

Harald Haferland

Erzähler, Fiktion, Fokalisierung

Drei Reizthemen der Historischen Narratologie

Inhalt: 1.1 Eine frühe Abbildung Wolframs von Eschenbach in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ (S. 12); 1.2 Exkurs: Probleme des Erzählerbegriffs (S. 17); 1.3 Zur Historisierung des Erzählerbegriffs am Beispiel von Wolframs ›Willehalm‹ und der ›Willehalm‹-Illustrationen in der ›Großen Bilderhandschrift‹ (S. 27); 1.4 Methodische Prinzipien bei der Historisierung des Erzählerbegriffs (S. 34). 2.1 Fiktion: Sprachanalytische Präliminarien (Fiktivität und Erfundenheit) (S. 42); 2.2 Fiktionalität (Fiktionsstatus) als Form der Geltung im Literaturbetrieb (S. 48); 2.3 Bezugnahmen auf die Vergangenheit aus Erzählungen ohne Fiktionsrahmen und in Erzählungen mit Fiktionsrahmen (S. 58); 2.4 Strittige Merkmale narrativer Fiktionen in der mittelalterlichen Literatur (S. 70); 2.5 Faktizitätsgeltung im Mittelalter – der Fall der Heldendichtung (mit einem Postskript) (S. 76). 3.1 Fokalisierung: Zugrundeliegende narrative Verfahren (S. 82); 3.2 Genettes Fokalisierungs-begriff im erzähltheoretischen Kontext und seine Historisierung (S. 87); 3.3 Gert Hübners Versuch einer Anpassung des Fokalisierungs-begriffs: Diskussion zweier Textbeispiele aus dem ›Tristan‹ und den ›Buddenbrooks‹ mit einigen Schlussfolgerungen (S. 100)

Begutachteter Beitrag, publiziert im Juli 2019.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), d. h. die in ihr publizierten Beiträge dürfen unverändert zu nicht-kommerziellen Zwecken unter Angabe von Autor und Publikationsort weitergegeben und veröffentlicht werden.

Herausgeber: PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg)
<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de

ISSN: 2568-9967

1.1 Eine frühe Abbildung Wolframs von Eschenbach in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹

Burghart Wachinger hat 1992 in einem kleinen Aufsatz zu einer Abbildung oder Darstellung Wolframs in einer Handschrift des späten 14. Jahrhunderts¹ festgestellt, dies sei nach der bekannten Illustration in der Manessischen Liederhandschrift (Anfang des 14. Jahrhunderts, Wolfram verschwindet hier vollständig hinter seiner Rüstung) die früheste Darstellung Wolframs (Wachinger 1992 zeigt, dass es sich um ein Autorbild Wolframs handeln muss; grundlegend zu Autorabbildungen Peters 2008). Es kommen freilich noch frühere Darstellungen Wolframs in der sogenannten ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ (ca. 1270; von Amira 1921) in Betracht (siehe dazu Abb. 1 und die [Handschriftenfragmente](#)), die Wachinger aber nicht mit dazurechnen möchte: »[W]as dort gezeigt wird, ist nicht der Autor, sondern der Erzähler, der zwischen den Figuren, die sich an getrennten Orten aufhalten, vermittelt.« (Wachinger 1992, S. 10)² Um den Erzähler, nicht den Autor, soll es im Folgenden zunächst gehen, aber es ist nicht zu vermeiden, den Autor dazu mit im Blick zu behalten. Mit der Bilddarstellung eines Autors verbinden sich keine grundsätzlichen Schwierigkeiten, außer vielleicht, dass man eine auf Ähnlichkeit abhebende Abbildung oder ein Portrait vor dem 15. Jahrhundert kaum erwarten kann. Mit der Abbildung eines Erzählers, d. h. nicht nur einer erzählenden Person, sondern eines Erzählers im literaturwissenschaftlich-terminologischen Sinn, verbinden sich dagegen einige Probleme. Zunächst einmal: Wie soll man ihn, wenn es sich denn um eine konkrete Person/Figur handelt, überhaupt von einer Darstellung des Autors unterscheiden, wenn man mit Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit nicht operieren kann und die Darstellung auch nicht mit einer anderen Kennung (›Dies soll der Erzähler sein‹) versehen ist? Ich gehe deshalb anders als Wachinger davon aus, dass in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹

Wolfram dargestellt ist, und beschreibe die Schwierigkeiten, die der ikonographischen Identifizierung eines Erzählers bzw. dann auch der Abbildung eines Erzählers im Wege stehen.

Dieser Einstieg dient mir dazu, die Probleme des Erzählerbegriffs anzureißen und vor allem: seine Historisierung und Rückprojektion in die Geschichte des Erzählens von den Anfängen an zu problematisieren. Meine Ausgangsposition besteht darin, dass nicht alle erzähltheoretischen Begriffe sich ausgreifend historisieren lassen. Der Erzählerbegriff hat sich als Analyseinstrument aus der Leseerfahrung mit Erzählweisen in Romanen des 19. Jahrhunderts herausgebildet. Das macht ihn nicht gleich geeignet, auf alles Erzählen von Romanen oder Epen oder gar auf alles Erzählen überhaupt übertragen zu werden. Mit dem Problem fiktionalen Erzählens ist er aber auf intrikate Weise verschränkt, und fiktionales Erzählen gibt es schon vor dem 19. Jahrhundert, in Ansätzen schon im Mittelalter, vom antiken Roman abgesehen, der schon einmal als Fiktion voll ausgeprägt war. Üblicherweise wird dann so argumentiert, dass fiktionale Texte einen Erzähler haben. Doch lässt sich wiederum ein Fiktionsstatus nicht gleich überall eindeutig feststellen, und leicht gerät man hier zudem in einen Zirkel: Wo eine Fiktion vorliegt, liegt ein Erzähler vor, und wo ein Erzähler vorliegt, liegt eine Fiktion vor. Die Zirkularität liegt in der Sache und ist deshalb nicht gleich vitiös. Wo zwei Merkmale immer kombiniert auftreten, kann man von einem auf das andere schließen. Vitiös wird es nur, wenn man das eine behaupten zu können glaubt, nachdem man das andere behauptet hat. Man muss aber eines auch noch unzweifelhaft feststellen. Für den Fall aber, dass Merkmale doch nicht immer gleich kombiniert auftreten, muss man auch das andere noch feststellen. Nun verhält es sich aber tatsächlich so, dass – auch wenn Erzähler und Fiktion irgendwann kombiniert auftreten – sie es nicht schon immer tun. Es scheint so, dass historisch erst der Fiktionsstatus geklärt wird und dann erst auch die Autor-Erzähler-Unterscheidung folgt – so zumindest, was die literaturwissenschaftliche und poetologische Reflexion anbetrifft.

Ich möchte deshalb den zirkulären Zusammenschluss von Fiktion und Erzähler auflösen und in ihm verfangene, vermeintliche Feststellungen problematisieren. Beides ist m. E. gesondert zu klären. Wie aber irgendwann der Erzählerbegriff an der Fiktionalität festgemacht wird, so werden an sie oft auch noch weitere deskriptive Begriffe geheftet, die an den narrativen Verfahren fiktionalen Erzählens hängen. Besonders prominent sind hier die Formen der Fokalisierung geworden. Auch dieses Problem wird im letzten Teil des Aufsatzes angerissen. Es scheint mir notwendig, die drei Konzepte in einem Zusammenhang zu problematisieren, auch wenn in diesem weiten Rahmen im Folgenden vieles nur gestreift und die überbordende Forschung nur in schmaler Auswahl zitiert werden kann.



Abb. 1: München, BSB, Cgm 193, III.

Ich beschränke mich auf die Analyse nur einer Bildzeile der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ (Abb. 1, mittlere Bildzeile; Wolfram ist noch in der unteren Bildzeile zu sehen, außerdem noch zwei weitere Male auf dem Folgeblatt). In dem zugehörigen Ausschnitt der Textspalte neben der Bildzeile beginnt das vierte Buch des ›Willehalm‹ mit einer Initiale (= 162,1–18). Zuvor war die Schlacht auf Alischanz verloren gegangen, und Willehalm war auf der Suche nach Entsatz seiner von den Sarazenen belagerten Burg an den Hof des römischen Königs geritten. Dort war er zunächst nicht empfangen worden und musste sich wutentbrannt einen Weg zu seiner Schwester, der römischen Königin, bahnen. Wolfram spricht nun – als erzählender Autor oder Autor-Erzähler – die Hörer an und fragt, ob sie hören wollen, wie es steht und wie es weitergeht, nachdem Willehalm in solchen Zorn geraten war: Wer (es folgt nun eine Vorausschau:) im Folgenden nämlich eine Versöhnung herbeiführt (Alyze), wie sich Hilfe für ihn und Zuversicht einstellt und die römische Königin ihm wieder ihre Gunst schenkt und ihm ihre Unterstützung doch noch zuteilwerden lässt. Wolfram nennt dann, was Willehalm die ganze Zeit zutiefst bewegt: dass er bei seinem Ritt an den Königshof, um militärische Hilfe einzuholen, seine Frau Gyburg allein und in Gefahr zurücklassen musste. Schließlich werden die Hörer aufgefordert, sich den *grozen mort, der uf Alytszanz geschach* (= 162,14f., ich zitiere den Text der ›Großen Bilderhandschrift‹), also die grausame Schlacht bei Alischanz, zu vergegenwärtigen und dazu das *ungemach* Gyburgs, die Willehalm nach Hilfe losgeschickt hatte.

In der mittleren Bildzeile sieht man Wolfram – wie auch in den drei folgenden Bildzeilen, zwei davon auf dem Folgeblatt – in der Mitte zwischen zwei Figuren der Handlung stehen, die Arme hier aber nicht wie in den anderen Bildzeilen beidseitig ausgestreckt, sondern überkreuz und mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den links von ihm stehenden Willehalm und dem Zeigefinger der linken Hand auf die rechts von ihm stehende Gyburg zeigend³ (Gyburg wird auch in der nächsten, unteren Bildzeile links aufgenommen). Vor ihren Füßen ist der *groze mort, der uf Alytszanz geschach*,

in Form zweier getöteter Krieger dargestellt. Raumzeitlich Auseinanderliegendes ist damit im Bild zusammengeführt. Die Bildzeile ist den achtzehn Versen der Einleitungspartie des vierten Buchs recht eng angepasst, das rubrizierte W zwischen den Köpfen Gyburgs und Wolframs nimmt die Initiale des ersten Verses *W[olt ir nu horen wiez geste]* auf. Damit wird stellvertretend Bezug auf Wolframs Text genommen, sodass die Zugehörigkeit zur Erzählpartie auch markiert ist. So wird das jeweils auch in den eng verwandten Bilderhandschriften des ›Sachsenspiegels‹ gehandhabt.⁴ Die mittlere Bildzeile nimmt Bezug auf Willehalms Sorge um Gyburg, die er zurücklassen musste (162,10f.). Sie könnte einen Vers Wolframs aufnehmen, in dem Gyburg Willehalm nach Hilfe ausschickt (*div* [d. h. Gyburg] *in nach helfe von ir treip*, 162,18). In den anderen drei Bildzeilen wird er weiterhin in einer Haltung von *kumber* und *sorge* um Gyburg gezeigt.

Wolfram wird hier nicht in einer konkreten Vortragssituation dargestellt – dazu würde wohl auch ein Buch zum Vorlesen gehören –, sondern als derjenige, als der er in der diskursiven Partie seines ›Willehalm‹ selbst spricht, und man kann nicht recht entscheiden, ob er mittels seiner Zeigegesten dem Betrachter der Handschrift, dem er zugewandt ist, ohne ihn anzuschauen, etwas präsentiert, ob er die Figuren und Parteien der Erzählhandlung als *auctor* anordnet oder ob er sogar auf die Handlungsebene gerät und mittels der Überkreuzstellung der Arme in der mittleren Bildzeile einen Transport von Worten zwischen den dargestellten Figuren besorgt. Denn Gyburg spricht hier zu Willehalm (etwa mit den Worten ›Hole Hilfe‹), der ihre Worte mit der Hand auf dem Herzen aufnimmt, als Zeichen eines Gelöbnisses. Zieht man die ›Sachsenspiegel‹-Handschriften zum Vergleich heran, dann findet man in derselben Position mit einer vergleichbaren Handgebärde der Überkreuzstellung der Arme etwa auch einen Fürsprecher (Rechtsanwalt) beim Lehnengericht dargestellt, der die Ansprüche eines Lehnsmanns an den Richter heranträgt (vgl. in der [Heidelberger Handschrift](#) z. B. Bl. 5r, oberste Bildzeile. Die Überkreuzstellung der Arme fungiert als ikonographische Formel der anwaltlichen Vertretung). Zumindest dieser Fürsprecher befindet

sich in einer gemeinsamen Situation mit den Prozessteilnehmern, vielleicht also entsprechend auch Wolfram mit seinen Figuren, indem er in einer imaginären und nicht konkret erzählten Situation Gyburgs Worte an Willehalm heranträgt. Wenn mittels der zwei toten Krieger vor den Füßen Gyburgs der *groze mort uf Alytszanz* bzw. eine Abbeviatur seines Resultats in die Bildzeile hineinziert und hier platziert ist,⁵ dann geschieht das wiederum in entfernter Analogie zu einem Streitgegenstand bei einem Rechtsstreit: Der Anlass der Not Gyburgs besteht ja in diesem *mort*.

Die von Wachinger 1992 gegebene Begründung, nur ein Erzähler könne auf Figuren zeigen, die sich in der erzählten Welt an verschiedenen Orten aufhielten, scheint darauf hinauszulaufen, dass der Erzähler als Vermittler der Erzählung⁶ die Übersicht über ihren Verlauf besitze und deshalb Figuren und raumzeitlich getrennte Ereignisse zusammenziehen könne, wie es auch in der zugehörigen Textpartie und den weiteren drei Darstellungen Wolframs in der Handschrift der Fall ist. Warum der Autor dies allerdings nicht tun können soll, bleibt ungeklärt.⁷ Wachinger steht indes mit seiner Beobachtung bei weitem nicht allein. Er teilt sie mit einer seit Beginn der 1990er Jahre erschienenen zweistelligen Zahl von Aufsätzen und Büchern zu den Darstellungen in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹, die sämtlich die Autor-Erzähler-Unterscheidung anwenden, ohne sie – zumal mit der Übertragung des Erzählers ins Bildmedium – weitergehend zu problematisieren. Es scheint, als habe man, heureka, endlich herausgefunden, wer in der Bilderhandschrift nur dargestellt worden sein kann. Und so bekommt man endlich auch einmal einen Erzähler zu sehen.

1.2 Exkurs: Probleme des Erzählerbegriffs

Bekanntlich hat Käte Friedemann 1910 den Erzähler zum ersten Mal vom Dichter unterschieden, wenn auch nicht immer ganz konsequent im Sinne einer Bezugnahme auf zwei verschiedene Entitäten, eine reale und eine

textuelle oder textgeschaffene.⁸ Grundsätzlich ist bei dieser Unterscheidung zu beachten, dass einer textgeschaffenen Entität zwar alles zugeschrieben werden kann, was eine reale Entität ausmacht – darunter etwa alle Eigenschaften des Menschen und auch die seines Geistes und seiner Intelligenz –, dass die textgeschaffene Entität aber solche Eigenschaften nicht im gleichen Sinne besitzen kann, wie der Mensch sie besitzt, da sie ja nur über (textuelle) Zuschreibungsakte geschaffen werden. Keine Zuschreibung kann aber erreichen, dass Erzähler oder Figuren wirklich lebendig werden, es sei denn wiederum nur in einer über Zuschreibungen erschaffenen Erzählwelt. Solche Zuschreibungsakte müssen dabei allerdings auch kenntlich und im zugehörigen Text nachweisbar sein. Jenseits von ihnen ist der oft latente (Fehl)Schluss unzulässig, ein Erzähler sei so etwas wie eine selbstangetriebene wirkliche Person, sei es auch, dass diese nur als Figur ausgeführt ist. Ich möchte dieses Problem im Folgenden als Homunkulus-Problem adressieren.

Die referentielle Trennung von Dichter/Autor und textgeschaffenem Erzähler, wie sie heute in der Literaturwissenschaft geläufig ist, ist nach ihrer Einführung durch Friedemann nicht unwidersprochen geblieben. So hat Käte Hamburger (1987 [1957], S. 123) nur so viel zugestehen wollen, dass der erzählende Dichter eine impersonale Erzählfunktion handhabe wie der Maler Farbe und Pinsel (die Analogie zum Maler und seinem Pinsel geht auf die ›Ars poetica‹ des Horaz zurück: *ut pictura poesis*, V. 361): »Einen fiktiven Erzähler, der, wie es offenbar vorgestellt wird, als eine Projektion des Autors aufzufassen wäre, ja als ›eine vom Autor geschaffene Gestalt‹ (F. Stanzel), gibt es nicht [...].« (Hamburger 1987 [1957], S. 126). Die Rede von einem fiktiven Erzähler ist nach Hamburger sinnlos (Franz K. Stanzel hatte sich 1955 an besonders im angelsächsischen Raum verbreitete Explikationen des Erzählerbegriffs angeschlossen. Die gegenseitigen Bezüge von Stanzels ›Typischen Formen des Romans‹, 1964, und Hamburgers ›Logik der Dichtung‹, 1957, überschneiden sich danach in den verschiedenen Auflagen).

Natürlich gibt Hamburger zu, dass ein Autor, wenn er nicht ggf. jenseits der Handhabung einer impersonalen Erzählfunktion selbst zu erzählen beansprucht und sich als Autor mit seinem ›ich‹ einbringt, sehr wohl auch einen Ich-Erzähler fingieren kann. Es wäre also das Feld der Erzählungen überhaupt erst einmal grob zu sortieren, bevor man missverständlich und irreführend insgesamt von einem Erzähler spricht. Ich-Erzähler, die – wenn sie vielleicht auch nicht gleich fiktiv sind – zumindest Fiktives erzählen, kennt schon der antike Roman. Schon lange wird dann für fiktive Ich-Erzähler weitergehend unterschieden, ob sie (wie es nach Gérard Genette heißt: autodiegetisch) ihr eigenes Leben oder (homodiegetisch) ein anderes Leben bzw. das Leben eines anderen erzählen. So erzählt der fiktive Ich-Erzähler Robinson Crusoe autodiegetisch sein eigenes Leben, während Serenus Zeitblom im ›Dr. Faustus‹ homodiegetisch die Geschichte seines Freundes Adrian Leverkühn erzählt. Auch wenn Robinson Crusoe als fiktiver Autor des Romans von Daniel Defoe erscheint und ebenso Serenus Zeitblom als schreibender ›zweiter Autor‹ des Romans von Thomas Mann, sind beide doch geschaffene fiktive und über ihr Schreiben ›erzählende‹ Figuren⁹; und man kann auch auf andere Weise figurierte (homo- und autodiegetische) Erzähler finden, denen der Autor nicht einmal unbedingt immer einen Namen gibt oder geben muss.

Ein fiktiver Ich-Erzähler erscheint aber immer figuriert,¹⁰ d. h. er besitzt menschliche, personale Eigenschaften, die im Text nachweisbar bzw. im Erzählvorgang impliziert sein müssen, so dass er als menschliche Person oder zumindest menschenähnliches Wesen im Text vorgestellt wird – oft zudem mit einem Namen, der sich von dem des Autors unterscheidet (so bei Robinson Crusoe und Serenus Zeitblom). Außerdem hat er Anteil am erzählten Geschehen oder gehört mit in die erzählte Welt,¹¹ wenn es sich nicht um den Sonderfall eines ich-erzählenden fiktiven Autors handelt, der seinerseits eine Fiktion erzählt. Robinson Crusoe und Serenus Zeitblom erzählen allerdings keine Fiktionen, sondern aus ihrer Sicht wirklich Geschehenes. Wenn fiktive Ich-Erzähler nicht (autodiegetisch) ihr eigenes

Leben erzählen, stehen bzw. standen sie ihrer Aussage nach in persönlichem Kontakt zu den erzählten Figuren (wie Serenus Zeitblom zu Adrian Leverkühn) oder hatten durch andere Kenntnis von ihnen oder hätten doch solchen Kontakt herstellen oder über Erzählungen Dritter Kenntnis von ihnen gewinnen können (vgl. entsprechende Überlegungen bei Genette 1994 [1972], S. 174–181). Sie gehören also im weiteren Sinne in die erzählte Welt ihrer Erzählung.

Das stellt sich anders dar für die von Genette so genannten heterodiegetischen Erzähler, die nicht mit in die erzählte Handlung oder auch nur ihre umgebende Welt gehören. Für sie sind mindestens zwei Ausformungen zu unterscheiden: Erstens eine, in der gar kein Erzähler figuriert wird und in der auch kein ihm ggf. zuzuschreibendes ›ich‹ vorkommt; und zweitens eine, in der ein solches ›ich‹ vorkommt. Zur zweitgenannten Ausformung ein Hinweis: Ein erzählendes ›ich‹ kann es nicht geben – Pronomen sind keine Menschen und haben keine menschlichen Eigenschaften –, und wenn ein nicht weiter bestimmtes ›ich‹ im Text vorkommt, dann muss man ihm ein menschliches Wesen zuordnen, zumindest aber muss das ›ich‹ einem anthropomorphisierten Wesen gehören: Natürlich können in der Literatur auch Tiere, Gegenstände oder andere Entitäten erzählen (z. B. Farben in Orhan Pamuks ›Rot ist mein Name‹, aber ggf. sogar entsprechend ausgewiesene anthropomorphisierte Pronomen), ohne dass sie an Naturgesetze oder natürliche Gegebenheiten gebunden sind. Um hier zu unterscheiden, muss man sich auf Anhaltspunkte im Text berufen (können); dort muss indiziert sein, wem ein ›ich‹ zuzuordnen ist. Wenn es sich aber um einen heterodiegetischen Erzähler und nicht um einen homodiegetischen handeln soll, dann könnte es sich auch um den Sonderfall eines fiktiven (Ich-)Erzählers oder eines ich-erzählenden Wesens handeln, der/das seinerseits eine Fiktion erzählt. Andernfalls scheint nur die Möglichkeit zu bleiben, dass es sich um den erzählenden Autor handelt, der sich über einen Selbstbezug (›ich‹) im Text zur Geltung bringt.

Wo man heute gemeinhin vom Erzähler spricht, ist aber weniger diese zweitgenannte Ausformung gemeint (dazu gleich mehr), sondern es ist in der Regel ein heterodiegetischer Erzähler in der ersten Ausformung gemeint, der gerade nicht als Figur oder Wesen profiliert worden ist. Bei unzähligen Romanen nicht nur des sogenannten Realismus und Naturalismus des 19. Jahrhunderts handelt es sich um Erzählungen bzw. um Erzählungen in der 3. Person, die mit einem unmittelbaren Einstieg in das Erzählen oder in die erzählte Welt beginnen, ohne dass sich auch im Weiteren ein(e) erzählende(s) Figur/Wesen mit ›ich‹ zu Wort meldet¹² – von den Figuren der Handlung natürlich abgesehen. Gerade aber auch für solche Romane spricht man von einem Erzähler. Dies hat Hamburger 1957 kritisiert und stattdessen eine impersonale Erzählfunktion vorgeschlagen, weil eben kein(e) erzählende(s) Figur/Wesen figuriert worden ist oder sich mit ›ich‹ zu Wort meldet. Mit dieser Kritik an einem hierfür postulierten Erzähler ist sie nicht allein geblieben (vgl. Banfield 1982, bes. Kap. 5, sowie dann insbesondere Walsh 2007, Kap. 4. An Banfield orientiert sich Patron 2009, die wie Banfield über die Arbeiten Sige-Yuki Kurodas [siehe hierzu ebd., Kap. VIII] an die Position Käte Hamburgers anschließt).

Neben Erzählungen in der 3. Person, die kein ›ich‹ aufweisen, das dann jemandem – von den Figuren der Handlung abgesehen – zugeordnet werden muss, und Erzählungen in der 1. Person, deren (Ich-)Erzähler fiktiv sind oder sein können, gibt es, von speziellen Fällen wie etwa Erzählungen in der 2. Person abgesehen, auch Erzählungen in der 3. Person, in denen derjenige, der sie erzählt, sich zu Wort meldet und dabei auch ›ich‹ sagt oder ggf. den Plural ›wir‹ verwendet. Es geht also noch einmal um die zweitgenannte Ausformung eines heterodiegetischen Erzählers. Im Gegensatz zum Ich-Erzähler spricht man hier gelegentlich auch von einem Erzähler-Ich, das sich in das Erzählen oder die Erzählung einmischet. Eine sehr große Menge von Erzählungen vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus gehört zu dieser Kategorie, und gelegentlich kann die Einmischung recht weit gehen.¹³ Vom Ich-Erzähler lässt sich dieses Erzähler-Ich leicht

dadurch unterscheiden, dass es nicht in die erzählte Welt gehört, d. h. es kann nicht in einem persönlichen Kontakt zu den von ihm erzählten Figuren gestanden haben oder stehen, auch wenn es sie ggf. (virtuell) über Apostrophen anspricht; es kann auch nicht von ihnen gehört haben, so wie man in seiner Lebenswelt von Leuten hört, die jemand persönlich kennt oder kannte. Spricht man auch in diesem Fall von einem fiktiven Erzähler, so droht der Erzählerbegriff zu verschwimmen. Oft wird zudem die Rede von einem erzählenden Ich in diesen Fällen, auch wenn man parallel etwa für die Lyrik von einem lyrischen Ich spricht, parasitär gebraucht.¹⁴ Denn anders als in der Lyrik drückt sich im Erzählen in aller Regel kein Ich aus, sondern es wird eben erzählt. Bei demjenigen, der sich in derartigen Erzählungen zu Wort meldet, handelt es sich deshalb zunächst einfach um den Autor. Wenn es keinen figurierten fiktiven Ich-Erzähler gibt, läuft die Zurechnung also wieder auf den Autor zu, dies wäre die Default-Einstellung. Man kann in diesem Fall von einem Autor-Erzähler sprechen. Allerdings kann er ab dem 18. Jahrhundert eine immer spezifischer gestaltete Erzählrolle einnehmen, die es geboten erscheinen lassen hat, einen Erzähler zu postulieren und vom Autor abzutrennen.¹⁵ Das Problem wird z. B. dann virulent, wenn der Autor einen (Autoren-)Plural verwendet, der ihm besondere Lizenzen eröffnet. Für das Erzählen bis zum 18. Jahrhundert stellt sich dieses Problem noch nicht in vergleichbarer Weise. Deshalb habe ich eingangs vom Autor-Erzähler Wolfram gesprochen. Wolfram illustriert recht schlagend den charakteristischen Fall eines sich öfter einmischenden Autor-Erzählers. Postuliert man dagegen – ab dem 18. Jahrhundert oder sogar schon vorher – einen Erzähler, so muss man sich verdeutlichen, dass das Einnehmen einer besonderen Erzählrolle nicht der Schaffung einer gesonderten Person oder Figur gleichkommt. Hier verbirgt sich leicht ein Fehlschluss. Auch für den Fall, dass der Autor sich ein ›zweites Ich‹ zulegte, ist allemal dieser Akt ja noch dem Autor zuzurechnen; außerdem wäre das ›zweite Ich‹ immer noch kein figuriertes Erzähler.

Weil Einmischungen des Autors irgendwann als inadäquat gegenüber dem Eigengewicht des Erzählgegenstandes empfunden werden, da sie den Leser bevormunden und da sie als subjektiv in Hinsicht auf in den Erzähltext eingeschleuste Autormeinungen erscheinen können, sind sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts oft inkriminiert worden.¹⁶ Insbesondere der sogenannte realistische und naturalistische Roman hat eine solche Bevormundung erkennbar vermieden. Auch für diese Romane in der 3. Person ohne Einmischungen eines sogenannten Erzähler-Ichs wird aber der Erzählerbegriff angesetzt.¹⁷ Diese Verwendung in Fällen, in denen kein figurierter Erzähler und auch kein sich einmischendes Erzähler-Ich (= Autor) vorliegt, birgt noch einmal besondere deskriptive Probleme, und entsprechend variieren die Gründe und Argumente, die für sie vorgebracht worden sind, zusammen mit den Taxonomien. Anstelle der missverständlichen und doppeldeutigen Bezeichnung ›Erzähler‹ oder ›Erzählerfigur‹ zumindest für den Fall eines unmittelbaren Einstiegs in das Erzählen in der 3. Person – ohne Figurierung eines Erzählers! – hat man von der (Erzähler-)Stimme gesprochen,¹⁸ von einer Erzählinstanz¹⁹ oder von dem Erzähler als einem Medium (so schon Friedemann 1910, S. 21f. u. ö., und im Anschluss daran Stanzel 1979, S. 24–38 u. ö.) usw. Hierbei wird erkennbar die Nennung eines Erzählers als Person oder Figur zurückgestellt oder auch explizit vermieden. Die Mehrzahl solcher Konzeptionen lässt erahnen, dass der sachliche Hintergrund begrifflich nicht leicht auf einen Nenner zu bringen ist.²⁰ Stimme, Instanz und Medium – auf deren Anführung ich mich hier beschränke²¹ – sind dabei in der Regel gerade nicht als Figuren zu verstehen! Nicht selten werden sie aber auch aus wie auch immer narratologisch-technischen Gründen zu einer Erzählerfigur hypostasiert²²; oft geschieht das in harmlos erscheinender Unbedachtlichkeit.

Diese Hypostasierung schafft indes Probleme, da man auf diese Weise verschiedene Arten von Erzählungen unwillkürlich über einen Leisten schlägt: Der fiktive Ich-Erzähler ist immerhin (meist) leicht vom Autor zu unterscheiden, und das Erzähler-Ich fällt ursprünglich mit dem erzählenden

Autor zusammen. Für das neutrale Erzählen in der 3. Person dann aber statt von einer Stimme, einer Instanz oder einem Medium von einem Erzähler zu sprechen, führt schnell dazu, dass man drei sehr verschiedene Arten von Erzählungen, eben solche mit einem fiktiven Ich-Erzähler, solche mit einem sich einmischenden Autor-Erzähler (= Erzähler-Ich) sowie schließlich solche mit einem abstrakten Vermittler/Träger (d. h. Stimme, Instanz, Medium o. ä.), zusammenwirft. Für den letztgenannten Fall erzeugt man zudem leicht einen externen Homunkulus. Dies stellt ein weitergehendes Problem der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung dar.

Im Rahmen von Theorien der Wahrnehmung ist es nach langer Erfahrung mit einer bis ins Mittelalter zurückreichenden Theoriesgeschichte verpönt, für das wahrnehmende Subjekt Zuflucht zu einer inneren Instanz zu nehmen, die Wahrnehmungen bündelt, anstatt eine solche Bündelung dem wahrnehmenden Subjekt selbst zuzuschreiben.²³ Man nimmt auf diese Weise eine Art Verdoppelung des Subjekts vor, indem man ihm ein zweites, Wahrnehmungen verarbeitendes Subjekt vorschaltet und das denkende Subjekt davon getrennt hält. So riskiert man einen Regress, denn einer weiteren Veranschlagung von Subjektinstanzen ist damit Tür und Tor geöffnet. Für das zweite Subjekt bzw. die Wahrnehmungen verarbeitende und bündelnde Instanz spricht man deshalb in kritischer Absicht von einem Homunkulus. Einen vergleichbaren Homunkulus projiziert man aber auf die genannte Weise auch in einen Text, wenn man sich zu Stimme, Instanz oder Medium usw. ein kleines Männchen vorstellt – oder vorzustellen gezwungen ist –, das etwas besorgen soll, was in einem oder als Text erscheint. Wo ein Autor sich indes aus seinem Text zurückzieht und man statt seiner eine Stimme, eine Instanz oder ein Medium ansetzt, lässt sich weitergehend nur im Sinne einer pragmatischen Sprachregelung von einem Erzähler sprechen, um den Autor – etwa im Rahmen einer Interpretation – aus dem Spiel zu lassen. Dies ist eine bequeme und leicht nachvollziehbare Sprachregelung, die man ein Stück weit auch über die anderen Erzählerbegriffe ausbreiten kann und der ich mich meinerseits anschließen möchte. Denn

gern stellt man Autorintentionen bei der Interpretation von Texten hintan. Die Sprachregelung kann aber nicht rechtfertigen, dass man aus ihr jenen fiktiven Erzähler herleitet, an dem schon Käte Hamburger Anstoß nahm. Denn in Erzählungen, für die man eine Stimme, eine Instanz oder ein Medium ansetzt, ist gar kein Erzähler figuriert worden. Also sollte man sich der anders motivierten Sprachregelung bewusst bleiben und diesen literaturwissenschaftlich-terminologischen ›Erzähler‹ nicht mit Leistungen und Kompetenzen belasten, die nur dem Autor zustehen oder zugerechnet werden können.

Das Homunkulus-Problem besteht darin, dass Stimme, Instanz oder Medium usw. einen Roman nicht geschrieben haben (können); sie besitzen keinen Kopf, mit dem sie zu arbeiten vermögen, sondern stellen abstrakte, nicht-figurierte Vermittlungsgrößen dar.²⁴ Die wortwörtliche Form des Romans verantwortet der Autor, dazu auch seinen Plan und seine Komposition. Auch ausdenken oder erfinden kann nur ein Autor einen Roman, nur er hat einen planenden Kopf, den Stimme, Instanz und Medium nicht besitzen.²⁵ Nur er besitzt eine Art von Allwissenheit, über die Stimme, Instanz und Medium nicht verfügen können, und nur er besitzt im eigentlichen Sinn auktoriale Vollmacht. Wenn zudem etwa vom Erzählen auf die Rede oder Gedankenrede einer Figur umgeschaltet wird, dann kann eine Stimme das nicht besorgen, zumindest verstummt sie hinter der Rede/Gedankenrede der Figur. Dass diese Stimme noch ihrerseits eine solche Rede repräsentieren oder andere abweichende Textpartien besorgen soll, schafft ein Theorieproblem, das sich ähnlich fatal darstellt wie der vor das Subjekt gestellte Wahrnehmungshomunkulus, da die Stimme schon den Erzähltext nicht eigentlich entwerfen kann. So wie hier lauern auch hinter einer Hypostasierung des Erzählerbegriffs und einer verallgemeinerten Forderung, den Erzähler immer vom Autor zu trennen, Probleme. Stimme, Instanz, Medium usw. stellen nur in einem uneigentlichen Sinn einen ›Erzähler‹ dar, ebenso freilich auch solche Autor-Erzähler, für die sich der Autor nicht ohne weiteres abtrennen lässt.

Weitere Probleme des Erzählerbegriffs leiten sich aus dem Fiktionsstatus eines Romans her. Man wird sich hierzu sicher auf folgende zwei Beobachtungen einigen können: 1. Eine Fiktionserzählung wird in aller Regel so erzählt, als sei das Erzählte geschehen.²⁶ 2. Dem Autor kann man aber ein Wissen oder ein Bewusstsein darüber unterstellen, dass es nicht geschehen ist. Hieraus ließe sich schließen: 3. Der Autor ist nicht das Aussagesubjekt der narrativen Sätze einer Fiktionserzählung, sondern der bzw. ›ein Erzähler‹ ist das Aussagesubjekt, da dieser Erzähler ja davon ausgeht, dass das Erzählte geschehen ist;²⁷ zumindest erzählt er es so. Dem Autor müsste man andernfalls schon eine bemerkenswerte kognitive Dissonanz zumuten. Er kann aber schwerlich gleichzeitig wissen, glauben oder meinen, das Erzählte sei geschehen und es sei nicht geschehen. Ob nun allerdings der unter 3. gefolgerte Schluss zwingend oder überzeugend ist, ist zweifelhaft. Dem Autor könnte man durchaus auch eine Lüge zuschreiben, wie man es in Antike und Mittelalter getan hat. Dass man es getan hat, ist ein Indiz dafür, dass antike und mittelalterliche Ansätze zu fiktionalem Erzählen nicht auf Durchschaubarkeit angelegt waren oder diese noch nicht zuverlässig herzustellen vermochten, von allzu unglaubwürdigen Plots in der Lügenliteratur seit Lukian abgesehen. Deshalb war es ein markanter und denkwürdiger Einschnitt, wenn Philip Sydney 1595 behaupten konnte, dass Dichtung, *looking but for fiction*, gerade keine Lüge sein kann, weil sie gar nicht auf historische Wahrheit abzielt (S. 103). In der Moderne wird die Durchschaubarkeit denn auch zur Voraussetzung fiktionalen Erzählens. Also könnte der Autor hier eine für alle Leser erkennbare Rolle einnehmen und dabei nur so tun, als sei das Erzählte geschehen bzw. er könnte es durchschaubar vorgeben, suggerieren o. ä.: in Quasi-Urteilen, Schein- oder Als-ob-Behauptungen, in nur vorgeblich ernsthaften Sprechakten, in der narrativ-mimetischen Form eines Make-Believe, in inauthentischen Sätzen usw.²⁸ Dies alles sind auf die eine oder andere Weise gut nachvollziehbare Beschreibungen der Autortätigkeit. Eine besonders charakteristische Voraussetzung fiktionalen Erzählens, die weit in die Geschichte schon des

mündlichen, nicht-fiktionalen Erzählens zurückreicht, die sog. Allwissenheit, wird man der Erzählrolle des Autors bzw. Erzählenden oder seinem So-Tun-als-ob zurechnen. Wenn man aber den Schluss gezogen hat, das Aussagesubjekt und die Vorgabe von Allwissenheit nicht mehr im Autor bzw. im Erzählenden zu lokalisieren, muss man es woanders suchen, und man gelangt auf diese Weise wieder bei der fehlorientierten Unterstellung eines fiktiven Erzählers (siehe dazu wieder Hamburger), der erzwungenen Trennung des fiktiven Erzählers vom Autor im Fall eines Autor-Erzählers und bei den ggf. zu Homunkuli hypostasierten Abstrakta von Stimme, Instanz und Medium usw. an.

Als Vorsichtsmaßnahme gegenüber solchen Zirkelläufen bleibt es sinnvoll, Autoren, die von sich oder anderen erzählen, fiktive (autodiegetische oder homodiegetische) Ich-Erzähler und anthropomorphisierte erzählende Wesen von Stimme, Instanz, Medium o. ä. zu unterscheiden. Wollte man solche Autoren, fiktiven Ich-Erzähler und anthropomorphisierten erzählenden Wesen im Bild darstellen, so kann es – anders als bei Stimme, Instanz und Medium – ohne Probleme gegenständlich werden, und sie können als Autoren, fiktive Ich-Erzähler und erzählende Wesen (gemalte Farben oder aufgeschriebene Pronomen mit einer Sprechblase) abgebildet werden. Für Stimme, Instanz und Medium müsste man sich schon eine andere Darstellungsform ausdenken. Daran gemessen, könnte der Mann in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ allerdings durchaus auch ein fiktiver Ich-Erzähler sein.

1.3 Zur Historisierung des Erzählerbegriffs am Beispiel von Wolframs ›Willehalm‹ und der ›Willehalm‹-Illustrationen in der ›Großen Bilderhandschrift‹

Wenn es aber schon einige Probleme bereitet, den Begriff des (sogenannten) Erzählers mit seinen Unterarten halbwegs übersichtlich zu differenzieren und zu bestimmen, dann fragt man sich, ob er Dichtern und Lesern oder

Hörern in der Vergangenheit klar vor Augen stehen konnte, da er doch selbst heute keine durchgehend einheitliche, unstrittige Beschreibung oder Bestimmung erhalten hat und da auch seine Unterarten sich recht gravierend unterscheiden. Zudem war im Mittelalter das Feld der literarischen Erzählformen mit den zugehörigen ›Erzählern‹ noch nicht so weit entfaltet, dass man Erzähler-Unterarten überhaupt hätte sortieren können. Soll Wolfram nun gewusst haben, dass er nicht eigentlich als Dichter oder Autor sprach, wenn er die Sätze des ›Willehalm‹ formulierte, sondern einen ›Erzähler‹ zu Wort kommen ließ? Oder sollte er weniger abstrakt einen fiktiven Ich-Erzähler eingeführt haben, der nach dem Prolog etwa auch die Rekapitulation der Handlung in 162,1–15 besorgte? Dies erscheint zweifelhaft, denn offensichtlich gehört dieser vermeintliche Ich-Erzähler nicht in die erzählte Welt, der fiktive Ich-Erzähler in der Regel angehören, sondern erzählt vielmehr von ihr, d. h. über eine ontische Seinsgrenze (Stanzel) oder in diesem Fall zumindest über eine gravierende historische Distanz hinweg. Man müsste denn schon Zuflucht nehmen zu einem fiktiven ich-erzählenden Autor, der seinerseits eine Fiktion erzählt (s. o.) – eine recht komplexe Unterstellung, um einen fiktiven Ich-Erzähler für Wolfram zu retten.

Dazu stellt sich allerdings auch die Gegenfrage: Muss Wolfram überhaupt gewusst haben, dass er einen Erzähler einführte, und sind wir nicht berechtigt, literaturwissenschaftliche Begriffe zu verwenden, die die Autoren der Vergangenheit keineswegs kennen mussten (siehe dazu Kap. 1.4)? In der Tat mussten sie die moderne literaturwissenschaftliche Terminologie nicht kennen, allemal nicht die Begriffe im heutigen Gebrauch. Was etwa eine direkte Rede ist, weiß man schließlich auch je schon im Alltag zu handhaben (›Er hat gesagt: »[...]«‹), ohne über den Begriff der direkten Rede verfügen zu müssen. Es gibt allerdings Fälle, wo Unterscheidungen, die durch bestimmte Begriffe impliziert werden, wohl oder übel vorgenommen werden müssen, auch wenn solche Begriffe nicht bekannt sind. So ja auch im Fall der direkten Rede, die man immer jemandem in den Mund

legt. Im Fall von Stimme, Instanz und Medium und einem hieraus gewonnenen hypostasierten Erzähler, im Fall also dieser spezifischen, an der modernen Literatur entwickelten Unterscheidung wird man Wolfram aber nicht mit den komplexen und notwendig zugehörigen Vorüberlegungen belasten können.

Die Frage nach einem mitlaufenden Wissen stellt sich noch einmal besonders zugespitzt, wenn ein Illustrator, der bisher Rechtsanwälte in die Bebilderung von Rechtstexten hineinmontiert oder so etwas zumindest in einer ›Sachsenspiegel‹-Handschrift gesehen hatte und nun einen Erzähltext las, gewusst haben soll, was er da abzubilden hatte. Eine Stimme hätte er vielleicht als isolierten Mund abbilden müssen (so wie mittelalterliche Leser in Handschriften gern Zeigefinger zu wichtigen Stellen neben die Textkolumne gezeichnet haben), eine Instanz oder ein Medium wenn nicht als abstrakte Form, dann als Säulensockel, als Gestalt in einer Wolke oder hinter einem Vorhang o. ä. Einfacher wäre der Fall eines fiktiven Ich-Erzählers zu lösen gewesen, dem er sicher die Form eines Mannes gegeben hätte. Aber woher soll man wissen, dass der Illustrator der ›Großen Bilderhandschrift‹ diese Unterscheidung getroffen und das getan hat? Er hätte es sicher getan, wenn er ihn so im Text vorgefunden hätte, wie er auch Willehalm und die römische Königin dort, ebenfalls sprechend, vorfand. Aber ich sehe nicht, welche Indizien er beim Lesen des ›Willehalm‹ für das Vorliegen eines fiktiven Ich-Erzählers hätte finden können; wie hätte er etwa über das Moment der Fiktivität dieses Erzählers entscheiden sollen. Dem überforderten Illustrator stand kaum ein Mittel zur Hand, sich hierzu intellektuell zu behelfen.²⁹

Die Default-Einstellung führt auf den Autor, und es gibt keine Indikatoren, die dazu nötigen, die Default-Einstellung zu verlassen. Um einen vom Autor unterschiedenen Erzähler anzunehmen, hätte der Illustrator auch keine Poetik aus der langen Geschichte der Poetiken seit Aristoteles zu Rate ziehen können, da keine die Autor-Erzähler-Unterscheidung jemals durchgeführt hat. Erst Käte Friedemann lieferte 1910 das Stichwort, und

die Unterscheidung fraß sich dann langsam durch die literaturwissenschaftliche Forschung zum modernen Roman, bis auch das Mittelalter dran war.³⁰ Wenn Wolfram eine unausgesprochene Autor-Erzähler-Unterscheidung zugeschrieben werden könnte, weil er Erfahrung und höchste Sensibilität im Umgang mit narrativen Verfahren besaß, so muss doch allemal der Illustrator über die Unterscheidung mehr oder weniger explizit verfügt haben, um einen Erzähler und keinen Autor abzubilden. Es sei denn, man wollte behaupten, er habe einen Erzähler abgebildet, ohne es zu wissen, und mehr noch: er habe es nicht einmal wissen müssen, da das, was er abbildete, sich in Wolframs Text befand und nur für uns als Erzähler identifizierbar wird.

Michael Curschmann, der schon früh einen Erzähler bei Wolfram nachzuweisen suchte (1971) – wenn auch weitgehend unberührt durch die analytische Problematik, die sich damit verbindet –, musste besonders interessiert daran sein, einen solchen Erzähler auch noch auf Illustrationen in Handschriften der Texte Wolframs zu entdecken, so in der ›Großen Bilderhandschrift‹ (Curschmann 1992, S. 220f.). Dabei hat er Überlegungen etwa dazu nachgetragen, ob denn Erzählervortrag und Erzählerstimme beim Vortrag der Texte vor einem höfischen Publikum für die Illustrationen der ›Großen Bilderhandschrift‹ eine Rolle gespielt haben könnten. Die Stimme wird hier im Wortsinne genommen, während sie in der Diskussion um den Erzählerbegriff als abstrakte Kategorie verstanden wird.³¹ Sicher nicht nur durch Curschmanns engagierte Aufsätze haben sich eine ganze Reihe weiterer Betrachter dazu bewegen lassen, den Erzähler in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ zu identifizieren.³² Schließlich hat Henrike Manuwald 2008 in einer von stupender Belesenheit und einer gewaltigen Materialfülle überbordenden Arbeit die Illustrationen noch einmal bis ins letzte Detail untersucht und in den weiten bildtheoretischen Rahmen des Erzählens in Bildfolgen gestellt. Hier ist in fast 3000 Fußnoten alles zusammengetragen, aufgearbeitet und umgewendet und auf vielen hundert Seiten fast alles überlegt worden, was die Illustrationen der Handschrift und dabei

auch die Darstellungen des Erzählers anbetrifft. Nicht überlegt worden ist allerdings, wie mit der Autor-Erzähler-Unterscheidung historisch zurechtzukommen ist. Manuwald spricht schon für den ›Willehalm‹ – und nicht erst für die Illustrationen – vom epischen Erzähler (2008, S. 10 u. ö.), von der Erzählerfigur (S. 10, 248 u. ö.), einer Ich-Figur (S. 123, 251 u. ö.) und dann wieder von der Erzählerinstanz (S. 248 u. ö.), aber es wird dabei immer schon vorausgesetzt, dass es sich jeweils nicht um Wolfram handeln kann. Also muss die Figur oder Instanz nach ihr auch in den Illustrationen erscheinen: »Sowohl im Text als auch in den Bildern ist die Präsenz einer Erzählerinstanz deutlich ausgeprägt [...].« (Manuwald 2008, S. 248; es ist üblich, von einer Erzählinstanz zu sprechen und nicht von einer ›Erzählerinstanz‹). Und es wird »durch die Abbildung der Erzähler-Figur die Instanz bewusst gemacht, die die *story* vermittelt« (Manuwald 2008, S. 250).³³ Warum hat aber der Illustrator als Darstellung der Instanz einen Mann gewählt, wenn er doch die Existenz eines Abstraktums im Text bewusst machen wollte?³⁴ Hätte er nicht mittels einer originelleren Bildphantasie sei es einen aussagekräftigen Gegenstand oder etwa nur eine grundierende Farbe mit Sprechblase wählen können? Stattdessen hat er sich für einen Mann entschieden, der die Erzählerfigur sein soll. Das ist allerdings ein visueller Fehlschluss oder Übersprung Manuwalds: Woher soll man wissen, dass es die Erzählerfigur und nicht Wolfram ist, der ja auch ein Mann ist?³⁵ Die Bilderfindung des Illustrators hat da keine Eindeutigkeit hergestellt, und wie man vieles in Bilder hineinsehen kann, so hat Manuwald, wie viele andere vor ihr, hier die Erzählerfigur in die Darstellungen der ›Großen Bilderhandschrift‹ hineingesehen.

Es bleibt das weitergehende und hier eigentlich interessierende Problem, ob Wolfram seinerseits die Instanz im ›Willehalm‹ mittels einer fiktiven Figur oder ›Ich-Figur‹ repräsentiert hat, so dass der Illustrator hier nur nachzuziehen brauchte: Denn dessen Figur ist nach Manuwald nur »die bildliche Konkretisierung derselben Ich-Figur, die sich im Prolog Wolfram von Eschenbach (4,19) nennt und als Autor auch des ›Parzival‹ (4,19–21)

zu erkennen gibt« (Manuwald 2008, S. 251). Eine kleine Fußnote hierzu moniert, dass in der älteren Forschungsliteratur »die vermittelnde Erzähler-Figur im Bild mehrfach auch als ›Autor‹ bezeichnet worden [ist], ohne dass diese Identifizierung problematisiert worden wäre« (Manuwald 2008, S. 251, Anm. 44). Problematisiert hat Manuwald das auch nicht, sondern sie geht stattdessen einfach vom Gegenteil aus. Tatsächlich hat aber nach Manuwald Wolfram schon im ›Willehalm‹-Prolog nicht sich genannt, sondern die Erzählerfigur sich ›Wolfram von Eschenbach‹ nennen und als Autor des ›Willehalm‹ zu erkennen geben lassen. Damit greift Manuwald einen Forschungskonsens mit seiner prekären Formulierungspraxis auf, den ich in Frage stellen möchte. Man kann ihn im Sinne einer stärkeren und einer schwächeren Behauptung verstehen: 1. Wolfram hat einen fiktiven Autor (als Ich-Erzähler) geschaffen, der sich ›Wolfram‹ nennt, der aber mit Wolfram nicht gleichgesetzt oder verwechselt werden darf. 2. Wolfram verwendet für den ›Willehalm‹ ein ›ich‹, das in die Erzählung eingemischt wird, das aber nicht auf ihn als Autor führen soll, sondern auf einen Erzähler oder ein Ich, der/das dann in der 3. Person – als einer literalen Markierung der Autorrolle – (weiter)erzählt.

Es ist reizvoll, diese Möglichkeiten auszudiskutieren, doch ich möchte das abkürzen: Es gibt nicht zwei Wolframs, den historisch-empirischen und die Figur oder das Ich im Text, die/das auch so heißt und im Text des ›Willehalm‹ als dessen Autor auftritt. Ich halte literaturwissenschaftliche Redeweisen, die diese Form besitzen, für ebenso abwegig wie theoretisch verstiegen.³⁶ Sie sitzen parasitär der Rede von einem Ich auf, wobei offen zu bleiben scheint, wem es eigentlich gehört, um dann beliebig angeeignet oder zugewiesen werden zu können. In der Gattung des Epos/Romans gibt es aber keine solchen Ichs. Wolfram ist schließlich auch keine fiktive Autorfigur wie Serenus Zeitblom.

Eine Blendung durch postmoderne Sophistikation mag einen schließlich auch zu der Überlegung veranlassen, Wolfram könne metaleptisch in seinen Text hineingesprungen sein.³⁷ Auch dies halte ich für ausgeschlossen, denn

hierzu bedarf es einer Einstellung auf das Erzählen, die Wolfram wohl nicht besaß. Weder der metaleptisch in seinen Text springende Wolfram noch der zweite, fiktive Autor Wolfram oder ein zweites (fiktives?) Wolfram-Ich stellen für den ›Willehalm‹ wie auch für andere mittelalterliche Texte plausible Annahmen dar. Man spricht in solchen Fällen davon, Ockhams Rasiermesser zu zücken, um unzutragliche, überständige Annahmen zu beseitigen.

Wolfram hat sich mit allen hintergründigen Winkelzügen, die man ihm zuschreiben mag, beim Vortrag vorgestellt und sich in seinen Texten, sofern er über seinen eigenen Vortrag hinausgedacht haben sollte, vielleicht auch maskierend verstellt, vielleicht sogar gänzlich falsche Selbstbeschreibungen abgeliefert: Aber es war dann zwangsläufig Wolfram, der dies tat. Denn nur dann ließe sich überhaupt von Maskeraden und unzutreffenden Selbstbeschreibungen sprechen. Für einen Erzähler oder ein fiktives Wolfram-Ich entfiel die Vergleichsmöglichkeit. Wolfram kann sich auch in eine charakteristische Rolle begeben haben, aber ein solcher Umstand unterbindet keinen Selbstbezug. Davon abgesehen erscheint es ausgedacht zu erwägen, ob Wolfram ein fiktives Gegenstück zu sich selbst entwarf. Wolfram hat also nicht wie etwa Thomas Mann einem figurierten zweiten Autor oder Erzähler einen Namen (wie ›Serenus Zeitblom‹) gegeben und dabei mit Bedacht und Hintersinn gerade seinen eigenen gewählt, um seine Hörer in Verwirrung zu stürzen. Und erst recht hat der überforderte Illustrator der ›Großen Bilderhandschrift‹ von all dem nichts gewusst. Da sich weder die Differenz von Autor und Erzähler in seinem Kopf befand und er wohl nicht einmal mit der Möglichkeit vertraut war, dass ein Dichter einen fiktiven Ich-Erzähler erfand – dazu noch einen mit dem Namen des Autors –, und da er schließlich schon gar nicht mit der narrativen Finte metaleptisch in ihre Texte springender Autoren rechnete, kann er so etwas auch nicht zur Geltung gebracht und einen solchen ›Erzähler‹ bzw. eine seiner Varianten dargestellt haben. Es ist auch nicht selbstverständlich, ihm zu unterschieben, dass er etwas dargestellt habe, von dem er gar nicht wusste, dass er es

darstellte. Der Mann, den er gemalt hat, ist kein personifiziertes Abstraktum wie der Erzähler im terminologischen Sinn, er ist auch kein fiktiver Ich-Erzähler oder ein erzählendes Wolfram-Ich (wie sollte das aussehen?) und schließlich kein metaleptisch die Ebenen wechselnder Autor im Text, es ist schlicht Wolfram in seiner vermutlich frühesten bildlichen Darstellung (auch Manuwald 2007, S. 92, hält es am Ende denn doch für möglich, dass Wolfram dargestellt wird, »freilich nicht als ›Dichter‹, sondern als Verkörperung der Autorrolle«. Die Unterscheidung dürfte dem Illustrator allerdings ebenso wenig zugänglich gewesen sein). Leider haben sich hier eine ganze Reihe von modernen Betrachtern, angestiftet und angesteckt durch eine zugegeben schwierige Begrifflichkeit, einer nach dem anderen geirrt.

1.4 Methodische Prinzipien bei der Historisierung des Erzählerbegriffs

Erzähltheorien erwecken gelegentlich den Eindruck, man könne die Probleme des Erzählerbegriffs definitorisch regeln. Dann fiel seine Historisierung erst einmal unter den Tisch. Hier die Definition: Zu jedem fiktionalen Text gibt es einen fiktiven Erzähler. Das Erzählerproblem ließe sich auf diese Weise in die Klärung des Fiktionsbegriffs auslagern, und man wäre es erst einmal los. Fiktionale Erzählungen sind in aller Regel aufgeschriebene Erzählungen. Unter solchen Umständen könnte man glauben, den Erzähler recht früh ansetzen zu müssen, wenn man gemäß einer recht verbreiteten Intuition davon ausgeht, dass Fiktionalität schon mit der Verwendung der Schrift einsetzt, die gewiss eine notwendige Bedingung von Fiktionalität darstellt. Schrift bedeutete dann aber auch die entscheidende Zäsur. Es gäbe den Erzähler also schon in einem der ältesten literarischen Texte der Menschheit überhaupt, dem noch hierarchisch aufgezeichneten ägyptischen ›Prinzenmärchen‹ (ca. 1250 vor Chr.),³⁸ auch schon einen in der ›Ilias‹ (ca. 8. Jahrhundert vor Chr.),³⁹ viele in der Bibel (ab ca. 1000 vor Chr.)⁴⁰ und ebenso dann

natürlich einen bei Wolfram. Hat man sich hierbei um die Historisierung des Erzählerbegriffs gedrückt, so taucht das Problem aber als Historisierung des Fiktionsbegriffs wieder auf. Es dürfte strittig sein, ob man Fiktionalität, bezogen etwa auf literarisierte mündliche Formen wie das ›Prinzenmärchen‹ oder die ›Ilias‹, mit der Schrift beginnen lassen kann. Auch biblische Bücher, hierin selbst prominente Vorlagen für literarische Adaptationen wie die Josephserzählung, sind nicht gleich Fiktionserzählungen. Deshalb könnte man versucht sein, noch allgemeiner zu definieren: Überhaupt zu jeder Erzählung, auch zu der in einem rein oralen Kontext mündlich vorge-tragenen Erzählung, gibt es einen (eingesprochenen) Erzähler. Man bezöge ihn dann über den Begriff einer verallgemeinerten, freien Narrativität. Danach steckte also in jeder Art von Erzählen, gleichviel ob mündlich oder schriftlich, immer schon ein Erzähler.⁴¹ Gewiss ist man dann auch gern bereit, Eingangs- und anderen Formeln wie ›Es war einmal‹ bereits jenes Moment an Fiktionalisierung zuzuerkennen, wie man es als Leser oder literarisch sozialisierter Hörer mündlicher Dichtung immer schon wahrzu-nehmen meint.

Mit solchen definitivischen Setzungen wird die Intentionalität von mündlichen oder schriftlichen Erzählvorgängen ausgeblendet. Sonst müsste etwa ein mündlicher Erzähler von der Aufspaltung zwischen sich und einem von ihm in seine Erzählung eingesprochenen Erzähler wissen; auch müsste der Aufzeichner oder Dichter einer Erzählung etwas von (s)einem Erzähler wissen und schließlich natürlich auch der Autor einer fiktionalen Erzählung von seinem fiktiven Erzähler. Auch Hörer und Leser müssten eine solche Aufspaltung im Prinzip nachvollziehen können. Man kann aber davon ausgehen, dass dies nicht der Fall ist. Sonst hätte man mit Sicherheit schon lange vor Käte Friedemann einmal etwas von der kategorialen Trennung gehört.

Ist der Erzähler aber eine unvermeidlich intentionale Größe des Erzäh-lens, wofür ich im Folgenden plädiere, dann behält man im Zuge ihrer Ver-

nachlässigung bei einem rein definitorischen Vorgehen nur eine leere Sprachregelung übrig, die nichts austrägt und zu nichts gut ist. Erzählende müssen schon wissen, was sie tun, wenn sie einen Erzähler einsprechen, einschreiben und allemal natürlich, wenn sie ihn als fiktiven Erzähler figurieren. Grundsätzlich sollte auch klar sein, dass literaturwissenschaftliche Terminologie sich nicht wie mathematische in David Hilberts ›Grundlagen der Mathematik‹ axiomatisch anlegen und aufbauen lässt, denn sie bezieht sich auf Größen, die man nicht über Definitionen frei festlegen kann, sondern die man phänomenal vorfindet und nach ihrer phänomenalen Beschaffenheit deskriptiv und differenzierend zu erfassen sucht.

Ich formuliere deshalb als methodische Voraussetzung: 1. Literaturwissenschaft ist eine Erfahrungswissenschaft, die das beschreibt, was sie vorfindet – auch wenn es sich seinerseits um sprachlich artikulierte Erfahrung handelt. Dazu kann sie ihre Begriffe definitorisch schärfen, aber nicht über Definitionen Größen erst erzeugen. Es gibt im weiteren mindestens zwei methodische Prinzipien: 2. Die Default-Einstellung. Gemeint ist die Anerkennung einer nicht markierten Normalform, die durch hinzutretende Markierungen oder Umstände abgewandelt werden kann. Mit der Bestimmung der Normalform (= Default-Einstellung) eines Wortlauts wird man festlegen, von was man ausgeht und für welche weiteren Annahmen möglichst unstrittige Belege (Markierungen im Wortlaut/Text) vorhanden sein sollten. 3. Das Rasiermesser. Hier wird man damit rechnen müssen, dass eine Einführung von Zusatzannahmen mit einer zusätzlichen Veranschlagung strittiger Entitäten nicht immer etwas zur Klärung der Probleme beiträgt. Denn nicht notwendige Zusatzannahmen/Entitäten und verstiegene oder parasitäre Formulierungen können dem Rasiermesser zum Opfer fallen. Die beiden Prinzipien (2. und 3.) greifen ineinander.

Im Fall der Autor-Erzähler-Unterscheidung wie allemal im Fall von Autoren, die fiktive Autoren ihrer Texte einführen, die genauso heißen wie sie selbst, oder die in ihre Texte metaleptisch hineinspringen, stellt sich die Sache allerdings etwas komplizierter dar. Denn natürlich kann es Autoren

geben, die fiktive Autoren ihrer Texte einführen, die genauso heißen wie sie selbst, und/oder die metaleptisch in ihre Texte hineinspringen – so etwas kommt in der modernen Literatur ebenso wie im Film gar nicht selten vor.⁴² Die Frage ist nur, ab wann Autoren und Filmemacher auf so ausgefuchste Ideen kommen oder ob man, was die Literatur anbetrifft, immer schon mit allem rechnen muss. Autoren verfügen aber nicht immer schon über eine hinreichende Klarheit sei es über Fiktionalität wie auch über eine Autor-Erzähler-Unterscheidung. Denn Erzählgeschichte ist je auch Bestandteil einer Geschichte der Bewusstseinsformationen bzw. aller Formen der Episteme. Es gibt einen recht lange andauernden Übergangszeitraum der Ausbildung narrativer (fiktionaler) Formen und ihrer adäquaten Analyse, einer Analyse auch durch die Autoren selbst. Nicht immer schon erscheinen dabei alle Faktoren fiktionalen Erzählens miteinander korreliert aufgearbeitet. Den Einfällen der Autoren folgt die literaturwissenschaftliche und poetologische Begriffsbildung, manchmal auf dem Fuße, manchmal in längerem Abstand. Erstaunlich lange hätte es übrigens im Fall der Autor-Erzähler-Unterscheidung gebraucht, wenn man annimmt, dass Wolfram und sein Illustrator schon darüber verfügt hätten.

Ich stelle dazu noch einmal die grundsätzliche Frage, ob Wolfram und sein Illustrator überhaupt über die Unterscheidung verfügt haben müssen. Denn im Gegenzug lässt sich durchaus auch argumentieren, dass wir das, was wir heute erkannt, durchschaut und analysiert haben, konsequent auf die Welt anwenden müssen, und zwar auch auf die Vergangenheit. So hat die Naturwissenschaft viele Dinge entdeckt, von denen wir annehmen müssen, dass sie schon da waren, bevor sie entdeckt wurden (obwohl auch darüber gestritten wird). So dürfte der Neptun schon vor dem Jahr 1846 und der Pluto schon vor 1930, den Jahren also, in denen sie entdeckt wurden, die Sonne umrundet haben. Ähnlich könnte es sich für die Literaturwissenschaft darstellen. Sie hat zwar nichts in gleichem Sinne entdeckt, aber sie hat es doch verstanden, selbst historische Texte genauer zu analysieren, als

wahrscheinlich die Zeitgenossen dazu in der Lage waren. Und Käte Friedemann hat z. T. weit in die Literaturgeschichte zurückgegriffen, um die Erzählerkategorie zu belegen. Literaturwissenschaftliche Begriffe sollten deshalb auch auf historische Texte Anwendung finden können.

Hierbei muss man allerdings die intentional dominierte Welt der menschlichen Praxis sowie aller der von Menschen hergestellten Artefakte und damit auch der ästhetischen Hervorbringungen (Kunstwerke, auch Erzähltexte) von natürlichen Objekten wie dem Neptun und Pluto unterscheiden. Wenn etwa ein Jäger/Sammler der älteren Steinzeit noch nicht wusste, was ein Stuhl ist, dann kann er auch keinen Stuhl hergestellt haben; er könnte allenfalls etwas hergestellt haben, was für uns womöglich so ähnlich aussieht wie ein Stuhl, ohne dass es aber einer war. Auch wenn man sich auf eine weite Definition von ›Stuhl‹ einigt – alles, was zum Sitzen in einer dazu geeigneten Umgebung angefertigt wird –, muss er beabsichtigt haben, ein derartiges Artefakt herzustellen. Dazu musste er wissen, was – sei es auch in seinem Sinne und ohne dass wir ihm den Prototyp eines Stuhls mit vier Beinen abverlangten – ein Stuhl sein sollte. Er müsste wohl behaust gelebt und im Hause eine Art Einrichtung besorgt haben. Das hat er aber nicht.

In vergleichbarer Weise stellen sich solche Fragen auch für die menschliche Sprachpraxis: Nach der Sprechakttheorie bedürfen Sprechakte wie das Versprechen und dann auch der für die vorgeschichtliche Welt so lebenswichtige Eid der vorausliegenden Intention, etwas zu versprechen und zu beideln, sonst genügen solche Sprechhandlungen nicht den *felicity conditions* und stellen eben keine Versprechen und Eide dar, auch nicht in der vorgeschichtlichen Welt. Mit dem Erzähler und einigen anderen Begriffen zur Beschreibung sprachlicher und textueller Artefakte verhält es sich im Prinzip genauso; man muss in irgendeiner rudimentären Form über eine verallgemeinerte Autor-Erzähler-Unterscheidung verfügen, um einen Erzähler in eine Erzählung einzuführen. Das muss nicht so aussehen, dass man etwa ›Erzähler‹ sagen können muss. Aber man müsste in der Lage sein nachzu-

vollziehen, was die Literaturwissenschaft mit einem solchen Begriff zu beschreiben versucht und welche Unterscheidung sie damit vornimmt; dazu muss die Unterscheidung im Prinzip kognitiv zugänglich bzw. vorgebahnt sein. Andernfalls trüfe die Literaturwissenschaft für historische Erzähltexte keine Sachunterscheidung, sondern führte etwa nur jene pragmatische Redeweise ein, nicht über den Autor sprechen zu müssen oder zu wollen – wogegen wiederum nichts einzuwenden ist, wenn die Beschränktheit der Redeweise bewusst bleibt. Meine Argumentation beruht insoweit auf einem intentionalistischen (allerdings nicht gleich: hermeneutisch-intentionalistischen) Grundsatz, der kaum verträglich ist mit einer poststrukturalistischen Ausgangsposition. Legitim bleibt dabei die pragmatische Sprachregelung, soweit man sie nicht zu substanzialisieren sucht. Mit ihr belastet man den Erzählerbegriff nur minimal und vermag ihn leicht einzuklammern: Man vermeidet vorsichtshalber Aussagen über den Autor, ohne diesem die Erzeugung einer eigenen Größe zuzumuten.

Gegen das Argument der Intentionalität könnte man nun noch einmal Folgendes einwenden: Nicht für alle Dinge, die den Menschen bestimmen und ausmachen, ist die eben bemühte Intentionalität ganz ausreichend, um ihre Welt zu beschreiben. So besitzt der *homo loquens* die Sprache und verwendet, wenn er spricht, grammatische Kategorien wie Tempus, Numerus, Genus, Modus usw., und in einigen Sprachen gibt es eine Anzahl weiterer solcher Kategorien. Er kann nicht anders, als sie zu benutzen, und es kann keine Rede davon sein, dass ihre Verwendung im vollen Wortsinn intentional gesteuert sei. Auch kann jeder, der das Deutsche beherrscht, zwischen ›das‹ und ›dass‹ unterscheiden, ohne dass er den Unterschied beim Schreiben zur Geltung bringen können müsste. Er verfügte dann also nicht explizit über die Unterscheidung. Ähnlich könnte es sich auch mit dem Erzählerbegriff verhalten. Auf diese Weise würde er nicht definatorisch oktroyiert, sondern wäre eine genuine Angelegenheit des *homo narrans*. Der erzählende Mensch müsste nicht wirklich explizit und positiv wissen, was er im Einzelnen tut, wenn und indem er erzählt, wie denn auch der die Sprache

benutzende Mensch nichts von einer Grammatik wissen muss, über die er doch implizit verfügt, wenn er redet.

Nun kann man allerdings grammatische Kategorien nach einer Untersuchung von Sprachen und ihrem Vergleich recht klar herauspräparieren, ohne sie einfach postulieren zu müssen. Das gilt auch für grammatisches Wissen im Sinne der Beherrschung einer Sprache. Ein derartiges Wissen liegt aber tiefer als das Wissen um literaturwissenschaftliche Begriffe. Einen vermeintlich immer schon vorhandenen verallgemeinerten Erzähler würde man dagegen dem *homo narrans* wie die Puppe eines Bauchredners in die Hand geben, in das Erzählorgan stellen oder auf die geschriebene Textkolumne zaubern (müssen) und hätte auf diese Weise wiederum eine Art von Homunkulus geschaffen (s. o.). Es ist indes keine analytische Tugend, Homunkuli zu erzeugen (dies betrifft Begriffe wie Stimme, Instanz, Medium o. ä. als Hilfsbegriffe nicht mit). Hier kommt das Rasiermesser zum Zuge.

Eine weitere Überlegung: Algirdas J. Greimas hat der Syntaxtheorie Lucien Tesnières den Begriff des Aktanten entnommen. Er soll bei Greimas Figuren u. a. aus Zaubermärchen beschreiben, die als reine Funktionsträger des Plots erscheinen (Greimas 1971, Kap. 10). Mit etwa sieben solcher Aktanten kommt das Zaubermärchen aus. Thomas Manns ›Buddenbrooks‹ lassen viel mehr Figuren Revue passieren, und solche Figuren sind – nicht nur deshalb – denn auch keine Aktanten mehr. Der Begriff des/der Aktanten kann gleichwohl als genuin literaturwissenschaftlicher Begriff gelten, den ein Erzähler von Zaubermärchen beileibe nicht kennen muss. Nun ist der Begriff allerdings erst anhand der Funktionsträgerfiguren in Zaubermärchen (oder vergleichbaren Erzählungen) gebildet worden. Der terminologische Erzählerbegriff ist dagegen aus der Kenntnis des modernen Romans erwachsen und aus der Beschreibung seiner Erzählverfahren hervorgegangen, von denen sich ein Erzähler von Zaubermärchen, solange er sich in einem oralen Kontext bewegt, nicht annähernd eine Vorstellung machen kann. Man muss diesen terminologischen Erzählerbegriff deshalb oktroyieren oder zurückprojizieren, was man mit dem Aktantenbegriff nicht tun

muss oder tut: Man bildet ihn ja anhand von Textzeugnissen aus einem weitgehend oralen Kontext. Deshalb gibt es einen grundsätzlichen Unterschied zwischen literaturwissenschaftlichen Begriffen, die man irrtümlicherweise oktroyiert oder zurückprojiziert, weil man mit ihnen Sachverhalte unterstellt, und literaturwissenschaftlichen Begriffen, die man anhand jener historisch distanzierter Phänomene, denen sie gelten sollen, erst prägt. Der Begriff des Aktanten schmuggelt keinen Sachverhalt in einen Gegenstandsbereich, sondern sucht einen Sachverhalt in diesem Gegenstandsbereich zu beschreiben, sei es auch mithilfe von weitgehenden theoretischen Voraussetzungen.

Es gibt nun eine große Zahl an neueren Versuchen, die Autor-Erzähler-Unterscheidung gerade auch in historischer Perspektive erst einmal scheinbar unschuldig als bloße Unterscheidung anzuwenden, als handele es sich um einen Unterschied zwischen x und y, dem man eine Bedeutung geben und irgendwie Sinn einhauchen müsse. Auf diese Weise lässt sich recht elementar zusammenfassen: Denn schon wer einen Brief mit ›ich‹ beginnt, kann zusammen mit seinem Brief einer solchen Unterscheidung unterworfen werden: Natürlich ist er mit dem aufgeschriebenen Pronomen nicht identisch. Wird der Brief nach langer Zeit aufgefunden und kann man seinen Adressanten (und den Adressaten) nicht mehr identifizieren, so scheint die Hemmung abzunehmen, die Unterscheidung anzuwenden. Allemal scheint aber ein literarischer Text zur Anwendung der Unterscheidung geeignet, da es den Eindruck macht, als könne eine von kommunikativer Unmittelbarkeit abgewendete und auf die Sprache gerichtete Literarizität die ›ich‹-Verwendung einschneidend affizieren und einen ›ich‹-Bezug des Autors grundsätzlich unterbinden; x wäre also der Autor, y das ›ich‹ des Erzählers im literarischen Text. Es schließen sich viele erdenkliche weitere Gelegenheiten an, im Text etwa Abschnitte zu unterscheiden – den Prolog von der Erzählung, die Vorrede vom Romantext, Abschnitte von anderen Abschnitten –, um ihnen x und y zuzuweisen. So nennt sich x (der Autor) im Prolog und y (der Erzähler) aber dann im Erzähltext, usw. Darüber hinaus gibt es andere Arten von Vorkommen möglicher Träger der Unterscheidung bzw.

für y. Ich lasse solche Versuche unberücksichtigt, da es hierbei immer nur darum geht, die bereits vorausgesetzte Unterscheidung auf die eine oder andere Art zu applizieren, was immer dann als Erzähler ausgemacht und ausgewiesen wird.

Ich möchte indes den Schluss ziehen: Ohne ein – ggf. wenig explizites – Wissen, über das Autor und Leser gleichermaßen verfügen müssen, kommt man für einen gehaltvollen Erzählerbegriff nicht aus; ein solcher Erzähler muss, wenn der Begriff nicht nur als Sprachregelung dafür herhält, nicht über den Autor sprechen zu wollen oder zu müssen, narrativ figuriert oder in eine Fiktion eingelassen sein, und ein Text muss das erkennen oder sein Kontext muss es erschließen lassen. Im Fall von fiktiven Ich-Erzählern ist die Sache immer schon klar geregelt: Sie sind markiert und im Erzähltext oder aus dem ihn einbettenden Literaturbetrieb heraus als solche erkennbar, allemal wenn man feststellen muss, dass auf dem Titelblatt von ›Robinson Crusoe‹ Daniel Defoe als Autor steht, oder wenn Ich-Erzähler sich wie Serenus Zeitblom in einem Roman Thomas Manns selbst einführen. In Fiktionen eingelassene Erzähler stehen und fallen dagegen mit Fiktionserzählungen in der 3. Person ohne Autor-Einmischungen. Hier stehen sie für jene eigentümlichen Effekte, die sich mit den Begriffen ›Stimme‹, ›Instanz‹ und ›Medium‹ im fiktionalen Erzählen verbinden. Ich werde solche Erzählungen im Folgenden als Fiktionserzählungen einer dritten Stufe charakterisieren, wie sie wohl erst ab dem 18. Jahrhundert auch einen Erzähler postulieren lassen.

2.1 Fiktion: Sprachanalytische Präliminarien (Fiktivität und Erfundenheit)

Auch bei einer Fiktion sollten ihre Produzenten wissen, dass sie es mit einer Fiktion zu tun haben bzw. eine solche herstellen, und ihre Rezipienten sollten das nachvollziehen können. Für das ›ägyptische Prinzenmärchen‹, die ›Ilias‹ und biblische Erzählungen scheinen solche Bedingungen kaum gegeben. Es

gibt allerdings Merkmale von Fiktionen, die sich bereits in den frühesten Erzählungen der Menschheit abzeichnen. Es geht in diesem Teil deshalb darum, derartige Merkmale mehr oder weniger grob zu sortieren und zu bestimmen, von wann an man mit guten Gründen von Fiktionalität sowie von narrativen Fiktionen sprechen kann.

Auf den ersten Blick scheint das ganz einfach: Wo eine Erzählung von Dingen erzählt, die es nicht gibt oder nicht gegeben hat, dort handelt es sich um eine fiktionale Erzählung. Dann stellt sich allenfalls noch das Problem, wer und wie man entscheidet, was es gibt/gab oder nicht gibt/gab, und wer dann bereit ist, sich einer solchen Entscheidung anzuschließen. Bei modernen Romanen dürfte das weitgehend unstrittig sein. Aber bei mündlichen Folkloreerzählungen oder sakralen Erzählungen, d. h. Mythen, aber auch bei heiligen Schriften wie der Bibel, dürfte es sehr strittig sein. Oft werden zwar weithin Einstellungen geteilt, die festlegen, was man gemeinsam als existent anerkennt. Allerdings ändert sich das im Verlauf der Geschichte, und sicher unterscheidet es sich auch bei verschiedenen Gruppierungen von Menschen. Mythische Wesen (wie Bellerophon und Pegasus) und höhere Wesen (wie Götter und Gott) werden im Zuge der Entzauberung der Welt umgedeutet, sie fallen der Rationalisierung und Säkularisierung anheim oder der Aufklärung zum Opfer. Dann bleiben sie unter Umständen als entleerte Platzhalter verhallter Diskurse, als Begriffshülsen, zurück, die sich auf nichts mehr beziehen, auch wenn frühere kulturelle Erzeugnisse – Erzählungen und Abbildungen auf Bildmedien – nahelegen, dass sie einst die Welt bevölkerten, und auch wenn sie heute noch Gläubigen Halt im Leben geben. Wurde ihre Existenz dabei einst von niemandem in Zweifel gezogen, so glaubt heute eine schwindende Zahl von Glaubenden und Gläubigen an ihre Existenz. Damit wird dies aber auch zu einer genuin historischen Angelegenheit. Was nach meinem versuchsweisen Vorschlag zu einem belastbaren Kriterium heute als Fiktion erscheint, muss keineswegs immer so erschienen sein. Ein solcher Fiktionsbegriff taugt also nichts,

auch wenn er sich mittlerweile – aus welchen weiteren Gründen auch immer – in die Mythenforschung, die literaturwissenschaftliche Bibelforschung, die Forschung zur religiösen Literatur und in die Forschung zu den alten Literaturen mit Macht hereindrängt.

Die historische, aber natürlich auch von Mensch zu Mensch variierende Auffassung darüber, was es gibt, ist in der modernen, durch die sprachanalytische Philosophie angeleiteten Debatte zu fiktiven Entitäten gern vernachlässigt worden. Hier ging es ursprünglich nur darum, eine saubere, aufgeräumte Ontologie herzustellen und Dinge, die dort nicht unterkommen sollen oder können, in eine Art Rumpelkammer abzuschieben: in die Fiktivität. Was fiktiv ist, gibt es gar nicht. Und für ein geflügeltes Pferd wie Pegasus ist es ziemlich klar, dass so etwas nicht existiert. Was es dagegen wirklich gibt, sollte getrennt und gesäubert werden von Dingen, die es nicht gibt. Für diese Aufräumarbeit erschienen Überlegungen beunruhigend, die von dem österreichischen Philosophen Alexius Meinong stammten: Unterstellt man bei der Bezugnahme auf fiktive Entitäten nicht je immer schon, dass sie existieren? Man spricht ja über sie. Meinong war deshalb bereit, sie als Objekte mit einer gewissen Objektivität anzuerkennen und dafür eine Art von Existenz anzusetzen (Meinong 1988 [1904]; Meinong spricht etwa von ›Quasisein‹ und ›Pseudoexistenz‹, S. 11). Bertrand Russell lehnte das ab (1905, S. 482f.)⁴³ und erhielt Unterstützung von Logikern wie William Van Orman Quine (1979 [1948]), die sich strikt an ontologischer Sparsamkeit orientierten. So zeigt Quine etwa, dass man mit der Behauptung ›Pegasus existiert nicht‹ keineswegs unwillentlich zugibt, dass er doch existiere. Denn ›Pegasus‹ hat durchaus eine Bedeutung (etwa: ›geflügeltes Pferd‹, so dass man unter Vermeidung des Namensbezugs auch sagen könnte: ›Ein geflügeltes Pferd gibt es nicht‹), diese Bedeutung ist aber nicht mit einer Nennung oder Referenz zu verwechseln (Quine 1979 [1948], S. 16f.),⁴⁴ da ›Pegasus‹ nichts nennt bzw. auf nichts referiert. Denn es gibt nichts dergleichen. Man kann also ›Pegasus‹ verwenden, ohne sich gleich seine Existenz einzuhandeln, und muss Pegasus auch keine obskure Art von

Existenz zuschreiben. Meinungen von Meinongianern lassen sich auf diese und andere Weisen leicht weganalisieren.

Meinong ist allerdings ein Stück weit rehabilitiert worden, denn die vielverzweigte Debatte ging u. a. dahin, fiktive Existenz und fiktive Entitäten doch noch anzuerkennen, fiktive Entitäten etwa als fiktive Erzeugnisse von Fiktionen und ihre Existenz eben als fiktive, nicht tatsächliche, Existenz (vgl. Crittenden 1966; van Inwagen 2016 [1977]), unglücklich ist in der deutschen Übersetzung dieses Aufsatzes die Übersetzung von *fictional* mit ›fiktional‹ statt mit ›fiktiv‹ – die Debatte ist bis heute nicht verstummt. Oft geht es hier um Figuren der Dichtung (wie Sherlock Holmes), von denen jeder Leser weiß, dass sie Figuren der Dichtung sind. Deshalb bildet man im Alltag auch ganz unproblematisch Sätze über sie. Sie beziehen sich auf eine bestimmte Klasse von Figuren oder Entitäten eben aus Dichtungen, Romanen oder Filmen und schreiben ihnen Eigenschaften zu (›Sherlock Holmes war/ist scharfsinnig‹), ohne dass mit solchen Zuschreibungen eine implizite Behauptung von Existenz mit Wahrheitswertanspruch für die wirkliche Welt einhergeht (so etwa die Argumentation von van Inwagen 2016 [1977]). Crittenden 1966 hat aber auch unmögliche Dinge wie runde Vierecke⁴⁵ wieder ins Gespräch gebracht (wie sie als Protagonisten etwa in Erzählungen von Jorge Luis Borges vorkommen könnten): Wenn nämlich in einer narrativen Fiktion imaginäre Dinge wie runde Vierecke vorkommen, dann besitzen sie zwar keinerlei Wahrheitswert für die wirkliche Welt, aber sie setzen doch die Existenz entsprechender Dinge in der erzählten Welt voraus (Crittenden 1966, S. 320f.). So kommt Meinong noch einmal zu Ehren.⁴⁶

Die hochkomplexe Debatte berührt zwar Fragen der narrativen Fiktion, sie war und ist aber weder geeignet noch daran interessiert, deren Besonderheiten zu analysieren. Und was dabei für die Literaturtheorie herausspringt, ist allenfalls die Feststellung, dass narrative Fiktionen von Entitäten erzählen, die in der Wirklichkeit nicht existieren bzw. nicht existiert haben. Ihnen mag eine eigene Wirklichkeit gehören: die der jeweils erzählten Welt

bzw. der dort versammelten fiktiven Entitäten. Dass narrative Fiktionen von fiktiven Entitäten erzählen, ist aber fast tautologisch; von Interesse wäre dagegen die weitergehende Frage, wie die erzählten Welten in den Köpfen der Dichter ›existieren‹ und wie sie in den Köpfen der Rezipienten aufgenommen werden und fort›existieren‹, auch wenn eine solche Frage den Logikern auf die Nerven geht. Die griechischen Vasenmaler, die, gewiss ohne je ein geflügeltes Pferd gesehen zu haben (außer ihrerseits auf Vasen), jene Erzählungen darstellten, nach denen Bellerophon auf Pegasus die Chimäre besiegt, teilten sicher eine andere gemeinsame Vorstellung von Pegasus und seiner Existenz als heutige Rezipienten des Mythos, die eine saubere Ontologie herstellen wollen. Es mag von Interesse sein, Sprachregelungen für die Diskussion über Dinge zu finden, die nicht alle auf einer und derselben Ebene oder auf dieselbe Weise existieren oder die überhaupt nicht existieren; es ist aber darüber hinaus auch von Interesse, herauszufinden, wie es kommt, dass Menschen zu unterschiedlichen Auffassungen darüber gelangen, was auf welche Weise existiert, und wie sich diese ihre Auffassungen historisch unterscheiden. Dies ist nicht nur eine wissenssoziologische Frage, sondern auch eine der historischen Bedingtheit von Ontologien. Es gibt keine historisch unschuldige Auffassung darüber, was es gibt. Und Fiktivität kann nicht nur eine Art Rumpelkammer sein, in der entsorgt wird, was man für eine saubere Ontologie nicht braucht. Dazu ist ihre Rolle in den historischen Formen der Episteme zu bedeutend. Hier ist sie ihrerseits eine dem historischen Wandel unterworfenen Größe.⁴⁷ Fiktivität bleibt deshalb, gerade auch weil sie nicht überhistorisch fixierbar ist, eine notwendige Bedingung des Vorliegens von narrativen Fiktionen, ohne indes hinreichend für sie zu sein.

Neben der Fiktivität ist ein weiteres Merkmal von Fiktionen ebenfalls schon lange systematisch bedacht worden: der Umstand, dass sie von ihren Autoren erfunden wurden, ihre Erfundenheit also. Sie hängt eng mit Fiktivität zusammen. Noch vor Meinong und ganz unabhängig von ihm hat Hans Vaihinger in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts eine große Zahl

fiktiver Vorstellungsgebilde zusammengetragen, als Fiktionen bezeichnet und näher untersucht (1927 [1911]).⁴⁸ Er denkt dabei kaum an Romanfiktionen, sondern hat die Begriffsbildung der Natur- und Gesellschaftswissenschaften im Auge. Deren ›Fiktionen‹ sind ihm Kunstgriffe des Denkens über Gegenstände aus Natur und Gesellschaft, und sie erscheinen als Kunstbegriffe, mittels derer die Wirklichkeit von Natur und Gesellschaft durch die Erkenntnis aufbereitet wird. An literarische Fiktionen ist nur gedacht, wenn sie etwa die Form von Utopien oder Robinsonaden besitzen und fiktive Modelle von Gesellschaften oder isoliert lebenden Einzelmenschen entwerfen. Da Fiktionen im Sinne Vaihingers Instrumente des Denkens sind, stellt er sich gar nicht erst die Frage nach ihrer Existenz.⁴⁹ Wollte man eine Brücke zur Literaturtheorie schlagen, so wären Romane aufgeschriebene Vorstellungsgebilde (meist) menschlicher Verhältnisse. Romane tun dann allenfalls so, als käme ihren erzählten Welten Existenz zu, vielmehr aber liefern sie Modelle des Zusammenlebens von Menschen, indem sie etwa Beispiele seines Glückens oder Verunglückens vor Augen stellen. Vaihinger kommt es darauf an, dass Vorstellungsgebilde in gleichsam instrumenteller Absicht erfunden werden, um größtmögliche Anschaulichkeit für die ausgreifende Vorstellung zu erreichen – die dann freilich der Erkenntnis verfügbar gemacht wird. Immerhin ist die Anschaulichkeit von Vorstellungsgebilden in einem sehr allgemeinen Sinn anschlussfähig: Literatur kann und soll auf diese Weise der Erkenntnis dienen. Vaihingers Überlegungen behalten ungeachtet einer solchen Instrumentalisierung von Literatur ihre Geltung (vgl. zu Erkenntnisfunktionen von Literatur Scholz 2014).

Erfundenheit wird seit der Frühen Neuzeit oft als Bedingung literarischer Fiktionen genannt. So unterscheidet der unbekannteste deutsche Übersetzer des ersten Bandes des ›Amadis‹ (1857 [1569], S. 7) von einer *wahrhaften History* die *erdichte Narration*, die *erfundne sachen* enthält (die Erfundenheit betont wenig später auch Sydney 2002 [1595], S. 85f.). Der erdichteten Erzählung aber sei es leichter möglich, menschliche Verhältnisse in

der ihnen eigenen Art und Anschaulichkeit darzustellen als der bloßen Geschichtserzählung. Erfundenheit wird in der Geschichte der Poetiken dann immer wieder als eigentümliches Merkmal von narrativen Fiktionen angesehen.⁵⁰ Die Erfundenheit von literarischen Fiktionen betont deren geistige Konstitution als Vorstellungsgebilde, wobei das Problem einer besonderen Existenzweise geistiger, fiktiver Vorstellungsgebilde gar nicht erst aufkommt oder aufkommen muss. Allerdings ist Erfundenheit eine äußerliche Bestimmung solcher Fiktionen, deren konkrete Beschaffenheit ja nicht nur dahingehend aufzulösen ist, wie sie und ihre Geschöpfe aus dem Kopf eines Dichters entsprungen sind und wie sie (nach Vaihinger) als geistige Modelle des Zusammenlebens von Menschen dienen können. Denn es geht auch um die konkreten Merkmale narrativer Texte, in denen sich abzeichnet, wie Autoren wollen, dass diese Texte von Lesern aufgefasst werden. Auch ist zu klären, wie Leser eine solche Auffassung mit den Autoren teilen können.

2.2 Fiktionalität (Fiktionsstatus) als Form der Geltung im Literaturbetrieb

Es scheint mittlerweile Konsens, dass Fiktionalität nicht nur oder auch gar nicht an konkreten Eigenschaften von Texten festgemacht werden kann (zu der These, dass es keine Eigenschaften von Texten gibt, die sie als fiktional ausweisen lassen, vgl. z. B. Searle 1982, S. 90). Das geht schon daraus hervor, dass viele Eigenschaften fiktionaler Texte von nicht-fiktionalen, etwa historiographischen, Texten nachgeahmt oder übernommen werden können, so dass eine darauf aufbauende Bestimmung nicht wasserdicht abgesichert wäre (zur Ununterscheidbarkeit von historiographischen und literarischen Erzählungen vgl. etwa White 1986; weiteres Material bei Stanzel 1995). Stattdessen wird Fiktionalität auf ein Einverständnis zwischen Autor und Lesern zurückgeführt, nach dem ein fiktionaler Text nicht im wortwörtlichen Sinn Wirklichkeit wiedergeben will/soll. Dies bildet eine Voraussetzung des Textverstehens, die sich nicht gleich in der Machart eines Textes spiegeln

oder auf sie stützen muss. Vielmehr lässt sich auf Voraussetzungen und Ansprüche von Autoren rekurren, die von Lesern erkannt oder gewusst werden müssen; es geht um die Voraussetzung einer Durchschaubarkeit von Texten als fiktionalen Texten.

Hier taucht schnell wieder das Problem auf, worauf entsprechende Voraussetzungen und Ansprüche ausgerichtet sind: ob auf den ganzen Text mit seiner narrativ-mimetischen Form eines Make-Believe, auf seine Sprechakte als vorgeblich ernsthafte Sprechakte, auf seine Sätze als inauthentische Sätze oder auf seine Bezugnahmen als fingierte Bezugnahmen usw. So lauern etwa bei einer sprechakttheoretischen Ausgangsposition Abgrenzungsprobleme. Wenn es nämlich heißt, dass fiktionale Texte eine (fiktionale) Rede darstellen, die nicht beansprucht, sich auf Wirkliches oder faktisch Geschehenes zu beziehen (vgl. so etwa Müller 2014, S. 212⁵¹), dann gilt das auch für die Rede von Comedians und schon von antiken und mittelalterlichen Spaßmachern und Possenreißern (Reich 1903).⁵² Hier handelt es sich im eigentlichen Sinn um Rede, während narrative Fiktionen abgeschlossene Texte darstellen, in denen der ›Rede‹ eines Autors u. a. etwa Figurenreden und Gedankenreden nachgeschaltet sind. Das wird aber durch einen sprechakttheoretischen Ansatz kaum noch adäquat erfasst. Mir liegt indes an einem anderen Punkt: der bloß negativen Charakterisierung von Fiktionalität mittels reduzierter oder nicht vorhandener Ansprüche vonseiten des Autors. Ich möchte die Fiktivität und Erfundenheit abgeschlossener Texte, auch wenn beide Momente zur Feststellung und Beschreibung von Fiktionalität nicht ausreichen, als positive Bestimmungen gern mit im Blick behalten. Sie stellen notwendige Bedingungen von Fiktionalität dar, wenn auch keine hinreichenden. Ebenso wenig sollten aber auch charakteristische narrative Verfahren und Volten in Texten unter den Tisch fallen, an denen Fiktionalität ablesbar werden kann – darunter auch solche, die vielleicht erst einmal keine sicheren Schlussfolgerungen hierzu erlauben.

Während ich im ersten Teil problematisiert habe, ob und wie sich die Autor-Erzähler-Unterscheidung mit Fiktionalität verbindet, möchte ich im

Folgenden für den übergeordneten Begriff der Fiktionalität nachvollziehen, welchen deskriptiven Wert er für Erzählungen besitzt und wie es sich hierbei mit einem historischen Index verhält. Ohne dass ich es noch einmal diskutiere, ist klar, dass eine wissentliche Verfügung über das, was ein Fiktionsstatus für Erzählungen bedeutet, dabei vorausgesetzt ist. Dabei spielt das Konzept eines pragmatischen (Fiktions-)Rahmens im Weiteren eine wichtige Rolle. Meine Überlegungen berühren viele bekannte und in anderen Arbeiten ausführlicher und systematischer behandelte Probleme, ohne dass ich solche Probleme deshalb beiseitelassen möchte und ohne dass ich wiederum alle einschlägigen Arbeiten dazu anführen könnte. Dazu sind Narratologie und Literaturtheorie allzu stark angewachsene Gebiete geworden.

Fiktivität und Erfundenheit, die ich aus dem Problemfeld der Bestimmung von Fiktionalität gesondert herausgegriffen habe, mögen als zusammenhängende Bestimmungen schon für die frühesten Erzählungen der Menschheit eine gewisse Geltung besitzen, auch wenn beides Erzählern oder Zuhörern von damals nicht immer durchsichtig gewesen sein mag; hier kommt die historische Relativität von Ontologien mit ihren jeweilig neuen Kombinationsformen von Fiktivität und für wirklich gehaltenen oder geglaubter Wirklichkeit zur Geltung. Die Katalogisierung der heute noch erreichbaren Überlebens- und Umformungen solcher Erzählungen führt eine ganze Menge von Untergattungen auf: Tiererzählungen, Zaubermärchen, religiöse und realistische Erzählungen, Erzählungen von einfältigen Ungeheuern, anekdotische und Witzerzählungen u. a. m. (so die Aufzählung in Uther 2011, wo im Untertitel »Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, Tales of the Stupid Ogre, Anecdotes and Jokes, and Formula Tales« genannt werden). Wenn ein Jäger und Sammler – spätestens mit dem Aufkommen der Tierhaltung vor ca. 10.000 Jahren – eine Tiererzählung erzählt oder hörte, so dürfte er gewusst haben, dass Tiere eigentlich nicht wie Menschen denken und sprechen können, was sie in Tiererzählungen aber vielfach tun, vermutlich auch schon in damaligen Erzählungen. Auf den Dreh einer Zusatzklärung für Kinder, die unwirklich anmutenden Dinge

solcher Erzählungen »hätten sich damahls zugetragen, als die Thiere noch reden konnten« (Gottsched 1751, S. 199), also auf die Verlagerung unwirklich erscheinender Dinge in die Vergangenheit, dürfte man erst später gekommen sein. Schon Jäger und Sammler könnten aber neben der Fiktivität auch die Erfundenheit solcher Erzählungen erkannt haben, weil sie ja tatsächlich ausgedacht und erfunden wurden. Beides mochte sich ebenso auch verlieren, wenn man solche Erzählungen etwa von den Ahnen übernahm und den erzählten Wesen in vorweggenommener Meinongscher Manier eine besondere Art oder Sparte der Existenz zuwies. Auch wer noch im 19. Jahrhundert Märchen erzählte, die er in der Jugend von seiner Großmutter gehört hatte, mochte dies als ein hinreichendes Indiz für ihren Wirklichkeitsgehalt betrachten, wie unwirklich sich auch immer ihr Erzählinhalt ausnahm.⁵³ Für solche Erzählungen bei der Gemengelage von Erzähler- und Hörereinstellungen von Fiktionen zu sprechen, riskiert allerdings die Signifikanz des Begriffs, denn von den frühesten Erzählungen der Menschheit bis zu postmodernen Romanen stünden dann alle Erzählungen mit heute als fiktiv erscheinenden Entitäten auf einer gemeinsamen Liste (vgl. Knapp 2014, und mit derselben These auch schon Petsch 1934, S. 23–32. Zu problematisieren wäre hier, ob Schematisierungen der mündlichen Erzählfolklore – von Formeln über nicht näher benannte Figuren bis hin zu wiederkehrenden Motiven und Erzählzügen – als fiktional zu verrechnen sind, wie oft angenommen wird).

Tatsächlich hat aber die Entwicklung von mündlichen hin zu schriftlichen Erzählungen und noch einmal hin zu narrativen Fiktionen einen so komplizierten Verlauf genommen und zu so komplexen narrativen Gestalten geführt, dass man die Liste besser weiter untergliedert. Eine sehr schematische und summarische Untergliederung besteht darin, von mündlichen Folkloreerzählungen mit – zumindest heute – erkennbar fiktiven Entitäten solche Erzählungen abzuheben, die – auch weil sie aufgeschrieben begegnen – als Texte erkennbar sind, die erzählte Welten entwerfen. Nur technisch lässt sich aber im Fall von Tier- und Folkloreerzählungen von erzählten

Welten sprechen; zeitgenössische Erzähler und Hörer hätten möglicherweise die Tiere als fiktive Entitäten erkannt, ohne sie deshalb gleich in eine sogenannte erzählte Welt zu stecken. Die Differenzierung einer erzählten Welt liegt – wie der Erzählerbegriff – nicht immer schon vor; dazu gehört eine weitergehende Abstraktionsleistung.⁵⁴ Von in Texten entworfenen erzählten Welten lässt sich dann auch sagen, dass eine Welt, die (nicht: von der!) dabei erzählt wird, immer weitergehend von innen ausgekleidet wird, so dass sie im Kopf von Lesern irgendwann als Welt entsteht, die einerseits ihrer Lebenswelt relativ ähnlich werden kann und andererseits auch ihr ganz eigenes Recht als in einem Text zur Geltung gebrachte Fiktionswelt beansprucht.⁵⁵ Es gäbe also einmal (erfundene) Erzählungen mit halbwegs erkennbaren fiktiven Entitäten und im Gegensatz dazu Fiktionen, die als ganze Texte eine je ganze erzählte Welt für sich konstituieren. Ein Fiktionsrahmen liegt hierbei um einen ganzen Erzähltext herum.

Leider ergibt sich für die Ausprägung solcher Fiktionen keine klar geschnittene Grenzlinie, so dass man alle Erzählungen entweder auf die eine oder die andere Seite sortieren könnte. Die gesamte mittelalterliche Literatur steht auf einer verwischten Schwelle zwischen den beiden Seiten (vgl. auch Müller 2014, S. 225f.). Walter Haug hat – auch er unbekümmert, was die analytische Problematik des Fiktionsbegriffs anbetrifft – zumindest den Artusroman als mittelalterliche (Wieder-)Entdeckung der Fiktionalität ausweisen wollen. Dabei geht es nicht darum, dass hier etwa offenkundig auch fiktive oder erfundene Entitäten mitlaufen, sondern es wird eine bedeutungstragende narrative Konstruktion, ein Strukturschema mit symbolischem Sinn, einem vollständigen Text zugrunde gelegt (vgl. ältere Überlegungen zusammenfassend Haug 1992, siehe dort das Register zu ›Fiktion, fiktional, Fiktionalität‹). Die Überlegung impliziert, dass nicht etwa schon Tiererzählungen mit sprechenden Tieren fiktional sind, sondern dass Fiktionalität eine Eigenschaft von Erzählungen ist, die erst im Lauf der Geschichte des Erzählens zustande kommt oder entdeckt wird. Zu Fiktivität und Erfundenheit – beides kann man für den Artusroman beanspruchen, Erfundenheit

zumindest für Teile der Erzählhandlung und ihre Zusammenfügung durch Chrétien de Troyes – tritt hier ein weiteres mögliches Merkmal von Fiktionen: Ihre Handlungsverläufe können als durch einen ganzen schriftlichen Text hindurchreichende Konstrukte entworfen werden, um noch zusätzlich symbolischen Sinn zu tragen (mit ›symbolisch‹ ist dabei mehr gemeint, als dass nur die Handlung von vorn bis hinten durchkonstruiert ist; vielmehr trägt die Handlungskonstruktion ihrerseits noch einmal Sinn). Es handelt sich dann nicht nur um eine eher episodische Aneinanderreihung fiktiver Ereignisse, sondern die Gesamthandlung bietet einen zusammenhängenden fiktiven Komplex, der überdies Struktursinn besitzt.

Auch wenn dies ein wichtiger Schritt hin zur Romanfiktion ist, geht er doch immer noch nicht weit genug, um hinreichend Fiktionalität zu verbürgen. Tatsächlich sind am Ende zwei Parteien an der Feststellung der textuellen Eigenschaft der Fiktionalität beteiligt und nötig: Die Hörer oder Leser solcher Erzählungen müssen es auch mitbekommen, dass diese eine solche Eigenschaft besitzen, und die Autoren müssen davon ausgehen können, dass sie es mitbekommen. Vergleichbar wird auch eine ggf. mit einem Augenzwinkern begleitete Anspielung erst zu einer gelingenden Anspielung, wenn der Kommunikationspartner sie als solche erkennen kann und auch erkennt; d. h. spätestens, wenn der Sprecher sich noch einmal zu erklären genötigt sieht, dass etwas eine Anspielung sein sollte, wenn er also einen Hinweis gibt (›das sollte eine Anspielung sein‹). Es reicht nicht, wenn nur der Autor/Dichter eine Fiktion erfunden und vor Augen hat und keiner seiner Rezipienten mitbekommt, was er sich dabei gedacht hat.⁵⁶ Ggf. muss er ein Zeichen geben oder ein Signal setzen, um die Durchschaubarkeit einer Fiktion zu gewährleisten. Hartmann von Aue hat etwa beim Wiedererzählen von Chrétiens ›Yvain‹ nicht die Chance ergriffen, sich diesen Text neu zurechtzulegen, nämlich nicht historisierend – wobei Chrétien seinerseits noch nicht so weit gegangen war, Historisierungen wegfällen zu lassen oder zu vermeiden.⁵⁷

Ich möchte nun behaupten, dass die hinreichende Bedingung von Fiktionalität darin besteht, dass alle Rezipienten – mit Ausnahme der noch nicht ausreichend sozialisierten – wissen oder im Prinzip wissen können, dass der gesamte fiktive Komplex einer Fiktion sich nicht in der Wirklichkeit wiederfindet und dass Bezugnahmen auf das Erzählte nicht referentiell auf Wirklichkeit gehen. Einzuschränken ist das sicher für die historischen Romane schon des Barock, denen oft ein ausgiebiges Faktenstudium durch die Autoren vorausgeht und die sich öfter durchaus streng an einen belegbaren Faktenrahmen halten, die aber dennoch nicht eigentlich Historie in einem Sinn zu erzählen beanspruchen, wie ein Historiker es ihnen abverlangen würde. Von solchen Ausnahmen abgesehen wird aber eine Fiktion nicht nur über den fiktiven Komplex bestimmt, sondern darüber, dass er als fiktiver Komplex gewusst und danach auch noch die Fiktion als Fiktion erkannt wird. Wobei mit dem fiktiven Komplex alle miteinander verbundenen fiktiven Ereignisse gemeint sind, in die die fiktiven Figuren mit ihren Handlungen involviert sind.

Fiktionalität wäre also nicht nur eine konkrete Eigenschaft fiktionaler Texte etwa in Form charakteristischer narrativer Verfahren fiktionalen Erzählens, sondern eine Art von Geltung, die im Literaturbetrieb für derartige Texte dann noch gesondert hergestellt werden muss. Mit dem Literaturbetrieb meine ich wiederum alle Umstände, die dafür sorgen, dass eine Dichtung an ihre Rezipienten gelangt, wobei sich solche Umstände historisch gravierend ändern. Mit dem Buchdruck verflüchtigt sich das Vorlesen vor einer Gemeinschaft anwesender Hörer als Basissituation des mittelalterlichen Literaturbetriebs. Tatsächlich lernen Leser sich gar nicht mehr kennen, erst recht nicht den Autor, den sie aber auch vorher schon nur im Ausnahmefall zu sehen bekamen, den sie aber zweifellos immer mitdachten. Das neue Medium des im Druck verbreiteten Buchs macht dagegen auch noch jede gemeinsam geteilte Rezeptionssituation hinfällig, es hebt sie auf. Das verändert sowohl das Schreiben wie das Lesen von Romanfiktionen. Die Herstellungssituation erweist sich mehr und mehr als zweitrangig oder sogar

irrelevant für das hergestellte Produkt, und so beziehen sich Autoren auch nicht mehr auf die Herstellung eines Romans durch Schreiben, was sie im 16. Jahrhundert immerhin noch extensiv tun. Vergleichbar bleiben Leser allein für sich und auf einen Leseakt zurückgeworfen, den sie beim Eintauchen in die Erzählung ihrerseits vergessen mögen. Wann und wo geschrieben und wann und wo gelesen wird, ist freigestellt und wird beliebig. So aber werden die Situationen des Schreibens und Lesens virtualisiert.⁵⁸ Leser lernen es, von Sprech- oder Sprachhandlungen eines Dichters/Autors, die ein Vorleser noch wachhielt und die Dichter/Autoren selbst im Buch noch oft und über lange Zeit aufrechtzuerhalten suchen, abzusehen. Auch wenn Autoren ihren Lesern weiterhin den Weg in Romanfiktionen bahnen und sich dazu einmischen, kann man aber auch oft in die erzählte Welt schon unvermittelt einsteigen. Wenn der Autor sich dabei nicht mehr zur Geltung bringt, ist es zweitrangig, die Herstellung mit- oder hinzuzudenken. Gerade angesichts einer derartigen Evolution des Literaturbetriebs – hin zu einer Virtualisierung der Schreib- und Rezeptionssituation, weg von nur mehr anzitiertem kommunikativer Unmittelbarkeit und wiederum hin zu einer einschneidenden Abstraktion: der Auffassung von Romanen als entkontextualisierten Texten – ist es nicht gleich naheliegend, nach jemandem zu fragen, der spricht oder erzählt, wenn er sich nicht in den Text einbringt (siehe dazu unten Kap. 3.2). Was einem Leser begegnet, ist vielmehr allein der Romantext. An ihm Eigenschaften feststellen zu wollen, die unmittelbare Kommunikationssituationen auszeichnen, kommt einer Fehl kategorisierung gleich.

Ein im frühneuzeitlichen Europa wirksames Modell für eine Romanfiktion liefern etwa schon die ›Aithiopika‹ Heliodors aus dem 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr., die seit dem 16. Jahrhundert als Maßstab rezipiert werden (vgl. dazu Rivoletti/Seeber 2018). Sie sind in der Spätantike einem schon einmal entfernt vergleichbaren Literaturbetrieb mit manufakturmäßiger Handschriftenproduktion entsprungen, wo etwa mehreren Schreibern gleichzeitig diktiert werden konnte und die Herausgabe eines Buchs auch infolge

einer derartigen Vervielfältigung eine merkliche Distanzierung von Autor und Lesern voraussetzt (Kleberg 1967, bes. Kap. II). Der Autor nennt sich in den ›Aithiopika‹ nur kurz und erst in einem angehängten Satz am Ende seiner Erzählung (S. 359)⁵⁹; eine Fiktionsanzeige gibt es nicht, so dass die Leser die Fiktion an der Art des Erzählens erkennen und hinzudenken oder sich täuschen lassen mussten. Schreib- und Leseakt werden in einer Art von Literaturbetrieb, wie er dann aber allemal durch den Buchdruck seit dem 16. Jahrhundert entsteht, entkoppelt – beides wird für sich gestellt.⁶⁰ So aber kann das der aufgeschriebenen Romanfiktion vorauslaufende Vorstellungsgebilde größere Selbstständigkeit und freiere Handhabung gewinnen, und das Vermittlungsmedium des Buchs mit dem in ihm gedruckten Text erscheint von unmittelbaren Kommunikationssituationen distanziert.

Leser können und müssen, begünstigt durch solche Umstände eines Literaturbetriebs, beim Lesen von Romanfiktionen ggf. vorgängig wissen, dass die Autoren ihnen keine Faktenwahrheiten vermitteln, und sie dürfen es auch nicht von ihnen erwarten. Der Literaturbetrieb stimmt sie darauf ein, dass sie mit einer Fiktion konfrontiert werden, wie immer sie dies signalisiert bekommen. Es gilt dann: Wie der sogenannte Gesellschaftsvertrag von Staatsbürgern unterstellt wird, um ein Staatswesen zu legitimieren, so muss auch für diese Lesesituation eine hinzugedachte gegenseitige Abstimmung unterstellt werden. In diesem Sinne hat man von einem Fiktionsvertrag gesprochen (vgl. zur Theoriegeschichte Haferland 2014, außerdem Lejeune 1994. Vorsichtiger spricht etwa Pavel 1986, S. 123–129, von Konventionen). Er gewährleistet, dass Dichter wie Leser – ohne es explizit verabredet zu haben – einen (Wissens-)Rahmen um einen fiktionalen Text legen, der dafür sorgt, dass das Erzählte nicht so aufgefasst wird, als habe es stattgefunden. Das erspart dem Autor eine Lüge, wie sie in Antike und Mittelalter unterstellt wird. Ein solcher Rahmen fordert mehr als nur zu konstatieren, dass gewisse Dinge – z. B. sprechende oder wie Menschen agierende Tiere, Zauberringe, Riesen, Ungeheuer usw. – nicht existieren und fiktiv oder erfunden sind. Kein noch so großes Sammelsurium fiktiver Entitäten in einer

Erzählung kann dafür sorgen, dass sie fiktional ist, auch wenn das Erzählte dann zweifellos von fiktiven Entitäten durchsetzt oder mit Ihnen bevölkert ist. Sondern umgekehrt: Selbst wenn eine Erzählung noch so verwechselbar mit der Wirklichkeit und wirklichkeitsgleich ist, so dass »der Leser nicht mit einer völligen Gewißheit beweisen kann, daß sich die erzählten Begebenheiten nicht auf unserer Erdkugel zugetragen haben«, sorgt gerade der Rahmen dafür, dass das Erzählte dennoch fiktiv und die Erzählung – nun erst – fiktional ist.⁶¹ Und zwar das Erzählte in Rücksicht auf den fiktiven Komplex, gerade auch dann, wenn dieser über seine Wirklichkeitsähnlichkeit hinaus noch mit vielen referentiell zuverlässigen Angaben in wirkliche Umstände – etwa im Berlin nach dem ersten Weltkrieg am Alexanderplatz und drum herum – getaucht ist. Denn sehr häufig stecken die fiktiven Komplexe von Fiktionen in ggf. deutlich herausgestellten nicht-fiktiven Umständen, die in der Wirklichkeit auffindbar sind, räumlich und zeitlich. Zu der Wohnung von Sherlock Holmes gab es in der Londoner Baker Street nur keine entsprechend hohe Hausnummer (221b),⁶² es gab/gibt aber London und die Baker Street.⁶³

Es dauert einige Zeit, bis im Literaturbetrieb über den Tatbestand einer Fiktion weitgehende Klarheit herrscht. Im gleichen Zuge gewinnen Fiktionen symptomatische Eigenschaften, die sich im Wissen um die Möglichkeiten narrativer Ausgestaltung ergeben; solche Eigenschaften bestehen in der ausgiebigen und effektiven Nutzung narrativer Verfahren, die z. T. an eher isolierten Stellen schon vorher gefunden wurden oder zu finden waren – wie die sogenannte erlebte Rede –, die aber noch lange nicht großflächig und gezielt eingesetzt wurden. Ein Indikator und damit mehr als ein Symptom für ein sich differenzierendes Wissen könnte z. B. der Zeitpunkt sein, zu dem sogenannte Herausgeberfiktionen nur noch ironisch oder als aufgenommene Form funktionieren und nicht mehr auf Täuschung der Leser angelegt sind oder sein können.⁶⁴ Es lassen sich eine Reihe anderer Symptome und Indikatoren mehr nennen, auch wenn es nicht immer leicht

ist, bündig und hieb- und stichfest zu belegen, dass sich eine Wissensformation zu fiktionalen Texten ausbildet. Denn während man auf der einen Seite über die Texte verfügt, verfügt man nicht gleich auch über die Art und Weise, wie sie aufgenommen wurden und wie mit ihnen umgegangen wurde.

2.3 Bezugnahmen auf die Vergangenheit aus Erzählungen ohne Fiktionsrahmen und in Erzählungen mit Fiktionsrahmen

Ich greife in den folgenden Überlegungen ein zentrales unterscheidendes Merkmal zwischen modernen Romanfiktionen und mittelalterlichen Romanen heraus: die Verwendung von Rückbezügen auf die Vergangenheit und damit auch die Verwendung des Präteritums. Es geht hierbei um eine Texteigenschaft, doch zusätzlich dazu um einen Wissensfaktor, der eine solche Texteigenschaft spezifisch kontextualisiert. In mittelalterlichen Romanen trifft man immer wieder auf Aussagen, die die Erzählhandlungen mitsamt ihren Figuren in einer historischen Vergangenheit unterbringen, wobei das Präteritum ganz unverstellt verwendet wird. Das ändert sich im modernen Roman, in dem fingierte Bezugnahmen auf die Erzählhandlung und Figuren – und ihre Situierung in der wirklichen Welt – verwendet werden. Es ist aber auf Anhieb nicht leicht zu entscheiden, warum solche Bezugnahmen einmal nicht fingiert und dann aber fingiert sein sollen. Auch wenn man hinzusetzt, dass die Rezipienten das Präteritum einmal naiv auffassten und das andere Mal fingierte Rückbezüge korrekt – nämlich als fingierte – aufzufassen wussten, weil sie einen Fiktionsrahmen ansetzten, hat man nicht bewiesen, dass es sich so verhält. Ich schlage im Folgenden also nur eine Unterscheidungssystematik vor, die ich an einem zentralen Merkmal moderner Romanfiktionen festzumachen suche.

Gottfried von Straßburg erzählt seine Geschichte von Tristan und Isolde mit engagierter Teilnahme am Schicksal dieser beiden Liebenden. Im Minne-

exkurs nach beider Liebesgeständnis verortet er die Erzählhandlung historisch: in einer lang zurückliegenden Vergangenheit. Und er schätzt dabei zugleich die Rezeptionswirkung entsprechender Erzählungen ab:

swaz ieman schoener mære hât
von friuntlichen dingen,
swaz wir mit rede vür bringen
von den, die wilent wâren
vor manegen hundert jâren,
daz tuot uns in dem herzen wol
[...].
(Tristan, V. 12324–12329)⁶⁵

Die emotionale Teilnahme an dem Schicksal lange Verstorbener, die doch trotz allen Ungeschicks und aller persönlicher Verfehlungen für etwas geliebt haben, das es wert war – wie Tristan und Isolde –, führt Gottfried hier dazu, die historische Zeitdistanz von *manegen hundert jâren* anzugeben. Für eine genauere Angabe zu seiner Erzählhandlung verfügt er über keine weiteren Anhaltspunkte. Der Wir-Bezug meint eine Gemeinschaft von Zeitgenossen Gottfrieds, in der man sich von denen, *die wilent wâren*, erzählt: also Erzählende und Hörer zusammen in einer Art von Literaturbetrieb, der in der konkreten Anwesenheit von Erzählendem (um 1200 einem Vorleser) und Hörern besteht. Mir kommt es hier darauf an, dass Gottfried von der Vergangenheit als Vergangenheit erzählt, wobei ich nicht den Eindruck habe, dass er sie als eine gewissermaßen fiktive Vergangenheit⁶⁶ versteht und sich mittels einer fingierten Bezugnahme auf sie bzw. das Erzählte zurückbezieht. Für den ›Tristan‹ kann man ähnlich wie für den Artusroman zeigen, dass eine wohlkalkulierte Handlungskonstruktion durch den ganzen Text hindurchreicht, die auch eine Art von symbolischem Sinn trägt (die Protagonisten werden an die Bande eines antithetisch organisierten Weltlaufs gespielt, vgl. Haferland 2000), und Gottfried greift zudem eine ganze Reihe fiktiver Entitäten (Drachen usw.) aus der zu seiner Geschichte vorauslaufenden Erzählfolklore auf. Aber er verwendet sein Präteritum für einen unverstellten Bezug auf die vergangene Erzählhandlung, wie fiktiv

auch immer einzelne erzählte Dinge beschaffen sein und wie erfunden sich auch immer größere Teile seiner Erzählung ausnehmen mögen oder sind.

Als Wilhelm sich in Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ mit Natalie im Schloss ihres Onkels unterredet, ist er von der Wirkung des ›Saals der Vergangenheit‹ auf ihn tief bewegt. Der Erzähler nimmt das zum Anlass, den Ausgangspunkt von Wilhelms innerer Bewegung zu thematisieren:

Und gewiß, könnten wir beschreiben, wie glücklich alles eingeteilt war, wie an Ort und Stelle durch Verbindung oder Gegensatz, durch Einfärbigkeit oder Buntheit alles bestimmt, so und nicht anders erschien, als es erscheinen sollte, und eine so vollkommene als deutliche Wirkung hervorbrachte, so würden wir den Leser an einen Ort versetzen, von dem er sich so bald nicht zu entfernen wünschte. (Goethe: ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, S. 542)

Es kommt hier nicht darauf an, ob die beiden Stellen aus dem ›Tristan‹ und den ›Lehrjahren‹ in geeigneter Weise aufeinander abgepasst sind. In beiden spielt jedenfalls die Imagination der Rezipienten eine Rolle, die sich einmal in die Lage der Liebenden, die vor einigen hundert Jahren lebten, hineinversetzen sollen und das andere Mal in den Zustand Wilhelms in Anbetracht seiner Umgebung in jenem Saal. Goethe spielt mit einer Art Unfähigkeitstopos und suggeriert, man könne – wenn man es denn vermöchte – den Saal mit der Wirkung, die er auf Wilhelm ausübt(e), auch dem Leser vor Augen bringen, um in ihm eine vergleichbare Wirkung zu entfalten. Vielleicht lässt sich der Abschnitt sogar weitergehend so verstehen, dass Goethe hier implizit die poetische Gemachtheit des Saals ausstellt. Während Gottfried sich auf eine Ereignisfolge bezieht, die in der Vergangenheit liegt, bezieht Goethe sich auf einen hervorgehobenen Augenblick einer ›fiktiv‹ vergangenen Ereignisfolge, und er spielt mit der Möglichkeit, den Leser in den Stand Wilhelms zu versetzen. Aber er fingiert nur, dass eine solche Möglichkeit überhaupt besteht. Man kann das etwa einen Realitätseffekt nennen, der bewirkt, dass das Erzählte möglichst real erscheint. Der Effekt sorgt dafür, dass man es sich in eben diesem Augenblick anschaulich vorzustellen sucht und illusionistisch als Als-ob-Wirklichkeit auffasst. Goethe nimmt damit keinen expliziten Rückbezug auf die Situierung der

gesamten Ereignisfolge in der (gewissermaßen fiktiven) Vergangenheit vor, sondern sucht den Leser in die vergangene (fiktive) Situation Wilhelms hineinzusetzen. Bei dem nur implizit eingebundenen fingierten Rückbezug spielt ein fingierender Schreibakt gar keine Rolle. Auch wenn der Leser einbezogen wird, denkt er gewiss nicht daran, wie Goethe dies in einem bestimmten Moment niederschreibt, um sich fingierend auf eine zurückliegende Vergangenheit zu beziehen. Vielmehr wird ein solcher Moment aufgehoben oder virtualisiert. Allein diese Virtualisierung bereitet das Feld für einen Erzähler. Die Freistellung von einem konkreten Erzählen erfolgt zugunsten einer freien Bewegung der Vorstellung hin zu dem erzählten Augenblick. Die narrative Volte, die Goethe dafür anbietet, ist in der mittelalterlichen Literatur in dieser Form nicht denkbar, da hier nie ganz bestimmte beiläufig-ephemere Augenblicke erzählt werden, die auch noch vergegenwärtigt werden (könnten). Es ist denn auch Gottfried, der sich über eine reale Zeitdistanz auf Tristan und Isolde zurückbezieht. Mehr noch: Wo Tristan und Isolde zusammentreffen, werden solche Augenblicke/Zeiten durch diese beiden bestimmt, während Wilhelm Meister an der zitierten Stelle durch den (erzählten) Augenblick bestimmt wird.

Außerdem funktioniert das ›wir‹, das Gottfried und Goethe verwenden, sehr unterschiedlich: Gottfried reiht sich darüber in die Reihe der Rezipienten der Geschichte von Tristan und Isolde ein, die er als in Vortragssituationen konkret anwesende Erzählende (ggf. Vorleser) und Hörende versteht, Goethe verwendet einen erweiterten Autorenplural. Gottfried partizipiert an einer im Literaturbetrieb gemeinsam geteilten Auffassung der Historizität der erzählten Personen, wenn er ›uns‹ sagt, Goethe adressiert den/die Leser, wenn er ›wir‹ und ›unser Held‹ (Erstes Buch, Drittes Kapitel) sagt. Er ist der Herr seiner Erzählung, an der die Leser teilhaben; sie werden einbezogen. Zu erwägen und im literaturgeschichtlichen Kontext zu untersuchen ist die Frage, ob der Autorenplural, so wie er sich im 18. Jahrhundert auffällig verbreitet, allemal bei Goethe nicht nur der Ausdruck einerseits der Vollmacht des Erzählens ist, sondern auch Ausdruck des Abrückens

von einem konkreten Autorbezug im Text und damit Indiz für ein Bewusstsein davon, dass man hier eher nicht an den Autor zu denken habe, sondern an einen Erzähler, der sich mit seinen Lesern virtuell vergemeinschaftet. Dieser ort- und zeitlos operierende ›Erzähler‹ bestünde in einer über die Virtualisierung der Schreib- und Rezeptionssituation erzeugten Rolle.

Wenn dieser Erzähler in den ›Lehrjahren‹ auch keinen oder kaum einen konkreten Rückbezug auf eine historische Vergangenheit vornimmt, sondern schon zu Beginn des Romans unvermittelt in eine raumzeitlich bzw. geographisch-historisch nicht näher spezifizierte Situation einsteigt, so könnten sich grundsätzlich auch zahllose Stellen aus Romanen angeben lassen, die sehr wohl den gesamten fiktiven Komplex in eine bestimmte, dadurch ›fiktionalisierte‹ und aber trotzdem ggf. konkret datierte und auch lokalisierte Vergangenheit stecken. In den ›Buddenbrooks‹, auf die ich noch weiter zu sprechen komme, werden präzise Jahreszahlen angegeben, um den fiktiven Komplex der Familiengeschichte der Buddenbrooks in den Jahren zwischen 1835 und 1877 unterzubringen. Dabei vermeidet Thomas Mann ganz anders als noch Goethe jede Profilierung eines Erzählers; ein ›ich‹, ›wir‹ oder ›unser‹ zur Markierung des Autor-Leser-Bezugs oder eines fiktiven Erzählers fällt aus. Der angegebene Zeitrahmen ist ein gewissermaßen fiktionalisierter Zeitrahmen. Während Gottfried davon ausgeht, dass sich seine Geschichte vor *manegen hundert jâren*, wenn vielleicht auch irgendwie anders (da er ja Vieles aktiv imaginiert), tatsächlich abgespielt hat – z. B. besteht er auf der Richtigkeit seines Erzählens, die ein Moment an Historizität einschließt –, sind weder Goethe noch Thomas Mann der Meinung, dass sich die Lehrjahre Wilhelm Meisters oder die Familiengeschichte der Buddenbrooks in dem je angegebenen Zeitraum tatsächlich abgespielt haben. Beides gab es nicht. Alle referentiellen Bezüge auf den fiktiven Komplex sind deshalb nicht wirklich referentiell, auch wenn es zweifellos Lehrjahre und Familiengeschichten gab, aus denen Goethe und Mann ihr Material schöpften.

Schaut man genauer hin, so stellt sich dies in den ›Buddenbrooks‹ etwas kompliziert dar: Natürlich lädt das Einladungsschreiben, das im »Oktober 1835« zum Einweihungsfest des neuerworbenen Hauses der Familie Buddenbrook verschickt wird, zu dem Einweihungsfest im Oktober 1835 ein (Thomas Mann: ›Buddenbrooks‹, S. 33. Am 14. April 1838 trägt der alte Konsul Buddenbrook dann die Geburt seiner Tochter Clara in sein Tagebuch ein [S. 52], und viele weitere Zeitangaben folgen). Der referentielle Bezug des Schreibens auf den Oktober 1835 ist wirklich referentiell, und zwar über den Fiktionsrahmen hinaus, denn es macht keinen Sinn, innerhalb der fiktiven Ereignisfolge der ›Buddenbrooks‹ einen fiktiven Oktober 1835 zu konzipieren. Der Oktober 1835 kann nur der Oktober 1835 sein, und er dient hier dazu, die fiktive Ereignisfolge in die historische Wirklichkeit einzubetten. Wir gehen allerdings mit Thomas Mann davon aus, dass es das Einladungsschreiben mitsamt dem es umgebenden fiktiven Komplex nicht gegeben hat.⁶⁷ Thomas Mann kann aber das fiktive Einladungsschreiben nicht nur in den Oktober 1835 legen, sondern sämtliche Kernereignisse des fiktiven Komplexes auch in das später so genannte Buddenbrookhaus in der (Lübecker) Mengstraße gegenüber der Marienkirche: Solche referentiellen Bezüge finden Halt, und neben der Stadt Lübeck – auch wenn sie gar nicht genannt wird – sind zahllose weitere Angaben in den ›Buddenbrooks‹ klar identifizierbar. Durch den ganzen Roman hindurch gehen unablässig Bezugnahmen auf die wirkliche Welt.⁶⁸ Um umgekehrt in den fiktiven Komplex hineinzugelangen, muss jedoch eine Fiktionsgrenze überschritten werden, die vertuscht oder überspielt zu werden pflegt und die auch Thomas Mann fortwährend überspielt; er konnte allerdings nicht überspielen, dass es sich bei den ›Buddenbrooks‹ um einen Roman handelt, auch wenn er die Anzeige ›Roman‹ auf dem Titelblatt vermieden hat. Anders Gottfried: Er musste nichts vertuschen oder überspielen, als er die paar Jahrhunderte übersprang, und er sah sich auch von keiner Romanliteratur umgeben, die die Auffassung seines ›Tristan‹ als Fiktion in einem Fiktionsrahmen vorformatiert hätte.

Eine Zusatzbemerkung: Als kompetente Leser stecken wir einen Roman-text in einen Fiktionsrahmen, nachdem wir ihn als Roman erkannt haben. Die Fiktionsgrenze indes grenzt noch einmal den fiktiven Komplex innerhalb des Romans von sämtlichen in der Wirklichkeit Halt findenden Bezugnahmen ab.⁶⁹ Das gilt nicht nur für den Anfang eines Romans, sondern für seinen gesamten Verlauf in einem geographischen Raum und einer historischen Zeit, es gilt auch für historische Personen und historische Ereignisse, überhaupt für alle realen Entitäten, die im Roman vorkommen (können). Bezugnahmen hierauf dienen dazu, den fiktiven Komplex in der Wirklichkeit zu situieren, wobei Wirklichkeit und Fiktion sich auch noch weitergehend durchdringen können. Meist wissen Leser dies im Einzelnen gar nicht mehr zu verfolgen. Wenn alle konkreten (geographischen und historischen) Wirklichkeitsbezüge über den fiktiven Komplex und die durch ihn konstituierte Fiktionsgrenze hinausgreifen, dann können hier auch bekannte historische Personen genannt werden, und man könnte etwa auch jenseits solcher referentiellen Bezüge noch nach portraitierten Personen suchen, wie es die Lübecker höhere Gesellschaft bald nach Erscheinen der ›Buddenbrooks‹ getan hat.⁷⁰ Nach einem gewissen Zeitabstand lässt sich dies freilich kaum noch rückverfolgen. Soweit und insofern Personen im Roman aber einen anderen Namen tragen, sind sie natürlich in fiktive Figuren transformiert, die dem fiktiven Komplex angehören.⁷¹

Es gehört nun zur Geschichte des modernen Romans, dass es Romane gibt, in denen die Fiktionsgrenze mit dem Fiktionsrahmen weitgehend zusammenfällt, weil es – wie in den ›Lehrjahren‹ – kaum einen Versuch der konkreten Einbettung in die geographisch-historische Wirklichkeit gibt, während es im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend Romane gibt, in denen eine solche Einbettung immer weiter geht – wie dann allemal in den ›Buddenbrooks‹ –, so dass Fiktionsgrenze und Fiktionsrahmen merklich auseinanderrücken. Schaut man auf mittelalterliches Erzählen, so spielt eine Anverwandlung an die Wirklichkeit über deren Einbeziehung in die Fiktion hier keine Rolle. Vielmehr ist mit der Einbeziehung oder Nennung

von geographisch bekannten Örtlichkeiten und historischen Zeiten immer schon die Suggestion verbunden, das Erzählte sei weitergehend oder vollständig in der Wirklichkeit unterzubringen. Allein dieser Umstand macht deutlich, dass Fiktionalität hier über keine vergleichbare Bewegungsfreiheit verfügt.

Sowohl der ›Tristan‹ wie auch ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ und die ›Buddenbrooks‹ erzählen nun in hohem Maße durchkonstruierte fiktive Handlungsverläufe. Dies scheint allerdings nicht ausreichend für das Anlegen eines Fiktionsrahmens und einer in die Erzählung hineingeschobenen Fiktionsgrenze. Nach meinem Eindruck liegt um den ›Tristan‹ kein Fiktionsrahmen, und es wird hier auch keine Fiktionsgrenze überspielt, die einen fiktiven Komplex umgibt, so schwierig das ggf. nachzuweisen wäre, wenn das Gegenteil behauptet wird. Die von Gottfried in einem Exkurs mitten im Erzählverlauf angegebene Zeitdistanz bezieht sich deshalb vom Sprechzeitpunkt bzw. der Sprechzeit (dem konkreten Schreib- oder Diktierakt des Autors)⁷² aus auf die wirkliche Vergangenheit, während um Goethes Roman – ebenso wie um die ›Buddenbrooks‹ – ein Fiktionsrahmen liegt und die Sprechzeit virtualisiert erscheint. Man kann deshalb nicht davon ausgehen, dass die Formulierung ›Und gewiß, könnten wir beschreiben [...]‹ sich mit dem Augenblick von Goethes Schreibakt deckt⁷³; schon das ›wir‹ + Konjunktiv scheint das anzuzeigen. Während Goethe für eine fingierte Datierung der Ereignisfolge bzw. des fiktiven Komplexes im Prinzip auch eine Zeitangabe hätte verwenden können – mit virtualisierter, d. h. unbestimmt gelassener, Sprechzeit, mittels einer Erzählinstanz/eines Erzählers oder auch einer impliziten Zeitangabe, wie sie Thomas Mann mit jenem fiktiven Einladungsschreiben in die ›Buddenbrooks‹ einbaut –, erscheint aber der Bezug auf diese Vergangenheit gebrochen. Denn zu der Zeitdistanz tritt eine Fiktionsdistanz, da es die erzählte Ereignisfolge nicht gegeben hat. Das wissen Goethe und Thomas Mann, und das wissen ihre Leser. Solche Umstände sind aber bei Gottfried in dieser Weise nicht klar. Kein Hörer hätte davon ausgehen können, dass Gottfried die Zeitdistanz von *manegen*

hundert jâren nur fingiert bzw. eine Fiktionsdistanz hinzutreten lässt. Mit einer griffigen Formulierung Käte Hamburgers könnte man sagen, dass Gottfried von Tristan und Isolde erzählt, *die wilent wâren vor manegen hundert jâren*, während Goethe den Wilhelm und Thomas Mann die Buddenbrooks – diese zwischen 1835 und 1877 – erzählt. Sie werden zwar gleichermaßen als vergangen erzählt, es hat sie aber nicht gegeben. Goethe oder der Erzähler der ›Lehrjahre‹ erzählt Wilhelm mitsamt dem Saal, in dem er sich gerade befindet und den man dem Leser im Prinzip auch vor Augen zaubern könnte. Ein solchermaßen aktiver Erzähler fällt in den ›Buddenbrooks‹ vollständig aus. Die Erzählhandlung wird in ihrer Einlagerung in die wirkliche Welt allein für sich repräsentiert. Wenn Literaturtouristen heute das Buddenbrookhaus in der Lübecker Mengstraße 4 besuchen, sitzen sie allerdings leicht einer kategorialen Verwechslung auf. Tristan und Isolde erscheinen dagegen als zumindest teilhistorisierte Protagonisten aus der Vergangenheit, Wilhelm sowie die Buddenbrooks als durchfiktionalisierte, fiktive Protagonisten in einem Fiktionsrahmen und eingeschlossen in dem durch die Fiktionsgrenze umschlossenen fiktiven Komplex. Innerhalb des Fiktionsrahmens und noch diesseits der Fiktionsgrenze wird die Fiktion freilich durch nicht-fiktive Bezugnahmen in die Wirklichkeit eingebettet.⁷⁴

Es gehört zu den Folgen des Wissens um eine Fiktionsdistanz, dass man den Leser mittels narrativer Techniken in die fiktive Handlung hineinziehen kann – wie Goethe es an der zitierten Stelle tut – oder umgekehrt auch die Handlung vor ihm vergegenwärtigen kann. Dies ist gewissermaßen symptomatisch für als Vorstellungsgebilde entstehende Romanfiktionen, die Zeit- und auch Raumrelationen (›einst‹-›jetzt‹ sowie ›dort‹-›hier‹) flexibel handhaben können. Gottfried baut dagegen eher nur auf narrative Techniken der imaginativen Identifikation mit oder der Empathie für seine vergangene(n) Protagonisten, die er sehr weitgehend von innen beleuchtet. Er bewegt sich nicht frei in einem Fiktionsrahmen, in dessen Obhut er den fiktiven Komplex von innen wirklichkeitsnah auskleidet, sondern er bewegt

sich beengt im Rahmen einer rein historischen Distanz zwischen der Sprechzeit seines Exkurses und der erzählten Ereignisfolge mit ihren Protagonisten, die er wie bzw. als reale Personen in der historischen Vergangenheit ansiedelt. In diese Vergangenheit führt er die Hörer und Leser zurück, indem er ihnen die Figuren mit auch rhetorisch informierten Techniken nahezubringen sucht. Dabei tut er alles, was in seiner Hand steht, dem Hörer/Leser das Figureninnere aufzuschließen.

Von einer auf diese Weise hergestellten Vergangenheit hat Käte Hamburger einst die Verfahren fiktionaler Zeitdarstellung mittels des sogenannten epischen Präteritums unterscheiden wollen, das überhaupt keine Vergangenheitsbedeutung mehr tragen soll (Hamburger 1987 [1957], S. 64–78. Ich rekapituliere hier nicht die breite und kritische Diskussion, die sich daran entzündet hat. Eine neuere Analyse vgl. bei Zeman 2018b, bes. S. 248f.). Die Prägung war zumindest missverständlich, denn es gibt nicht verschiedene sprachliche Präterita, sondern allenfalls Gebrauchsweisen des einen Präteritums. In einer Fiktion aber wird der Bezug auf die Vergangenheit an der Fiktionsgrenze gebrochen und mit dem Fiktionsrahmen virtualisiert. Knüpft man hier noch einmal an Vaihinger an, so lässt sich erkennen, dass Vorstellungen, wie sie in Form ausgedachter, erfundener Vorstellungsgebilde jeder aufgeschriebenen Romanfiktion vorausgehen, keinen absoluten Zeitindex tragen. Dies gilt für den fiktiven Komplex, zu dem es nicht gleich gehört, dass etwa ein Einladungsschreiben im Oktober 1835 verschickt, sondern nur, dass es relativ zur erzählten Ereignisfolge zu einem bestimmten Zeitpunkt verschickt wurde. Was das Vorstellungsgebilde anbetrifft, so wird es nur – und endgültig bei der Niederschrift – im Zuge einer raumzeitlichen Fixierung in die raumzeitlich bestimmte Wirklichkeit eingehängt. Auch wenn die dichterische Imagination sich an die Wirklichkeit heften mag und hier auch an raumzeitlich bestimmte Ereignisse, so bleibt doch der fiktive Komplex der Vorstellung verbunden, die ihn durch und über sich selbst bestimmt. Es ist dieser Umstand, der die Fiktionszeit von der Faktzeit unabhängig macht und den Leser einerseits in

die erzählte Vergangenheit mitnehmen lässt, diese aber andererseits auch – etwa durch den verstärkten Einsatz von Zeitadverbien – vor seinem inneren Auge vergegenwärtigen lässt (mit der Vorstellung verbundene Raum- und Zeitrelationen können in der Fiktion flexibel gehandhabt werden [s. o.]). Das ist eine der Eigenschaften der modernen Romanfiktion, die im mittelalterlichen Erzählen noch nicht bewusst sind oder narrativ ausgemessen werden). Romanfiktionen machen hier im 19. Jahrhundert erkennbar eine weitere Entwicklung durch: Während ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ raumzeitlich noch wenig konkret in der Wirklichkeit verankert werden, gehen etwa die ›Buddenbrooks‹ sehr weit in einer sehr konkreten Verzahnung von Wirklichkeit und Fiktion.

Während es in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur analog zu dem Rückbezug Gottfrieds immer wieder ungebrochene Rückbezüge auf die Vergangenheit gibt – ausgehend von dem *nû* des Erzählakts (= Sprechzeit) auf ein *dô* der Handlung (= Faktzeit), und dies selbst in Erzählungen, die von fiktiven Entitäten nur so wimmeln –, erscheinen solche Rückbezüge in modernen Fiktionen anders gerahmt und durch den intermittierenden Effekt der Fiktionalität gebrochen: Aus einer virtualisierten Sprechsituation heraus bezieht sich der Autor – bzw. aus einer zeitlich indefiniten Sprechsituation heraus der Erzähler – auf den fiktiven Komplex in der Fiktionszeit, d. h. in der Zeit, die die fiktive Ereignisfolge oder den fiktiven Komplex ausmisst. Die Brechung kommt dadurch zustande, dass zu der ausgesagten Zeitdistanz eine Fiktionsdistanz tritt. Sie kann durch eine Anzahl sprachlicher Mittel symptomatisch indiziert werden: Hamburger (1987 [1957]) hat hierzu auf die zentrale Rolle vergegenwärtigender Zeitadverbien hingewiesen. Etwas ist vergangen, aber die Fiktion kann es so präsentieren, als geschehe es gerade eben jetzt. Eine vergleichbare Volte lanciert Goethe, nur dass er den Leser in die erzählte Vergangenheit ziehen will. Mittelalterliche Dichter zeigen sich allerdings kaum in der Lage, eine derartige Fiktionsdistanz einzuschalten, die es erlauben würde, die erzählte

Handlung – und nicht nur die Figuren wie bei Gottfried – etwa über vergegenwärtigende Zeitadverbien oder fingierte Sprünge zurück in die Vergangenheit nahe an einen Leser und seinen Leseakt heranzubringen, die Zeitdistanz zu nivellieren und den Erzählakt unmarkiert zu lassen. Dies ist auch ein Problem einer fehlenden Erfahrung, wie das Vorstellungskonstrukt einer Fiktion zum einen aufzufassen und dann auch in der Narration praktisch zu vermitteln wäre. Eine Rolle spielt hierbei auch die Wahrnehmung eines Textes als Text. Erzählungen müssen, wenn sie aufgezeichnet werden, nicht immer schon gleich auf ihren Status als gemachte Texte hin durchschaut werden. Vielmehr kann das, was sie erzählen, im Fokus des Hörens und noch des Lesens stehen. So dürfte es sich zumeist bei mittelalterlichen Erzählungen verhalten, auch wenn es sich hier um kunstvoll verfasste Texte handelt. Es bedarf wie beim Erkennen einer erzählten Welt einer weitergehenden Abstraktionsleistung, um den Erzählgegenstand als Produkt gemachter Erzählzüge zu erkennen und dem Text eine eigene Existenzweise zuzuweisen. Begünstigt wird eine solche Abstraktionsleistung sicher auch durch die visuelle Gestalt eines Lesetextes für Leser.

Aus solchen skizzenhaften Hinweisen möchte ich schließen: Was immer mit der Fiktionalität mittelalterlicher Literatur gemeint ist – es kann sich nur um eine Art von Fiktionalität vor der späteren Romanfiktion handeln. Es gäbe also: 1. erfundene mündliche Folkloreerzählungen mit fiktiven Entitäten, wie es sie gibt, seit der Mensch erzählt, auch wenn deren Erfundenheit und Fiktivität nicht jedem Erzähler und Hörer durchsichtig gewesen sein mögen; 2. erfundene und ganz durchkonstruierte fiktive Erzählhandlungen mit nicht sicher geklärtem Status,⁷⁵ der zu Teilen dem Status einer Fiktion zu entsprechen scheint, öfter aber auch einem Wirklichkeitsstatus entspricht – dies mag sogar über die Erzählstrecke hin wechseln; 3. die ausgeprägte Romanfiktion, die Dichter und Leser in einen hinzugedachten Fiktionsrahmen zu setzen wissen. Dazu, dass sie dies fertigbringen, hat sie die Entwicklung des Literaturbetriebs befähigt, der sie entsprechend sozialisiert hat.

2.4 Strittige Merkmale narrativer Fiktionen in der mittelalterlichen Literatur

Dies kann nicht mehr als eine sehr grobe Rekonstruktion einer Erzählgeschichte sein, die vom Mittelalter in die Neuzeit und Moderne reicht und für die nachverfolgt werden müsste, wie Dichter und ihre Leser sich Zug um Zug gegenseitig auf einen gemeinsamen Stand bringen, um auf der einen Seite eine Fiktion lancieren zu können und sie auf der anderen Seite dann auch in ihrem Fiktionsrahmen zu erkennen. Ich will aber ein paar Ergänzungen zu 2. anfügen: Vielleicht ist der Streit um eine oder die Fiktionalität der mittelalterlichen Literatur ein Streit um Worte, auch wenn ich den grundsätzlichen Unterschied zwischen Fiktionen nach 2. und Fiktionen nach 3. festhalten will. Dessen ungeachtet kann man eine Reihe von Beobachtungen zugeben, die von den Verfechtern mittelalterlicher Fiktionalität⁷⁶ – m. E. Fiktionen nach 2., ggf. in einer starken Form – vorgebracht worden sind.

Zunächst ist es richtig und wichtig zu sehen, dass Dichter sehr wohl unabhängig von zeitgenössischen Poetiken zu verfahren wissen; sie sind die Praktiker des Erzählens, denen Poetiken oft mit einer gewissen Zeitverzögerung folgen und nur selten wirklich vorausseilen, da sie den Fortlauf der Praxis nicht wirklich ermessen können (Reuvekamp-Felber 2013, S. 420f.). So gibt es in den mittelalterlichen Poetiken einen klar aufweisbaren Fiktionsbegriff (vgl. Knapp 1997, 2005), von dem man freilich nicht immer recht abzusehen weiß, was er für das volkssprachliche Erzählen bedeutet. Wenn man weitergehend fragt, ob dieser Fiktionsbegriff etwa schon die Fiktion nach 3. voraussieht, dann lässt sich das klar verneinen. Hier musste die Praxis der Theorie erst zeigen, wo es langging. Auch der Aufschwung, den im 18. Jahrhundert die Nachahmungspoetiken erfahren haben, hängt mit der vorauslaufenden Praxis eines Erzählens nah an der Wirklichkeit zusammen. Und es kann kaum überraschend sein, dass man mit dieser Orientierung entsprechende narrative Verfahren und Techniken noch weitergehend zu schärfen wusste. Ebenso wenig kann es überraschend sein, dass

man vorher über die gleiche Versiertheit noch nicht verfügte. Sicher kann man aber konzedieren, dass es auch schon im Mittelalter Vorboden und Vorformen fiktionalen Erzählens gibt und – bei einer abgespeckten Anforderungsliste an fiktionale Texte – auch Fiktionalität (nach 2., ausnahmsweise vielleicht auch in der starken Form, d. h. von einigen Hörern erkannt).

Auch das ist allerdings nicht leicht zu belegen (in so akribischen wie luziden Textanalysen ist Glauch 2005, 2009, 2014 der Problematik nachgegangen). So gibt es in der mittelalterlichen Literatur eine ganze Reihe narrativer Spielformen, die die zeitgenössischen Hörer verduzt haben dürften, die aber im Rahmen des Literaturbetriebs nicht gleich Fiktionalität ansagen und belegen (können), auch wenn sie in der Forschung immer wieder als Fiktionssignale ausgewiesen werden.⁷⁷ Hartmann von Aue spricht im ›Iwein‹ (V. 2971–3028) davon, sich zu dem Herzenstausch von Laudine und Iwein bei beider Abschied voneinander mit Frau Minne unterredet zu haben, die ihm zu erläutern wusste, wie es sich mit der Minne beider verhalte. Wolfram suggeriert vielleicht in Kenntnis einer Formulierung Hartmanns an dieser Stelle (›Iwein‹, V. 3025f.: *ichn weiz ir zweier wehsel* [den von Iwein und Laudine] *niht: / wan als die âventiure gih*) zu Beginn des 9. Buchs des ›Parzival‹ (433,1–434,16), sich gerade im Gespräch mit Frau Aventure zu befinden, die ihm und den Hörern nun das zwischen-durch schon Geschehene (434,11f.: *nu tuot uns de âventiure bekant, / er* [Parzival] *habe erstrichen manec lant*) wie auch den Fortgang der Parzival-Handlung eröffnet.

Fiktionssignale sind dies nicht, allenfalls Hinweise darauf, wie Hartmann und Wolfram sich zu den in der Geschichte waltenden Mächten (wie der *minne*) oder zum Quellenbezug bzw. zur erzählten Geschichte (der *âventiure*) positionieren. Dies könnte eine Legitimationsform für die Freiheiten beim Wiedererzählen darstellen, allerdings liegt in beiden Fällen einfach auch eine eigenständige Akzentuierung gegenüber der Vorlage vor: Von einem Herzenstausch hatte Chrétien nichts erzählt, nur davon, dass Yvain sein Herz bei seiner Dame zurücklassen musste (›Yvain‹, V. 2639–

2660). Im ›Conte du Graal‹ hatte Chrétien sich seinerseits schon auf die Geschichte (die *estoire*, V. 6217) bezogen, die ihm und den Rezipienten Informationen über das Befinden Percevals liefere. Hartmann und Wolfram bauen diese Stellen nur aus.

Wenn oft zusätzlich unterstellt wird, dass Hartmann und Wolfram dabei umgehend zu fiktiven Erzählern mutieren, so stellt das eine Fehlanalyse dar. Es ist zwar richtig, dass sie sich nicht mit Personifikationen unterredet haben können – Personifikationen selbst sind schon ebenso unmögliche Dinge wie runde Vierecke, und man kann sie nicht wirklich antreffen. Aber deshalb mutieren Hartmann und Wolfram nicht gleich ihrerseits zu fiktiven Gestalten oder Figuren.⁷⁸ Ein Selbstbezug löst sich nicht gleich in Nichts auf, wenn die sprechende Person dem Nichts begegnet sein will; sie kann nur dem Nichts nicht begegnet sein. Wer so argumentiert, zerstört die Pointe, die ja gerade aus der Spannung ent- und besteht, mit der ein Dichter hierbei hantiert und experimentiert.

Zudem besteht eine Unklarheit über den Begriff des Fiktionssignals. Anders als ein – einst von Käte Hamburger so genanntes – Fiktionssymptom wird ein Signal mit dem Inhalt ›Dies ist eine Fiktion‹ bewusst gesetzt, und es besitzt ähnlich wie ein Disclaimer noch eine rechtliche Komponente, auch wenn diese selten relevant wird und vor Gericht zum Zuge kommt.⁷⁹ Dem wird am deutlichsten durch den Zusatz ›Roman‹ unter dem Titel eines Romans auf seinem Titelblatt entsprochen. Ein Fiktionssymptom zeigt dagegen Fiktionalität unwillkürlich an. Dies gilt für charakteristische textuelle Eigenschaften, an denen man, solange sie von sogenannten faktualen Texten nicht kopiert oder imitiert werden, zu einem bestimmten Stand der Entwicklung des Literaturbetriebs erkennen kann, dass man es mit einer Fiktion zu tun hat. Im Zwischenraum zwischen Signalen und Symptomen liegen aber noch narrative Spielformen, die im Zuge einer ausgeprägten Fiktionsgeltung das Erzählen als Spielfeld ausmessen. Die Romane Jean Pauls quellen von solchen Spielformen über. Während man im mittelalterlichen Erzählen weder Fiktionssignale noch -symptome entdecken kann,

entdeckt man tatsächlich vergleichbare humoristische Eskapaden wie bei Jean Paul. Dass die personifizierte Aventure in Wolframs Herz will, um ihm zu Beginn des 9. Buchs den Fortgang der Erzählung zu vermitteln, ist eine solche Eskapade, die den Erzähler ironisiert. Sie kommt hier aber nicht sogleich einer impliziten Aussage über den Status des ganzen ›Parzival‹ gleich, denn der Literaturbetrieb hat es noch nicht so weit gebracht. Stattdessen misst sie den Umgang mit den Quellen aus. Kein zeitgenössischer Hörer konnte aus Hartmanns und Wolframs Eskapaden eine Schlussfolgerung ziehen, wie sie der moderne Leser zieht, wenn er ›Roman‹ auf dem Titelblatt sieht oder wenn er etwa den ironischen Ausschweifungen Jean Pauls folgt. In der mittelalterlichen Literatur können solche Spielformen zunächst nur dazu dienen, Quellenberufungen zu ironisieren, und sie können deshalb ggf. auch implizieren, dass vom Autor Fiktivität und Erfundenheit unterstellt werden. Dem stehen hier allerdings immer wieder auch Quellenberufungen entgegen, die, selbst wenn sie dem heutigen Leser als fingiert erscheinen und dies auch tatsächlich sind, keinen doppelbödigen Eindruck erwecken wollen oder sollen,⁸⁰ so dass sich hier kein einheitliches Bild ergibt. Der Literaturbetrieb ist – zumindest für bestimmte Gattungen – eher auf Erzeugung von Glaubwürdigkeit und eine je vorauslaufende Geltung des Realitätsstatus der Erzählungen ausgerichtet.⁸¹

Wie eine Eskapade wie die Wolframs auf Leser wirkt, will ich kurz in einem Gedankenexperiment durchspielen: In einem postmodernen Roman treffe ich auf eine eingelegte Partie, in der der Autor erzählt, wie er sich bei der Suche nach einem Inspirationsmedium durch ein obskures Vermittlungsinstitut betreuen lässt, weil er nicht weiß, wie er weitererzählen soll. Schließlich erlangt er ein Blind Date und muss beim Aufeinandertreffen im Café feststellen, dass er sich mit einem runden Viereck verabredet hat. Es eröffnet ihm die Unmöglichkeit weiterzuerzählen, aber der Autor will sich hiervon nicht beirren lassen und verlässt den Cafétisch kommentarlos. Meine erste Überlegung hierzu bestünde nicht darin, narrative Fiktionen als mögliche Welten aufzufassen. Sondern ich stelle fest, dass so etwas nicht

mit rechten Dingen zugeht. Wenn ich in diesem Fall schon vorher weiß, dass ich es mit einem fiktionalen Text zu tun habe, erhalte ich die zusätzliche Information, dass es Schwierigkeiten mit der Eingebung bei der Konstruktion eines solchen Romans geben kann; und natürlich kann ich erkennen, dass ich es mit einer gewitzten Einsprengung zu tun habe. Vergleichbar erfährt der Hörer des ›Parzival‹, wie Wolfram an den Fortgang der Handlung gekommen sein will. Es ist klar, dass dies niemand beim Wort nimmt. Man kann über die Eskapade amüsiert sein, und sicher liegt ein Spannungssignal vor. Thematisiert wird dann allenfalls das Problem der Plot-Konstruktion, und indirekt impliziert das auch die Fiktivität und Erfundenheit des ›Parzival‹, während ich in meinem Beispiel wahrscheinlich etwas über die vorgebliche Unmöglichkeit einer Eingebung erfahre, einen post-modernen Roman zu verfassen. Beide Fälle berühren nur am Rande den Status von Fiktionalität und möglichen Welten (bei Wolfram einer Fiktion nach 2., bei meinem Beispiel einer Fiktion als möglicher Welt). Das Bedürfnis nach Fiktionssignalen besteht aber – wenn ein Text sich nicht aus sich selbst erklärt – darin, den Leser – wenn der Text im Gegenteil mit der Wirklichkeit verwechselbar erscheint – ggf. rechtzeitig vorzuwarnen. Eskapaden wie die genannten beziehen sich primär auf etwas anderes.

Hartmann spielt im ›Iwein‹ einmal mit einer anderen kuriosen Pointe: Er gibt vor, Iweins Kampf gegen Ascalon nicht detailliert erzählen zu können – entfernt vergleichbar mit Goethes Unfähigkeitserklärung (s. o.) –, weil er keinen Augenzeugen dafür habe (›Iwein‹, V. 1029–1044). Beim vorausgegangenen Kampf Kalogrenants gegen Ascalon bleiben beide am Leben, und Kalogrenant kann deshalb am Artushof davon erzählen. Beim Kampf Iweins aber kommt Ascalon ums Leben, und Iwein will sich mit seinem Sieg am Artushof später nicht brüsten, auch wenn er von der Burg des Ascalon dann immerhin noch Details berichtet (V. 1136). Hartmann stellt sich hier also für die Herkunft und Kenntnis des Erzählten eine Informantenkette vor, die auf einen anwesenden Augenzeugen zurückgeführt werden kann. Ob das bedeuten soll, dass eine solche Kette letztlich je die

Kenntnis von Erzählhandlungen wie der des ›Iwein‹ ermöglicht und verbürgt, muss offenbleiben. Stattdessen wird Iwein nobilitiert, da er mit seinem Sieg nicht prahlt. Vergleichbar spielt Hartmann im ›Erec‹ vor den Hörern der Erzählung mit der Suggestion, ein Augenzeuge müsse den prachtvollen Sattel auf dem Pferd Enites doch gesehen haben, da er sich sonst gar nicht beschreiben ließe (›Erec‹, V. 7485–7492). Hier führt freilich die rhetorische Praxis der Prunkrede, in die Hartmann eingeübt ist (aus wenigen Versen Chrétiens werden bei Hartmann über zweihundert), darauf, dass beschriebene Entitäten leerlaufen können; d. h. sie können fiktiv sein, allemal in vielen hinzuerfundene Details. Hartmann lässt also deutlich werden, dass auf höfische Weise nicht erzählt werden kann, ohne Fiktives zu erzählen.

Ob mit dergleichen Volten eine Fiktionalität des ›Erec‹ auch den Hörern klar werden kann, erscheint zweifelhaft. Belastbare Belege für einen auf diese Weise signalisierten Fiktionsstatus der zugehörigen Erzählungen bieten solche lokal begrenzten Gags nicht. Eine Durchschaubarkeit der Fiktivität ganzer Plots und der Fiktionalität von Texten können sie allein nicht garantieren. Plausibel ist es, sie begrenzter einfach als Symptome eines schwindenden Vertrauens auf verbreitete Beglaubigungsverfahren und eines wachsenden Bewusstseins darüber zu verstehen, dass Dichten je auch ein epistemologisches und rhetorisches Spiel darstellt.

Von dem Streit um geeignet eindeutige Belege für Fiktionalität abgesehen kann ihre Unterstellung literaturwissenschaftlich kaum selig machen, wenn sie nur aus falsch verstandener Emphase im Umgang mit Literatur folgt. Eine bloße Expansion des Begriffs zu betreiben (vgl. mit entsprechenden Schlussfolgerungen Reuvekamp-Felber 2013) ist keine analytische Leistung, und sie trägt eher zur Entdifferenzierung des Begriffs bei. Lässt man ihn über zahllose Gattungen, über Lieddichtung/Lyrik, religiöse Dichtung u. a. m., laufen (Reuvekamp-Felber 2013, S. 418f. und S. 437–442), dann ist damit schwerlich etwas gewonnen. Dass es erzählte Dinge gibt, die es nicht gibt, ist von vornherein klar, auch dass Literatur sich zum praktischen Leben in eine je unterschiedliche Distanz begibt (Kunst und

Literatur können religiösen, weltanschaulichen oder politischen Zwecken dienen, auch wenn sie dann keine Avantgarde bilden). Es wird zuweilen die Position vertreten, dass die menschliche Sprache von sich aus schon das Geschäft der Fiktion besorge, da sie die Wirklichkeit auf die eine oder andere Weise als Konstrukt/Konstruktion zurechtmache. So richtig das sicher ist, so sehr hat man aber doch den Begriff für die Literaturwissenschaft auf diese Weise vollends unbrauchbar gemacht. Auch die – allemal unrichtige! – Behauptung, dass Literatur, ggf. qua Schriftlichkeit, immer schon fiktional sei,⁸² führt dazu, dass man keine große Einsicht einfährt, wenn man dann noch zeigen will, dass auch mittelalterliche Literatur fiktional ist.

2.5 Faktizitätsgeltung im Mittelalter – der Fall der Heldendichtung (mit einem Postskript)

An einem weiteren Beispiel möchte ich demonstrieren, wie man mit dem Einsatz des Begriffs der Fiktion ein adäquates Verständnis der ihm unterworfenen und gefügig gemachten Texte geradezu verhindert. Im ›Nibelungenlied‹ gibt es eine Stelle, wo der sterbende Wolfhart am Ende der großen Saalschlacht als letzter in das fußhoch am Boden stehende Blut fällt und gerade noch mitbekommt, wie sein Onkel Hildebrand ihm noch einmal hochhelfen will, um ihn aus dem Gemetzel und außer Gefahr zu bringen.

Er [Hildebrand] wold in [Wolhart] ûzem hûse mit im tragen dan.
er [Wolhart] was ein teil ze swaere, er [Hildebrand] muose in ligen lân.
dô blihte ouch ûz dem bluote der rêwende man.
er sach wol daz im gerne sîn neve hêt geholfen dan.
(›Nibelungenlied‹, Str. 2300)

Hat es diesen letzten Blick des sterbenden Wolfhart – mit der Wahrnehmung der Absicht Hildebrands, ihm zu helfen und ihn aus der Gefahr zu bringen – gegeben; hat es Wolfhart überhaupt gegeben? Oder Hildebrand? Oder die Saalschlacht? Nichts davon! Allerdings hat es einen Teiluntergang der Burgunden in einer Schlacht im Jahre 436 gegeben; daran kann kein Zweifel sein, denn es gibt ein paar historische Zeugnisse, die ihn mitsamt

den Namen dreier gefallener Königsbrüder belegen.⁸³ Alles andere haben Sänger hinzugetan, die einer nach dem anderen ein ganzes Universum an Ereignissen entstehen lassen und zusammengeführt haben, ansetzend an dem Makroereignis des Untergangs, dann seiner Erklärung aus einer erfundenen, möglichst heroisch-exorbitanten Personen- und Handlungskonstellation unter Beimischung nicht weniger und öfter andernorts historisch nachweisbarer Nebenpersonen bis hin zu Mikroereignissen wie dem verstehenden Blick Wolfharts und weiter noch: bis zu den Gedanken, die die Personen/Figuren bewegen, etwa Kriemhild, die daran denkt, *waz ob noch wirt errochen des mînen lieben mannes lîp* (1259,4).

Nun weiß man, dass das Durchleuchten der Gedankenwelt von Figuren, ihres Blickwinkels, ihrer geheimsten Regungen und Motivationen eine besonders zentrale Aufgabe und Leistung des Romans ist (vgl. Cohn 1978, die die zitierte Stelle zu Kriemhilds Rachewunsch als *quoted monologue* beschrieben hätte). Hier erlangt er seine Bewegungsfreiheit, denn was Menschen im Innersten bewegt, bekommen z. B. Historiker so gut wie nie direkt zu fassen, sondern müssen es mühsam aus den Ereignissen heraus rekonstruieren. Dabei bleiben sie vielfach auf Extrapolationen angewiesen. Die Verfasser von Romanen können es indes ›Wirklichkeit‹ werden lassen, denn sie entrollen diese erzählte Wirklichkeit allein aus ihrer fiktionalen Darstellung. Sie allein wiederum haben die Macht, ihren Figuren eine Innenwelt anzudichten (vgl. die Hinweise von Schmid 2008, S. 34–37). In nahezu vollem, wenn auch noch nicht so weit ausgespieltem Umfang gilt das auch schon für Heldendichtungen wie die ›Ilias‹ und das ›Nibelungenlied‹. Der anonyme deutsche Übersetzer des ›Amadis‹ hatte recht (s. o.): Kein Historiker hätte jemals diesen Blick Wolfharts ausgraben können, schon auch deshalb, weil Wolfhart niemandem mehr mitzuteilen vermochte, was er dabei sah (da er gleich danach starb). Abgesehen davon gab es ohnehin nahezu nichts von dem, was das ›Nibelungenlied‹ erzählt. Also dürfte es sich um eine Romanfiktion handeln, und entsprechend romanhaft scheint das ›Nibelungenlied‹ denn auch erzählt zu werden.⁸⁴

Allerdings entsteht ein Roman anders: in der Hand nur eines Autors und im Rahmen eines Literaturbetriebs mit der Geltung eines Fiktionsstatus für den lancierten Text. Auch die Verfügung über den Erzählgegenstand ist eine andere: Hier die volle Verfügung und dort bei der Heldendichtung eine allenfalls anteilmäßige Verfügung seiner Schöpfer. Dem ›Nibelungenlied‹ geht – wie der ›Ilias‹ – eine jahrhundertelange Arbeit von Sängern an Liedern voraus, die am Ende in einen bewahrenden Text zusammengelaufen sind. Der letzte Blick Wolfharts mit dem Erkennen der Absicht Hildebrands ist sicher eine späte Einbringung, vermutlich erst vom Dichter der Fassung *B des ›Nibelungenliedes‹, die in der Forschung meist interpretiert wird. So wie dieser Dichter dann gewusst haben könnte, dass er sich den Blick ausgedacht hatte,⁸⁵ um die schreckliche Zuspitzung des Untergangs eindrücklich darzustellen, könnte es eigentlich anderen Sängern auch gegangen sein, die im Rahmen des kollektiv erzeugten Konglomerats von Liedern an einer Liedversion arbeiteten. Sie arbeiteten als zeitlich langgestrecktes ›Team‹ an der Tradierung solcher Lieder, die vom längst vergangenen Untergang der Burgunden erzählten. Es sind immer schon *altiu maere* (1,1), die sie erzählen, auch im ›Beowulf‹ sind es – bei anderer Stoffgrundlage – *ealdgesegena* (›Alterzähltes‹, V. 869). Das Dichten heroischer Lieder bietet ursprünglich hohe Identifikationsmöglichkeiten mit der Vergangenheit des eigenen Stammes, die grundsätzlich nur mit der Unterstellung von Faktizität zusammengehen. Irgendwann laufen Lieder verschiedener Stämme auch zusammen, nachdem Sänger Stammesgrenzen überschreiten und ihre Lieder an Sitzen und Höfen anderer Stammesführer und -könige vortragen, wo sie sich wiederum Lieder anderer Sänger aneignen können.

Dabei befinden sich die Sänger zusammen mit ihren Zuhörern in einer Art von Literaturbetrieb⁸⁶, wobei der Begriff des Literaturbetriebs hier natürlich in weitem Sinn zu nehmen ist und im Wesentlichen aus dem mündlichen Vortrag von Liedern besteht. In diesem ›Betrieb‹ ist an nichts anderes zu denken als an die zurückliegenden Ereignisse, auch wenn sie – nach heutigem Wissen und Ermessen – so nicht oder gar nicht stattgefunden

haben. Diese Art der Geltung hüllt Sänger in einer Weise ein, dass sie sie nicht aufzubrechen und aus ihr auszubrechen vermögen. Sie können sicher sein, dass ihre Zuhörer alles, was sie erzählen, als historischen Vorgang verrechnen, auch wenn es historischen Fakten ggf. flagrant zuwiderläuft. Dies ist beiden Seiten wiederum infolge ihres begrenzten historischen Ausblicks in der Regel nicht zugänglich. Wenn sich hier und da eine Art historischer Kritik etwa an den Synchronie-Konstruktionen der Helden-dichtung zu Wort meldet – an Attila und Theoderich als vorgeblichen Zeitgenossen, wogegen sich die deutsche ›Kaiserchronik‹ richtet und es als Lüge bezeichnet (V. 14176–14187) –, dann sind das gelehrte oder halbgelehrte Einzelstimmen, die sich isoliert gegen den massiven Geltungsdruck richten oder sich zu Recht über ihn empören. Während man vor einigen Jahrzehnten den für Romane geltenden Fiktionsstatus selbst mit einer *non-fiction novel* nicht recht außer Kraft setzen konnte, konnte man im Rahmen früh- und auch noch hochmittelalterlicher Heldendichtung Faktizitätsunterstellungen selbst dann kaum außer Kraft setzen, als man im 13. Jahrhundert zur sogenannten aventiurehaften Heldendichtung überging, die keinerlei historische Anknüpfungspunkte mehr erkennen lässt (vgl. Knapp 2000, zum Historizitätsanspruch der Heldendichtung außerdem Müller 2004, S. 286f., sowie Müller 2014, S. 218f.). Faktizitätsgeltung bildet einen sich nur sehr langsam verflüchtigenden Rahmen um je entstehende Dichtungen. Wenn diese sich Freiheiten in der Imagination nicht wahrheitsförmig gewusster Erzählinhalte herausnehmen, dann verhält es sich hiermit nicht grundsätzlich anders als mit den Hinzuerfindungen etwa des Thukydides in seiner Darstellung des Peloponnesischen Krieges als Zeitgenosse der Ereignisse, der seinerseits im Übrigen wiederum die ›Ilias‹ und was sie erzählt beim Wort nimmt.

Eigentlich hätte ein Hörer des ›Nibelungenliedes‹ auf die Idee kommen können, einmal zu fragen, woher man denn von Wolfharts letztem Blick wissen könne. Es war die Wahrnehmung eines Sterbenden, von der niemand überhaupt hätte wissen können. Tatsächlich konstruiert die in den

Handschriften an das ›Nibelungenlied‹ angehängte ›Nibelungenklage‹ einen Weg, wie das Wissen vom Untergang der Burgunden/Nibelungen am Hof Etzels zurück an den Hof in Worms nahm (wovon man nach dem Tod aller Burgunden in Deutschland oder Worms sonst gar nichts hätte wissen können), so dass man danach von dort ausgehend auch vom Untergang erzählen konnte; dies läuft der Informantenkette Hartmanns (s. o.) parallel, nur dass es in diesem Fall nicht ironisiert ist.⁸⁷ Aber an Details wie jenen Blick, von dem man gar nichts wissen konnte, dachte dabei sicher niemand. Mikroereignisse bilden gebundene Variable bei der Tradierung von Makrovorgängen, und Sänger nehmen sich ggf. die Freiheit, anteilmäßig in vorhandene Plots einzugreifen. Eine vollständige Erfindung der Makrovorgänge aber erscheint Sängern wie Hörern undenkbar. Stattdessen rechnen sie sich einer überindividuellen Trägergruppe gemeinsam geteilten Wissens zu (dass dies sich auch in der Sprache der Heldendichtung abbildet, zeigt Schaefer 1992, Kap. 3. Eine knappe Zusammenfassung dieser Überlegungen bei Bäuml 1998, S. 80f.).

Man macht die Rechnung ohne die zeitgenössischen Hörer, in deren Bann die Sänger stehen, wenn man nur an textuelle Eigenschaften des ›Nibelungenliedes‹ denkt und herangeht, um über einen Fiktionsstatus zu urteilen. Hörer und Sänger stehen unter der gegenseitigen Nötigung, als Gegenstand der Lieder Geschehenes zu denken. Gerade deshalb können sich Sänger bemerkenswerter Lizenzen bedienen, die das ›Nibelungenlied‹ nah an die Romanfiktion heranzubringen scheinen, obwohl es auf der anderen Seite eines tiefen Grabens steht. Sänger können erfinden (nicht: fingieren), was den Untergang der Burgunden eindrücklich vor den inneren Augen der Hörer entstehen lässt. Auch wenn das, was sie erfinden, heute als faktisch fiktiv erscheint, gilt es nicht als fiktiv, und es ist deshalb weit von den Erfindungen einer Romanfiktion entfernt.

Offen ist noch das Problem, wie ein Sänger dann eigentlich jene Bewusstseinsspaltung bewältigte, die durch seine Erfindungen – wie z. B. der letzten Wahrnehmung Wolfharts – in ihm aufkommen konnte. Dies war ja

keine Heraussetzung eines Erzählers und auch kein fingierender Erzählakt. Es ist aber gut möglich, dass ein Sänger sich in Anbetracht einer felsfesten Faktizitätsgeltung der verdeckten Ungeltung seiner Erfindungen als Erfindungen gar nicht bewusst wurde. Er bediente nur eine Art Diskurs mit seinen Geltungsvoraussetzungen und Lizenzen.

Postskript: Im Dezember 2018 sind die Fälschungen des Claas Relotius von Teilen seiner Reportagen sowie auch von ganzen Reportagen im Magazin ›Der Spiegel‹ aufgeflogen. In diesem Fall muss man davon ausgehen, dass Relotius wusste, was er tat, als er (scheinbare) Fakten, Zeugen, Aussagen und sogar ganze Recherchen erfand. Auch er bediente einen aus Reportagen bestehenden Diskurs mit Faktizitätsgeltung im Medienbetrieb, der sich überhitzt hatte und nach besonders eindrücklichen Berichten verlangte, wie sie die Befragung der jeweils vor Ort erreichbaren Zeugen generell nicht leicht hergibt. Also erfand Relotius, was er berichtete, und erhielt viele Preise dafür. Auch in diesem Fall kann man davon ausgehen, dass die Erwartung von Lesern, u. a. des Magazins ›Der Spiegel‹, solche Erfindungen begünstigte und geradezu hervorrief. Es ist zu hoffen, dass Relotius die Spaltung, die eine solche Erwartung in einem Reporter erzeugt, einmal analysieren wird. Es ist aber klar, dass er keine Fiktionen in einem literaturwissenschaftlichen Sinn verfasst hat, auch wenn er versuchte, sich literarischer Verfahren zu bedienen und sogar Gedanken seiner z. T. fingierten Zeugen mitzuteilen wusste. Allerdings: »Die sprachlichen Standards von Literatur sind anders, die kompositorischen, die dramaturgischen – ein normaler Reporter kommt da nicht mit.«⁸⁸ Weil ein Roman eben ein Roman ist und sich ggf. auch als solcher ausweist, kann er sich anderer Mittel bedienen und ist damit in Hinsicht auf das Erreichen einer Wirklichkeitsillusion immer schon im Vorteil gegenüber einer Reportage, die sich literarische Formen des Romans nur hier und da abgucken kann.⁸⁹

3.1 Fokalisierung: Zugrundeliegende narrative Verfahren

Im ersten Teil dieses Aufsatzes habe ich argumentiert, dass eine literaturwissenschaftliche Unterscheidung wie die des Autors und Erzählers nicht einfach zurückprojiziert werden kann. Im zweiten Teil habe ich versucht, Eigenschaften oder Merkmale von Fiktionalität und Umstände von Fiktionsgeltung anzugeben, die einen historischen Index tragen, ohne sich in vollem Umfang auf mittelalterliche Literatur zu erstrecken. In diesem Teil möchte ich zeigen, wie ein literaturwissenschaftlicher Begriff in seiner Verwendung stumpf zu werden droht, wenn sein historischer Anwendungsbereich überdehnt wird.

Folklore-Erzählungen (Erzählungen nach 1., s. o.) sind primär auf Handlungen und Sprechhandlungen ausgerichtet, Gedankendarstellung kennen sie eher nicht. Eine derartige Einstellung reicht bis weit in literarisiertes Erzählen hinein. Das wird deutlich, wenn man etwa beobachtet, dass biblischen Erzählungen eine Cogitabat-Formel (›er dachte‹) ganz unvertraut ist; und in der ›Ilias‹ muss man noch den Thymos antreiben (z. B. ›Ilias‹ 21,137), also handelnd denken, wenn man nicht gleich laut spricht, was man denkt. Doch auch Handlungen und Sprechhandlungen lassen natürlich Antriebe des Handelns und Sprechens erschließen, so dass auch auf diese Weise schon die Gedanken oder Gedankenwelt anderer Menschen oder Wesen zugänglich gemacht werden kann. Bestimmte Gattungen des Erzählens sind von vornherein darauf angelegt, dem Hörer zu diesem Zweck komplizierte Inferenzen abzuverlangen. Eine recht alte Tiererzählung geht so: Ein Hund mit einem Stück Fleisch im Maul täuscht sich, einen Fluss überquerend, über sein Spiegelbild im Wasser und lässt, indem er nach dem vermeintlichen Fleischstück im Mund seines Artgenossen schnappt, das eigene ins Wasser fallen.⁹⁰ Man versteht nicht nur die Absichten des Hundes, ohne dass sie groß ausformuliert werden müssen, sondern bezieht seine Selbstschädigung mittels einer Übertragung auch umgehend auf die

allgemeine Menschenkenntnis; bereits Demokrit hat die Erzählung so verstanden und darüber gelacht.⁹¹ Archaisches Erzählen arbeitet hierbei schon mit Lücken und Leerstellen. Mit domestizierten Hunden dürfte die menschliche Tierhaltung beginnen, und sicher wusste man früh von ihnen zu erzählen. Früh gerieten sie damit sicher auch schon in eine Vergleichsstellung zu Menschen, ohne gleich anthropomorphisiert werden zu müssen. Seitdem transportieren Erzählungen von Tieren immer auch schon eine solche Vergleichsstellung mit. Zumindest menschengleiches Verhalten mit menschenanalogen Intentionen schrieb man Tieren damit zu und nahm so die Innenwelt entsprechender Tier-Protagonisten in den Blick.

Von der narrativen Repräsentation einer Gedankenwelt oder des Figureninneren ist das weit entfernt. Nur hier und da trifft man Gedankenrede auch schon in der mündlichen Erzählfolklore an, weniger vielleicht in der Tiererzählung,⁹² eher etwa im Zaubermärchen.⁹³ Oft ist nun in der Literaturtheorie mit wittgensteinscher Skepsis davon die Rede, dass man die Gedanken anderer nicht kennen könne und dass eines der Privilegien des allwissenden Erzählens gerade darin bestehe, sie zu kennen und offenzulegen. Das ist in dieser Zuspitzung offenkundig falsch, denn natürlich kennen wir Gedanken anderer, zumindest soweit wir sie aus unserer Erfahrung im Umgang mit ihnen und aus unserer Beobachtung extrapolieren können (vgl. entsprechend Herman 2011, bes. S. 17f.). Das gilt für Absichten ebenso wie für andere innere Vorgänge und mentale Zustände. Richtig ist aber, dass wir uns über die Gedanken anderer irren und dass wir sie niemals so unverrückbar feststellen können, wie eine Erzählung das tut. Der Autor, zumindest der einer Fiktion, kann sich schon grundsätzlich nicht über die Gedanken der Figuren, die er ja selber schafft, irren; es sei denn, er schützt einen sogenannten unzuverlässigen Erzähler vor, den er irren lässt. Er setzt indes das Figureninnere, über das er die vollständige Verfügung hat, ohne sich dazu einer Introspektion bedienen zu müssen (vgl. zur Introspektion Meister 2018, S. 104).⁹⁴ Noch sein Zurücktreten hinter der Erzählung oder

sein Verschwinden hinter einem repräsentierten Figureninneren ist Signum seiner Vollmacht.

Hier gerät man allerdings schon nah an die moderne Romanfiktion (nach 3.), wobei die narrative Repräsentation des Figureninneren auch schon in Fiktionen nach 2. in erheblichem Umfang ausgebaut wird. Allerdings gibt es hier eine Reihe charakteristischer Unterschiede zu Romanfiktionen nach 3. Einige dieser Unterschiede zu verdeutlichen ist Ziel der folgenden Hinweise. Insbesondere seit ca. 1800 breiten sich in der Romanliteratur narrative Verfahren aus, die die Repräsentation von Figurenbewusstsein auf einen neuen Stand bringen. Das hat nicht gleich zur Folge, dass Figurenbewusstsein in höherem Maße oder umfänglicher dargestellt wird – obwohl es auch dazu kommt –, sondern es wird anders dargestellt.

Wenn man ein zentrales narratives Mittel einmal behelfsmäßig illustriert, kann es z. B. sehr einfach heißen (ich führe die oben benutzte narrative Situation für eine in der 3. Person erzählte Figur aus und konstruiere eine Fiktion nach 2.): ›Er setzte sich an den verabredeten Cafétisch und warf einen Blick auf sein Gegenüber. Was er sah, war ein rundes Viereck. Er sagte zu sich [dachte für sich]: ›Das kann doch nicht sein, ich habe etwas ganz anderes erwartet.‹ Beunruhigt lehnte er sich zurück und versuchte, sich auf die neue Situation einzustellen.‹ Es ist ein Unterschied, wenn es dagegen in einer neuen Art der Repräsentation von Figurenbewusstsein in einer Fiktion nach 3. heißen kann: ›Er setzte sich an den verabredeten Cafétisch und warf einen Blick auf sein Gegenüber. Was er sah, war ein rundes Viereck. Das konnte doch nicht sein, er hatte etwas ganz anderes erwartet! Beunruhigt lehnte er sich zurück und versuchte, sich auf die neue Situation einzustellen.‹ Was auf diese Weise nämlich erreicht wird, besteht nicht nur in der bloßen Ersetzung des Soliloquiums (der Rede zu sich selbst)⁹⁵ oder der Gedankenrede durch eine sogenannte erlebte Rede,⁹⁶ sondern es ermöglicht für das Weitererzählen einen riesigen narrativen Möglichkeitsspielraum, der erst sichtbar wird, wenn man eine gesamte Erzählung oder zumindest eine längere Erzählstrecke für dieses narrative Verfahren öffnet. Denn nun

kann der Autor unvermittelt für eine längere Partie und im Prinzip unablässig in das Bewusstsein der fiktiven Figur hineingehen, was wiederum dazu führt, dass solche Passagen erheblich expandieren können: ›Das konnte doch nicht sein, er hatte etwas ganz anderes erwartet! Das war doch ganz unmöglich, und wie wäre es gewesen, wenn ihn dort nun das erwartete freundliche Gesicht angelächelt hätte; wie anders hätte sich auch sein Vorhaben jetzt dargestellt. Stattdessen musste er sich auf eine ganz neue Situation und Erfahrung einstellen. So nahm er sich vor, dem Unmöglichen zu widerstehen und einfach weiterzuerzählen. Dazu musste er aber herausfinden, was möglich war. Was aber war überhaupt möglich, wenn ihm doch die Unmöglichkeit so bestürzend vor Augen stand? [Usw.]‹ Der Anreiz für das Erzählen, ein erzähltes Figurenbewusstsein einfach ohne Inquit- oder Cogitabat-Formel fortzuschreiben, und die Bequemlichkeit des Lesers, sich in das Figurenbewusstsein ohne eine Schwelle hineinzulesen, ist durch die Vereinfachung seiner Repräsentation sehr groß. Der Leser muss es nicht aus der ausformulierten direkten Rede im Kopf der Figur dechiffrieren, sondern gerät über das Erzählpräteritum nahezu übergangslos in es hinein. Tatsächlich erleben wir Bewusstsein auch nicht in Form ausformulierter Sätze, und Soliloquien und Gedankenreden erscheinen als eine ausgesprochen unnatürliche Art der Gedankendarstellung.⁹⁷ Einmal für längere Erzählpartien eingeführt und ausprobiert, überschwemmt das narrative Verfahren der erlebten Rede, das in der gesprochenen Sprache bzw. in Alltagserzählungen nur höchst selten vorkommt, ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die gesamte Romanliteratur.⁹⁸

Auf der ersten Seite der ›Buddenbrooks‹ geht es gleich mit den Gedanken der achtjährigen Antonie (Tony) los, zu denen Thomas Mann noch »[...], dachte sie, [...]« setzt,⁹⁹ weil er hier noch nicht mit Satzzeichen, Modalpartikeln und Interjektionen arbeitet und der Inhalt es nicht gleich von allein hergibt, dass Antonie ihn denkt. Später im Text kann man gelegentlich kaum noch entscheiden, wo eine erlebte Rede endet; oft bereitet ihr erst ein neuer Absatz mit dem Fortgang des Erzählens ein Ende. Thomas Mann

setzt sie flexibel und variabel (und nicht oft) ein, ohne bestimmte Figuren zu privilegieren (d. h. er setzt sie multipel ein). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird aber auch erkannt, dass man auf diese Weise eine Hauptfigur sehr weitgehend von innen ausleuchten kann, und zwar fast oder sogar nur sie – Paradebeispiele sind Romane und Erzählungen von Henry James, darunter ›The Ambassadors‹. Mit nur geringer Verspätung zieht die Literaturwissenschaft mit Beschreibungen nach. Die Grammatik der erlebten Rede wird rekonstruiert und ihre narrative Wirkung erschlossen,¹⁰⁰ das *center of consciousness* und der *point of view*, den eine Erzählung damit ausschließlich in eine Figur legen kann, wird als solcher erkannt und benannt,¹⁰¹ und Perspektivität und Multiperspektivität werden als globale narrative Einstellungen ausgewiesen (vgl. die Hinweise bei Stanzel 1979, Kap. 5; zur Multiperspektivität vgl. Hartner 2014). Wahrscheinlich ergibt sich ein Erzählen mittels eines *camera eye* auch erst aus einer Abwehrhaltung gegenüber dem aufdringlich-indiskreten Ausstellen des Figureninneren (zum Begriff des *camera eye* siehe die Hinweise bei Friedman 1978 [1955], S. 168f. Verwandt mit einer dazu gehörigen Erzählhaltung ist Hemingways sogenannte *iceberg theory*, vgl. dazu auch Trodd 2007).

Daran lässt sich exemplarisch erkennen, dass zumindest einige deskriptive Begriffe historisch entstanden sind, indem die Literaturwissenschaft historischen Stadien des Erzählens und den hier neu entstehenden narrativen Verfahren wie ein Jäger dem Wild folgt. Das Erzählen verändert seine Form(en), und schon deshalb können nicht alle deskriptiven Begriffe der Literaturwissenschaft auf etwas gehen, das vermeintlich immer schon da war.

3.2 Genettes Fokalisierungsbegriff im erzähltheoretischen Kontext und seine Historisierung

Hier schließt sich wieder ein Problem der Begriffsstrategie an. Denn man kann sich fragen, ob der verstehende Blick Wolfharts (s. o.) nicht Folgendes bedeutet: Es wird an dieser Stelle im ›Nibelungenlied‹ einerseits erzählt, was Wolfhart sieht, der Point of View im wörtlichen Sinne ist also seiner. Ein narrativer Fokus wird andererseits auf Wolfharts Verstehen gelegt. Einerseits wäre dann hier bereits ein Point-of-View-Verfahren realisiert, und zugleich läge auch gemäß einem verkürzten Verständnis der Genetteschen Terminologie eine interne Fokalisierung vor. Käme das nicht bereits einem freilich monströs aufgeblähten Reflexionsraum wie dem Strethers aus den ›Ambassadors‹, als Strether zum ersten Mal europäischen Boden betritt, nahe oder vom narrativen Ansatz her sogar gleich? Entspricht also Wolfharts Gedankeninnenraum nicht einem Gedankeninnenraum, wie er bei Strether nur ungleich feiner und zugleich voluminöser entfaltet wird? Es handelte sich dann nur um graduelle Unterschiede, die hier in Rechnung zu stellen wären, und nicht um spezifische Unterschiede, die zu einer differenzierenden Begriffsbildung führen müssten. Entsprechend könnte die Literaturwissenschaft mit vereinheitlichten Begriffen an ihren gesamten historisch ausgemessenen Gegenstand herangehen und müsste nicht unterschiedliche Begriffe wählen, um die auch historisch unterschiedenen narrativen Kontexte adäquat in Anschlag zu bringen.

Der theoriegeschichtliche Hintergrund solcher Fragen ist zu komplex, um hier in ganzer Breite aufgerollt werden zu können. Franz Stanzel hat einst bündig die tendenziell auktoriale Erzählung in der 3. Person von der durch einen fiktiven Ich-Erzähler vorgebrachten fiktionalen Ich-Erzählung geschieden, wobei diese Unterscheidung auch kein großes Problem darstellt und schon lange vorlag (s. o.). Er wollte aber etwa einen Roman wie die ›Ambassadors‹, wo recht weitgehend aus der Perspektive der Haupt-

figur erzählt wird, als dritte Möglichkeit daneben stellen und charakterisierte sie als ›personale Erzählsituation‹ (Stanzel 1979, siehe Reg. zur ›personalen ES‹) und den zugehörigen Romantyp als ›personalen Roman‹ (Stanzel 1955, S. 39–52) – mit Strether als sogenannter Reflektorfigur (von James selbst schon *reflector* genannt). Gérard Genette hat hiergegen eingewendet, dass auf diese Weise Perspektive (›Wer sieht‹ oder ›wer nimmt wahr‹ [›Qui voit‹, ›Qui perçoit‹]) und Stimme (›Wer spricht‹ [›Qui parle‹]) miteinander konfundiert würden (Genette 1994 [1972], S. 132f. und S. 235–244).¹⁰² Tatsächlich handelt es sich etwa bei den ›Ambassadors‹ auch einfach um eine allwissende Erzählung in der 3. Person, die allerdings die Sicht Strethers sehr weitgehend privilegiert. Beides – Perspektive (Sicht, Point of View) und das Erzählen eines Erzählers – liegt auf verschiedenen Ebenen, und perspektivisches Erzählen lässt sich systematisch nicht zu einer dritten Möglichkeit einer Erzählsituation oder eines kategorial für sich zu stellenden Erzählens erklären; auch in dem Fall nicht, in dem sich eine Erzählung in der 3. Person nicht mehr auktorial-allwissend gibt, sondern über lange Strecken und/oder immer wieder auf die Sicht oder das Bewusstseinsvolumen der Hauptfigur zurück zu schrumpfen sucht. Denn es bleiben fast immer noch mindestens Rahmendaten des Erzählens, die der Sicht oder dem Bewusstsein der Hauptfigur nicht explizit zugehören oder zuzurechnen sind. In einer Erzählung in der 3. Person kann die Hauptfigur schlicht nicht die vollständige Kontrolle übernehmen. Nur das Ausmaß, in dem sie fokussiert wird, kann – allerdings sehr weitgehend – variieren.

Genette hat sich seinerseits bei der Beschreibung solcher Umstände von der Metaphorik des Sehens nicht allzu weit entfernt, denn die von ihm aufgegriffene Metapher des Fokus und des Scharfstellens auf das fokussierte Objekt bleibt dem Bereich des Sehens oder seiner Instrumente verpflichtet: ›Fokalisierung‹ statt ›Fokussierung‹ folgt nur der Eindeutigung des franz. *focalisation* mittels eines neuen Kunstworts. Die Bindung an das Sehen ist öfter kritisiert worden,¹⁰³ und die oben kurz angerissenen narrativen Bequemlichkeiten und Effekte etwa der erlebten Rede rühren

auch nicht daher, dass sie irgendetwas mit Sehen, Sicht oder einer Kameraeinstellung zu tun hätten; Gedanken von Figuren kann man nicht sehen, allenfalls (auch als Leser) erschließen oder erzählt bekommen und vorausgehend (als Autor oder Erzähler) erzählen oder narrativ repräsentieren. Auch wird die erzählte Welt durch die Gedanken von Figuren nicht eigentlich gesehen. Deshalb ist die Rede von Fokalisierung weiterhin metaphorisch zu verstehen, dabei allerdings abstrakter gemeint; es ist letztlich die Erzählung selbst, die dem Leser fokalisierend und fokalisiert begegnet. Wichtig ist deshalb, sich zu verdeutlichen, dass der Fokalisierungsbegriff dabei auf der Ebene des Erzählens (der *discours*-Ebene) operiert, während der Begriff des Point of View/der Perspektive eher auf die Ebene des Erzählten (die *histoire*-Ebene) gehört.¹⁰⁴ Ein konkret gedachter Blickpunkt kann denn auch nur in der erzählten Welt liegen – auch wenn ihn letztlich natürlich wiederum der Autor, der Erzähler oder die Erzählung dort platzieren. Beide Begriffe besagen nicht dasselbe und sind kaum miteinander zu verrechnen. Die Metaphorik des Sehens erklärt und rechtfertigt sich aus dem Umstand, dass sich Erzählhandlungen in der Regel räumlich (und zeitlich) entfalten. Man ist versucht, für die Ebene des Erzählens von einem mitwandernden Handlungsfokus zu sprechen.¹⁰⁵ Er bewegt sich denn auch hin zu den Gedanken der handelnden Figuren, ja er kann in die Figuren hineinverlegt werden. Und natürlich kann er dann auch an dem orientiert sein, was sie sehen, oder er kann auch ganz von außen auf die Handlung gerichtet sein. Genette wendet den Begriff der Fokalisierung allerdings anders, und er schärft ihn darüberhinausgehend.

Nach Genette ist die allwissende Erzählung in der 3. Person gar nicht fokalisiert, von einem Handlungsfokus ist nicht die Rede. Scharfstellen kann der Erzähler/die Erzählung dann auf das Innere von Figuren (interne Fokalisierung) oder auf ihre bloße Außenseite (externe Fokalisierung) – Genette spricht je von einer *focalization sur*. Wer erzählt und wie durch unterschiedliches Scharfstellen (gar nicht, intern, extern) erzählt wird, hält Genette damit klar auseinander. Der Vorteil gegenüber den Begriffen des

Point of View und des *camera eye* scheint erst einmal darin zu bestehen, dass man auf diese Weise dreimal einheitlich von Fokalisierung sprechen kann, wobei die Null-Fokalisierung eigentlich keine ist.

Es kommt nun darauf an, wie das Scharfstellen näher erklärt und erläutert wird, um der Metapher Gewicht zu verleihen. Genette rekurriert im Rückgriff auf Arbeiten von Jean Pouillon und Tzvetan Todorov auf Wissensniveaus¹⁰⁶ bzw., wie er zusätzlich deutlich macht, Formen der narrativen Informationsvermittlung. Dabei rückt der Fokusbegriff auf eine Ebene größerer Abstraktion. Man kann dies so umreißen: 1. Der Erzähler weiß, bzw. eigentlich: er erzählt mehr, als die einzelnen Figuren wissen (Null-Fokalisierung). 2. Er weiß/erzählt genauso viel, wie die Figuren wissen, indem er sich – mehr noch – darauf beschränkt, den Wahrnehmungs- und Bewusstseinshorizont der Figuren narrativ zu repräsentieren, ohne ihn dabei zu überschreiten (interne Fokalisierung). 3. Oder er weiß/erzählt weniger, als die Figuren wissen, indem er jede Wahrnehmungs- und Bewusstseinsrepräsentation dezidiert vermeidet (externe Fokalisierung). Dabei muss aber auch auf den Leseindruck abgehoben werden: 1. Der allwissende Erzähler liefert dem Leser weitgehende Informationen über die Figuren und die erzählte Welt, die den Figuren in diesem Umfang und in dieser Form nicht zugänglich sind. Das muss allerdings nicht gleich so weit gehen, dass sie etwas definitiv nicht wissen (wie wenn z. B. Erec nicht weiß, dass die ihn beobachtenden Räuber ihn überfallen wollen; ›Erec‹, V. 3348); nur besitzen sie je für sich keine vergleichbare Übersicht. 2. Solche Informationen lässt er so weit wie möglich weg, damit der Eindruck entstehen kann, dass die Welt und die Mitfiguren einer je fokalen Figur für den Leser nur insoweit relevant sind, als sie diese Figur betreffen und als sie von ihr gesehen, wahrgenommen, bedacht, gewusst oder gefühlt werden.¹⁰⁷ Die Umgebung der fokalen Figur wird also einer merklich eingeschränkten ›Sicht‹ unterworfen, wobei der Leser diese Beschränkung mit erfährt: Eine explizit vorgenommene Operation des narrativen Fokalisierens ›auf etwas‹ bleibt dabei unterdrückt. 3. Der Erzähler sagt nach Möglichkeit nichts, was ein in den erzählten Situationen

Anwesender ohne Vorwissen nicht auch beobachten und ggf. auch erschließen könnte. Der Leser erscheint dann aber wie ein Anwesender ohne solches Vorwissen.

Für diese Typologie werden die modernen Erzählverfahren der Point-of-View- und der Camera-Eye-Darstellung oder eines Erzählens im Reportagestil je schon mitgedacht, ohne dass Genette dies extra betont. Ein Point of View bleibt dann gewahrt, wenn die Erzählung nach der Herausarbeitung dessen, was eine Figur im weiteren Sinne ›sieht‹, dieses Sichtfeld oder den Bewusstseinshorizont der – dann fokalen – Figur im weiteren Erzählverlauf berücksichtigt. Die Erzählung setzt sich also vom Leseindruck her von einem allwissenden narrativen Modus ab, um einen merklich beschränkten Horizont zu bieten; auch dann noch, wenn die unmittelbare Profilierung des Figureninneren verlassen worden ist (interne Fokalisierung).¹⁰⁸ Und andererseits weicht sie von einer bloßen Außensicht nicht ab, auch wenn Figuren in ihrer äußeren Erscheinung genau beschrieben werden (externe Fokalisierung). Deswegen kommt es auf eine gewisse Länge entsprechender Erzählpartien an, damit ein solcher Leseindruck überhaupt entstehen kann.

Dabei ist allerdings angesichts einer derartigen Bestimmung der Fokalisierungsarten nicht recht geklärt, inwieweit die Typologie bei einer Erzählung in der 3. Person auf eine bestimmte Länge einerseits der narrativen Darstellung und andererseits der erzählten Handlung bezogen werden soll oder muss. Es ist immerhin ein Unterschied, ob ein Satz oder wenige Sätze, ob ein paar Seiten oder ob eine ganze Erzählung ins Auge gefasst werden (sollen),¹⁰⁹ und es ist ein Unterschied, ob Bestandteile einzelner Situationen oder eine längere Strecke der erzählten Handlung der (internen oder externen) Fokalisierung unterworfen werden. Je größer der jeweilige Ausschnitt, desto wahrscheinlicher ist es, dass der Leser immer schon mehr weiß als die erzählten Figuren oder ein in einer erzählten Situation anwesender Teilnehmer, denn kaum eine Erzählung (in der 3. Person) vermag sich konstant nur auf interne oder externe Fokalisierung zu beschränken. Behält die Typologie dagegen ihren Sinn, wenn eine Erzählung ggf. satzweise

zwischen den verschiedenen Arten von Fokalisierungen – sogar innerhalb einer erzählten Situation – springen kann? Dann nämlich erhielte man einen Flickenteppich wechselnder Fokalisierungen, auf/in dem man womöglich Häufigkeiten auszählen müsste, um zu entscheiden, was vorwiegt (z. B. interne Fokalisierung; vgl. diesen Einwand auch bei Köppe/Klauk 2014). Insbesondere für den Fall interner Fokalisierung ist zudem unklar, wodurch sie eigentlich aufgerufen oder herbeigeführt wird: ob schon durch bloße Erzählerrede, durch indirekte Rede des Erzählers mit Ausweis des Figurenbewusstsein (›Es schien XY, dass [...]‹), durch Soliloquien der Figuren, Gedankenrede, erlebte Rede und andere narrative Verfahren oder ob ggf. auch durch eine Kombination von mehreren dieser Verfahren. Wenn interne Fokalisierung durch bloße Erzählerrede realisiert werden kann, ist unklar, was dann für ihr Vorliegen ausreichend ist, wenn der Erzähler das Denken, Wissen, Wahrnehmen, Sehen oder Fühlen einer Figur erzählt: Sind also etwa erzählte Absichten hinreichend (›Er wollte unbedingt der erste sein‹), subjektive Wissensinhalte (›Er wusste aber, dass er es nicht schaffen würde‹), objektive Wissensinhalte (›XY war als nervenstark bekannt‹), Gefühlsbeschreibungen (›Dagegen fühlte er selbst sich heute erschöpft und elend‹), Blickrichtungen (›Er sah vom Rand aus, wie schnell XY war‹), einfache Blicke (›Er sah XY vorbei- und auf einen Rekord zulaufen‹) oder interaktive Wahrnehmungsvorgänge (›Er merkte, wie XY ihn seinen Triumph spüren lassen wollte‹) usw.? (Solche Unklarheiten haben in der Altgermanistik charakteristischerweise dazu geführt, den Begriff auf erzählte Wahrnehmungsvorgänge zu beziehen und ihn so eines differenzierenden Gehalts zu berauben. Vgl. Federow 2017.) Sind es zwei solcher Sätze, ist es ihre gesamte Folge, die weiter in die Figur hinein- führt, oder müssen erlebte Bewusstseinssetzen (›Wie konnte XY nur so schnell sein!‹) hinzutreten?

Bei solchen Beispielen stellt sich zusätzlich als Unterschied heraus, ob der Leser direkt erfährt, was eine Figur denkt, weiß und wie sie sich fühlt, oder ob er nur erfährt, wie eine Figur die Welt wahrnimmt. Das eine Mal

begibt er sich mit der Erzählung in das Figureninnere, das andere Mal folgt er den Wahrnehmungen der Figur nach draußen in die erzählte Welt (die Unterscheidung wird betont etwa von Schmid 2011, S. 142). Das Scharfstellen der Erzählung auf das Figureninnere könnte sich mit dem Begriff der internen Fokalisierung fassen lassen (siehe aber meine Genette folgende Differenzierung dazu unten), die Weltwahrnehmung einer Figur aber besser mit dem Begriff der (Figuren-)Perspektive oder des Point of View.¹¹⁰ Doch so klar sich dies analytisch differenzieren lassen mag, so schwierig wird es bei der Analyse von Beispielstellen, eine entsprechende Ausrichtung gegen die andere abzugrenzen. Denn innere Zustände können durch Wahrnehmungen ausgelöst werden, und sie verursachen wiederum Wahrnehmungen. Besonders beim Einsatz erlebter Rede sind beide Ausrichtungen oft miteinander vermischt und vermittelt.

Wenn eine charakteristische Länge interner oder externer Fokalisierung erforderlich ist, damit sie überhaupt hervortritt, dann ist die Frage, wie sie erreicht wird, wenn nicht etwa ein Verfahren wie die erlebte Rede allein weit ausgespielt wird. Hier ließe sich an den Begriff der konversationellen Implikatur anknüpfen und in Parallele dazu eine Art narrativ-textueller Implikatur postulieren (zu konversationellen Implikaturen vgl. Levinson 2000, Kap. 3. Die Parallele solcher Implikaturen zu den angesprochenen narrativen Effekten wäre auszuarbeiten). Dann werden Effekte ausgebeutet, die sich an einfachen Beispielen demonstrieren lassen: Der narrative Satz ›Er sah einen breiten Strand vor sich‹ kann durch den Satz ›Vor ihm erstreckte sich ein breiter Strand‹ ersetzt werden. Einmal wird ein Sehvorgang erzählt, das andere Mal ein Zustand der erzählten Welt. Die Zustandsbeschreibung mag man zunächst nur dem allwissenden Erzähler zuschreiben, aber die Implikatur dieses narrativen Satzes läuft mittels der verwendeten Präposition (›vor ihm‹) annähernd auf dasselbe – einen erzählten Sehvorgang – hinaus: Die erzählte Figur sieht den breiten Strand vor sich. Einen vergleichbaren Effekt erzielt man z. B. auch durch den Gebrauch bestimmter Verben in einem gegebenen narrativen Kontext: ›Sein Vater türmte sich über

ihm auf« stellt dann weniger eine Aussage des allwissenden Erzählers über einen Zustand der erzählten Welt dar, sondern präsentiert stattdessen die erzählte Wahrnehmung des Kindes/Sohnes (ich variiere ein Beispiel, das Niederhoff 2009b zu Beginn seines Artikels diskutiert). Statt einer Erzählerrede bekommt man es also unter gegebenen Bedingungen mit erzählter Wahrnehmung oder erzähltem Bewusstsein zu tun, wenn nämlich der Inhalt der Erzählerrede als mentaler Zustand einer Figur aufzufassen ist. Die Auflösung einer entsprechenden Implikatur führt dann eine Transposition des Erzählinhalts in den Bewusstseinsinhalt der Figur herbei; der Figur schreibt man also zu, was als Erzählinhalt präsentiert wird. Zu Recht ist ›A Portrait of the Artist as a Young Man‹ von James Joyce berühmt dafür, eine solche Transposition durch ganz verschiedene Verfahren herbeizuführen. So signalisiert schon die restringierte Syntax der ersten Seiten des Romans, dass die Erzählung in der 3. Person sich auf den Entwicklungsstand des jungen Stephen Daedalus einlässt und seine geistige Fasskraft ausmisst. Obwohl in der 3. Person erzählt, wird der Gedankeninhalt Stephens in der grammatischen Struktur, die er im Sprechen und Denken eines Kindes besitzt, in den Erzähltext gespiegelt.

Wenn nun aber eine gewisse Länge extern oder intern fokalisierter Erzählpartien erforderlich ist, um überhaupt von einer relevanten Einschränkung von Allwissenheit sprechen zu können, dann muss es auch zur Streckung narrativer Passagen mittels zugehöriger Techniken kommen. Dann signalisieren solche Techniken etwas und werden deshalb auch über Implikaturen wirksam. Eine Erzählung böge dann nicht gleich mit dem nächsten Satz wieder zum allwissenden Erzählen ab. Um interne Fokalisierung handelte es sich dann, wenn auch Erzählertext implizit in eine Repräsentation von Figurenbewusstsein umgewandelt oder transponiert werden kann/soll; um externe Fokalisierung wiederum nur dann, wenn eine Einsicht in Figuren und Umstände der Handlung angesichts der einherlaufenden Welt für eine längere Strecke verweigert wird.

Ein weiterer Umstand ist zu beachten: Perspektive und Point of View können als Spezifikationen von Allwissenheit aufgefasst werden oder als Be- oder Einschränkungen von Allwissenheit. Das ist ein recht gravierender Unterschied, denn einmal erscheint es so, als wisse der Erzähler, was eine Figur sieht und denkt, wenn er ihr Inneres erzählt, während das andere Mal das Wissenszentrum ausschließlich in die Figur rückt, sodass das Wissen des Erzählers beschränkt oder geradewegs ausgeschaltet erscheint. Allwissenheit stellt hierbei eine lesephänomenologische und im weiteren Sinn auf die Rezeption bezogene Kategorie dar, die auf den Leseindruck und seine Herbeiführung abhebt. Bei der internen Fokalisierung, wie ich sie eben im Anschluss an Genette zu skizzieren versucht habe, verhält es sich aber in Hinsicht auf den Einsatz moderner Erzählverfahren so, dass der Erzähler hinter dem in den Vordergrund gespielten Figurenbewusstsein zurücktritt oder verschwindet.¹¹¹ Das Figurenbewusstsein setzt dabei seiner Allwissenheit Grenzen: Der Erzähler/die Erzählung darf keine narrativen Informationen liefern, die die fokale Figur nicht auch schon kennt.

Die ältere amerikanische Erzähltheorie (Friedman, Brooks/Warren, Booth u. a.) behandelt Perspektive und Point of View freilich anders: nämlich im Gegenteil als besondere Ausformung von Allwissenheit. Es kann dann dem Erzähler auch als narrativer Handlungsspielraum seiner Allwissenheit angerechnet werden, wenn er auf die Wahrnehmung und den Bewusstseinshorizont der Figuren zugreift oder sie in ihrer Eigengewichtigkeit ausspielt. So spricht Friedman mit Blick auf den Einsatz der modernen Erzählverfahren von multipel-perspektivischer und selektiver Allwissenheit (bei mehreren bzw. nur einer fokalen Figur, Friedman 1978 [1955], S. 164–166), und auch Brooks/Warren 1979 [1938] rechnen die Darstellung des Figureninneren dem allwissenden Erzählen zu.¹¹²

Einmal erscheint die Allwissenheit also auf eine ausgreifende und eigen-gewichtige Figurendarstellung hin erweitert, das andere Mal durch ein narrativ verselbstständigtes Figurenbewusstsein im Gegenteil beschränkt. Dieser Unterschied wird nun aber für eine historisch vorgehende und

argumentierende Narratologie relevant. Denn natürlich möchte man gern sagen, dass etwa im mittelalterlichen Erzählen der Handlungsfokus weit in das Figureninnere hinein vorrückt. Und selbstverständlich ist es ein Bestandteil der Allwissenheit mittelalterlicher Autor-Erzähler, dass sie das Figureninnere sehr weitgehend ausmessen und für den Hörer aufschließen. Allerdings entdeckt man im Gegenzug kaum Stellen im mittelalterlichen Erzählen, an denen Autor-Erzähler sich hierin durch eine Alleinstellung des Figureninneren beschränken lassen. Dies meint aber interne Fokalisierung im Sinne Genettes, der denn auch nur bis Stendhal oder allenfalls noch Balzac zurückgreift. Im Laufe des 19. Jahrhunderts kommen hier eine ganze Reihe avancierter Verfahren ins Spiel: der innere Monolog (erst beim inneren Monolog ist nach Genette 1994 [1972], S. 137, interne Fokalisierung restlos verwirklicht), eine auf das Figurenbewusstsein weit ausgreifende indirekte Rede wie auch die erlebte Rede, der Bewusstseinsstrom u. a. m. Mittelalterliches Erzählen fokussiert dagegen das Figurenbewusstsein und rückt es in den Mittelpunkt des Erzählens, ohne dabei intern zu fokalisieren. Es liefert keine Mit-Sicht im Sinne Pouillons (*vision >avec<*; vgl. Pouillon 1993 [1946], S. 66–76), an dessen Begrifflichkeit Genette sich anschließt, sondern eine Ein- oder Drein-Sicht. Dies auseinanderzuhalten ist keine Haarspalterei, und es bedeutet auch keine Genette-Orthodoxie, auf Genettes Verwendung und Bestimmung des Begriffs hinzuweisen, denn es erlaubt, historisch unterschiedliche Erzählweisen gleichzeitig klar auseinanderzuhalten. Schwerlich lässt sich deshalb der Begriff der internen Fokalisierung in die Geschichte des Erzählens zurückprojizieren.¹¹³ Stattdessen geht der Appeal des Begriffs mit einem gewissen Selbsttäuschungspotential einher: Es könnte so scheinen, als gewönne man eine Einsicht, wenn man mittelalterliche Literatur oder Stellen in ihr als (bereits) intern fokalisiert auszuweisen vermag, während man den Begriff auf diese Weise seiner differenziert-deskriptiven Kraft beraubt. Gert Hübner ist sich des Problems bewusst: »So unsinnig es wäre, den höfischen Roman an den Realismuskonventionen des späten 19. Jahrhunderts zu messen, so unbefriedigend

wäre es auch, die intern fokalisierten Passagen zu übersehen.« (Hübner 2003, S. 33) Es ist richtig, dass im höfischen Roman des Mittelalters die Darstellung des Figureninneren in bemerkenswertem Umfang expandiert; allerdings ist mit Hübners Missbehagen die terminologische Entscheidung auch gleich schon zugunsten des Fokalisierungsbegriffs und der internen Fokalisierung gefallen. Eine terminologische Unschärfe wird dabei leicht hin in Kauf genommen.

Ältere Differenzierungen von Allwissenheit mit einem vorrückenden Fokus hat Genette zugunsten eines bequem erscheinenden Ternars beseitigt, weil es in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts lange Strecken einer Erzählerrede gibt, die durch einleitende oder durchsetzende narrative Verfahren so stark infiziert oder imprägniert sind, dass infolge der dadurch freigesetzten Implikaturen die Erzählerrede auf den Bewusstseinsradius fokaler Figuren gegenüber der mitlaufenden Welt zurückbezogen bleibt. Genettes Ternar ist für derartige Erzählstrecken sinnvoll, aber die zugehörige Erzähltechnik begegnet auch nur in der Moderne und ist im Mittelalter noch nicht bekannt.

Gewiss gibt es in wenigen Fällen Partien in mittelalterlichen Erzählungen, die vergleichbare Effekte freisetzen. Als Parzival sich in Wolframs ›Parzival‹ das erste Mal auf der Gralsburg aufhält, wird er herrschaftlich empfangen und eingekleidet; er sieht als erstes den leidenden Hausherrn (Anfortas). Dann kommt ein Knappe und bringt eine Lanze herein, an deren Schacht Blut bis auf seine Hand und in seinen Ärmel herunterläuft. Danach hat Parzival teil an einem feierlichen Festmahl mit 1140 Teilnehmern, die alle ihre Speise *von des grâles kraft* empfangen: *wol gemarcte Parzivâl / die rîcheit unt daz wunder grôz: / durch zuht in frâgens doch verdrôz* (239,8–10). Die Umstände könnten ihn zu einer Frage veranlassen, die Anfortas und die gesamte Gralsgemeinschaft aus der bedrückenden Lage befreien würde, in die Anfortas sie durch einen Verstoß gegen die Verhaltensregeln am Gral gebracht hat. Doch Parzival denkt daran, dass Gurnemanz ihn davor gewarnt hatte, sich als Gast durch lästige Fragen aufzudrängen. Wie

er sich schon bei Gurnemanz anstelle seines kindlichen Plapperns Zurückhaltung hätte auferlegen sollen, so will er es nun tun (239,14f.). Gerade dies aber erweist sich hier als falsch.

Man kann Parzival hier als fokale Figur verstehen. Sein Reflexionsvermögen reicht noch nicht aus, die Situation richtig einzuschätzen. Auch wenn er einen guten Grund hat, sich an den Rat des Gurnemanz zu halten, gäbe es angesichts dieser sehr besonderen Situation Anlass genug, davon abzuweichen. Die eingeschränkte Sicht Parzivals macht Wolfram sich sogar zu eigen und lässt auch den Hörer an der unübersichtlichen Lage teilhaben. Die Bedeutung dessen, was sich hier abspielt, lässt sich auch für ihn nicht durchschauen (das zeigt Benz [im Erscheinen]). Am Beispiel des uralten Titurel, dem Großvater des Anfortas, den Parzival kurz durch einen Türspalt erblickt und dessen Identität der Hörer ebenso wenig wie Parzival erfährt, erklärt Wolfram anhand eines Vergleichs mit einem Bogen und seiner Sehne demonstrativ, dass er narrative Informationen zurückhalten wolle (241,1–30: »Ich erzähle an der Oberfläche des Handlungsverlaufs [= Sehne] entlang und kläre über die Hintergründe [= Bogen] erst später auf«; vollständig tut er das erst, wenn das Ende der Erzählung erreicht ist [vgl. 805,14f.]). Auch in der Gawanhandlung hält Wolfram zunächst Informationen kontrolliert zurück, um sie erst zu einem späteren Zeitpunkt mit einem gewissen Effekt auszuspielen.¹¹⁴

Dies ist allerdings ein dynamisch markiertes Verfahren (Hübner 2003, S. 57, spricht von Informationspolitik), das mit interner Fokalisierung nicht gleich etwas zu tun hat. Zwar geht es auch hier darum, Informationen wegzulassen, »damit der Eindruck entstehen kann, dass die Welt und die Mitfiguren einer je fokalen Figur für den Leser nur insoweit relevant sind, als sie diese Figur betreffen und als sie von ihr bedacht, gewusst, wahrgenommen, gesehen und gefühlt werden« (ich zitiere meine obige Erklärung der internen Fokalisierung). Doch wie man bei einem Kriminalroman auch nicht gleich erfährt, wer den Mord begangen hat, so werden auch hier Informationen nur einstweilen zurückgehalten. Die zusätzliche Beschränkung

auf die Figurensicht ist dabei ein von Wolfram genutzter Folgeeffekt, doch der von Pouillon, Todorov und Genette bemühte Wissensbegriff im Verhältnis des Erzählers zu den Figuren war anders gemeint – bezogen nämlich auf einen Wissensstand der Figuren, auf den hin systematisch und konstant, bzw. kontinuierlich ad hoc, fokalisiert wird. Im Fall dynamisch kontrollierter Informationsstände von Figuren und Hörern/Lesern handelt es sich dagegen um eine nur temporär eingeschränkte, dann aber umso effektiver ausgespielte Allwissenheit. Wolfram stellt dies im Bogengleichnis überdeutlich aus und lässt keinen Zweifel daran, dass er über ein vollständiges Wissen aller Umstände verfügt, sie aber im Augenblick (noch) nicht offenbaren will.

Auch wenn man den Eindruck haben kann, dass im ›Parzival‹ an dieser Stelle eine Art interner Fokalisierung vorliegt, ist hierzu der Unterschied dynamisch aufgelöster Wissenslücken im Gegensatz zu Einschränkungen von Allwissenheit, die durch statische Privilegierung des Figureninneren und der Figurensicht zustande kommen, nicht hinreichend differenziert worden. Die Genettesche Taxonomie ist zu solchen Anwendungen nicht geschärft worden oder überhaupt geeignet.¹¹⁵ Das gilt auch für Fälle kleinformatig portionierter Fokalisierungen selbst im modernen Erzählen, wenn Null-, externe und interne Fokalisierung in engem Abstand aufeinander folgen oder besonders klein dimensioniert sind, wie gleich noch an den ›Buddenbrooks‹ deutlich werden soll. Bleibt man bei einer explikativ ergänzten Genette-Lektüre, dann kann der Fokalisierungsbegriff scharf bleiben. Er wird dagegen stumpf und verliert seine Signifikanz, wenn er nur mehr auf die Repräsentation des Figureninneren bezogen wird. Figureninneres wird beim Erzählen schon lange repräsentiert, im mittelalterlichen Erzählen z. T. sehr extensiv, in der Moderne mittels anderer, neuartiger Erzählverfahren aber auf ganz andere, neue Weise.

3.3 Gert Hübners Versuch einer Anpassung des Fokalisierungsbegriffs: Diskussion zweier Textbeispiele aus dem ›Tristan‹ und den ›Buddenbrooks‹ mit einigen Schlussfolgerungen

Um auch mittelalterliches Erzählen mit narratologischen Begriffen erfassen zu können, hat Gert Hübner verstreutes Strandgut narratologischer Theorien zu einem eigenen Fokalisierungsbegriff zusammengeführt.¹¹⁶ Dabei wird die Null-Fokalisierung – weil sie nichts fokalisiert – ganz gestrichen bzw. als auktoriale Erzählkonstellation bezeichnet (Hübner 2003, S. 44) und die externe Fokalisierung als eine Beobachtersicht ohne figurierten Beobachter, d. h. nach einer begrifflichen Prägung Ann Banfields mit einem sogenannten ›leeren Zentrum‹, konzipiert (Hübner 2003, S. 43–45).¹¹⁷ Im Kern ist Hübners Untersuchung aber auf die im höfischen Roman zu großem Umfang angewachsene Repräsentation von Gedanken und Bewusstsein der Figuren gerichtet, indem sie vielfach zeigt, dass in einem auktorial-allwissend angelegten Gesamttext in eingebetteten Passagen das Innenleben vieler Figuren variabel und z. T. bemerkenswert umfänglich präsentiert wird (Hübner 2003, S. 61).¹¹⁸

Für diese auf das Figureninnere gerichtete ›interne Fokalisierung‹ verschnallt Hübner charakteristische Verfahren und zieht einen Baukasten von analytischen Instrumenten heran, um sie zu beschreiben. Es gibt die einfache Erzählung von Gedanken und Bewusstsein (›Psychonarration‹ nach Dorrit Cohn), daneben insbesondere das Soliloquium, das im höfischen Roman noch mittels Inquitformeln eingeleitet wird. Dabei wird es noch nicht abgelöst von einer unmarkierten ›Überblendung von Erzähler- und Figurenrede‹ (in der erlebten Rede; Hübner 2003, S. 48). Hübner spricht zudem von Reflektorfiguren (nach Stanzel bzw. James), Bewusstseinszentren (nach James) und führt Chatmans Filterbegriff ein: Raum-, Zeit- und Innensichtfilter.¹¹⁹ Weitere begriffliche Differenzierungen werden vorgenommen, und der Begriff der internen Fokalisierung soll dieses gesamte

narratologische Strandgut bündeln helfen. Damit ist die Überwurf-Taxonomie Genettes aufgelöst, allerdings auch ihrer differenzierenden Kraft beraubt. Interne Fokalisierung ist zu einem weitgehend leeren Begriff geworden, der sich unter dezidiertem Umgehung von Point-of-View-Konzeptionen (zur Kritik daran siehe Hübner 2003, S. 10–25) weitestgehend auf die Darstellung des Figureninneren bezieht.¹²⁰ Das auf Einzelstellen bezogene Vorgehen Hübners führt für deren Analyse zu vielen erhellenden Beobachtungen, damit gerät aber der Umstand fast ganz aus dem Auge, dass eine Privilegierung des Figureninneren im Mittelalter nie oder kaum je dazu führt, dass der auktorial-allwissende Erzähler das Heft an sie abgibt, auch wenn das Figureninnere über lange Passagen entfaltet werden kann. Das aber war ja der Sinn der statisch orientierten und figurenbezogen beschränkten Informationsvermittlung bei der internen Fokalisierung im Sinne Genettes, wonach die Erzählerrede hinter dem in den Vordergrund gespielten Figurenbewusstsein verschwindet. Dabei funktioniert etwa die erlebte Rede im modernen Erzählen wie ein Switch, der das Erzählen auf das Figureninnere umstellt, das momenthaft und auf diese Weise in vielen in den Erzählverlauf eingesprengten Momenten aufscheint¹²¹ – von extremeren Repräsentationen wie einem ausgeweiteten inneren Monolog oder dem Bewusstseinsstrom abgesehen.

Ich möchte zum Abschluss zwei Textstellen gegenüberstellen und auf Unterschiede achtgeben, eine aus dem ›Tristan‹, die nach Hübner intern fokalisiert ist, und eine aus den ›Buddenbrooks‹, in der der Erzähler nach einem längeren Vorlauf für ein nur kurzes Stück hinter dem repräsentierten Figurenbewusstsein verschwindet.¹²² Auch diese beiden Stellen werden von mir mit einer gewissen Beliebigkeit nebeneinandergestellt; gleichwohl erlauben sie ein paar elementare Verallgemeinerungen, die zeigen können und sollen, was bei terminologischen Entscheidungen zur vergleichenden Beschreibung solcher Stellen mit zu beachten wäre. Gottfried »stellt dem Rezipienten inmitten auktorialer Ereignisberichte eine Figureninnenwelt vor, in der die Außenwelt ereignisse erlebt werden« (Hübner 2003, S. 393) – so

Hübner in einer Formulierung, die ich noch problematisieren möchte, denn Gottfried nimmt die Zusammenordnung von Figureninnenwelt und Außenwelt ereignissen in einer Weise vor, die durch den Begriff der internen Fokalisierung im Sinne Genettes nicht gedeckt ist. Hübners Adaptation des Begriffs weicht ihn andererseits auf. Die narrative Präsentation der Figureninnenwelt erfolgt im ›Tristan‹ nach Hübner über Bewusstseinsdarstellung (Psychonarration), Soliloquien und indirekte Rede. Die Versenkung in das Figurenbewusstsein geht dabei sehr weit und modelliert zugleich »eine auf identifikatorisches Miterleben zielende Rezeption« (Hübner 2003, S. 318, hiermit charakterisiert Hübner zutreffend Gottfrieds Erzählweise). So wird schon der Vater Tristans, Riwalin, von innen aufgeschlüsselt, als er sich der Geliebte Blanscheflurs noch nicht sicher sein kann und zwischen trügerischer Gewissheit und bohrendem Zweifel schwankt:

	sô zwiuel kam und seite im daz,
Indirekte Rede (= 1. Stimme des <i>zwîvels</i>):	sîn Blanscheflur wære im gehaz,
Psychonarration:	sô wancte er unde wolte dan.
narrativierte Rede (= 2. Stimme des <i>trôsts</i>):	zehant kam trôst und truog in an
	ir minne und einen lieben wân;
Psychonarration:	sus muose er aber dâ bestân.
	mit disem kriege enwister war;
	ern mohte wede dan noch dar.
	(›Tristan‹, V. 893–900)

Die gesamte Stelle zur inneren Ungewissheit Riwalins beläuft sich auf den fünffachen Umfang des hier herauszitierten Abschnitts. Diese Ungewissheit Riwalins, ob Blanscheflur ihn denn auch ihrerseits liebt, wird im zitierten Abschnitt an zwei innere, latent personifizierte Antriebe delegiert, die in ihm das Kommando übernehmen; der *zwîvel* zieht ihn weg von, der *trôst* und *wân* hin zu Blanscheflur, ohne dass er dieser beiden Antriebe Herr würde. Dies ist allerdings keine sich in einem bestimmten Augenblick vollziehende Gedankenbewegung, sondern etwas, was sich über eine längere Zeit hinzieht und immer wieder neu entfacht wird. Die Erzählung führt

es analytisch zusammen und liefert in dem ganzen Abschnitt (V. 869–912) eine Gesamtbeschreibung der kreisenden Gedanken Riwalins.

Mit Hübner, dessen verfahrenstechnische Analyse der Stelle ich mit aufgenommen habe (2003, S. 315f.), lassen sich entsprechende, im ›Tristan‹ immer wieder begegnende Abschnitte bis ins Detail zerlegen. Dies lässt die Machart der Innenweltdarstellung erkennen, die in der Tat hochdifferenziert erfolgt. Die gesamte Stelle (V. 869–912) gehört in den erzählten Verlauf der Minneentstehung bei Riwalin (V. 783–964) und steht hierin abgekapselt für sich: als Beschreibung/Erzählung der inneren Vorgänge in Riwalin, seiner *wankenden gedanken* (V. 832) in Anbetracht der Ungewissheit, wiedergeliebt zu werden. Eingeleitet wird die Stelle durch die Verse *als ergieng ez Riwalîne* (V. 869); daran schließt die zeitlich unspezifizierte Psychonarration an. Die analytisch zusammengeführten Regungen werden auf eine einzige letztlich auslösende Situation zurückgeführt, eine Unterredung Riwalins mit Blanscheflur, ohne dass einer der beiden sich danach der Liebe des anderen zu versichern wüsste. Die Stelle steht in hohem Maße unter auktorial-allwissender Regie und lässt gleichzeitig tief in die psychologischen Prozesse blicken. Blockhaft wird die auktoriale Regie in die Figur hineingeführt, bis noch deren feinste Regungen zergliedert offenbart werden können. Dabei werden sie einer höfisch-literarisierten Emotionstheorie mit autonomisierten Instanzen wie *zwîvel* und *trôst* oder *wân* unterworfen. Sie lassen die Liebe nicht wie auf einen Schlag beginnen, sondern führen sie durch ein Kontingenzstadium und eine Entfaltung über Widerstände. Für die dabei erzielte Blicktiefe kann man mit einigem Recht von einem Scharfstellen auf eine in hohem Maße verfeinerte Figurenpsychologie sprechen. Es handelt sich freilich um ein Scharfstellen unter deutlich hervorstechender auktorial-allwissender Regie.

Die Entstehung und das alsbald erzwungene Ende der Liebe zwischen Tony Buddenbrook (= Antonie, s. o.) und Morten Schwarzkopf wird ganz anders erzählt, aufgebaut zunächst aus lauter Gesprächen. Sie verlaufen in springenden, kapitelweise aneinandergereihten Einzelsituationen. Erzählt

werden sie mit dezidiert externer Fokalisierung. Einzelgespräche zwischen Tony und Morten spiegeln sich gelegentlich in der umgebenden Landschaft und diese sich in ihnen. Innenweltdarstellung kommt so gut wie gar nicht vor, vielmehr können Tony und Morten aneinander ihrerseits nur beobachten, was sich in ihnen abspielt; es scheint allerdings von außen nicht so unzugänglich wie in der von höfischer Verhaltenskontrolle gekennzeichneten Umgebung Rivalins und Blanschefflurs. Die Gespräche erlauben auch dem Leser nur über seine Inferenzen einen Blick in das jeweilige Innere Tonys und Mortens, das auf diese Weise nur indirekt erschließbar ist und nicht annähernd so direkt erschlossen wird wie im ›Tristan‹. Das Erzählen nimmt Umwege über die Darstellung von Außenwelt ereignissen, solange das Kontingenzstadium der Liebesentstehung hier andauert.

Die erste Situation, in der Tonys Inneres aufgedeckt wird, schließt sich einer massiven Intervention des Hamburger Kaufmanns Grünlich an, der schon zuvor um Tonys Hand angehalten hatte, während Tony sich ihm – auch mit der Bindung an Morten – entziehen zu können gehofft hatte (der Name ›Grünlich‹ steht hier wie öfter bei Thomas Mann für den Charakter dieser nicht sehr einnehmenden Person). Tonys Vater, der alte Konsul Buddenbrook, muss deshalb ein Machtwort sprechen, und Tony wird nach längerer Abwesenheit von ihrer Familie durch ihren Bruder mit einer Kalesche von ihrem Aufenthalt bei der Familie Mortens geholt, um sie den Interessen des Vaters und der Firma zu unterwerfen. Das bedeutet den Abschied von ihrer Liebe. Im Gespräch mit ihrem Bruder Thomas auf der Fahrt nach Hause taucht sie unter Tränen, die Augen geschlossen, ab in ihren inneren Aufruhr, wobei die Psychonarration über ein kurzes Stück erlebter Rede in einen satzgroßen Bewusstseinssetzen übergeht. Der Bruder bringt ihr danach noch einmal die familiären Notwendigkeiten nahe. Die Kalesche nähert sich dem Buddenbrookschen Hause:

Tony betrachtete die grauen Giebelhäuser, die über die Straße gespannten Öllampen, das Heilige-Geist-Hospital mit den schon fast entblätterten Linden davor ... Mein Gott, alles das war geblieben, wie es gewesen war! Es hatte hier gestanden, unabänderlich und ehrwürdig, während sie sich daran als einen

alten, vergessenswerten Traum erinnert hatte! Diese grauen Giebel waren das Alte, Gewohnte und Überlieferte, das sie wieder aufgenommen und in dem sie nun wieder leben sollte. Sie weinte nicht mehr, sie sah sich neugierig um. Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen und dieser altbekannten Gesichter darin. In diesem Augenblick – der Wagen rasselte durch die Breite Straße – ging der Träger Matthiesen vorüber und nahm tief seinen rauhen Zylinder ab – mit einem so bärbeißigen Pflichtgesicht, als dächte er: Ich wäre ja wohl ein Hundsfott ...! (>Buddenbrooks<, S. 158f.)

Das ist – beginnend mit »Mein Gott, [...]« und endend mit »[...] in dem sie nun wieder leben sollte« – das erste ausgeprägte Stück erlebter Rede im Zuge des Liebes- und Ehelebens Tonys, das die >Buddenbrooks< über eine längere Strecke hin bestimmt. Es hat nicht primär etwas mit der Liebe zu Morten zu tun, sondern charakterisiert indirekt diesen einen großen Krisenmoment in Tonys Leben, in dem sich ihr Blick zufällig an den Giebeln der Bürgerhäuser bricht, um sich hier festzukrallen, Assoziationen freizusetzen und ihre Gefühle zu betäuben.

Dies in einem Soliloquium wiederzugeben, was man durch ein paar Austauschvorgänge und Ausformulierungen probeweise leicht selbst bewerkstelligen kann, würde die Erzählung des Vorgangs entstellen. Seine Beiläufigkeit und Assoziativität wäre preisgegeben und auf solche Weise auch gar nicht darstellbar. Die Umstände, die es schon bereitet, ein Soliloquium einzuleiten, und ins Präsens und in die Explizitheit ausformulierter Sätze zu springen, die Soliloquien für gewichtigere und explizitere Inhalte präparieren, ließen zugleich die Assoziationen nicht zur Geltung kommen, die in der erlebten Rede aber mitsamt ihren Auslösern (den Giebeln) zwanglos eingebaut werden können. Die erlebte Rede erlaubt deshalb eine erkennbar andere Art von Innenweltdarstellung als ein Soliloquium, das die Giebel kaum unterzubringen erlaubte. Leichter wäre es schon für die Psychonarration, der Beiläufigkeit und Assoziativität beizukommen. Aber auch hier müssten Hinleitungsformeln – des Sehens, Denkens, Assoziierens usw. – hinzutreten, die den Erzählfluss unterbrächen. Selbst die Repräsentation

mittels eines kleinen Bewusstseinsstroms fiele umständlicher und schwerfälliger aus (›Da – die Giebel – wie früher. Und dort soll ich jetzt wieder leben [...]). Offenkundig sind solche – und weitere – flexibel auszunutzende Effekte der erlebten Rede weit zentraler als die vieldiskutierte Problematik, ob dabei nun zwei Stimmen – die des Erzählers und die Gedankenstimme der Figur – sprechen oder ob die Erzählerstimme hinter den Figurengedanken verschwindet oder von ihnen überblendet, überlagert oder verdrängt wird. Richtig ist aber gleichwohl, dass die Erzählerstimme zurückweicht oder verschwindet. Deutlich wird hier auch, dass Tony einerseits etwas sieht und andererseits etwas fühlt und denkt, ohne dass sich solche Ausrichtungen des Erzählens – mit der Wahrnehmung der Außenwelt und mit deren Wirkung und Verarbeitung im Innern – sauber voneinander trennen ließen (s. o.).

Immerhin wird hier – allerdings nur für diesen einen erzählten Augenblick – die Führung des Erzählens an die assoziativ abirrenden Gedanken Tonys abgegeben; der dem Leser vermittelte mitlaufende Wissensradius des Erzählers/Erzählens wird dadurch signifikant begrenzt. Vielleicht wäre das, allerdings auf andere Weise, auch der Fall, wenn man die Gedanken in ein Soliloquium steckte oder einem Bewusstseinsstrom anvertraute, und es geschieht hier auch nur über eine recht kleine Erzählstrecke hin. Man bemerkt freilich noch die Ausstrahlung der erlebten Rede auf den Anschluss-text (›Das Abschiedsleid war beinahe betäubt, angesichts dieser Straßen und dieser altbekannten Gesichter darin.«), was ich als narrativ-textuelle Implikatur bezeichnet habe (s. o.). In dem hier nur kurzen Anschluss-text wird der Wissensradius des Erzählers in seiner Beschränkung fortgeführt, denn ›diese Straßen und diese altbekannten Gesichter‹ implizieren ein Wissen, über das nur Tony verfügt. Der Leser wird anhand von Tonys Wahrnehmungen weitergeleitet – im Sinne einer Mit-Sicht, wie Pouillon es genannt hat.¹²³

Die Genettesche Taxonomie erscheint wie ein überdimensioniertes Werkzeug für die kleine Stelle, und sie erfasst schon gar nicht den ganzen

Kontext von Tonys – angesichts des Heiratsantrags Grünlichs – nach einem Ausweg suchenden Gefühlen zu Morten; einen Kontext, der mittels eines komplexen Sets von Darstellungsformen abgedeckt wird. Deren differenzierter Einsatz schließt auch ein Unterkapitel ein, das ausschließlich aus Briefen von Grünlich an Tony, von Tony an ihren Vater, den Konsul Buddenbrook, und von ihrem Vater an Tony besteht. Der väterliche Brief ruft Tony dann zur Ordnung. Daraufhin wird eine sprechende Lücke oder Leerstelle gelassen, denn es wird übergangen, wie Tony diesen Brief ihres Vaters erhält, liest und aufnimmt.¹²⁴ Stattdessen wird erzählt, wie Grünlich bei der Familie Mortens aufläuft und in maßloser Arroganz seine Ansprüche auf Tony reklamiert. Im anschließenden Unterkapitel kommt der Bruder Tonys schon mit der Kalesche, um sie zurückzuholen (siehe soeben).

Es ist nicht ganz leicht, die beiden zitierten Stellen mitsamt ihren Kontexten zu vergleichen und einen systematischen Unterschied anzugeben, vom fehlenden oder vorhandenen Fiktionsrahmen für den ›Tristan‹ wie auch von der trivialen Feststellung abgesehen, dass Gottfried niemals so erzählen könnte wie Thomas Mann, was die ihm zur Verfügung stehenden narrativen Mittel anbetrifft. Ausgehend vom auktorial-allwissenden Erzählen erzählt Gottfried auch sonst nur immer wieder blockhaft fokussierend in die Figuren hinein – bis hin auch zu deren Soliloquien. Zwar angestoßen durch Umstände der erzählten Welt werden solche Umstände je in die Figuren hineindringend ›vertieft‹, ohne zur erzählten Welt parallel geführt zu werden, wie dies in den ›Buddenbrooks‹ geschieht. Die begleitende Welt verschwindet im Zuge der Vertiefung des Erzählens in Rivalins Gedanken, während sich Tonys Inneres in der Welt bricht und z. T. nur über solche Brechungen erschließbar wird.

Die aus dem ›Tristan‹ zitierte Stelle ist dabei repräsentativ (nicht nur) für Gottfrieds Erzählen. Eine abgebrochene Liebeserfahrung wie die Tonys könnte dagegen mit dem Wechsel der Verfahren auch ganz anders erzählt werden als gerade in der rekapitulierten Partie der ›Buddenbrooks‹. Anders

als die von Gottfried nach Regeln aufgebaute Versenkung ins Figureninnere wird in den ›Buddenbrooks‹ eine Auflösung in eine Vielzahl narrativ momenthaft erschlossener Situationen gegeben, die – mal extern, selten intern fokalisiert und meist allwissend gerahmt (null-fokalisiert) – aus Gesprächen, Blickumgebungen, Briefen, sich einstellenden Gefühlen und Überwältigungen bis hin zu jener das bisherige Leben Tonys zäsurierenden Erschütterung und ihrer Auflösung in innerer Betäubung bis ins Figureninnere geführt werden. Die erlebte Rede ist nur ein besonders geschärftes Verfahren, einen extrem momenthaften Aufschluss des Figureninneren zu bewerkstelligen, und die Gesprächs-, Dialog- sowie das Briefkapitel bilden ganz anders ausgerichtete Verfahren, die unvergleichlich mehr Platz beanspruchen. Es macht den Eindruck, als würde das Figureninnere ungleich komplexer umstellt, um dann gerade in beiläufigen Situationen abgepasst zu werden (»In diesem Augenblick – der Wagen rasselte durch die Breite Straße – ging der Träger Matthiesen vorüber und nahm tief seinen rauhen Zylinder ab [...].«). Gottfried führt den Hörer/Leser dagegen aus einer kompakten auslösenden Situation direkt ins Innere einer Figur, ohne sich umwegig auf Beiläufiges einzulassen und ohne die mitlaufende Welt indiziell zu erschließen. Im Figureninneren wird die Summe der inneren Bewegungen ›gesamthaft‹ gebildet, d. h. Gottfried sucht möglichst mit einer zusammenfassenden Behandlung dieser Bewegungen zurecht zu kommen; deshalb wird sie nach Möglichkeit auch gesamthaft zentriert und nicht an weitere, begleitende Außenweltsituationen gebunden. Es gibt keinen Augenblick, in dem etwas gerade passiert. Es ist deshalb keineswegs so, dass Gottfried »dem Rezipienten inmitten auktorialer Ereignisberichte eine Figureninnenwelt vor[stellt], in der die Außenweltereignisse erlebt werden«¹²⁵ – so Hübner, oben zitiert. Das Gegenteil ist der Fall: Von der Außenwelt erlebt Riwalin – im Zuge der narrativen Erschließung seines Inneren – gar nichts mehr. Er ist vielmehr, völlig abgeschottet von ihr, ganz und gar seinem inneren Drama ausgeliefert. Natürlich ist dieses Drama einmal von außen angestoßen worden,

mehr Außenwelt kommt dann aber nicht mehr zum Zuge. Riwalins mentaler Zustand ist zwar temporär, weil Riwalin sich wenig später der Liebe Blanschefflurs doch noch versichern kann, aber der Zustand ist nicht momenthaft mit einer peripheren Außenwelt verschränkt. Dies ist aber keine Charakteristik dieser Einzelstelle, sondern so verhält es sich im mittelalterlichen Erzählen typischerweise, nicht nur bei Gottfried.

So direkt, wie bei Gottfried auch sonst ins Figureninnere geschaut wird, bekommt man in den ›Buddenbrooks‹ die Figuren mit Ausnahme von Bewusstseinssetzen und von Assoziationsläufen wie dem Tonys nicht zu fassen. Ist man einmal im Augenblick der größten Erschütterung Tonys unmittelbar dabei, so ist Tony schon wieder durch Äußerlichkeiten abgelenkt (»Das Abschiedsleid war beinahe betäubt [...].«).¹²⁶ Die Darstellungsformen sind so himmelweit entfernt voneinander, dass man nicht nur nichts erreicht, wenn man das vielfach grobschlächtige Instrumentarium der Narratologie neu zusammenstellt und beide Fälle und Stellen mit dem Begriff der ›internen Fokalisierung‹ überzieht, sondern die Dinge hoffnungslos verzerrt.

Gottfried privilegiert das Figureninnere in erheblichem Umfang, indem er die Welt dahinter ausblendet. Thomas Mann privilegiert die Welt – in springenden Einzelsituationen –, indem er das Figureninnere ausblendet und nur in wenigen Augenblicken gezielt und grell in den Vordergrund bringt. Gottfried greift frontal sowohl auf eine auslösende Situation wie auch auf das für sich danach allein gestellte Figureninnere zu, wobei es in seinem vollumfänglich durch die Auslösung bestimmten Zustand so weit erfasst wird, wie es je nur unter Heranziehung zeitgenössischer analytischer Mittel ausbuchstabiert werden kann. Dagegen liefert Thomas Mann die Figuren einer peripher erlebten Welt aus (deutlich etwa in der Kalesche auf der Fahrtstrecke bis zur Breiten Straße: hier den Häuserzeilen, ihren Giebeln, den Straßen, altbekannten Gesichtern usw.), der gegenüber ihr Inneres nur momenthaft erfasst und gestreift wird.

Einige Verallgemeinerungen aus solchen Beobachtungen dürften ihre Gültigkeit behalten, auch wenn man weitere Stellen aus anderen, jeweils zeitgenössischen Romanen zum Vergleich heranzieht. Sie können allerdings z. T. auch trivial erscheinen: 1. Mittelalterliches Erzählen zerlegt einen erzählten Gesamtvorgang in weit weniger kleine – und in möglichst wenige(r) – narrative Einheiten als modernes Erzählen. 2. Es konstruiert mentale und emotionale Zustände oder Vorgänge dabei mittels einer Drein-Sicht nach Möglichkeit als narrative Gesamtheiten und bezieht sie direkt und als Ganze auf die auslösende Situation. 3. Es greift in z. T. weitgehender Zergliederung direkt auf das Figureninnere zu, in dem der auslösende Anlass gesamthaft aufgearbeitet wird, ohne dabei mit einer peripheren Welt bzw. momenthaft dargestellten Begleitsituationen verschränkt zu werden. 4. Gedanken erscheinen deshalb nicht ereignishaft als weltvermittelte ›Gedanken und Assoziationen in Aktion‹. 5. Mittelalterliches Erzählen arbeitet nicht oder nur spärlich mit indiziellen Angaben zur Charakterisierung von Figuren und Situationen und benennt die Dinge direkt.

Eine adäquate, übergreifende Terminologie zur differenzierenden Beschreibung solcher Unterschiede gibt es nicht.

Anmerkungen

- 1 Es handelt sich um die für König Wenzel IV. angefertigte, äußerst prachtvolle Wiener Handschrift der Österreichischen Nationalbibliothek Cod. Ser. nova 2643 aus dem Jahr 1387 mit einem ›Willehalm‹-Zyklus, d. h. der ›Arabel‹ Ulrichs von dem Türlin, dem ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach und dem ›Rennewart‹ Ulrichs von Türheim.
- 2 Nach von Amira 1921, S. 12 (zu Tafel I), spricht hier allerdings auf der ersten Illustrationsspalte der (in der Mitte und unten) frontal gestellte Dichter, also Wolfram, zu den Hörern. Peters 2008, S. 89–96, trennt den Erzähler nicht strikt vom Autor – er erscheint eher als eine Funktion oder Rolle des Autors – und lässt deshalb ein Changieren zwischen beiden Ausprägungen oder eine Überblendung beider zu.

- 3 Von Amira 1921, S. 12, sieht hier die römische Königin dargestellt. Dieser Ansicht folge ich nicht. Die römische Königin erscheint erst auf dem nächsten Blatt mit fliegendem Gebände und gelösten Haaren, nachdem Willehalm ihr die Krone vom Kopf gerissen hatte (›Willehalm‹, 147,16–24).
- 4 Vgl. das [Digitalisat der Heidelberger Handschrift](#) bzw. das Faksimile von Koschorreck/Werner 1989. Siehe hier dasselbe Zuordnungsverfahren z. B. auf Bl. 1r: das rubrizierte W gleich in der zweiten Bildzeile rechts. Entsprechend verfährt die ganze Handschrift, mit Wechsel der Farben bei den hervorgehobenen Initialen, um die Zuordnung zu den Textpartien problemlos zu gewährleisten.
- 5 Vgl. entsprechend in der [Heidelberger Handschrift](#), Bl. 4v, untere Bildzeile. Hier geht es um einen durch den Tod eines Lehnsmannes eingetretenen neuen Rechtszustand. Der Tote wird vor den Füßen des Richters platziert. Auch hier wird der raumzeitlich distanzierte Todesfall in das Rechtsverfahren hineinziitiert, nicht als *corpus* eines Deliktes, aber doch als *corpus* eines rechtsrelevanten Verfahrensbestandteils.
- 6 Diese meine Formulierung ist nicht zu verwechseln mit der Wachingers, der ›vermitteln‹ im obigen Zitat auf die Inhaltsebene und nicht auf die Präsentations-ebene zu beziehen scheint. Wer der Dargestellte sein soll – Autor oder Erzähler – ist damit m. E. noch nicht entschieden.
- 7 Redegesten von in den ›Sachsenspiegel‹-Handschriften dargestellten Personen können selbstverständlich auf Abwesende und Abwesendes (vgl. auch Anm. 5), außerdem auf Abstraktes, auf im Rechtstext zuvor Behandeltes u. a. m. deuten (vgl. von Amira 1905, S. 180–182 und passim). Von Amira spricht von sog. subjektiv-symbolischen Gebärden, die er ikonographisch bis in die altchristliche Kunst zurückverfolgt (vgl. S. 211). Natürlich kann dann auch ein Autor/Dichter wie Wolfram auf ›seine‹ Figuren mitsamt irgendwelchen Entitäten aus der erzählten Welt zeigen. Das wird in der Geschichte der Illustration von Handschriften immer schon so gehandhabt.
- 8 Allerdings findet man schon bei Whitcomb 1905, S. 66 u. ö., die Unterscheidung eines *secondary (dramatic) narrator* vom *primary narrator* (= Autor). Der *secondary narrator* steht zwischen dem Autor und dem Leser. Der Begriff eines *dramatized narrator* für einen bestimmten Erzählertyp ist später durch Booth 1983 [1961], S. 15f., prominent geworden. Vor Friedemann (und Whitcomb) und noch einige Jahrzehnte darüber hinaus wird unter dem Erzähler immer der Autor bzw. ein (ggf. mündlich) Erzählender verstanden, so z. B. in epochemachenden Aufsätzen von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. Dagegen sind

es um einiges früher zuerst die Dichter und Literaten selbst, die eine Unterscheidung von Autor und Erzähler ins Auge fassen. Patron 2009, S. 16f., verweist auf einige frühe Beispiele, u. a. auf Balzacs Vorwort zu ›Le Lys de la vallée‹ aus dem Jahr 1835, wo Balzac sich gegen eine verbreitete zeitgenössische Lesehaltung wendet, dem Schriftsteller die fiktiven Gefühle, die er seinen Figuren zuschreibt, persönlich anzurechnen: »et s'il emploie le *je*, presque toutes [lecteurs, H. H.] sont tentées de le confondre avec le narrateur.« (›La Comédie humaine IX‹, S. 915f.). Balzac verwendet deshalb in ›Le Lys de la vallée‹ einen fiktiven Ich-Erzähler bzw. Verfasser eines langen Briefs (Félix de Vandenesse), um in seinem Roman in der Tat vorhandene autobiographische Bezüge zu verschlüsseln. Implizit nimmt Balzac in dem zitierten Satz eine Autor-Erzähler-Unterscheidung vor.

- 9 Ich gehe der Problematik hier nicht weiter nach, ob man ihnen dann eigentlich noch einen weiteren Erzähler zuordnen müsste. Immerhin erscheint ihnen ihre Erzählung nicht als fiktional, sondern als Tatsachenerzählung.
- 10 Die grundsätzliche Unterscheidung einer fingierten Erzählung in der 1. Person – ich spreche in diesem Fall im Folgenden einfach von einem fiktiven Ich-Erzähler – von einer fiktionalen Erzählung in der 3. Person wird etwa schon von Spielhagen 1883, S. 131, als in der ›Zunftsprache‹ geläufige Unterscheidung angeführt. Vgl. für den deutschen Sprachraum hierzu Lämmert 1955, S. 71f., und für den angelsächsischen Brooks/Warren 1979 [1938], S. 174. Genette 1994 [1972], S. 174f., hat diese Unterscheidung durch die eines homodiegetischen von einem heterodiegetischen Erzähler ersetzt, in der anstelle der grammatischen Person vielmehr die Partizipation an der erzählten Handlung und in weiterem Sinne die Zugehörigkeit zur erzählten Welt zum Kriterium der Unterscheidung wird: Genette spricht davon (S. 175f.), dass der Erzähler in der Erzählhandlung vorkommt/anwesend ist oder nicht vorkommt/nicht anwesend ist, d. h. dass er ›gleich‹ (ὁμοῦς) gestellt ist bzw. der Erzählhandlung angehört oder dass er ›verschieden‹ (ἕτερος) bzw. nicht gleich gestellt ist und der Erzählhandlung nicht angehört. Diese Unterscheidung ist analytisch sauberer, da es Erzählungen gibt, in denen der Gebrauch der grammatischen Personen vom Normalgebrauch abweicht; z. B. kann man in der 3. Person von sich erzählen (vgl. Caesars ›Bellum civile‹, Heinrich Seuses ›Vita‹ u. a. m.; siehe dazu mit weiteren Differenzierungen Lejeune 1994, S. 13–51). Da dies indes Sonder- und Ausnahmefälle betrifft, halte ich hier Einfachheit halber an den alten Bezeichnungen fest. Dass sie allerdings leicht zu falschen Assoziationen führen, zeigt Patron 2009, S. 18f.

- 11 Solche Umstände werden unter Hinzunahme von Genettes Unterscheidung narrativer Ebenen (extra- vs. intradiegetisch) von der Partizipation am erzählten Geschehen (hetero- vs. homodiegetisch; siehe Genette 1994 [1972], S. 151–186) und daran anschließender Differenzierungen von Susan S. Lanser übersichtlich vorgestellt bei Rimmon-Kenan 1983, S. 94–96, sowie bei Martínez/Scheffel 2012, S. 78–86.
- 12 Einen Einschnitt bedeutete etwa Flauberts Erzählweise mit der von ihm in Briefen betonten *impartialité*. Öffentliche zeitgenössische Stellungnahmen – z. B. Zolas – zu einer Erzählweise, in der der Autor hinter seinem Erzählgegenstand völlig zurücktreten soll, führt Patron 2009, S. 19f., an. Aber auch schon in der Antike gibt es mit Heliodors ›Aithiopika‹ die fiktionale Erzählung in der 3. Person, in die sich, abgesehen von den vielen z. T. sehr langen Binnenerzählungen, kein Erzähler-Ich hineinmischt.
- 13 Sie kann auch extrem reduziert erscheinen. Nur wenige Male verwendet Flaubert zu Beginn von ›Madame Bovary‹ ein ›wir‹ (›Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra [...]‹, S. 149), um die Suggestion zu erzeugen, die Erzählung werde von einem Klassenkameraden von Charles Bovary erzählt und wachse aus einer persönlichen Bekanntschaft heraus. Danach besäße ›Madame Bovary‹ allerdings einen Ich-Erzähler, auch wenn er im Folgenden keine Rolle mehr spielt.
- 14 Man spricht vom Ich einer Person oder einer Figur, und poetologisch eingeführt ist ausnahmsweise der Begriff des lyrischen Ichs; aber die Rede von einem Ich in einem Text oder von Text-Ichs beschreibt nichts außer dem Umstand, dass in einem Text ›ich‹ steht. Dass man es ggf. auf den ersten Blick nicht zurechnen kann, bedeutet keine Lizenz, es zu einem Ich zu substanzialisieren.
- 15 Vgl. Genette 1994 [1972], S. 152. Die angelsächsische Literaturwissenschaft spricht hier mit Booth 1983 [1961], S. 151f., von *dramatized narrator* oder auch vom *intrusive narrator*, die deutsche mit Stanzel 1964, S. 18–25, vom auktorialen Erzähler, wobei Stanzel eine ursprünglich bei ihm mit angelegte und aus der amerikanischen Literaturwissenschaft stammende Dichotomie ›auktorial-neutral‹ (vgl. Friedman 1978 [1955], S. 154–161) mit einer daraus abzuleitenden neutralen Erzählsituation ohne Erzählereinmischungen zugunsten des problematischen Begriffs einer personalen Erzählsituation aufgegeben hat (Stanzel 1955, S. 93 u. ö.). Vgl. Beispielanalysen von Autor-Erzählern bei Hamburger 1987 [1957], S. 128–156, wo verschiedene Arten von ›ich‹-Einmischungen der Autoren/Verfasser diskutiert werden.

- 16 Von Seiten der Erzähltheorie besonders nachdrücklich durch Spielhagen 1883, S. 63, 67f. u. ö., der fordert, dass der Autor-Erzähler nicht seine subjektiven Stellungnahmen einmischen solle, sondern dass er zur Wahrung von Objektivität hinter seinem Stoff zurückzutreten habe. Siehe dazu auch Friedemann 1910, S. 1f., sowie Hamburger 1987 [1957], S. 128–156 (zur Problematik des objektiven und subjektiven Erzählens). Siehe auch Anm. 12.
- 17 Im angelsächsischen Raum ist hierfür etwa auf einen *disguised narrator* (Booth 1983 [1961], S. 152) oder einen *absent* oder *covert narrator* (Chatman 1978, Kap. 5) zurückgegriffen worden. Dagegen geht Banfield 2008, S. 396–398 (siehe dort weitere Literatur), für bestimmte narrative Verfahren wie insbesondere die erlebte Rede davon aus, dass hierbei gar kein Erzähler zum Zuge kommt.
- 18 Im Französischen wird *voix*, anders als im Deutschen ›Stimme‹, öfter als Abstraktum gebraucht. Vendryès 1921, S. 121–127, hat den Begriff deshalb zur Benennung einer grammatischen Kategorie (etwa dem deutschen Genus Verbi, bzw. Aktiv/Passiv entsprechend) heranziehen können. Wegen dieser seiner Eigenschaft und von hier ausgehend hat der Begriff sich in der französischen Literaturwissenschaft verbreitet und ist weit über die Sprachgrenzen vorgedrungen, auch wenn man etwa im Deutschen dabei zunächst eher an eine hörbare Stimme denkt als etwa z. B. an eine Wählerstimme.
- 19 Erzählinstanz und Erzählerfigur werden im literaturwissenschaftlichen Sprachgebrauch oft nicht streng geschieden, sodass eine Erzählinstanz in Form einer Erzählerfigur realisiert sein kann. Das entspricht allerdings keinem stringenten Gebrauch der Begriffe, denn für einen erkennbar figurierten fiktiven Ich-Erzähler kann man unproblematisch von einer Figur sprechen, während man für den Erzähler im eigentlich terminologischen Sinn treffender ein Abstraktum heranzieht und sich besser keine Person oder Figur darunter vorstellt. Grundsätzlich ist eine Instanz eben gerade keine Figur, und der Begriff ist ja ursprünglich gewählt worden, um die Verwechslung mit einer Figur zu umgehen bzw. die Identifizierung als Figur zu vermeiden.
- 20 Einen Überblick über entsprechende Konzeptionen aus einer (nach-)stanzel-schen Perspektive geben Alber/Fludernik 2014. Mir erscheint das Vermittlungsproblem als ein Nebenkriegsschauplatz der Erzähltheorie, auch wenn zweifellos ein medial erweiterter Kommunikationsprozess zugrunde zu legen ist: Damit ein Leser etwas lesen oder ein Rezipient etwas rezipieren kann, ist eine kausale Verursachungs- und Veranlassungskette vorauszusetzen, die über ein materielles Medium läuft. Um das Gelesene/Rezipierte richtig zu verstehen, muss der

Leser/Rezipient etwas wissen, und er wird am anderen Ende der Kette einen Kopf oder einen intentionalen Ursprung unterstellen.

- 21 Oft ist etwa noch von einem *narrative agent* die Rede. So heißt es bei Chatman 1990, S. 116: »The agent of presentation need not be human to merit the name ›narrator‹.« Hier wird explizit formuliert, dass ›Erzähler‹ als eine terminologisch-technische Bezeichnung gilt und dass nicht an einen als Figur ausgeführten, verkörperten *agent* gedacht werden muss. Ähnlich etwa Bal 1997, S. 5, 16 u. ö.
- 22 Gerade im angelsächsischen Raum gibt es seit Whitcomb 1905 und erst recht seit Booth 1983 [1961] wenig Berührungängste mit dem Erzählerbegriff. Hier sind aber dann die Karten oft auch neu gemischt und Erzähler-Taxonomien immer wieder anders gebildet worden.
- 23 In der Neuropsychologie erstreckt sich die Problematik bis ins 20. Jahrhundert und entsteht dadurch, dass man schon lange Wahrnehmungsvorgänge mit Gehirnregionen verbindet, in denen man dann auch die Wahrnehmungsverarbeitung lokalisiert. Vgl. Clarke/Dewhurst 1973, z. B. S. 118–125, sowie Damasio 2003, siehe Reg. unter ›Homunkulus‹. Zur übergreifenden Problematik vgl. etwa Dennett 1994, Kap. 3 und passim. Unter externen Homunkuli verstehe ich die Auslagerung entsprechender (personaler) Instanzen in Texte.
- 24 Chatman 1990, S. 119, hat eine *guiding intelligence* hinter der bloßen *presentation* einer Fiktion durch den Erzähler angesetzt, für die er den Begriff des impliziten Autors vorhalten will. Der *implied author* ist allerdings neben einem unterstellten fiktiven Erzähler gleich die nächste Adresse beim Aufspüren von externalisierten Homunkuli. Auch er kann einen Roman nicht geschrieben haben, sondern das kann nur der Autor selbst getan haben.
- 25 Die alte Formulierung Stanzels 1979, S. 126f., von einem Erzähler ›mit Leib‹ kann sich nur auf einen figurierten Erzähler beziehen. Nur dieser kann auch einen – freilich zugeschriebenen – Kopf mit einer – zugeschriebenen – *guiding intelligence* haben, nicht aber Stimme, Instanz oder Medium. Ansonsten bleibt nur der Autor. Ein ähnliches Problem taucht auch beim Filmerzähler auf, dem man das Vermittlungsmedium der Bildpräsentation zuweisen kann, kaum aber noch den Schnitt.
- 26 Natürlich gibt es signifikante Ausnahmen, die sich aber auch daraus erklären, dass eine entsprechende Regel erst einmal Geltung besitzt; sie bestätigen also eine Regel. Zu solchen Ausnahmen vgl. z. B. Wolf 1993.
- 27 So hat etwa Genette 1994 [1972], S. 152, argumentiert. Diese Argumentation lässt erkennen, dass Fiktion und Erzähler zirkulär aufeinander bezogen werden.

Nicht geklärt hat Genette dabei, ob ein Erzähler, der an die Wirklichkeit dessen glaubt, was er erzählt, noch ein heterodiegetischer Erzähler sein kann. Auch wenn er nicht in die Geschichte gehört, dürfte er doch der erzählten Welt angehören, was ihm aber als heterodiegetischem Erzähler nicht zusteht. Den Begriff der erzählten Welt klärt Genette allerdings erst später. Vgl. Genette 1994 [1972], S. 201f., und Genette 1993, S. 404f.

- 28 Von Wolfgang Kayser (der Erzähler ist eine Rolle, die der Autor einnimmt) und Roman Ingarden (der Autor formuliert Quasi-Urteile) bis John Searle (der Autor vollzieht vorgebliche Sprechakte), Kendall L. Walton (der Autor offeriert den Lesern ein Spiel, in dem sie mit ihm an die Wirklichkeit repräsentierter Welten glauben), Matías Martínez und Michael Scheffel (der Autor produziert inauthentische Sätze) und darüber hinaus sind viele verschiedene und allesamt mehr oder weniger plausible Vorschläge zur Bestimmung der sprachlichen Vermittlungsform einer Fiktion durch den Autor (!) gemacht worden. Als eine Form des *make-believe* hat etwa auch schon Henry James (1986 [1884], S. 166) die Fiktionserzählung bestimmt. Schon Friedrich von Blanckenburg (1774) spricht davon, dass sich der Inhalt einer Romanfiktion »mit einer Art von Täuschung für wahr annehmen läßt« (S. 386).
- 29 Nach Hübner gibt es keine Anzeichen dafür, dass die Autor-Erzähler-Unterscheidung »zum hermeneutischen Horizont der historischen Rezipienten des höfischen Romans gehörte« (2003, S. 16, Anm. 27). Dennoch arbeitet er in seinem Buch im Weiteren mit der Unterscheidung. Kritisch geht insbesondere Glauch 2009, S. 77–105, mit der Unterscheidung um. Vgl. auch Glauch 2010, bes. S. 161.
- 30 Wobei sie dann Schwierigkeiten bereitet. Vgl. etwa Unzeitig-Herzog 2004, die feststellt, dass Selbstnennungen Chrétiens und Hartmanns in der 3. Person (in Prolog und Exkursen) von *ich*-Vorkommen im Erzähltext abgelöst werden, beide aber »im gegenseitigen Bezug konzipiert« sind (S. 69). Das ist eine vorsichtige Formulierung des Umstandes, dass Chrétien und Hartmann sich sowohl – z. B. aus Bescheidenheit – in der 3. Person als auch – im Erzählverlauf – in der 1. Person auf sich beziehen.
- 31 Dieses Problem sucht Curschmann 1992, S. 221, zu überbrücken: »Zweifellos hat der Wunsch [auf Seiten des Illustrators, H. H.], die Stimme sozusagen zu verkörpern, die zwischen den Figuren der Erzählung vermittelt, etwas mit der realen Institution des Erzählers zu tun, der in der höfischen Gesellschaft zwischen dieser Erzählung und ihrem Publikum vermittelt.« Erzähler und Stimme könnten danach immerhin noch Wolfram (und seine Stimme) gewesen sein, der ja

seine Texte (vgl. den ›Parzival‹ 114,5–116,4; 184,27–185,8; 827,12f.) selbst vor-
 trug, und damit also wieder Wolfram selbst. Kritisch gegenüber einer Annahme
 der Darstellung von Vortragssituationen bei Autorbildern ist Peters 2008, S. 74–
 81.

- 32 Ich gehe ihre Begründungen dafür, soweit es sie überhaupt gibt, nicht weiter
 durch. Manuwald 2007, mit den Abb. 27–30 und 89–101, hier S. 64f., Anm. 6,
 hat die Aufsätze und Bücher zusammengestellt.
- 33 Hier wird die Vermittlung des Erzählinhalts im Anschluss an Chatman 1978 und
 seine Unterscheidung von *story* und *discourse* korrekt für sich gestellt. Es fehlt
 allerdings eine Reflexion darauf, ob eine Thematisierung der Komposition des
 ›Willehalm‹ (Chatman 1978, S. 148, spricht vom *design of the whole*) und etwa
 eine den Handlungsverlauf rekapitulierende Partie wie 162,1–15 zur *story* oder
 zum *discourse* gehört. Dass aber Wolfram und danach der Illustrator des ›Wille-
 halm‹ etwa für diese Partie eine Figur eingesetzt haben sollen, wird deshalb von
 Manuwald einfach behauptet. Wer immer die *story* des ›Willehalm‹ vermittelt
 und ob dies überhaupt eine Figur tut: Warum sollte Wolfram zumindest den Teil
 des *discourse* in 162,1–15 nicht selbst bestritten haben? Leider ist überdies
 letztlich auch Chatmans *story-discourse*-Unterscheidung kein Gegenstand
 einhelliger Übereinstimmung.
- 34 Tatsächlich zieht Manuwald eine Unterscheidung von Instanz und Figur nicht in
 Erwägung. Die vagierende Bezeichnungsweise lässt erkennen, dass die Klärung
 der Begriffe zu kurz gekommen ist. Auch bei Peters 2008 lässt sich die vagie-
 rende Nennung von Autor, Ich, Ich-Erzähler und Figur beobachten, die alles
 ineinanderfließen lässt.
- 35 Das Bild eines Mannes kann das Bild irgendeines (d. h. keines bestimmten) Man-
 nes sein (wie z. B. in den ›Sachsenspiegel‹-Illustrationen, wo Fürsprecher und
 Richter dargestellt werden), das Bild eines bestimmten Mannes (wie bei Wille-
 halm in der ›Großen Bilderhandschrift‹) oder das Bild eines Mannes, der für ir-
 gendetwas stehen soll. Aus der Darstellung selbst kann man solche Unterschei-
 dungen nicht entnehmen, wenn man nicht Rahmeninformationen besitzt oder
 eine Ähnlichkeit feststellen kann.
- 36 Natürlich muss man sich an einer aus anspruchsvollen Vorannahmen in Gang
 gesetzten Vervielfachung von Entitäten nicht stören, sondern kann sie als
 intellektuelle Herausforderung begreifen. Vgl. in diesem Sinn Reuvekamp-Felber
 2001. Zuzugeben ist dabei, dass es in der Tat zwei unterscheidbare Entitäten
 bzw. Klassen von Entitäten gibt: den historisch-empirischen Wolfram und die in
 den Handschriften mit Wolframs Texten begegnende Klasse der Pronomen der

1. Person, auf wen immer sie sich beziehen. Solche Pronomen stehen zudem mit Tinte auf Pergament geschrieben, lauter weitere Entitäten, die man je für sich bestimmen kann. – Auf die Rede vom Tod des Autors, die ich noch anders begründet sehe, gehe ich hier nicht ein.

- 37 Ein Beispiel dafür findet sich etwa in der ›Unsichtbaren Loge‹ von Jean Paul, wo der Ich-Erzähler sich in einem Klammerzusatz unvermittelt als Autor meldet »[...] (ich selber erzähle als Autor wieder) [...]« (S. 43), sich ähnlich unvermittelt selbst anspricht: »Du wirst dich freilich damit trösten, lieber Jean Paul [...]« (S. 160) und Teile seiner eigenen Biographie einmischt (S. 258, 370 u. ö). Es ist deshalb die Frage, ob man einen unabhängigen Ich-Erzähler für die ›Unsichtbare Loge‹ überhaupt ansetzen bzw. ob er auf dem schlüpfrigen Boden des überassoziativ satirisch-grotesken Erzählens überhaupt Halt finden kann. Immerhin spielt Jean Paul mit Rollen oder Ausformungen seiner selbst; ‚Jean Paul‘ benennt eine Kunstfigur (seine Briefe unterschreibt der heute nur mehr auf seine Vornamen reduzierte Jean Paul mit ‚Richter‘). Für Wolfram dürften derartige narrative Verfahren zu früh angesetzt sein, zumal der ›Willehalm‹ sich schon wegen seiner Thematik mitsamt der zugehörigen Erzählhaltung weit von einem Einsatz narrativer Spielformen distanziert.
- 38 Vgl. Suhr 1999, S. 107f. Es gehört zu den ubiquitären Prozessen der Forschung in den verschiedenen Philologien, dass sich moderne literaturwissenschaftliche Terminologien, darunter die Begriffe des Erzählers, der Fiktion und der Fiktionalität bis in die frühesten Winkel der Weltliteratur und zu den ältesten Texten der Menschheit voran arbeiten. Suhr bietet darüber hinaus den ganzen Beschreibungsapparat der Narratologie auf, um ihn auf altägyptische Erzählungen anzuwenden. Vgl. ähnlich auch Moers 2001, S. 19–105, zur Fiktionalität der altägyptischen Literatur. Suhr 2016, S. 90–114, versteht danach etwa die Sinuhe-Erzählung (ca. 1900 vor Chr.) entsprechend als eine fiktive Ich-Erzählung, die sich nur der Form nach an autobiographische Erzählungen anlehnt. Dazu müsste man wissen, wie sie gelesen worden ist und womit ihr Verfasser rechnen konnte, wenn sich die Erzählung vom Grabmal des möglicherweise historischen Verfassers Sinuhe im Pyramidenbezirk Sesostris‘ I. ablöste und in der Überlieferung verselbstständigte. Für solche für die altägyptische Literatur signifikanten Ablösungsprozesse ist der Begriff der Fiktionalität aber sicher zu voraussetzungsreich. Die Forschungspositionen, die Moers 2001 auf S. 42–44 zur Sinuhe-Erzählung zusammenträgt und zitiert, lassen denn auch die vollständige Uneinigkeit der Ägyptologen etwa in der Frage fiktiver Ich-Erzähler in den frühen ägyptischen Ich-Erzählungen erkennen.

- 39 So hat de Jong 2014, S. 17f., einen Erzähler für alles Erzählen angesetzt (»Given that every narrative text has a narrator [...]«, S. 19) und konsequenterweise schon für die ›Ilias‹ postuliert, vgl. de Jong 2004. Dabei steht sie unter dem Einfluss von Bal 1997, die ähnlich definitorisch vorgeht: »A narrative text is a text in which a narrative agent tells a story« (S. 16). De Jong und Bal treffen aber keine Sachunterscheidung, sondern wollen bzw. können nur eine Redeweise (*per definitionem*) vorgeben.
- 40 Bei Naumann 2016, S. 242, trifft man auf verallgemeinernde Feststellungen zur narrativen Instanz in biblischen Erzählungen: »Der Erzähler führt seine Leser in die erzählte Welt, indem er sie zeigt (*showing*) und das Geschehen für sich selbst sprechen lässt.« (S. 242) Es ist nicht erkennbar, wieweit dies reflektiert und zu Ende gedacht worden ist. Überlegt und kundig verfährt Sternberg 1985, bes. S. 72–83 und *passim*, der sich von falschen Assoziationen distanziert und *narrator* nur als allgemeinen Oberbegriff für verschiedene, fein differenzierte Erzählhaltungen der Autoren verwendet. Zu anderen literaturwissenschaftlichen und narratologischen Ansätzen in der Bibelforschung vgl. die Literaturhinweise bei Naumann 2016, S. 244f.
- 41 Grundsätzlich definitorisch und ohne jede historische Reflexion geht etwa Margolin 2009 vor (überarbeitet in Hühn [u. a.] 2014), der den Erzähler als einen *inner-textual originator* einer Erzählung versteht, für den er alle in der Fachliteratur vorkommenden Beschreibungen zusammenwirft: *textually projected and readerly constructed function* (dieses Konzept Käte Hamburgers wollte gerade den Erzählerbegriff ausschalten, s. o.), *source of narrative transmission, producer of current discourse, teller, reporter, narrating agent or instance, human-like voice, fictional agent* u. a. m. Dabei macht er den *fictional agent* auch zu einem Bestandteil der erzählten Welt (Margolin 2009, S. 354; dies in Analogie zu Genette 1994 [1972]). Der Begriff *inner-textual* wird als scheinbar geklärt einfach vorausgesetzt. In Hühn [u. a.] 2014 findet sich – angeschlossen an den Artikel Margolins – eine triftige Kritik von Sylvie Patron an derartigen Theorieanstrengungen.
- 42 Zu entsprechenden Ebenensprüngen bei Autorkonstrukten vgl. McHale 1987, Kap. 13. Siehe auch oben, Anm. 37. Bekannt ist der von Alfred Hitchcock selbst so genannte *gimmick*, in seinen eigenen Filmen zu erscheinen, der öfter kopiert worden ist. Gerade im Film sind Ebenensprünge auch schon länger an der Tagesordnung. Vgl. Kuhn 2011, S. 47f., sowie Kuhn 2013, Kap. 6.5.

- 43 Russells im Wesentlichen gegen Meinong gerichteter Aufsatz ist das Gründungsdokument einer folgenreichen und verwickelten Debatte geworden, das zugleich auch den Beginn der angelsächsischen sprachanalytischen Philosophie markiert.
- 44 Das Argument geht auf Freges Unterscheidung von Referenz (= Sinn in Freges Formulierung) und Bedeutung zurück: Der Namensbezug lässt Sätze dieser Art nicht gleich durchsichtig erscheinen (Frege 1892).
- 45 Das Beispiel kommt bei Meinong vor, stammt aber aus der älteren philosophischen Diskussion über Chimären und unmögliche Dinge. Vgl. Meinong 1988 [1904], S. 8: »Um zu erkennen, daß es kein rundes Viereck gibt, muß ich eben über das runde Viereck urteilen.« Daraus schließt Meinong: »es gibt Gegenstände, von denen gilt, daß es dergleichen Gegenstände nicht gibt.« (S. 9).
- 46 Vgl. als umfassende Aufarbeitung vieler auch für die Literaturwissenschaft einschlägiger Probleme der Russell-Meinong-Debatte Parsons 1980, der anders als Crittenden 1966 nicht von einer Existenz in der erzählten Welt eines Romans spricht, sondern von einer Existenz in einem Roman (*fiction, story*) bzw. gemäß einem Roman oder einer Romanwelt (*according to a story*): »Existing in fiction and existing are quite different things [...].« (S. 50) Parsons konzediert trotzdem unterschiedliche Weisen zu existieren (*being existent* und *existing*; S. 42 u. ö.). Einen Überblick über die Positionen, die sich in der vielfach aufgespaltenen Debatte herausgebildet haben, gibt Reicher 2014. Vgl. außerdem Reicher 2019, S. 154–187.
- 47 Dieses Problem verfolge ich hier nicht weiter, obwohl es für das historische Verständnis von erzählten Welten als fiktiven Welten im Gegensatz zur wirklichen Welt von Bedeutung ist. Hinweise dazu erhält man in älteren Arbeiten, die sich einer Überschau nicht verschlossen haben, so bei Wundt 1910–1915. Wundt unterscheidet grundsätzlich das dichterisch Erfundene vom Geglaubten und trifft diese Unterscheidung in den von ihm herangezogenen Monographien über Jäger-und-Sammler-Kulturen seinerseits bereits an, wo sie schon solchen Kulturen zugeschrieben wird. Vgl. entsprechend Wundt 1914, Bd. V, S. 11–17, 104–116 u. ö. Es wäre also die Unterscheidung (von Fiktivität/ Erfundenheit und geglaubter Wirklichkeit) als ganze, die dem historischen Wandel unterliegt. Zur mittelalterlichen religiösen Literatur als einer aus dem Glauben heraus geschriebenen, nicht-fiktionalen Literatur vgl. Koch (im Erscheinen).
- 48 Vaihinger und Meinong haben in ihren Briefen Notiz voneinander genommen, und dass Vaihinger Lösungsvorschläge für den frühen Streit über den »Meinongianism« parat hatte, ist schon bald beobachtet worden. Vgl. Spengler 1912.

- 49 Doch auch hierhin kann man den Existenzbegriff strecken: Nach Salmon 2002 sind z. B. Zentauren (und geflügelte Pferde usw.) abstrakte Objekte, d. h. entfernte Verwandte u. a. von geometrischen Figuren wie Kreisen, Vierecken usw., und als solche Fabrikationen des Geistes und mithin in diesem Sinne existent. Es gäbe also Existenzweisen von Konkreta wie von Abstrakta.
- 50 Unmittelbar in Reaktion auf den ›Amadis‹ bezieht sich in dem ersten großen Barockroman Andreas Heinrich Buchholtz (›Des christlichen teutschen Gross-Fürsten und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte‹, S. 1f.) auf dessen »lustbringende Erfindungen«, um ihnen ein christlich belehrendes Gegenstück entgegen zu stellen; auch er baut dabei erklärtermaßen auf Erfindungen. – Dass der Roman »eine erdichtete und in ungebundener Schreibart verfertigte Geschichte« ist (so etwa ein Anonymus mit ›Einige[n] Gedanken und Regeln von den deutschen Romanen‹, erschienen im Jahre 1744 in den ›Greifswalder Critischen Blättern‹, Teilabdruck in: Steinecke/Wahrendorf 1999, S. 114–121, hier S. 114), ist seitdem ein Topos der Romantheorie. Weitere Hinweise hierzu bei Köppe 2014, S. 424–433.
- 51 Der Anschluss an sprechakttheoretische Positionierungen wie die von Gottfried Gabriel scheint mir im Blick auf fiktionale Texte als Texte zumindest erweiterungsbedürftig.
- 52 Sofern sich im nicht-szenischen Repertoire von Mimen auch Nummern fanden, die denen heutiger Comedians nahekamen, kämen sie für eine solche ›fiktionale‹ Rede je schon in Betracht. Darstellungen von Typen oder Charakteren liegen allerdings schon im Übergangsbereich zu szenischen Darstellungen.
- 53 »Die alte Großmutter hat die Geschichte erzählt, und was die erzählt hat, das war wahr.« So beginnt ein Harzmärchen aus einer im Jahr 1862 erschienenen Märchensammlung, zitiert bei Ranke 1981, Sp. 1232. Ranke liefert eine erhebliche Zahl von Belegen für die Auffassung, dass Märchen wirklich Geschehenes erzählen wollen und auch so aufgefasst werden oder wurden.
- 54 Der allseits verwendete Begriff der erzählten Welt verdankt sich einerseits dem von Augustus de Morgan 1847 geprägten Begriff des Diskursuniversums oder der Diskurswelt, d. h. dem je unterstellten Objektbereich eines Diskurses, sowie auch der in den 1960er Jahren entwickelten Semantik möglicher Welten und dem hierbei geprägten Begriff möglicher Welten. Eine Vorgeschichte hatte dieser Begriff bereits in Poetiken des 18. Jahrhunderts (Bodmer, Breitinger), die sich an Leibnizens Konzept einer anderen möglichen *series rerum* anlehnten und von hier den Begriff der Welt einer Erzählung ableiteten. Es handelt sich

- deshalb um einen Begriff, dessen Anwendbarkeit für Erzählungen vor dem 18. Jahrhundert allenfalls in einem technischen Sinn Geltung beanspruchen kann.
- 55 Bei dem in Anm. 50 zitierten Anonymus mit seinen ›Gedanken und Regeln von den deutschen Romanen‹ wird es ganz klar, dass im Roman »eine genaue Wahrscheinlichkeit beobachtet seyn [muß]« und dass der Romanschreiber darauf achten muss, »daß er überhaupt nichts erzähle, welches der Natur der Dinge auf unserer Erdkugel offenbar widerspricht« (S. 115). Solche ›Realismuskonventionen‹ gelten, gemessen an expliziten Zeugnissen der frühen Romantheorie etwa bei Jörg Wickram, seit dem 16. Jahrhundert, und sie machen Fortschritte in der Ausprägung narrativer Mittel und Verfahren.
- 56 Wenn ich Bäumel 2000 richtig verstehe, hat er dezidiert in diese Richtung gedacht. Danach ist Fiktionalität keine einem Text inhärente Eigenschaft, sondern sie kommt ihm erst infolge von historisch bedingten medialen und kognitiven Voraussetzungen zu (S. 25 und 27). Entsprechend unterscheidet Bäumel intentionale und konditionale Fiktionalität: »erstere ist rezipiert als intendierte Erfindung, letztere ist medial bedingt und dem schriftlichen Diskurs inhärent« (S. 30). Es ist hierbei allerdings problematisch, Fiktionalität mit Schriftlichkeit kurzzuschließen. – Annähernd im hier verstandenen Sinn fasst Köppe 2014, S. 419–423, Fiktionalität als letztlich institutionell (und nicht textuell!) verbürgte Eigenschaft auf. Siehe entsprechend u. a. schon Hoops 1979. Zusammenfassend zur Geltungsproblematik siehe Glauch 2014, S. 135–139.
- 57 Nach dem ›Yvain‹-Prolog (V. 1–41) will Chrétien von denen erzählen, *qui furent* (V. 29), nachdem er die Lebenden an ihnen gemessen hat. Entsprechend verstehe ich die Zeitdistanz von *nû* (Sprechzeit) und *dô* (Faktzeit) im ›Wein‹-Prolog (V. 48–58) als historisierenden Bezug auf die Vergangenheit von Artus, der *bi sinen zîten schône* gelebt hat (V. 8f.), und seinem Hof. Eine solche Idealität erscheint *nû bi unseren tagen* (V. 49f.) nicht mehr denkbar; gleichwohl bietet das Erzählen von dieser vergangenen Zeit einen gleichwertigen Ersatz. Raumann 2010, S. 287, sieht den ›Wein‹ dagegen als *fictio*. Da die Erzählung aber von dem handelt, was der Prolog historisiert hat, wenn auch mit Bezug auf einen anders als Artus nicht weiter bekannten Ritter (Erec) als Protagonisten, lässt sich zumindest noch kein Fiktionsrahmen für den ›Erec‹ ansetzen. Vgl. auch Müller 2014, S. 226f.
- 58 Der Fiktionstext selbst bildet eine Virtualität, so Iser 1976, S. 108. »Streng genommen ist der fiktionale Text situationslos; er ›spricht‹ bestenfalls in leere Situationen hinein [...].« (S. 109) Iser entfaltet zuvor, dass Romanfiktionen und ihre Lektüre von realen Situationen mit ihren Begleitumständen entkoppelt

sind, was ihre Sinnkonstitution anbetrifft. Eine konkrete Rezeptionssituation, wie sie im mittelalterlichen Literaturbetrieb vorhanden war, spielt keine Rolle mehr für das neuzeitliche verstehende Lesen einer Fiktion. Der Text selbst konstituiert nun eine Leserrolle, und für die Rezeption zählt nur mehr eine abstrakte Kognition anstelle einer konkreten Situation.

- 59 In den Handschriften steht vor dem *medias in res* beginnenden Text nur die der Sphragis entnommene Angabe zu Autor und Titel (und Buch: ›Erstes Buch von Heliodors Aithiopika‹; so z. B. im Codex Vaticanus graecus 157, Bl. 1^r).
- 60 Schmid 2008, S. 29–31, sortiert die Möglichkeiten, den Ursprung von Fiktionalität zu verorten, und nennt nach dem Autor und dem Text mit seinen spezifischen Eigenschaften dann auch den Leser und seinen Anteil. Das Zusammenspiel von Autor und Leser wird von Schmid dann auf kategorialer Ebene entwickelt (S. 43–72).
- 61 Das Zitat stammt wieder von dem in Anm. 50 zitierte Anonymus, S. 115. Gerade weil der Leser meist nicht wissen und schon gar nicht beweisen kann, dass sich das Erzählte nicht doch zugetragen hat, braucht er ein vorauslaufendes Wissen um den Fiktionsrahmen. Ein solches Wissen wird in Situationen erworben, die der Literaturbetrieb generiert. In solchen Situationen wiederum sorgen Hinweise dafür, wie hier in sie eingespeiste Texte zu verstehen sind, und das mit einer Geltung, die die Texte ggf. davon entlastet, entsprechende Hinweise selbst noch geben zu müssen. Ein grundsätzliches Analysemodell für eine derartige Konstellation findet sich etwa bei Gumperz 1992. Viele Probleme, die in Hinsicht auf die Intentionalität von Autoren und Lesern beim Eingehen eines ›Fiktionsvertrags‹ entstehen, diskutiert Zipfel 2001, Kap. 5–7.
- 62 Hätte es sie gegeben, so hätte nur Sherlock Holmes dort nicht gewohnt. Hätte dort ein Sherlock Holmes gewohnt, so wäre es nicht der Sherlock Holmes aus Doyles Romanen gewesen. Wäre er es gewesen, so müsste man allerdings über die Romane Doyles neu nachdenken. Auf die wichtige Eigenschaft narrativer Fiktionen, an in der Wirklichkeit auffindbare Umstände anzuknüpfen, hat u. a. Urmsen 1976, S. 154f., aufmerksam gemacht. Ungeachtet einer solchen referentiell zuverlässigen Einbettung werden aber beim Lesen moderner Romanfiktionen Figuren, Handlungen und Ereignisse des fiktiven Komplexes nicht als historisch verbucht. Dies tut aber Hartmann mit Artus und seinem Hof (siehe Anm. 57).
- 63 Erst heute ist sie mit einer/der Nr. 221b – ein Sherlock Holmes Museum – nummeriert. Parsons 1980, S. 51f., nennt London und die Baker Street *immigrant objects*, da sie aus der wirklichen Welt in eine Fiktion immigrieren bzw. dort

eingeführt werden. Daneben kann es auch *immigrant objects* aus anderen Fiktionen geben (wenn Sherlock Holmes z. B. in einem modernen Roman eines anderen Autors auftauchen würde). Parsons geht davon aus, dass *immigrant objects* wie ›London‹ und ›Baker Street‹ sich auf das wirkliche London und die wirkliche Baker Street beziehen, dass aber etwa ein London, das an der Seine läge, ein Surrogat Londons darstellte (S. 57f.). Wenn dann allerdings die Baker Street aus Doyles Erzählungen ebenfalls ein Surrogat wäre (da sie bei ihrer Einführung erst bis 100 und nicht bis 221b durchnummeriert war), dann ist eine solche Sprachregelung unbefriedigend. Denn *immigrant objects* finden sich in Romanen ohnehin grundsätzlich nicht in/mit denselben Umständen/Eigenschaften wieder, die sie in der Wirklichkeit auszeichnen oder die sie dort besitzen, da sie ja hier nicht mit den Umständen, die ihnen über einen fiktiven Komplex zugeschrieben werden, koexistieren oder koexistiert haben. Sie wären also immer nur Surrogate. Das läuft aber der leicht nachvollziehbaren Intuition Parsons' zuwider, dass in Fiktionen eingeführte *immigrant objects* eben Entitäten sein sollen, die aus der Wirklichkeit bezogen werden. Eine plausible Behandlung solcher Probleme findet sich bei Zipfel 2001, S. 90–106.

- 64 Dieses Kriterium beruht auf dem Merkmal einer durchsichtigen Täuschung, bleibt aber in der Zuweisung eines bestimmten literaturhistorischen Zeitpunkts recht vage. Nach Petsch 1934, S. 65, Anm., darf die Erzählung eines Rahmen-erzählers, auch wenn dieser vorgibt, eine alte Handschrift herauszugeben, »nie zur wirklichen ›Täuschung‹ führen, wie sie Wilhelm Meinhold in seinem Buche ›Maria Schweidler, die Bernsteinhexe, der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse‹, 1843 – leider mit zeitweiligem Erfolge – angestrebt hat«. Sicherlich ist gegen Petschs normatives Statement der Reiz allezeit groß, dennoch eine Täuschung durchzubringen und wenig versierte Leser von der Historizität des Erzählten zu überzeugen. Dass versierte Leser die Täuschung Meinholds leicht hätten durchschauen können, zeigt Vredevelde 2014). Zur Herausgeberfiktion und ihren immer vertrackteren Strategien des Kaschierens siehe Takeda 2008.
- 65 Vergleichbare Stellen wie diese sind in der höfischen Literatur weit verbreitet; siehe etwa auch die Hinweise auf den ›Iwein‹ in Anm. 57.
- 66 Diese Redeweise ist nicht wörtlich zu nehmen, denn es ist nicht klar, was eine fiktive Vergangenheit im Sinne einer fiktiven Zeit sein soll. Zumindest gemessene Zeit kann nicht fiktiv sein, sowenig wie Zahlen – abgesehen von Zahlennamen wie ›Tillionen‹ u. ä. m. – fiktiv sein können. Das gilt generell auch für abstrakte Zeit- und Raumrelationen. Zu Gottfrieds historisierendem Bezug auf die Vergangenheit seiner Erzählhandlung vgl. Chinca 1993, Kap. 3. Chinca

charakterisiert Gottfrieds Poetik treffend als historisches Erzählen ohne historiographische Absichten (S. 58).

- 67 Eine entsprechende Konstellation ergibt sich nicht nur für historische Daten oder die (christliche) Zeitrechnung, sondern auch anders: Wenn sich Figuren eines Romans in einer Dialogpartie auf Personen beziehen, die sich in der historischen Wirklichkeit wiederfinden lassen, dann lesen wir den zugehörigen Roman in der Regel nicht so, dass sie sich auf Gegenstücke (*counterparts*) in einer anderen, möglichen oder fiktiven, Welt beziehen, sondern so, dass sich die fiktiven Figuren auf auch für uns reale Personen beziehen. Wir gehen indes davon aus, dass es ein entsprechendes, fiktives Gespräch nicht gegeben hat. Es gehört zu dem, was ich den fiktiven Komplex nenne. Sog. *immigrants objects* gibt es demnach nicht nur in Fiktionen, sondern noch in den fiktiven Erzeugnissen (Briefe, Einladungsschreiben, Gespräche usw.) der fiktiven Figuren dieser Fiktionen.
- 68 Harshaw 1984 hat das, was ich hier den fiktiven Komplex nenne, mit dem Begriff eines *Internal Field of Reference* zu fassen versucht. Davon unterscheidet er das *External Field of Reference*, d. h. alle Bezugnahmen auf Wirkliches. Das Verhältnis der beiden Felder bestimmt er folgendermaßen: »While using referents from known External FRs [Fields of Reference, H. H.], the Internal FR can draw freely on information about such FRs. In the Balzac example [Hrushovski bezieht sich auf den Beginn von Balzacs ›Vetter Pons‹]: Paris, its social structure and urban nature; the street mentioned, its environment and extensions; the period and political regime, etc. – all are available for the reader’s constructions of the IFR. To what extent this will be used for specific knowledge or merely for background and atmosphere depends on the particular text and may be open to the dialectics of interpretation.» (S. 246) Harshaws Unterscheidung ist stichhaltig, doch reicht die Dichotomie *internal/external* nicht aus, um zu erfassen, was den fiktiven Komplex ausmacht.
- 69 Eine relativ frühe Beschreibung der Funktions- und Wirkungsweise einer Fiktionsgrenze um einen fiktiven Komplex herum findet sich etwa bei Lubbock 1957 [1921], S. 252: »Nothing is [...] imported into the story from without; it is self-contained, it has no associations with anyone beyond its circle.» Nach Parsons 1980 können allerdings sehr wohl *immigrant objects* in eine Story importiert werden. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht erscheint es hier allerdings plausibler, davon zu sprechen, dass der fiktive Komplex einer Romanfiktion in reale Umstände gebettet wird, die infolge dieser Einbettung verfremdet erscheinen. Vgl. auch Anm. 63.

- 70 Angesichts der Reaktionen in seiner Lübecker Heimat wendet sich Thomas Mann gegen das Erfinden von Romanen und Romanfiguren und verteidigt stattdessen (s)ein Abkonterfeien lebender Personen als ubiquitäres literarisches Verfahren in ›Bilse und ich‹ (1906), bes. S. 83f.
- 71 Den Unterschied zwischen lebenden Personen und Figuren, auch wenn diese nach jenen gebildet sind, sucht Thomas Mann (ebd.) in Verbindung mit der besonderen Tätigkeit des Künstlers zu verdeutlichen: So gehören genaue Beobachtung und eine strenge Orientierung an der Wirklichkeit zu seinen Aufgaben. Auf diese Weise werden mittels der systematischen Trennung von (fiktiven) Figuren und Personen, wie sie in der zeitgenössischen Literaturwissenschaft noch nicht angekommen ist, neue Realismuskonventionen bestimmt. Ungeachtet solcher weitgehenden Wirklichkeitshaftung gilt für den fiktiven Komplex gleichwohl die notwendige Bedingung seiner Erfundenheit. Die literaturwissenschaftlich-terminologische Unterscheidung von Personen und fiktiven Figuren wird erst von Petsch 1934, S. 117–140, verbindlich entfaltet.
- 72 Ich übernehme den Begriff der Sprechzeit aus der IDS-Grammatik: Zifonun 1997, Bd. 3, S. 1690–1711 (dort wird er von Bernard Comrie bezogen). Die grundsätzliche Rolle der Sprechzeit betont wieder Gunkel 2017. – Für die fiktiven Komplexe von Fiktionen gibt es weder eine Sprechzeit noch eine Faktzeit (ebd.), auch wenn sie in der Regel in eine realhistorische Faktzeit gebettet werden. Zu erwägen wäre anstelle der Faktzeit eine Prägung wie ›Fiktionszeit‹.
- 73 Vgl. auch Genette 1994 [1972], S. 151f., der betont, dass die »narrative Situation einer Fiktionserzählung natürlich nie mit ihrer Schreibsituation identisch« ist. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, dies zu konzeptualisieren: als Trennung von realer und virtualisierter Sprechzeit, als Sprechzeit eines fiktiven Erzählers (so Genette), als Aufhebung der Zeitreferenz in der Fiktion (so Käte Hamburger) oder anders.
- 74 Dies wird in den ansonsten hochdifferenzierten Überlegungen von Cohn 1999, bes. S. 110–117, nicht berücksichtigt. Cohn setzt für historiographisches Erzählens ein Drei-Stufen-Modell aus *story*-Stufe, *discourse*-Stufe und einer Referenzstufe an. Dagegen soll fiktionales Erzählen auf ein Zwei-Stufen-Modell beschränkt bleiben, für das die Referenzstufe ausfällt. Doch auch für Fiktionen gibt es noch die referentielle Stufe der Einbettung des fiktiven Komplexes in einen Wirklichkeitskontext.
- 75 Eine solche Unklarheit wird auch über das vorherrschende Wiedererzählen vorhandener Stoffe oder Plots bestärkt. Haug 1992, S. 107, hat selbst darauf hin-

gewiesen, »daß das literarische Umfeld des Fiktionalen im Mittelalter ein anderes ist als in der Moderne und daß deshalb auch die Ausgrenzung eines autonom-literarischen Bereiches, die für spätere Jahrhunderte Geltung hat, durch querstehende lebensweltliche Bindungen unterschiedlicher Art immer wieder zurückgenommen wird«. So begünstigt auch die realhistorische Werthaltigkeit des Artusstoffs natürlich seine historisierende Auffassung.

- 76 Als die Forschung zusammenfassende Positionierung vgl. Reuvekamp-Felber 2013. Auch Reuvekamp-Felber geht von einem Literaturbetrieb bzw. einer »pragmatischen Kommunikationssituation« aus (S. 431), in der Fiktionalität »hergestellt« wird, und arbeitet heraus, dass nicht allein Texteigenschaften dafür eintreten. In der Tat muss dann auch fiktionale Literatur mit faktualen Elementen von faktualen Texten mit fiktiven Elementen – infolge unterschiedlicher Geltungsbedingungen im Literaturbetrieb – unterschieden werden (S. 430, hier findet sich zu dieser Aussage allerdings ein sinnstörender Druckfehler).
- 77 Das Veranschlagen von sog. Fiktionssignalen erfolgt oft nachlässig. So wird z. B. der Löwe im ›Wein‹ Hartmanns oder irgendeine andere fiktive Entität als Fiktionssignal ausgegeben, was zweifellos nicht im Sinne des Begriffs ist. Denn einzelne fiktive Entitäten müssen nicht gleich eine ganze Erzählhandlung infizieren und schon gar nicht den zugehörigen Text als fiktionalen Text ausweisen. Reuvekamp-Felber 2013, S. 424f., erklärt mit größerem Recht ironische Spielformen zu Fiktionssignalen. Richtig ist hierbei der Hinweis (ebd. und S. 437), dass sie Beglaubigungen unterlaufen. Aber auch so wird noch kein Fiktionssignal daraus, da dies einem gesicherteren Fiktionsvertrag nicht gleichkommt.
- 78 Ein fiktiver Erzähler oder ein zweites Hartmann- oder Wolfram-Ich können ebenso wenig wie Hartmann oder Wolfram einer Personifikation begegnet sein. Das entstehende Problem einer Begegnung zwischen Personen/Figuren und unmöglichen Dingen (Personifikationen) löst man auf diese Weise nicht, es sei denn, man würde eine irreguläre mögliche Welt für die Erzählung veranschlagen: Dies entspricht für die mittelalterliche Literatur keiner plausiblen Vorannahme.
- 79 Tatsächlich ist den ›Buddenbrooks‹ in einem Gerichtsverfahren zu Fritz Oswald Bilses Roman ›Aus einer kleinen Garnison‹ (1902) der Vorwurf gemacht worden, ein allzu offensichtlicher Schlüsselroman (»Bilse-Roman«) zu sein und damit Persönlichkeitsrechte zu verletzen. Dagegen verwarft sich Thomas Mann in seiner kleinen Streitschrift ›Bilse und ich‹ (vgl. Anm. 70). Es ist diese Situation, der Fiktionssignale vorbeugen sollen.
- 80 Vgl. die Analyse vieler Beispiele bei Schmitt 2005. – Ein besonderes Problem ergibt sich für Versromane des späteren 13. Jahrhunderts – wie z. B. den ›Wille-

halm von Orlens‹ Rudolfs von Ems, den man auch als pseudohistorisch bezeichnet hat –, die einer genaueren Analyse unterzogen werden müssen. Sie operieren auf einer Ebene, die den im Voraus geltenden Wirklichkeitsstatus gewissermaßen missbraucht, um fiktive Erzählhandlungen in die historische Wirklichkeit zu schmuggeln. Vgl. dazu auch Herweg 2010, bes. S. 201–203.

- 81 Reuvekamp-Felber 2013 sieht ironisierte Quellenberufungen und Beglaubigungsformen als Indiz eines auf Fiktionalitätsgeltung umschaltenden Literaturbetriebs, indem die Autoren – in einem impliziten Einverständnis mit ihren Hörern – erkennen lassen, dass ihre Erzählungen fiktiv sind. Konträr dazu etwa Knapp 2005a, der den ›Parzival‹ »auf der Seite der *historia*« verbucht (S. 151). Zum ungeklärten Status der höfischen Literatur (Wirklichkeit oder Fiktion?) siehe auch Müller 2004 sowie Glauch 2014, S. 120f. Dass die Forschung hier zu keiner einheitlichen Auffassung gelangt ist, dürfte damit zusammenhängen, dass die Texte eindeutige Entscheidungen nicht hergeben.
- 82 Die Verbreitung solcher Behauptungen verwundert nicht, wenn man sie mit einem eigenen theoretischen Anspruch schon in Einführungen in die Literaturwissenschaft antrifft. Vgl. Baasner/Zens 2005, S. 11–16. Mit größerem Anspruch entwickelt z. B. Kablitz 2013, S. 216f. und passim, über verallgemeinerten Theoriephrasen wie der vom »suspendierten Wahrheitsanspruch« (vgl. dazu etwa Hoops 1979, S. 289f.) der Literatur eine entsprechende Position. Einfach und angemessen differenziert wird bei Rühling 1996, S. 26: »Es gibt nicht-fiktionale Literatur, ebenso wie es auch nicht-literarische Fiktionen gibt.« – Wo eine Universalisierung des Fiktionsbegriffs betrieben wird (vgl. dazu Konrad 2014), verliert er seine deskriptive Relevanz für historische literarische Formen und Formationen. Abgesehen davon versteht man die deskriptiven Absichten in Arbeiten wie der von Jurgensen 1979 recht gut, ohne dass man hierbei gleich an einen harten Fiktionsbegriff denkt.
- 83 Der zugrundeliegende historische Vorgang war eine beispiellose Katastrophe für den Stamm der Burgunder. Gunther aus dem ›Nibelungenlied‹ hat es mitsamt seinen Brüdern gegeben: es sind Gundahar, Gislahar und Gundomar aus der ›Lex Burgundionum‹, Kriemhild dürfte der Ildico aus anderen Quellen entsprechen. Vgl. Wirth 1999, S. 111f. Zu den wenigen weiteren Quellen vgl. Kaiser 2004, S. 31f. Vermutlich hat es bei den Langobarden auch einen Hildebrand gegeben, ohne dass er in Verbindung mit der katastrophalen Schlacht stand. Dass in dieser Schlacht neben Gundahar/Gunther auch seine beiden Brüder starben, dafür ist immerhin das ›Nibelungenlied‹ selbst historische Quelle.

- 84 Vgl. in diesem Sinne Hamburger 1987 [1957], S. 78: »Es mag richtig sein, dass Homer oder der Dichter des Nibelungenliedes die Geschichten erzählen wollte, die als einmal geschehene im Bewußtsein ihrer Völker lebten. Mit weit größerer Sicherheit aber läßt sich feststellen, dass er sie nicht als einmal, sondern als ›jetzt geschehene‹ erzählen wollte.« Ich meine, dass Hamburgers Verständnis der ›Ilias‹ und des ›Nibelungenliedes‹, das sich auf ihren Gebrauch von Verben für innere Vorgänge sowie eines ›epischen Präteritums‹ ohne Vergangenheitsbeziehung bezieht und stützt, grundsätzlich in die Irre geht. Dem Hörer *other minds* zugänglich zu machen, dürfte nahezu eine narratologische Konstante darstellen. Wenn aber Vorstellungen und Vorstellungsgelände, aus denen das Erzählen je rekrutiert wird, um sie in erzählende Texte zu überführen, in der Tat keinen Zeitindex tragen (s. o.), dann bedeutet das nicht gleich, dass sie etwas vergegenwärtigen und als ›jetzt geschehen‹ ausweisen. Sie sind in ihrer ›Zeitlosigkeit‹ offen für unterschiedliche narrative Funktionalisierungen, von denen das Vergegenwärtigen nur eine ist. Die ›Ilias‹ und das ›Nibelungenlied‹ belassen die erzählten Ereignisse allerdings in der Vergangenheit, und die inneren Vorgänge der Personen/Figuren werden auch dort lokalisiert.
- 85 Jan-Dirk Müllers Begriffe einer funktionalen Fiktionalität und eines Fingierens solcher ausgedachten Details und Erzählzüge beziehen ein, dass fingierende Ausgestaltung beanspruchen kann, »den Referenzbezug zu verstärken« (2014, S. 227). Dies überdehnt allerdings den sprechakttheoretisch motivierten Begriff des Fingierens.
- 86 Das *Uns ist in alten maeren wunders vil geseit* (›Nibelungenlied‹, 1,1 nach den Handschriften A und C; in der Ausgabe von Heinzles auf S. 1036) ist ein später Reflex des Literaturbetriebs, der zumindest mit seinem implizit unterstellten Wirklichkeitsstatus nicht grundsätzlich anders orientiert ist als der, den Gottfried impliziert, wenn er das Eingedenken der Rezipienten an die vergangenen Ereignisse betont (s. o.: *daz tuot uns in dem herzen wol*). Es handelt sich je um Hörergemeinschaften, die konkrete Situationen gemeinsamer Anwesenheit teilen. Oft stellen sie sich als eine Art von Erlebens-Gemeinschaften dar. Vgl. Plotke 2017, S. 115, 215f. u. ö. – Nur in groben Umrissen lässt sich der Verständnisrahmen für Sängerrepertoires und heroische Lieder rekonstruieren, immer aber ist klar, dass diese einem Faktizitätsanspruch unterliegen und entsprechende Folgen in der Realgeschichte – von genealogischen Ansippungen bis zu lokaler *memoria* – zeitigen.
- 87 Entsprechende Konstrukte zielen ursprünglich auf Herstellung des Glaubens an die historische Faktizität des Erzählten, oder sie suchen sich selbst zu erklären,

wie es dazu kommen konnte, dass man von den erzählten Ereignissen noch etwas wissen konnte. Vgl. dazu Duggan 1986, bes. S. 304f. Zu derartigen Konstrukten zählt auch der in der Antike verbreitete *eye-witness narrator*, dem Scholes/Kellogg 1966, S. 256–265, besondere Aufmerksamkeit schenken. Zu ihren Beispielen wären Dares und Dictys hinzuzufügen.

- 88 So Giovanni di Lorenzo im ›Spiegel‹-Interview: Der Spiegel Nr. 52 (22.12.2018), S. 49–51, hier S. 50. Die Überhitzung des Betriebs liegt unwillkürlich zutage in dem ›Tagebuch‹ der Aufdeckung der Fälschungen von Ulrich Fichtner, das in derselben ›Spiegel‹-Ausgabe (S. 40–46) erschienen ist.
- 89 So dürfte z. B. der Beginn einer Reportage über die ›Hölle von Damaskus‹ (›Der Spiegel‹ Nr. 8 / 16.2.2019, S. 38–40) mit dem Satz »Und dann war da dieser Junge, gerade 14 Jahre alt. [...]« der Form nach Anfänge moderner Fiktionserzählungen imitieren.
- 90 Zu ATU 34A (siehe Uther 2011, S. 34) vgl. Gier 1990. Überhaupt sind oft Tiere Thema, die ihre Beute fallen lassen, weil sie sich durch Eitelkeit o. ä. dazu hinreißen lassen, ihren Schnabel (ihr Maul usw.) zu öffnen. So beginnen sie zu singen oder sich in Pose zu werfen, und der klügere Provokateur kann sich der Beute bemächtigen.
- 91 Nach einem Exzerpt von Johannes Stobaios hat Demokrit sich über Menschen geäußert, die – wie der Hund aus der/einer äsopischen Fabel – aus Begierde nach mehr das Vorhandene fahren lassen (›Anthologii libri duo posteriores‹, S. 425 [X 68]). Da Äsop als erster Tiererzählungen literarisiert hat, könnte die weit verbreitete Erzählung vor das sechste vorchristliche Jahrhundert in eine Zeit ausschließlich mündlichen Erzählens zurückdatieren.
- 92 Hier aber spätestens mit der Ausformung der literarisierten Wolf- und Fuchszyklen im Mittelalter. Für die Soliloquien in den äsopischen Fabeln wäre zu klären, ob sie als Gedankenrede gelten können.
- 93 So heißt es im Märchen vom ›Gelernten Jäger‹ (ATU 304, siehe Uther 2011), als dieser vor der Prinzessin steht: »Er dachte bei sich selbst: ›Wie darf ich eine Jungfrau in die Gewalt der wilden Riesen bringen, die haben Böses im Sinn.« (Brüder Grimm: ›Kinder- und Hausmärchen‹, Bd. 2, S. 132 [Nr. 111]). Solche Gedankenrede dürfte allerdings eine charakteristische Einmischung schriftliterarischen Erzählens sein.
- 94 Introspektion ist eine Alltagsheuristik, aus der der Autor seine Erfindungen ableiten mag; um seine Figuren darzustellen, braucht er sie als Einblick in diese Figuren keineswegs. In dieser Hinsicht wird der Begriff deshalb leicht irreführend verwendet. »Der Dichter [...] kann den Vorwand nicht haben, daß er das

Innre seiner Personen nicht kenne. Er ist ihr Schöpfer: sie haben ihre ganzen Eigenschaften, ihr ganzes Seyn von ihm erhalten; sie leben in einer Welt, die er geordnet hat.« So schon von Blanckenburg 1774, S. 264f.

- 95 Im angelsächsischen Raum wird ›Soliloquium‹ öfter als Rede zu/mit selbst sich ohne weitere Zuhörer verstanden, während der Monolog Zuhörer in der dargestellten Handlung haben kann. Vgl. entsprechend Whitcomb 1905, S. 17f.
- 96 Wie man an dem konstruierten Beispiel sehen kann, ist die Inquit-Formel weggelassen und in dem ursprünglichen Soliloquium oder Gedankenzeit nur das Präteritum (›konnte‹ statt ›kann‹) und die 3. Person (›er‹ statt ›ich‹) eingeführt worden. Siehe zur erlebten Rede Anm. 98 und 100.
- 97 Selbst bei einem inneren Monolog oder der Darstellung eines Bewusstseinsstroms ist die Schwelle größer, da der Leser in den Monolog oder das Bewusstsein hineingelangen und auf das Präsens umschalten muss. Solche Umstände werden erst abgemildert, wenn der innere Monolog oder Bewusstseinsstrom auf eine beträchtliche Länge anwachsen.
- 98 Vgl. Banfield 1982, S. 232f., zur initialen Rolle Flauberts und Zolas dabei. Ebd., S. 225–231, ein paar Beispiele aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert. Eine Diskussion der Forschung zur erlebten Rede aus sprachwissenschaftlicher Sicht bei Socka 2004. Socka führt Beispiele aus der heutigen gesprochenen Sprache an (S. 60f.), aber es ist erkennbar, dass die erlebte Rede im Vergleich zu ihrem extensiven literarischen Gebrauch im Roman in der gesprochenen Sprache ein absolutes Randphänomen darstellt. Eine Diskussion der Forschung aus literaturwissenschaftlicher Sicht bei Schmid 2008, S. 202–229. Eine beide Sichten verbindende Analyse mit langen Beispielreihen aus Romanen bei Fludernik 1993. Anstelle solcher beliebig aus Beispieltexten ausgehobenen Einzelstellen ist eine Beobachtung der Verteilung und des Umfangs der erlebten Rede in einzelnen Romanen seit Flauberts ›Madame Bovary‹ sicher aufschlussreicher, um ihre Funktion in einem jeweils vollständigen Text aufzuzeigen und zu erkennen.
- 99 »Wenn man im Gange war, dachte sie, war es ein Gefühl, wie wenn man im Winter auf dem kleinen Handschlitten mit den Brüdern den Jerusalemberg hinunterfuhr: es vergingen einem geradezu die Gedanken dabei, und man konnte nicht einhalten, wenn man auch wollte.« (›Buddenbrooks‹, S. 7).
- 100 Im Anschluss an Beiträge in der ›Germanisch-romanischen Monatsschrift‹ von Charles Bally (1912) und Theodor Kalepky (1913) hat Lerch 1914 die Diskussion ausschließlich mit Beispielen aus den 1901 erschienenen ›Buddenbrooks‹ bestritten. Er sieht im »Zurücktreten des Autors« und dem »Aufgehen in seinen

Gestalten« einen entscheidenden »Fortschritt der epischen Technik« (S. 489). Der Autor »thront keineswegs wie der liebe Gott über seinen Geschöpfen, er ist keineswegs klüger als sie, er ist keineswegs allwissend«, sondern er verschwindet vielmehr (S. 486). Gewiss stellt dies eine Übertreibung dar.

- 101 Vgl. zu den Jamesschen Kategorien (*center of consciousness* und *reflector*) James 1934. Eine systematische Behandlung des Point of View schon bei Whitcomb 1905, S. 66–72, wo ein räumlicher und zeitlicher *point of view* unterschieden werden, daneben aber auch schon ein *character point of view* (S. 71). Diesen beschränkt Whitcomb aber weitgehend auf die fiktionale Ich-Erzählung: »Except in autobiographical form, such identification [des Autors mit einer Figur, H. H.] is never complete, for no one character knows all that the author knows of the movement of the plot.» (S. 71) Whitcomb hat hier offenkundig noch nicht wie wenige Jahre später Lerch 1914 die neuen Erzähltechniken vor Augen oder gewichtet sie anders. Vgl. dann aber Lubbock 1957 [1921], Kap. 11, und Friedman 1978 [1955], die den Autor zurücknehmen.
- 102 Beide Formulierungen (›Wer sieht, nimmt wahr‹ und ›Wer spricht‹) verkürzen die zu beschreibenden Umstände. Einmal ist die Art und Weise der Darstellung der erzählten Welt einschließlich insbesondere der Figurendarstellung unter dem Gesichtspunkt der narrativen Informationsvermittlung gemeint und dann der abstrakte Erzählvorgang der Fiktion, getragen durch eine ›Stimme‹, eine Instanz usw., für die Genette umstandslos einen Erzähler einsetzt. Gemessen an der Evolution des Literaturbetriebes mit einem Herauswachsen der Texte aus kommunikativer Unmittelbarkeit ist die Frage nach jemandem, der spricht, inadäquat. Gleichwohl ist Genettes Kritikpunkt, der sich nicht nur gegen Stanzel, sondern eine ganze Reihe weiterer Erzähltheorien richtet, triftig. So setzen etwa auch Brooks/Warren 1979 [1938], S. 174f., sowie Friedman 1978 [1955], S. 161–166, den Begriff des Point of View ins Verhältnis zu den Formen der Ich-Erzählung. Die Vergleichsebene ist hierbei falsch gewählt, da es sich einmal um die Figurenebene und dann aber um die Erzählebene (Ich-Erzählung) handelt. Genettes Kritik trifft auch einige seiner französischen Gewährsleute, so etwa Pouillon 1993 [1946].
- 103 Vgl. etwa Chatman 1990, S. 144: Sehen kann nur ein Bewohner der erzählten Welt. »The narrator can only report events; he does not literally ›see‹ them at the moment of speaking them.» Chatmans Einwand gilt auch für den Autor, der ebenso wenig etwas sehen kann. Bei der Festlegung der Fokalisierungsinstanz schwankt Genette zwischen Erzähler und Autor: Der Autor delegiert sein Fokalisierungsvermögen an den Erzähler (so Genette 1994 [1972], S. 241). Bal 1997,

S. 146f., setzt dagegen – vergleichbar definitivisch wie beim Ansetzen eines Erzählers (vgl. dazu Anm. 39 und 41) – einen *focalizer* an, dessen Sichtpunkt innerhalb oder außerhalb einer Figur liegen kann. Weitere Kritikpunkte zu der Genetteschen Unterscheidung bei Schmid 2008, S. 118–122, sowie Hübner 2003, S. 39–45. Zu erinnern ist an den älteren, in der deutschen Literaturwissenschaft verbreiteten Begriff eines ›Standpunkts‹ beim Erzählen, der in der deutschen Übersetzung von Uspenskij 1975 zum Zuge kommt, der aber seinerseits implizit den Sichtpunkt ausspielt.

- 104 Prince 2005 spricht davon, dass ein Point of View/Fokus (bzw. der *focalizer*) innerhalb oder außerhalb der Erzählung situiert sein kann. Chatman 1990, Kap. 9, ordnet dementsprechend einem innerhalb der Erzählung liegenden Point of View/Fokus den Begriff des Filters zu und einem außerhalb der Erzählung liegenden Fokus den Begriff des *slant* (›Blickwinkel‹).
- 105 Den Begriff des Fokus haben zuerst Brooks/Warren 1979 [1938], S. 171–174, verwendet, allerdings als Oberbegriff für Point-of-View-Verfahren. Dabei wird allerdings die explikative Kraft des Begriffs verspielt, da nicht klar differenziert wird, dass er auf einer anderen Ebene liegt als der Begriff des Point of View.
- 106 Vgl. Genette 1994 [1972], S. 134, mit Bezug auf Pouillon 1993 [1946], S. 62–105, und Todorov 1978, S. 352f. Ähnlich auch schon Brooks/Warren 1979 [1938], S. 172f. Man muss von einer solchen Regulierung der narrativen Information sicherlich die Wissensdifferenz von Erzähler, Figuren und Rezipienten als erzählstrategischer Stellgröße unterscheiden, die beim Erzählen und Lesen sowohl in der Figurendarstellung wie auch im Aufbau von Spannung entscheidend wird. Sie wird im Erzählverlauf über das Zurückhalten erst später vermittelter Informationen entfaltet. Dies wäre allerdings eine dynamische Größe und keine statische Differenz von Niveaus des Wissens oder der vorhandenen Information. Siehe dazu gleich.
- 107 »Wenn der Erzähler genausoviel weiß wie die Personen, kann er uns keine Erklärung über die Geschehnisse geben, bevor die Personen sie gefunden haben.« Todorov 1978, S. 352.
- 108 Genette 1994 [1972], S. 132, beruft sich hierzu auf Arbeiten, die im Roman des 19. Jahrhunderts noch vor der Verbreitung avancierter Techniken wie der erlebten Rede signifikante Einschränkungen auktorialer Allwissenheit nachweisen. So arbeitet etwa Blin 1953, 2. Teil, verschiedene Techniken Stendhals heraus, den subjektiven Blickwinkel des jeweiligen Protagonisten (›l'angle subjectif du protagoniste‹) zu repräsentieren und zugleich die Allwissenheit des Erzählers einzuschränken (S. 173f.).

- 109 Genette 1994 [1972], S. 273f., nennt einerseits ganze Romane, die einen Fokalisierungstyp vertreten, daneben rechnet er allerdings auch damit (S. 136), dass sich ein Fokalisierungstyp auch nur auf »ein bestimmtes narratives Segment, das mitunter sehr kurz sein kann«, erstrecken kann. So auch schon Brooks/Warren 1979 [1938], S. 172f., die allerdings ihre Typologie nicht historisiert haben, während Genette eine Historisierung im Ansatz mitdenkt (siehe auch Anm. 113).
- 110 Die jeweiligen analytischen Vorteile der Point-of-View- und der Fokalisierungs-Terminologie sind nicht endgültig ausdiskutiert. Vgl. Kablitz 1988; Niederhoff 2001, 2009a, 2009b. Vgl. auch die überarbeiteten gleichnamigen Artikel Niederhoffs in [Hühn \[u. a.\] 2014](#). Einen historischen Gesichtspunkt bringt Zeman 2018a, S. 194f., zur Geltung.
- 111 Lerch 1928 hat zuspitzend etwa von der Selbstausschaltung des Autors gesprochen (S. 471) und herauszuarbeiten gesucht, dass die erlebte Rede öfter mit der umgebenden Erzählerrede ineinanderfließt, die dann ihrerseits als Gedankeninhalt einer Figur erscheinen kann.
- 112 Brooks/Warren 1979 [1938], S. 174, trennen allwissendes und intern fokussiertes Erzählen nicht voneinander: »Analytic or omniscient narrator tells story, entering thoughts and feelings.« Hiervon unterscheiden sie die externe Fokussierung, bei der der Erzähler Gedanken und Gefühle von Figuren dezidiert fernhält. Nur wenn die Erzählung nicht einsehbare Umstände der erzählten Welt und nicht einsehbare innere Zustände der Figuren gegen eine erwartete Allwissenheit ausspart, liegt für Brooks und Warren also ein abweichender Modus des Erzählens vor.
- 113 Nach Genette 1994 [1972] ist die klassische Erzählung null-fokalisiert; bis 1800 etwa würde man demnach weitgehend vergeblich nach deutlichen Anzeichen interner oder externer Fokalisierung suchen. Dass andererseits der Bildungsroman und schon der mittelalterliche Artusroman den Fokus durchgehend auf die Hauptfigur legen, ist dabei kein Thema, denn Fokalisierung soll nicht dem Umstand gleichkommen, dass etwa eine Gattung bestimmte Figuren oder Figurensets in den Mittelpunkt stellt. Nur unter bestimmten Bedingungen wird eine Figur auch zu einer fokalen Figur – sie sind nicht dadurch erfüllt, dass eine Erzählung einfach einer Figur folgt.
- 114 Im Fall Gawans wird der Hörer von der Aufdeckung des Verwandtschaftsverhältnisses Gawans zu den auf Schastel marveile gefangensitzenden Damen überrascht (672,1–24), die Gawan seinerseits längst zu identifizieren weiß. Hier würde in Bezug auf das dem Hörer unzugängliche Wissen Gawans extern foka-

lisiert und gleichzeitig in Bezug auf den beschränkten Wissensstand seiner Verwandten intern; daneben erzählte Wolfram allwissend. Im Fall Parzivals würde dieser intern fokalisiert, während die Gralsgemeinschaft extern fokalisiert würde. Wiederum erzählte Wolfram allwissend. Das macht deutlich, dass die Taxonomie in diesen Fällen nicht recht greift.

- 115 Das wird auch daran deutlich, wie Genette selbst schon mit dem Einsatz seiner Taxonomie anhand der Diskussion von Beispieltexen kämpft. Auch hat er nicht versucht, die narrative Technik von Kriminalromanen in die Analyse mit einzu-beziehen.
- 116 »Man kann [...] meines Erachtens über die narrativen Strukturen des höfischen Romans nur reden, indem man die Analysekategorien der modernen Narratologie so weit differenziert, daß ihre Applikation auf die Texte möglich wird.« (Hübner 2003, S. 82).
- 117 Damit könnten etwa die zahllosen *man-sach-dâ*-Beschreibungen von Szenarien im mittelalterlichen Erzählen erfasst werden, wie es nach den von Hübner zitierten Beispielstellen scheint. Allerdings werden diese Beschreibungen immer nur auf Szenarien und nie auf einzelne Figuren angewendet, wie dies etwa bei den beiden Killern in ›The Killers‹ von Hemingway geschieht, so dass es sich um eine nicht vergleichbare Technik handelt. Sie mit externer Fokalisierung in Verbindung zu bringen, veranlasst auch hier zu Kurzschlüssen.
- 118 Es gehört im Prinzip erst einmal zur Allwissenheit, dass der Erzählende auch das Figureninnere kennt. So auch Brooks/Warren 1979 [1938], S. 174. Hiervon sticht es ab, wenn sein Wissen beschränkt erscheint (externe Fokussierung). Siehe auch oben.
- 119 Das ist dasselbe Tripel, das Whitcomb 1905, S. 66–72, schon einmal für den Point of View aufgestellt hatte. Chatman 1990, Kap. 9, führt das Tripel in kritischer Auseinandersetzung mit Genette seinerseits in eine Point-of-View-Konzeption ein. Von dieser Theoriegeschichte, die er übergeht, abgesehen kann Hübner den Filterbegriff in den interpretierenden Kapiteln seines Buchs dennoch vielfach fruchtbar machen. Dabei bleibt der Begriff hinsichtlich mittelalterlicher und moderner Filterverfahren allerdings undifferenziert.
- 120 Figureninneres kann man in der Tat nicht sehen, und eine Figur kann damit ihrerseits nicht eigentlich etwas sehen, was Whitcomb 1905 und Chatman 1990 (siehe Anm. 119/oben) zweifellos auch bewusst war. Es ist klar, dass der Begriff metaphorisch wird, wenn es nicht mehr im Wortsinn um das Sehen einer Figur geht.

- 121 Hübner 2003 geht in seiner Analyse forciert einzelstellenbezogen vor: »Fokalisiertes Erzählen begegnet im deutschen höfischen Roman des 12. Jahrhunderts zunächst in kleineren Textsegmenten, die die Welt der *histoire* in Gestalt des Welterlebens einer Figur der *histoire* repräsentieren.« (S. 398) Er sieht dann allerdings sehr wohl, dass die moderne Fokalisierungstechnik »das Figurenbewußtsein als Kompositionsprinzip an die Stelle des ›olympischen‹ Erzählers« setzt: »Eine solche Funktion hat das fokale Erzählen im höfischen Roman nicht.« (S. 403). Gleichwohl legt er Wert auf ein frühes Vorkommen von Fällen erlebter Rede (S. 49–53). Dabei werden allerdings singuläre Fälle ausgegraben, die als Beispiele von Vorläuferformen interessant sind, die aber als Fälle erlebter Rede strittig sein dürften und im Übrigen keinen Vergleich ermöglichen, da man ihnen nur in wenigen Einzelstellen begegnet und nicht in regelmäßigem Abstand über einen Roman verteilt.
- 122 So nach der Formulierung von Lerch 1914 (siehe Anm. 100). Hübner nimmt Cohns 1978, S. 26f., Unterscheidung von dissonantem und konsonantem Erzählen auf, wonach der Erzähler einerseits hervortritt und vom erzählten Figurenbewusstsein distanziert bleibt (= dissonant), während er andererseits mit ihm verschmelzen kann oder hinter ihm verschwindet (= konsonant). Die Unterscheidung scheint mir grundsätzlich nicht anwendbar, wie an der gleich besprochenen Partie aus den ›Buddenbrooks‹ deutlich wird: Thomas Mann erzählt hier konsonant und verschwindet nach Lerchs Formulierung; doch hält er gleichzeitig eine kritische (dissonante) Distanz zu den Figuren, die über eine längere Lesestrecke recht deutlich wird.
- 123 Pouillon hebt auf Romane ab, die eine bestimmte Figur ins Zentrum stellen, »non parce qu'il [le personnage, H. H.] serait *vu* au centre, mais en ce que c'est toujours *à partir* de lui que nous voyons les autres. C'est ›avec‹ lui que nous voyons les autres protagonistes, c'est ›avec‹ lui que nous vivons les événements racontés.« (Pouillon 1993 [1946], S. 66f.).
- 124 Derartige Lücken – hier mit dem entscheidenden Augenblick, in dem Tony feststellen muss, dass sie nicht die Unterstützung ihres Vaters hat – stellen für mittelalterliches Erzählen keine narrative Möglichkeit dar. Vielmehr würde mittelalterliches Erzählen seine Aufmerksamkeit gerade hierauf richten. Mit dem Fokalisierungsbegriff sind solche Lücken im Übrigen schon gar nicht zu erfassen.
- 125 Hübner vernachlässigt in der oben zitierten Behauptung (Gottfried »stellt dem Rezipienten inmitten auktorialer Ereignisberichte eine Figureninnenwelt vor, in

der die Außenweltereignisse erlebt werden«, 2003, S. 393), was Außenwelt und Außenweltereignisse für die moderne Fiktion bedeuten oder bedeuten können.

126 Dies bestätigt Wolf Schmidts (2017) übergreifende These, dass im modernen Erzählen primär Bewusstseinsveränderungen dargestellt werden und nicht mentale Zustände. Zugleich wird deutlich, dass diese Veränderung bei Tony zugleich konsonant wie auch latent dissonant erzählt wird (vgl. dazu Anm. 122). Tony ist recht schnell bereit, sich über den Notwendigkeiten der Firma zu beruhigen und sich ihnen zu unterwerfen. Das lässt ihr kommendes Unglück vorausahnen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Amadis. Erstes Buch. Nach der ältesten deutschen Bearbeitung. Hrsg. von Adelbert von Keller, Stuttgart 1857.
- Balzac, Honoré de: *Le Lys la vallée*, in: *La Comédie humaine IX*. Hrsg. von Pierre-Georges Castex unter Mitarbeit von Thierry Bodin [u. a.] (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1978.
- Beowulf and the Fight at Finnsburg. Hrsg. von Friedrich Klaeber, Boston 1950.
- Buchholtz, Andreas Heinrich: *Des christlichen teutschen Gross-Fürsten und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wunder-Geschichte*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1659. Hrsg., eingeleitet und mit einem Personen- und Sachverzeichnis versehen von Ulrich Maché, Bern/Frankfurt a. M. 1973.
- Chrétien de Troyes: *Le Roman de Perceval ou Le Conte du Graal*. Der Percevalroman oder die Erzählung vom Graal. Altfranzösisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von Felicitas Olef-Krafft, Stuttgart 1991.
- Chrestien de Troyes: *Yvain*. Übers. und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, München 1962.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, in: Ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3 (1851–1862). Hrsg. von Claudine Gothot-Mersch [u. a.] (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 2013, S. 147-458.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Ders., *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 7. Romane und Novellen II. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, München 1981.
- Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Hrsg. von Karl Marold. Dritter Abdruck mit einem durch F. Rankes Kollationen erweiterten und verbesserten Apparat besorgt und mit einem Nachwort versehen von Werner Schröder, Berlin 1969.

- Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnachweisen hrsg. von Heinz Rölleke. 3 Bde., Stuttgart 1980.
- Hartmann von Aue: Erec. Hrsg. von Manfred Günter Scholz. Übersetzt von Gudrun Held, Frankfurt a. M. 2007.
- Hartmann von Aue: Gregorius. Der arme Heinrich. Iwein. Hrsg. und übersetzt von Volker Mertens, Frankfurt a. M. 2008.
- Heliodor: Aethiopica. Hrsg. von Aristides Colonna, Rom 1938.
- Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch. Mit den Holzschnitten der Straßburger Ausgabe von 1498. Mit einem Nachwort hrsg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992.
- Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen, hrsg. von Edward Schröder, Hannover 1892.
- Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie (Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn), Frankfurt a. M. 1981.
- Mann, Thomas: Bilse und ich, in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 75 und 76, 1906 (15. und 16. Februar). Nachdruck in: Ruprecht, Erich/Bänsch, Dieter (Hrsg.): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910, Stuttgart 1981, S. 81–91.
- Das Nibelungenlied und die Klage. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung und Kommentar. Hrsg. von Joachim Heinze, Berlin 2015.
- Jean Paul: Die unsichtbare Loge, in: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller, München 1960, Erster Band, S. 7–469.
- Der Sachsenspiegel. Die Heidelberger Bilderhandschrift Cod. pal. germ. 164. Kommentar und Übersetzung von Walther Koschorreck (†). Neu eingeleitet von Wilfried Werner, Frankfurt a. M. 1989.
- Stobaeus, Johannes: Anthologii libri duo posteriores. Hrsg. von Otto Hense. Bd. 1. Berlin 1894
- Wolfram von Eschenbach: Parzival. Text und Übersetzung. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann. Mit Einführung zum Text der Lachmannschen Ausgabe und in Probleme der Parzival-Interpretation. Übersetzung von Peter Knecht. Einführung von Bernd Schirok, Berlin/New York 1998.
- Wolfram von Eschenbach: Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar. Hrsg. von Joachim Heinze. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer, Frankfurt a. M. 1991.

Sekundärliteratur

- Alber, Jan/Fludernik, Monika: Mediacy and Narrative Mediation, in: Hühn [u. a.] 2014 ([online](#)).
- Amira, Karl von: Die Bruchstücke der Großen Bilderhandschrift von Wolframs ›Willehalm‹. Farbiges Faksimile in zwanzig Tafeln nebst Einleitung, München 1921 ([online](#)).
- Amira, Karl von: Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, München 1905 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse Bd. 23, Abt. 2), S. 161–263.
- Baasner, Rainer/Zens, Maria: Methoden und Modelle in der Literaturwissenschaft. Eine Einführung, Berlin ³2005.
- Bal, Mieke: Narratology. Introduction to the Theory of Narrative, Toronto [u. a.] ²1997.
- Banfield, Ann: No-Narrator-Theory, in: Herman, David [u. a.] (Hrsg.): Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London/New York 2008, S. 396–398.
- Banfield, Ann: Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction, Boston [u. a.] 1982.
- Bäuml, Franz H.: Mimesis as Model. Medieval Media-Change and Canonical Reality, in: Scholz, Bernhard F. (Hrsg.): Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation, Tübingen 1998, S. 77–86.
- Bäuml, Franz: Kognitive Distanz zum Text. Zur Entwicklung fiktionalen Erzählens in der Rezeption des Epos im 13. Jahrhundert, in: Zatloukal 2000, S. 23–38.
- Benz, Maximilian: Verrätseltes Erzählen vom Mysterium. Wer nimmt was auf Munsalvaesche wahr?, erscheint in: Eming, Jutta/Wels, Volkhard (Hrsg.): Darstellung und Geheimnis, Wiesbaden (im Erscheinen).
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.
- Blin, Georges: Stendhal et les problèmes du roman, Paris 1953.
- Booth, Wayne: The Rhetoric of Fiction, Chicago/London 1983 (zuerst 1961).
- Brooks Cleanth/Warren, Robert Penn: Understanding Fiction, Englewood Cliffs/New York ³1979 (zuerst 1938).
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca/London 1978.
- Chatman, Seymour: Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London 1990.
- Chinca, Mark: History, Fiction, Verisimilitude. Studies in the Poetics of Gottfried's ›Tristan‹, London 1993.
- Clarke, Edwin/Dewhurst, Kenneth: Die Funktionen des Gehirns. Lokalisationstheorien von der Antike bis zur Gegenwart, München 1973.

- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton/NJ 1978.
- Cohn, Dorrit: *Signposts of Fictionality*, in: Dies.: *The Distinction of Fiction*, Baltimore/London 1999, S. 109–131.
- Crittenden, Charles: *Fictional Existence*, in: *American Philosophical Quarterly* 3 (1966), S. 317–321.
- Curschmann, Michael: *Das Abenteuer des Erzählens. Über den Erzähler in Wolframs ›Parzival‹*, in: *DVjs* 45 (1971), S. 627–667.
- Curschmann, Michael: *Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse*, in: Keller, Hagen [u. a.] (Hrsg.): *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, München 1992 (*Münsteraner Mittelalter-Schriften* 65), S. 211–229.
- Damasio, Antonio: *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, München 2003.
- Dennett, Daniel C.: *Philosophie des menschlichen Bewußtseins*, Hamburg 1994.
- Duggan, Joseph J.: *Medieval Epic as Popular Historiography. Appropriation of Historical Knowledge in the Vernacular Epic*, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich [u. a.] (Hrsg.): *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. XI/1. *La littérature historiographique des origines à 1500*, Heidelberg 1986, S. 285–311.
- Federow, Anne-Katrin: *Von der Erfindung der internen Fokalisierung aus der Einsamkeit des Helden. Interne Fokalisierung und Topologie im ›Otnit/Wolfdietrich A‹*, in: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Brüchige Helden – Brüchiges Erzählen. Mittelhochdeutsche Heldenepik aus narratologischer Sicht*, Berlin/Boston 2017, S. 35–56.
- Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*, London/New York 1993.
- Frege, Gottlob: *Über Sinn und Bedeutung*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 (1892), S. 25–50.
- Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig 1910.
- Friedman, Norman: *Erzählperspektive im Roman. Die Entwicklung eines kritischen Konzepts* (engl. Titel: *Point of View in Fiction*, zuerst 1955 erschienen), in: Hillebrand 1978, S. 141–176.
- Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1994 (zuerst 1972 erschienen).
- Gier, Albert: *Art. ›Hund verliert das Fleisch‹*, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 6 (1990), Sp. 1343–1347.
- Glauch, Sonja.: *Die fabeln sol ich werfen an den wint. Der Status der arthurischen Fiktion im Reflex: Thomas, Gotfrid und Wolfram*, in: *Poetica* 37 (2005), S. 29–64.
- Glauch, Sonja: *An der Schwelle zur Literatur. Elemente einer Poetik des höfischen Erzählens*, Heidelberg 2009.

- Glauch, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010, S. 149–187.
- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; Revisited, in: *Poetica* 46 (2014), S. 85–139.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Nachdruck der 4. verm. Auflage Leipzig 1751, Darmstadt 1982.
- Greimas, Algirdas Julien: Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen, Braunschweig 1971.
- Gumperz, John J.: Contextualisation and Understanding, in: Duranti, Alessandro/Goodwin, Charles (Hrsg.): Rethinking Context, Cambridge/New York 1992, S. 229–252.
- Gunkel, Lutz: Referenz und Identifikation, in: Ders. [u. a.] (Hrsg.): Grammatik des Deutschen im europäischen Vergleich. Das Nominal. Unter Mitarbeit von Christine Günther und Ursula Hoberg. Teilband 1: Funktionale Domänen, Wort und Wortklassen, Berlin/Boston 2017, S. 33–62.
- Haferland, Harald: Gottfrieds Erzählprogramm, in: *PBB* 122 (2000), S. 230–258.
- Haferland, Harald: Fiktionsvertrag und Fiktionsanzeigen, historisch betrachtet, in: *Poetica* 26 (2014), S. 43–83.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung, München 31987 (zuerst 1957).
- Harshaw (Hrushovski), Benjamin: Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a theoretical Framework, in: *Poetics Today* 5,2 (1984), S. 227–251.
- Hartner, Marcus: Multiperspectivity, in: Hühn [u. a.] 2014 ([online](#)).
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 21992.
- Herman, David: Introduction, in: Ders. (Hrsg.): The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English, Lincoln 2011, S. 1–40.
- Herweg, Matthias: Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300, Wiesbaden 2010.
- Hilbert, David/Bernays, Paul: Grundlagen der Mathematik I, Berlin/Heidelberg 21986.
- Hillebrand, Bruno (Hrsg.): Zur Struktur des Romans, Darmstadt 1978.
- Hoops, Wiklef: Fiktionalität als pragmatische Kategorie, in: *Poetica* 11 (1979), S. 281–317.
- Huber, Martin/Schmid, Wolf (Hrsg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen, Berlin/Boston 2018.
- Hübner, Gert: Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Iwein‹ und im ›Tristan‹, Tübingen/Basel 2003.
- Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): Handbook of Narratology, Berlin/New York 2009.

- Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): *The living handbook of narratology*, Hamburg 2011, rev. 2014 ([online](#)).
- Inwagen, Peter van: Fiktionale Geschöpfe (zuerst erschienen 1977), in: Reicher, Maria Elisabeth (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*, Münster 2016, S. 73–93.
- Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
- James, Henry: *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York 1934.
- James, Henry: *The Art of Fiction* (zuerst erschienen 1884), in: Veeder, William/Griffin, Susan M. (Hrsg.): *The Art of Criticism. Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, Chicago/London 1986, S. 165–183.
- Jong, Irene de: Homer, in: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Narrators, Narratees, and Narratives in Greek Literature*, Leiden/Boston 2004, S. 14–24.
- Jong, Irene de: *Narratology and Classics. A Practical Guide*, Oxford 2014.
- Jurgensen, Manfred: *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern/München 1979.
- Kablitz, Andreas: Erzählperspektive - Point of View - Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98 (1988), S. 237–255.
- Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg i. Br. [u. a.] 2013.
- Kaiser, Reinhold: *Die Burgunder*, Stuttgart 2004.
- Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014.
- Kleberg, Tönnes: *Buchhandel und Verlagswesen in der Antike*, Darmstadt 1967.
- Knapp, Fritz Peter: *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik. Sieben Studien und ein Nachwort*, Heidelberg 1997.
- Knapp, Fritz Peter: *Gattungstheoretische Überlegungen zur sogenannten märchenhaften Dietrichepik*, in: *Zatloukal* 2000, S. 115–130
- Knapp, Fritz Peter: *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik II. Zehn neue Studien und ein Vorwort*, Heidelberg 2005.
- Knapp, Fritz Peter: *Der Gral zwischen Märchen und Legende*, in: *Ders.* 2005, S. 133–151 (= 2005a).
- Knapp, Fritz Peter: *Die Geburt des fiktionalen Romans aus dem Geiste des Märchens*, Heidelberg 2014.
- Koch, Elke: *Fideales Erzählen*, in: *Poetica* (im Erscheinen).
- Konrad, Eva-Maria: *Dimensionen der Fiktionalität. Analyse eines Grundbegriffs der Literaturwissenschaft*, Münster 2014.
- Köppe, Tilmann: *Fiktionalität in der Neuzeit*, in: *Klauk/Köppe* 2014, S. 419–439.
- Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias: *Puzzles and Problems for the Theory of Focalization*. In: Hühn [u. a.] 2014 ([online](#)).

- Kuhn, Markus: Erzählen mit bewegten Bildern, in: Martínez 2011, S. 41–49.
- Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell, Berlin/New York 2013.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.
- Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt, Frankfurt a. M. 1994.
- Lerch, Eugen: Die stilistische Bedeutung des Imperfektums der Rede (›style indirect libre‹), in: GRM 6 (1914), S. 470–489.
- Lerch, Eugen: Ursprung und Bedeutung der sog. ›Erlebten Rede‹ (›Rede als Tatsache‹), in: GRM 16 (1928), S. 459–478.
- Levinson, Stephen C.: Pragmatik, Tübingen 2000.
- Lubbock, Percy: The Craft of Fiction, New York 1957 (zuerst 1921).
- Manuwald, Henrike: Der Autor als Erzähler? Das Bild der Ich-Figur in der ›Großen Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach, in: Kapfhammer, Gerald [u. a.] (Hrsg.): Autorbilder. Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Münster 2007 (Tholos. Kunsthistorische Studien 2), S. 63–92.
- Manuwald, Henrike: Medialer Dialog. Die ›Große Bilderhandschrift‹ des ›Willehalm‹ Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte, Tübingen/Basel 2008.
- Margolin, Uri: Narrator, in: Hühn 2009, S. 351–369.
- Margolin, Uri: Narrator, in: Hühn [u. a.] 2014 ([online](#)).
- Martínez, Matías (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2011.
- Martínez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München 2012.
- McHale, Brian: Postmodernist Fiction, New York/London 1987.
- Meinong, Alexius: Über Gegenstandstheorie (zuerst erschienen 1904), in: Ders.: Über Gegenstandstheorie. Selbstdarstellung. Hrsg. von Josef M. Werle, Hamburg 1988, S. 1–51.
- Meister, Jan Christoph: Erzählen: Eine anthropologische Universalie?, in: Huber/Schmid 2018, S. 88–112.
- Moers, Gerald: Fingierte Welten in der ägyptischen Literatur des 2. Jahrtausend v. Chr. Grenzüberschreitung, Reisemotiv und Fiktionalität, Leiden/Boston/Köln 2001.
- Müller, Jan-Dirk: Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur, in: Poetica 36 (2004), S. 281–311.
- Müller, Jan-Dirk: Die Freiheit der Fiktion, in: Schütte, Merle Marie [u. a.] (Hrsg.): Zwischen Fakten und Fiktionen. Literatur und Geschichtsschreibung in der Vormoderne, Würzburg 2014, S. 211–231.
- Naumann, Thomas: Biblisches Erzählen, in: Weidner, Daniel (Hrsg.): Handbuch Literatur und Religion, Stuttgart 2016, S. 241–245.

- Niederhoff, Burkhard: Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz, in: *Poetica* 33 (2001), S. 1–21.
- Niederhoff, Burkhard: Focalization, in: Hühn 2009 [= Niederhoff 2009a], S. 115–123.
- Niederhoff, Burkhard: Perspective/Point of View, in: Hühn 2009 [= Niederhoff 2009b], S. 384–397.
- Niederhoff, Burkhard: Perspective – Point of View, in: Hühn [u. a.] 2014 ([online](#)).
- Parsons, Terence: *Nonexistent Objects*, New Haven/London 1980.
- Patron, Sylvie: *Le narrateur, un problème de théorie narrative*, Paris 2016 (zuerst 2009).
- Pavel, Thomas G.: *Fictional Worlds*, Cambridge [u. a.] 1986.
- Peters, Ursula: *Das Ich im Bild. Die Figur des Autors in volkssprachlichen Bilderhandschriften des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Köln [u. a.] 2008.
- Petsch, Robert: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle a. d. Saale 1934.
- Plotke, Seraina: *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*, Göttingen 2017.
- Pouillon, Jean: *Temps et roman*, Paris 1993 (zuerst 1946).
- Prince, Gerald: Art. Point of View (Literary), in: Herman, David [u. a.] (Hrsg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London/New York 2005, S. 442f.
- Quine, William Van Orman: Was es gibt (zuerst erschienen 1948), in: Ders.: *Von einem logischen Standpunkt. Neun logisch-philosophische Essays*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1979, S. 9–25.
- Ranke, Kurt: Art. Eingangsformeln, in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 3 (1981), Sp. 1227–1244.
- Raumann, Rachel: *Fictio und historia in den Artusromanen Hartmanns von Aue und im ›Prosa-Lancelot‹*, Tübingen/Basel 2010.
- Reich, Hermann: *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. 2 Bde., Berlin 1903.
- Reicher, Maria: Ontologie fiktiver Gegenstände, in: Klauk/Köppe 2014, S. 159–189.
- Reicher, Maria Elisabeth: *Werk und Autorschaft. Eine Ontologie der Kunst*, Paderborn 2019.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Autorschaft als Textfunktion. Zur Interdependenz von Erzählerstilisierung, Stoff und Gattung in der Epik des 12. und 13. Jahrhunderts, in: *ZfdPh* 120 (2001), S. 1–23.
- Reuvekamp-Felber, Timo: Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: *ZfdPh* (2013), S. 417–444.
- Rimmon-Kenan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London/New York 1983.

- Rivoletti, Christian/Seeber, Stefan (Hrsg.): *Heliodoros redivivus. Vernetzung und interkultureller Kontext in der europäischen Aithiopika-Rezeption der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 2018.
- Rühling, Lutz: *Fiktionalität und Poetizität*, in: Arnold, Heinz-Ludwig/Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1996, S. 25–51.
- Russell, Bertrand: *On Denoting*, in: *Mind* 14 (1905), S. 479–493.
- Salmon, Nathan: *Mythical Objects*, in: Campbell, Joseph K. [u. a.] (Hrsg.): *Meaning and Truth. Investigations in Philosophical Semantics*, New York 2002, S. 105–123.
- Schaefer, Ursula: *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 1992.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/New York 2008.
- Schmid, Wolf: *Perspektive*, in: Martínez 2011, S. 138–145.
- Schmid, Wolf: *Mentale Ereignisse. Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählungen vom Mittelalter bis zur Moderne*, Berlin/Boston 2017.
- Schmitt, Stefanie: *Inszenierungen von Glaubwürdigkeit. Studien zur Beglaubigung im späthöfischen und frühneuzeitlichen Roman*, Tübingen 2005.
- Scholes, Robert/Kellogg, Robert: *The Nature of Narrative*, Oxford 1966.
- Scholz, Oliver R.: *Fiktionen, Wissen und andere kognitive Güter*, in: Klauk/Köppe 2014, S. 209–234.
- Searle, John R.: *Der logische Status fiktionalen Diskurses*, in: Ders.: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*, Frankfurt a. M. 1982, S. 80–97.
- Socka, Anna: *Sprachliche Merkmale der erlebten Rede im Deutschen und Polnischen*, Tübingen 2004.
- Spengler, Gustav: *Das Verhältnis der ›Philosophie des Als-Ob‹ Hans Vaihingers zu Meinongs ›Über Annahmen‹*, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 147 (1912), S. 129–171.
- Spielhagen, Friedrich: *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Faksimiledruck nach der 1. Auflage von 1883*, Göttingen 1967.
- Stanzel, Franz K.: *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an ›Tom Jones‹, ›Moby Dick‹, ›The Ambassadors‹, ›Ulysses‹ u. a.*, Wien 1955.
- Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1979.
- Stanzel, Franz K.: *Historie, historischer Roman, historiographische Metafiktion*, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 26 (1995), 1. Halbband, S. 113–123.
- Steinecke, Hartmut/Wahrendorf, Fritz (Hrsg.): *Romantheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1999.
- Sternberg, Meir: *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington 1985.

- Suhr, Claudia: Zum fiktiven Erzähler in der ägyptischen Literatur, in: Moers, Gerald (Hrsg.): *Definitely: Egyptian Literature. Proceedings of the symposium ›Ancient Egyptian literature: history and forms‹*. Los Angeles March 24–26, 1995, Göttingen 1999, S. 91–129.
- Suhr, Claudia: *Die ägyptische ›Ich-Erzählung‹*. Eine narratologische Untersuchung, Wiesbaden 2016.
- Sydney, Sir Philip: *An Apology for Poetry (or The Defense of Poesy)*. Hrsg. von Geoffrey Shepherd, Manchester/New York 32002 (zuerst 1595).
- Takeda, Arata: *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 2008.
- Todorov, Tzvetan: *Die Kategorien der literarischen Erzählung*, in: Hillebrand 1978, S. 347–369.
- Trodd, Zoe: *Hemingway's Camera Eye. The Problems of Language and an Interwar Politics of Form*, in: *The Hemingway Review* 26 (2007), S. 7–21.
- Unzeitig-Herzog, Monika: *Von der Schwierigkeit, Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann*, in: Haubrichs, Wolfgang [u. a.] (Hrsg.): *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin 2004 (Wolfram-Studien XVIII), S. 59–81.
- Urmson, James O.: *Fiction*, in: *American Philosophical Quarterly* 15 (1976), S. 153–157.
- Uspenskij, Boris A.: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Hrsg. von Karl Eimermacher, Frankfurt a. M. 1975.
- Uther, Hans-Jörg: *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*. 3 Bde., Helsinki 2011.
- Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit. Auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig (9. und 10. Auflage) 1927 (zuerst 1911).
- Vendryès, Joseph: *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris 1921.
- Vredeveld, Harry: *Pia fraus: Anachronisms, Fake Latin and Stolen Colors in Wilhelm Meinhold's ›Maria Schweidler, Die Bernsteinhexe‹*, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, a journal devoted to the study of german language and literature* 106.2 (2014), S. 200–212.
- Wachinger, Burghart: *Wolfram von Eschenbach am Schreibpult*, in: Heinze, Joachim [u. a.] (Hrsg.): *Probleme der ›Parzival‹-Philologie*. Marburger Kolloquium, Berlin 1992 (Wolfram-Studien XII), S. 9–14.

- Walsh, Richard: *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus/OH 2007.
- Whitcomb, Selden L.: *A Study of a Novel*, Boston 1905.
- White, Hayden: *Die Fiktionen der Darstellung des Faktischen*, in: Ders.: *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1986, S. 145–160.
- Wirth, Gerhard: *Attila. Das Hunnenreich und Europa*, Stuttgart [u. a.] 1999.
- Wolf, Werner: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*, Tübingen 1993.
- Wundt, Wilhelm Max: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Bd. IV–VI*, Leipzig ²1910–1915.
- Zatloukal, Klaus (Hrsg.): *5. Pöchlerner Heldenliedgespräch. Aventure – Märchenhafte Dietrichepik*, Wien 2000.
- Zeman, Sonja: *Perspektive/Fokalisierung*, in: Huber/Schmid 2018a, S. 174–202.
- Zeman, Sonja: *Historisches Präsens und Episches Präteritum*, in: Huber/Schmid 2018b, S. 244–259.
- Zifonun, Gisela [u. a.] (Hrsg.): *Grammatik der deutschen Sprache. 3 Bde.*, Berlin/New York 1997.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin 2001.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Harald Haferland
Universität Osnabrück
Fachbereich 7: Sprach- und Literaturwissenschaft
Neuer Graben 40
49074 Osnabrück
E-Mail: harald.haferland@uni-osnabrueck.de