		Andere	4		
Interpretation, Generalisierung	5	Erklären	3	Explanation	3
		Erläutern	2	Elaboration	2
		Beurteilen	2	Result	1
		Andere	2		
Interpretation, Diskurskommentar	6	Erläutern	4	Elaboration	4
		Deuten	4	Result	3
		Veranschaulichen	3	Background	3
		Verdeutlichen	3	Narration	2
		Beurteilen	2	Explanation	2
		Andere	2		
Interpretation, Beschreibung	37	Erklären	17	Elaboration	31
		Beschreiben	12	Background	16
		Veranschaulichen	11	Explanation	3
		Verdeutlichen	11	Result	1
		Erläutern	8	Narration	1
		Beurteilen	5	Contrast	1
		Begründen	2		
		Andere	2		
Einstellung, Diskurskommentar	1	Beurteilen	1	Elaboration	1
Interpretation, Handlung	5	Beurteilen	4	Elaboration	5
		Verdeutlichen	2		
Keiner	42	Verdeutlichen	22	Elaboration	25
		Veranschaulichen	11	Narration	5
Davon		Beschreiben	7	Explanation	4
Beschreibung	9	Beurteilen	4	Result	4
Handlung	6	Deuten	2	Background	3
		Andere	2		