

# A. Theorie der erzählenden Literatur

## I. Grundbestimmungen

### 1. Erzählen

#### 1.1 Was ist Erzählen?

Erzählen ist eine sprachliche Handlung: Jemand erzählt jemandem eine Geschichte. An dieser Handlung lassen sich – in Analogie zu der linguistischen Grundeinteilung zwischen der Pragmatik, Semantik und Syntax der Sprache – drei Dimensionen unterscheiden.

(a) Erstens ist das Erzählen eine *Sprachhandlung*, die in einem bestimmten Kontext zwischen einem Erzähler und einem oder mehreren Rezipienten stattfindet. Diese Kommunikation kann unterschiedlich gestaltet sein, beispielsweise als mündliches Erzählen mit kopräsenten Gesprächsteilnehmern oder zerdehnt als schriftlicher Kontakt zwischen räumlich und zeitlich voneinander entfernten Autoren und Lesern. Die Praxis des Erzählens kann unterschiedlichen Funktionen dienen: Man kann erzählend informieren, unterhalten oder belehren, moralisch unterweisen, geistlich stärken oder politisch indoktrinieren, Erzählgemeinschaften bilden, individuelle oder kollektive Identitäten stiften usw. Pragmatische Aspekte des Erzählens stehen insbesondere bei der Untersuchung nicht-literarischer ›Wirklichkeitserzählungen‹ (Klein/Martínez 2010) im Vordergrund, also beim Erzählen in institutionellen, quasi-institutionellen und alltäglichen Situationen, etwa Gerichtserzählungen, Predigten, Krankheitsgeschichten beim Arzt oder Therapeuten, journalistischen Reportagen oder dem Klatsch unter Arbeitskollegen.

(b) Eine zweite Dimension der Erzählhandlung umfasst das, was mitgeteilt wird: den Erzählinhalt, nämlich bestimmte Figuren, Schauplätze und Ereignisse, die sich zu einer *Geschichte* zusammenfügen.

(c) Drittens schließlich ist das ›Wie‹ des Erzählens von Interesse, die Gestaltungsweise der *Erzählung*. Dazu gehören rhetorische und stilistische Mittel, aber auch die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten der Erzählstimme, etwa der aus dem Text erschließbare ›Standort‹ des Erzählers (der sich inner-

halb oder außerhalb seiner eigenen Geschichte befinden kann), das Verhältnis zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem Zeitpunkt der erzählten Handlung oder auch die Perspektive der Darstellung.

Während die erste Dimension den pragmatischen Kontext des Erzählens umfasst, betreffen der Erzählinhalt (das ›Was‹) und die Erzählweise (das ›Wie‹) textinterne Aspekte.

#### 1.2 Das Was und das Wie des Erzählens (Geschichte und Erzählung)

Die narratologische Unterscheidung zwischen dem ›Was‹, nämlich der erzählten Geschichte, und dem ›Wie‹, nämlich die Gestaltungsweise der Erzählung, geht auf den im Russischen Formalismus formulierten Gegensatz von *fabula* und *sjužet* zurück. In seiner zuerst 1925 veröffentlichten *Theorie der Literatur* bestimmte Boris Tomaševskij (1985, 218) *fabula* als »die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung« und *sjužet* als »die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen«. In den 1960er Jahren übersetzte der strukturalistische Erzähltheoretiker Tzvetan Todorov das Begriffspaar mit *histoire* vs. *discours*. Nach Todorov evoziert die in einem Text dargestellte Geschichte (*histoire*) »eine bestimmte Realität, Ereignisse, die stattgefunden haben, Personen, die, aus dieser Perspektive betrachtet, sich mit solchen aus dem wirklichen Leben vermischen. Dieselbe Geschichte hätte uns auch auf andere Weise vermittelt werden können, beispielsweise durch einen Film; man hätte sie durch den mündlichen Bericht eines Zeugen erfahren können, ohne dass sie in einem Buch fixiert sein müsste« (Todorov 1966, 132; meine Übers.). Die Ebene des *discours* bestimmt Todorov folgendermaßen: »Es gibt einen Erzähler [*narrateur*], der die Geschichte erzählt; und es gibt ihm gegenüber einen Leser, der sie aufnimmt. Auf dieser Ebene zählen nicht die erzählten Ereignisse, sondern die Weise, wie der Erzähler dafür gesorgt hat, dass wir sie kennenlernen« (ebd.). Im Englischen wurde diese Unterscheidung als *story* vs. *discourse* übersetzt. Im Deutschen hat sich keine einheitliche Terminologie

durchgesetzt; häufig verwendet man ›Geschichte‹ (oder ›Handlung‹) vs. ›Erzählung‹ (oder ›Diskurs‹) (zum unterschiedlichen Gebrauch dieser und ähnlicher Begriffspaare siehe die vergleichende Übersicht bei Martínez/Scheffel<sup>8</sup>2009, 26).

Anstelle der Opposition *fabula/histoire/story* vs. *sjužet/discours/discourse* schlug Gérard Genette eine Dreiteilung vor (Genette 1994, 15 ff. und 199 ff.; ähnlich Rimmon-Kenan<sup>2</sup>2002 und Bal<sup>3</sup>2009). Er hielt an Todorovs Begriff der Geschichte (*histoire*) fest, die Genette als »das Signifikat oder den narrativen Inhalt« (Genette 1994, 16) bestimmte. An die Stelle des als heterogen kritisierten *discours*-Begriffs setzte Genette die beiden Termini *récit* und *narration*. Mit *récit* meint Genette »den Signifikanten, die Aussage [énoncé], den narrativen Text oder Diskurs«, während der Begriff der *narration* dem »produzierenden narrativen Akt sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation vorbehalten sein soll, in der er erfolgt« (ebd., 16). Auf den ersten Blick scheint damit die eingangs eingeführte Dreiteilung zwischen der Pragmatik, dem Inhalt (›was‹) und der Gestaltung (›wie‹) des Erzählens gemeint zu sein. Genettes Begriff der *narration* ist aber seinerseits heterogen, weil er den Unterschied zwischen der textexternen Pragmatik des Erzählakts und dem, was man die Binnenpragmatik nennen könnte, nämlich die textinterne Abbildung und Gestaltung des Erzählakts, verwischt. Genettes Unterscheidung zwischen *récit* und *narration* erfasst *de facto* nur, als Binendifferenzierung des *discours*, die textinterne erzählerische Darstellung.

### 1.3 Erzählen im weiten und im engen Sinn: ›Mittelbarkeit‹

Bislang wurde unterstellt, dass Erzählen eine sprachliche Handlung sei: Jemand erzählt eine Geschichte, indem er zu jemandem spricht. Diese Auffassung von Erzählen liegt dem zugrunde, was man allgemein ›Erzählliteratur‹ nennt und was auch der Gegenstand dieses Handbuchs ist. Aber können nicht auch Filme, Comics, Gemälde, Ballets, Opern und vielleicht sogar Instrumentalmusik Geschichten erzählen, und zwar nicht mit Sprache, sondern (auch) mit Bildern, Bewegungen und Tönen? Wenn ja, handelt es sich dabei stets um dasselbe Phänomen ›erzählen‹? Aus der Unterscheidung zwischen Erzählung (*discours*) und Geschichte (*histoire*) lässt sich ein weiter und ein enger Begriff von ›Erzählen‹ ableiten. Im weiten Sinn wird immer dann ›erzählt‹, wenn eine Geschichte dargestellt wird – unabhängig

von den materialen und semiotischen Modi der Darstellung. Im engen Sinn wird ›erzählt‹, wenn diese Geschichte durch die vermittelnde Rede eines Erzählers präsentiert wird. Dementsprechend spricht man auch von einer *histoire*- und einer *discours*-Narratologie. Die *histoire*-Narratologie konzentriert sich auf die Struktur der dargestellten Geschichte; sie erhielt wichtige Anstöße vor allem aus der formalistisch-strukturalistischen Tradition (Vladimir Propp, A.J. Greimas, Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Jurij M. Lotman, Lubomír Doležal u. a.). Dagegen sieht die *discours*-Narratologie das Charakteristische von Erzählungen in ihrer ›Mittelbarkeit‹. Nicht die erzählte Welt, sondern die »Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium« (Käte Friedemann 1910/1977, 40) in Gestalt eines Erzählers steht hier im Vordergrund. Entsprechend untersucht die *discours*-Narratologie vor allem die sprachlich-erzählerische Vermittlung von Geschichten, die besonderen Gestaltungen der Erzählerfigur, der Perspektive, der Informationsvergabe, der Präsentation des Geschehens u. a. Sie dominierte lange Zeit die deutschsprachige Erzählforschung (Wolfgang Kayser, Eberhard Lämmert, Franz K. Stanzel u. a.) und prägt z. B. auch die Untersuchungen von Gérard Genette und Dorrit Cohn. Selbstverständlich stehen beide Varianten nicht alternativ, sondern komplementär zueinander und begegnen häufig, auch bei den genannten Autoren, in gemischter Form.

### 1.4 Kohärenz

Ein Erzähltext besteht aus einer Reihe von Sätzen, die eine Reihe von Ereignissen mitteilen. Was hält diese Reihen zusammen? Wodurch werden sie zu einer Einheit? Man kann auf diese Fragen unterschiedlich antworten, je nachdem, welche der drei oben genannten Dimensionen des Erzählens man in den Vordergrund stellt: (a) das Erzählen als Kommunikationsakt, (b) die Erzählung (*discours*) als eine Reihe von Sätzen oder (c) die erzählte Geschichte (*histoire*) als eine Reihe von Ereignissen.

(a) *Pragmatische Kohärenz*: Im Hinblick auf den Erzählakt wird die Kohärenz einer Erzählung durch die kommunikative Absicht des Erzählers und die Funktion der Erzählung innerhalb eines sozialen Handlungsrahmens bestimmt. Eine Reihe solcher Absichten und Funktionen werden in den Abschnitten A.II.2 *Mündliches und schriftliches Erzählen*, A. III *Psychologie des Erzählens*, A.IV *Anthropologie des Erzählens*, A.V *Funktionen des Erzählens*, A.VI.2

*Kontextorientierte Theorien* und A.VI.3 *Empirische und kognitivistische Theorien* vorgestellt. Pragmatische Umstände des Erzählens prägen die Textgestaltung in Form von Erzählschemata, die den Text als funktionale Einheit strukturieren. So beobachtete William Labov, dass ein bestimmter Typ von Alltagserzählungen (über eigene Erlebnisse des Erzählers) in seiner vollständigen Form aus sechs Teilen besteht: *abstract, orientation, complicating action, evaluation, result/resolution* und *coda* (Labov 1972). Auch stereotype Einleitungs- und Schlusswendungen wie die der Grimmschen Märchen (›Es war einmal...‹, ›... und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute‹) verleihen einer Erzählung pragmatische Kohärenz, indem sie den Leser auffordern, den Text in ein bestimmtes Textsorten- oder Gattungsmuster einzuordnen.

(b) *Kohärenz der Erzählung*: Bei der Erzählung (*discours*) ist zunächst die linguistische Unterscheidung zwischen Kohäsion und Kohärenz zu beachten (de Beaugrand/Dressler 2011, 50–116). Kohäsion bezeichnet die grammatische Abhängigkeit benachbarter Wörter voneinander. Innerhalb eines Satzes wird dieser Zusammenhang durch Regeln der Syntax (›Lukas isst einen Apfel‹ statt ›Lukas einen Apfel isst‹) und der Morphologie (Korrespondenz von Kasus, Numerus und Tempus) bestimmt. Zwischen benachbarten Sätzen stellen pronominale Ausdrücke Kohäsion her, indem sie einen Vorgängerausdruck referenzidentisch wiederaufnehmen, etwa Identitätsanaphorika (›Ich fuhr gestern nach *Wuppertal*. *Die Stadt* lag im Sonnenschein‹) oder Kontiguitätsanaphorika (›Ich fuhr gestern nach *Wuppertal*. *Die Schwebebahn* war außer Betrieb‹).

Während Kohäsionsregeln innerhalb eines Satzes oder zwischen benachbarten Sätzen greifen, bezeichnet der linguistische Kohärenz-Begriff eine satzübergreifende inhaltlich-semantische Konsistenz der im Text dargestellten Welt. Ein kohärenter Sinnzusammenhang besteht aus der logischen, semantischen und empirischen Vereinbarkeit zwischen den Konzepten in der Textwelt: ›Lukas spricht das Tischgebet‹ ist kohärent, ›Der Strohalm spricht das Tischgebet‹ hingegen inkohärent. Freilich kann auch dieser zweite Satz kohärent gemacht werden, wenn der Strohalm nur mit genügend dichterischer Phantasie personifiziert wird – was man im Grimmschen Märchen *Strohalm, Kohle und Bohne* nachlesen kann.

(c) *Kohärenz der Geschichte*: Während die pragmatischen und logisch-semantischen Kohärenzbildungsregeln auch für andere Textsorten gelten, ist

die Kohärenz der erzählten Geschichte (*histoire*) ein spezifisches Merkmal narrativer Texte. Deshalb gehen wir jetzt ausführlicher auf diese Kohärenzebene ein. Es lassen sich verschiedene Stufen der narrativen Kohärenzbildung unterscheiden. Schauen wir uns einige kurze Beispieltex-te an.

(1) Friederike ist durstig. Lukas spielt Fußball.

Die Prädikate ›ist durstig‹ und ›spielt Fußball‹ sollen hier keine generellen Personeneigenschaften, sondern einzelne, aktuell stattfindende Befindlichkeiten und Aktivitäten bezeichnen. So verstanden, teilen die Sätze einen Zustand und ein Ereignis mit. Das gilt für den Inhalt aller Erzähltexte: Erzählte Welten bestehen aus individuellen, räumlich und zeitlich *konkreten Sachverhalten*. Diese Sachverhalte sind aus Zuständen (*existents*) und Ereignissen (*events*) zusammengesetzt (Chatman 1978). Die Ereignisse (*events*) müssen neben nicht-intentionalen Geschehnissen (*happenings*) auch Handlungen (*actions*) von Agenten enthalten, um als eine Geschichte verstanden werden zu können. Ein reines Naturereignis, beispielsweise ein Erdbeben, lässt sich als solches nicht als eine Geschichte erzählen, weil ihm das Element absichtsgeleiteten Handelns fehlt (es sei denn, es wird metaphorisch oder mythologisch personifiziert); erst wenn Agenten in das Geschehen involviert sind – wie in Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili* (1807) – wird es als Teil einer Geschichte erzählbar. Narrative Agenten müssen nicht menschlich sein: In der literarischen Fiktion können auch Tiere (wie in Fabeln) und selbst unbelebte Dinge wie Roboter (wie in Werken der *science fiction*) oder Strohhalme, Kohlenstücke und Bohnen (wie im Grimmschen Märchen *Strohalm, Kohle und Bohne*) zu Handlungsträgern werden. Damit ein Element der erzählten Welt als Figur verstanden werden kann, muss es nur zwei Bedingungen erfüllen: wir müssen ihm mentale Zustände (Gedanken, Gefühle, Absichten, Wünsche) und absichtsgeleitetes Verhalten zuschreiben können.

(2)  $t_1$ : Friederike ist durstig.  $t_2$ : Lukas spielt Fußball.

In Text (2) werden die beiden Sachverhalte in einen *zeitlichen Zusammenhang* gestellt: Zunächst ( $t_1$ ) ist Friederike durstig, dann ( $t_2$ ) spielt Lukas Fußball. (Die mit  $t_1$  und  $t_2$  markierte Zeitfolge kann sprachlich auf unterschiedliche Weise ausgedrückt werden.) Mit Morton White kann man eine solche zeitliche Ordnung *annalistisch* nennen (White 1965, 222). Damit ist das Verfahren elementarer Geschichtswerke gemeint, die das bloße Nacheinander

von Ereignissen protokollieren. (Für manche Leser mag bereits die bloße Reihenfolge der Sätze in Text [1] eine zeitliche Reihenfolge der bezeichneten Sachverhalte suggerieren; die Linearität des Erzähltextes bildet in diesem Fall das zeitliche Nacheinander ikonisch ab.)

- (3)  $t_1$ : Friederike ist durstig.  $t_2$ : Friederike spielt Fußball.

In dieser Variante tritt mit ›Friederike‹ ein konstanter *Ereignisträger* auf, dem nacheinander zwei verschiedene Zustände bzw. Aktivitäten zugeschrieben werden. Das verstärkt den inhaltlichen Zusammenhang, indem es eine *chronikalische* Ordnung (Morton White) herstellt.

- (4)  $t_1$ : Friederike spielt Fußball.  $t_2$ : Friederike ist durstig.

Obwohl der Inhalt der einzelnen Sätze von Text (4) gegenüber Text (3) unverändert ist, suggeriert die vertauschte Reihenfolge der Sätze über eine chronologische Folge mit konstantem Handlungsträger hinaus auch einen kausalen Zusammenhang: Friederike ist durstig, weil sie Fußball gespielt hat. Die beiden Sachverhalte folgen nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander. Erst dieser Text deutet eine (sehr rudimentäre) *Geschichte* an. Im Unterschied zu Annalen und Chroniken präsentieren Geschichten kausal verknüpfte Sachverhalte. Der Unterschied zwischen  $t_1$  und  $t_2$  erscheint jetzt als eine kausal motivierte Veränderung eines Ausgangszustands in einen Endzustand. Mit Arthur C. Danto lässt sich die Struktur einer Geschichte (Danto: *story*) als dreiteilige Sequenz rekonstruieren (Danto 1985, 236):

- (a)  $x$  is F at  $t_1$   
 (b) H happens to  $x$  at  $t_2$   
 (c)  $x$  is G at  $t_3$

Eine Erzählung liefert Danto zufolge eine ›narrative Erklärung‹ (*narrative explanation*) dafür, weshalb einem Ereignisträger  $x$  zunächst eine Eigenschaft F und später eine mit F unvereinbare Eigenschaft G zukommt. Die Kohärenz einer Geschichte besteht also darin, dass die dargestellten Sachverhalte in einem Erklärungszusammenhang stehen.

In ähnlicher Weise beschrieb bereits der englische Romanautor E.M. Forster in einer bekannten Passage den Unterschied zwischen einer chronologisch geordneten *story* und einem kausal organisierten *plot*:

We have defined a *story* as a narrative of events arranged in their time-sequence. A *plot* is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. ›The king died and then the queen died,‹ is a story. ›The king died, and then the queen

died of grief,‹ is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. [...] If it is in a story we say ›and then?‹ If it is in a plot we ask ›why?‹ (Forster 1927/1974, 93 f.)

Forster verwendet die Begriffe *story* und *plot* auf eine Weise, die vom üblichen Sprachgebrauch abweicht. Der Sache nach meint er etwas ähnliches wie Danto: Die Struktur eines *plot* (nach unserer soeben eingeführten Terminologie: einer ›Geschichte‹) beantwortet die Frage, warum etwas geschehen ist, indem sie die zeitlich aufeinander folgenden Sachverhalte eines (annalistischen oder chronikalischen) Geschehens als Ursache und Wirkung miteinander verkettenet.

Ein Geschehen wird zu einer Geschichte, wenn die dargestellten Veränderungen motiviert sind. Die Ereignisse werden dann so verstanden, dass sie nicht grundlos wie aus dem Nichts aufeinander, sondern nach Regeln oder Gesetzen auseinander folgen (Martínez/Scheffel 2009, 111–119). In Forsters Beispiel muss der Tod der Königin nicht nur nach dem Tod des Königs, sondern aufgrund dieses Todes erfolgen, damit er motiviert erscheint und die beiden Tode in den Erklärungszusammenhang einer einzigen Geschichte integriert werden können. Ohne die vermittelnde Erklärung ›of grief‹ wäre der Übergang vom Tod des Königs zum Tod der Königin ein bloßer Wechsel von Zuständen – ein bloßes Geschehen, aber keine Geschichte.

## 1.5 Inferenzen

Es ist allerdings nicht der Regelfall, dass ein kausaler Zusammenhang zwischen Ereignissen und/oder Zuständen im Text explizit behauptet wird. Weitaus häufiger sind Kausalitäten zwischen Sachverhalten der erzählten Welt nicht ›im‹ Text gegeben, sondern werden vom Leser aus seinem Repertoire an Allgemeinwissen in die Textwelt inferiert – so stützt sich in Text (4) die Inferenzannahme auf das Erfahrungswissen, dass sportliche Betätigung durstig machen kann. Diese Zuschreibung erfolgt nicht willkürlich. Kognitionspsychologische Schematheorien beschreiben sie als einen dynamischen kognitiven Prozess, der sowohl von Textsignalen (*bottom-up*) als auch vom Langzeitgedächtnis des Lesers (*top-down*) gesteuert wird (Bortolussi/Dixon 2003, 97–132; Ryan 1991, 124–147). Im Prozess der Lektüre sammelt der Leser Stück für Stück einschlägige Textinformationen, die er nach kausalen Schemata ordnet, die in seinem Langzeitgedächtnis gespeichert sind. Die Zuordnung von Textelementen zu kognitiven

Kategorien fließt wiederum in den Lektüreprozess ein, indem der Leser sein mentales Modell der Geschichte, die er gerade liest, mit Hypothesen über implizite Kausalitäten der erzählten Welt und über den zukünftigen Verlauf der Handlung ergänzt und verändert. Dabei aktiviert er nicht nur schematische *scripts* und *frames* aus seiner alltäglichen Wirklichkeitserfahrung und seinem allgemeinen Weltwissen, sondern auch literarisches Gattungswissen: Kausalitäten und Kohärenzen sind im Märchen anders beschaffen als im realistischen Roman. Dass Frösche sprechen, ist im Grimmschen Märchen erwartbar, wäre aber nach den Regeln eines Romans von Theodor Fontane inkohärent. Entsprechend nimmt der Leser unterschiedliche Inferenzen vor.

Forsters oben zitiertes Beispiel liefert einen unfreiwilligen Beleg für die Auffassung, dass Kausalitäten in erzählten Welten häufig vom Leser inferiert werden: Die kausale Motivation für den Tod der Königin (welche Forster zweifellos mit dem Zusatz »of grief« ausdrücken wollte) steht ja gar nicht explizit in dem Satz »The king died, and then the queen died of grief«, sondern wird vom Leser im Sinne einer Kohäsionsregel kontiguitätsanaphorisch unterstellt. Denn der Konnektor »then« indiziert nur einen zeitlichen Zusammenhang; der tödliche Kummer der Königin könnte auch durch ein anderes Ereignis als durch den Tod des Königs verursacht worden sein. Erst die Verwendung eines kausalen Konnektors (»The king died, and as a consequence of it the queen died.«) hätte die kausale Verknüpfung zwischen dem Tod des Königs und dem der Königin explizit gemacht.

### 1.6 Kausales Netz

Sowohl der Beispieltext (4) als auch Dantos und Forsters analytische Rekonstruktionen sind allerdings in einer wichtigen Hinsicht zu simpel, um die typische Kausalstruktur von Geschichten angemessen zu erfassen: Erzählungen stellen kaum jemals nur eine einzelne Veränderung dar, in der ein früheres Ereignis a ein späteres Ereignis b hinreichend determiniert. Weit häufiger präsentieren sie Gemengelagen aus Handlungen, Ereignisfolgen und Zufällen, die insgesamt nicht als direkte Ursache-Wirkungsketten, sondern nur in Form eines *kausalen Netzes* miteinander verknüpft sind (Mackie 1974, 193–230). Die einzelnen Ereignisse sind dann unterdeterminiert: Ereignis b steht zwar in einer kausalen Beziehung zu einem früheren Ereignis a, wird aber nicht von a im Sinne eines unausweichlichen Zusammen-

hangs impliziert. Anders gesagt: Ereignis a trägt kausal zum späteren Ereignis b bei, aber determiniert es nicht. Geschichten sind kontingent: sie hätten auch anders verlaufen können.

### 1.7 Handlungsschema

Wenn Geschichten aus Gemengelagen von disparaten Handlungen und Ereignissen bestehen, dann stellt sich allerdings die Frage, wieso sie trotzdem als eine Einheit wahrgenommen werden können. Warum vermitteln uns wenn nicht alle, so doch viele Geschichten ungeachtet ihres kontingenten Verlaufs am Ende doch ein »sense of an ending« (Kermode 1967)? Vergleichen wir zwei unterschiedliche Darstellungen ein und desselben Ereignisses. Das Endspiel der Fußball-Weltmeisterschaft der Frauen 2011 in Deutschland zwischen Japan und den USA wurde in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* folgendermaßen wiedergegeben:

(5) Japan – Vereinigte Staaten 3:1 i.E. (2:2, 1:1, 0:0)  
 Japan: Kaihori – Kinga, Iwashimizu, Kumagai, Sameshima – Ohno (18. Maruyama – 119. Iwabuchi), Sawa, Sakaguchi, Miyama – Ando (66. Nagasato), Kawasumi  
 Vereinigte Staaten: Solo – Krieger, Buehler, Rampone, LePeilbet – O'Reilly, Boxx, Lloyd, Rapinoe (114. Heath) – Cheney (46. Morgan), Wambach  
 Schiedsrichterin: Steinhaus (Hannover)  
 Zuschauer: 48.817 (ausverkauft)  
 Tore: 0:1 Morgan (69.), 1:1 Miyama (81.), 1:2 Wambach (104.), 2:2 Sawa (117.)  
 Elfmeterschießen: Boxx gehalten, 1:0 Miyama, Lloyd verschossen, Nagasato gehalten, Heath gehalten, 2:0 Sakaguchi, 2:1 Wambach, 3:1 Kumagai  
 Gelbe Karten: Miyama/–  
 Rote Karten: Iwashimizu (120.+1/Notbremse)/–  
 (Kamp 2011, 19)

In demselben Zeitungsartikel wurde das Spiel zum ändern so dargestellt:

(6) 5:3 n.E. gegen Vereinigte Staaten

Japanische Traumreise zum WM-Titel

Ein dramatisches Finale findet die Entscheidung im Elfmeterschießen: Die Nerven versagen bei drei Amerikanerinnen – Japan ist zum ersten Mal Fußball-Weltmeister.

Dieses Finale war an Leidenschaft und an Dramatik kaum zu überbieten. Zwei Mal gingen die Amerikanerinnen in Führung, beide Male wählte das Publikum sie schon als neue Weltmeisterinnen. Doch beide Male wussten die Japanerinnen eine Antwort: 1:1 stand es nach 90 Minuten durch die Tore von Alex Morgan (69.) und Aya Miyama (81.), 2:2 nach dem Ende der Verlängerung, in der Abby Wambach (104.) und Homare Sawa (117.) die weiteren Treffer erzielten.

So musste also das Elfmeterschießen das Endspiel des sechsten Frauen-Weltturniers entscheiden. Und am Ende



hatten sogar die Japanerinnen, das Überraschungsteam dieses Turniers, das bessere Ende für sich. Saki Kumagai verwandelte den entscheidenden Elfmeter, der den Asiatinnen den ersten Weltmeistertitel überhaupt bescherte. Es war ein Sieg der spielstärksten, an diesem Abend aber auch zähesten Mannschaft des Turniers – etwas glücklich gegen die anfangs hochüberlegenen Amerikanerinnen, aber gewiss auch nicht unverdient. [...] (ebd.)

Der Vergleich der Texte (5) und (6) macht deutlich, dass nicht jede sprachliche Darstellung von Geschehen eine narrative Form hat: Während Text (6) das Spiel als eine Geschichte erzählt, fasst Text (5) es tabellarisch zusammen. Aber auch die narrative Form der Geschichte (im Sinne der kausalen Verknüpfung von Ereignissen) bedarf noch einer zusätzlichen Integrationsregel, um die Ereignisse zu einer relevanten Gesamthandlung zu bündeln. Das geschieht durch die Einordnung der Geschichte unter ein *Handlungsschema*. Text (6) erzählt den unerwarteten Sieg der japanischen Mannschaft gegen die US-Amerikanerinnen nicht einfach als ein Geschehen, sondern fasst ihn in ein kulturelles Schema, das, unterschiedlich nuanciert, auch in Wendungen wie *per aspera ad astra*, ›David gegen Goliath‹ oder ›Dem Tüchtigen hilft das Glück‹ begegnet: Die Japanerinnen gewannen in einem »dramatischen« Spiel gegen die »hochfavorisierten« US-Amerikanerinnen »etwas glücklich«, aber »keineswegs unverdient«. Dass der Zeitungsartikel ein Handlungsschema aufruft, das man auch in gängigen Redewendungen findet, ist wohl kein Zufall: Sprichwörter, Redensarten und geflügelte Worte enthalten häufig in verknappter Form Handlungsschemata, die in einer Kultur als besonders relevant gelten und die einer disparaten Menge von Ereignissen die Prägnanz einer ›guten Form‹ verleihen.

Hayden White bezeichnet eine solche Bedeutungstiftung als *emplotment* (White bezieht sich dabei auf Werke der Geschichtsschreibung). Eine Geschichte zu verstehen, heißt nach White, sie unter ein Handlungsschema (*plot*) zu subsumieren: »Wenn der Leser die in einer historischen Narration erzählte Geschichte als eine *spezifische Geschichten-Gattung*, z. B. als Epos, Romanze, Tragödie, Komödie, Farce etc. *wiedererkennt*, dann kann man sagen, daß er den vom Diskurs produzierten ›Sinn‹ verstanden hat. Dieses ›Verstehen‹ ist nichts anderes als das Wiedererkennen der ›Form‹ der Erzählung« (White 1990, 60; Hervorhebung i.O.).

## 1.8 Ereignishaftigkeit (eventfulness)

Geschichten können mehr oder weniger interessant sein, je nachdem, wie stark die Handlung vom normalen und erwartbaren Lauf der Dinge in der erzählten Welt abweicht. Je relevanter und überraschender die Abweichung, desto größer ist die ›Ereignishaftigkeit‹ (*eventfulness*) der Geschichte. Die Abweichung, die hier gemeint ist, bemisst sich nicht an den privaten Erwartungen des individuellen realen Lesers, sondern an dem System von Normen, die für die Figuren, den Erzähler und den impliziten oder abstrakten Autor gelten (Schmid 2008, 11–22; Hühn 2010, 1–13). Um dieses Normsystem angemessen rekonstruieren zu können, sind über den Text hinaus verschiedene Kontexte zu berücksichtigen: der sozio-kulturelle Horizont des Werks, Gattungskonventionen und gegebenenfalls auch die biographische und literarische Identität des Autors.

Die bereits erwähnten kognitionswissenschaftlichen Schematheorien erklären, wieso ein auf der Textoberfläche notwendig lückenhaft dargestelltes Geschehen in der Lektüre dennoch als kohärente Sequenz verstanden werden kann: Der Leser inferiert fehlende Informationen aus seinem empirischen und kulturellen Weltwissen (Bortolussi/Dixon 2003, 97–132).

In der literaturwissenschaftlichen Erzählforschung war für die Bestimmung der Ereignishaftigkeit einer Handlung die strukturalistisch-semiotische Sujet-Theorie Jurij M. Lotmans besonders einflussreich. Nicht die einzelnen Geschehnisse, sondern nur die globale Struktur einer Geschichte insgesamt bezeichnet Lotman als ein ›Ereignis‹ (oder ›Sujet‹). Damit eine Geschichte ein Ereignis in diesem terminologischen Sinne darstellen kann, muss die erzählte Welt drei Elemente enthalten: »1. ein semantisches Feld, das in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt ist; 2. eine Grenze zwischen diesen Untermengen, die unter normalen Bedingungen impermeabel ist, im vorliegenden Fall jedoch [...] sich für den die Handlung tragenden Helden als permeabel erweist; 3. der die Handlung tragende Held« (Lotman 1973, 360; vgl. Martínez/Scheffel 2009, 140–144). Ein Ereignis findet statt, indem der Held die Grenze zwischen den »komplementären Untermengen« des »semantischen Feldes« überschreitet. Das »semantische Feld« ist für Lotman immer in der räumlichen Struktur der erzählten Welt abgebildet. Die Spaltung der erzählten Welt in gegensätzliche Teilräume entfaltet sich auf drei Ebenen: *Topologisch*

ist der Raum der erzählten Welt durch Oppositionen wie ›hoch vs. tief‹, ›links vs. rechts‹ oder ›innen vs. außen‹ geordnet. Diese topologischen Unterscheidungen werden im literarischen Text mit *semantischen* Gegensatzpaaren verbunden wie ›gut vs. böse‹, ›vertraut vs. fremd‹, ›natürlich vs. künstlich‹. Schließlich wird die semantisch aufgeladene topologische Ordnung durch *topographische* Gegensätze konkretisiert, z. B. ›Berg vs. Tal‹, ›Stadt vs. Wald‹ oder ›Himmel vs. Hölle‹. Die räumliche Ordnung der erzählten Welt wird »zum organisierenden Element [...], um das herum auch die nichträumlichen Charakteristika aufgebaut werden« (Lotman 1973, 332). So ist der Raum in Dante Alighieris *Divina Commedia* (1307–1321) topologisch durch den Gegensatz von ›oben vs. unten‹, semantisch durch den Gegensatz von ›gut vs. böse‹ (christliche Tugend vs. Sünde) und topographisch durch die Achse zwischen dem untersten Kreis der Hölle und der obersten Himmelskugel strukturiert. Das ›Ereignis‹ der *Commedia* besteht aus der unerhörten Reise, die der Ich-Erzähler Dante durch die drei Regionen (Hölle, Läuterungsberg, Himmel) dieses Welt-Raums unternimmt.

Für Lotman ist die Überschreitung einer klassifikatorischen Grenze ein notwendiges Merkmal narrativer Texte. Nun gibt es sicherlich viele Erzählungen, deren Handlungsstruktur als ereignishaft in Lotmans Sinn rekonstruiert werden kann. Es ist aber unplausibel, diesen immer auch durch die Raumstruktur der erzählten Welt definierten Ereignisbegriff zu einem notwendigen Merkmal von Narrativität überhaupt zu erklären. Der Sieg der japanischen Nationalmannschaft gegen die USA war durchaus ein ›Ereignis‹ im Sinne einer Erwartungsdurchbrechung, ohne dass er als eine räumliche Grenzüberschreitung im Sinne Lotmans beschrieben werden könnte. Deshalb verzichten einige Erzählforscher wie Wolf Schmid und Peter Hühn auf Lotmans Festlegung auf eine immer auch räumliche Gestaltung der ereignishaften Grenzüberschreitung und halten nur am Kriterium der Normdurchbrechung fest (Schmid 2008; Hühn 2010). Ein auf diese Weise rekonzipierter Ereignisbegriff bezieht sich weiterhin nicht auf die einzelnen Segmente des dargestellten Geschehens, sondern auf die Gesamtstruktur der Handlung. So verstanden, ist ›Ereignishaftigkeit‹ kein notwendiges, sondern ein fakultatIVES und außerdem graduelles Kriterium von Erzähltexten: Erzählungen können in diesem besonderen Sinn mehr oder weniger ereignishaft sein, aber durchaus auch ereignislos.

## 1.9 Tellability

Gelegentlich wird auch *tellability* als Merkmal narrativer Texte angeführt. Der Begriff stammt aus der soziolinguistischen Erzählanalyse und wurde der Sache nach von William Labov eingeführt (der allerdings selbst den Ausdruck *reportable* verwendete, s. Labov 1972, 370). Der Ausdruck *tellable* (ebenso wie *reportable*) ist grammatisch etwas irreführend. Denn es geht nicht darum, ob ein Geschehen überhaupt erzählbar ist. *Tellable* im Sinne Labovs sind vielmehr Ereignisse, die es sich zu erzählen lohnt. Eine Erzählung besitzt *tellability*, wenn der Zuhörer am Ende nicht mehr nach dem Sinn der Erzählung fragt (›so what?‹). Damit der Zuhörer den Sinn erkennen kann, fügt der Erzähler in seinen Text (beispielsweise am Anfang oder Ende oder vor oder nach dem Höhepunkt der Geschichte) evaluative Bemerkungen ein, die dem Hörer oder Leser signalisieren, worum es geht. So wird im zitierten Zeitungsartikel bereits durch die Überschrift »Japanische Traumreise zum WM-Titel« der überraschende Charakter des Endspiels und damit die ›Pointe‹ der Geschichte hervorgehoben.

Ereignishaftigkeit und *tellability* sind voneinander zu unterscheiden. Anders als die Ereignishaftigkeit ist die *tellability* einer Geschichte kein inhärentes Merkmal der erzählten Ereignisse im Sinne einer Normdurchbrechung, sondern entsteht aus der *Relevanz*, die ihr in einem bestimmten Erzählkontext aktuell zukommt. Im Journalismus entscheidet der ›Nachrichtenwert‹ über die *tellability*, d. h. hier: über die Publikationswürdigkeit einer Geschichte. Der Nachrichtenwert wird durch Faktoren wie das Ausmaß und die Konsequenzen des Ereignisses, die Aktualität, räumliche oder zeitliche Nähe, die Auswirkungen auf die eigene (lokale, regionale, nationale) Gemeinschaft u. a. bestimmt. Ereignisse wie der Verlauf des WM-Endspiels verlieren ihren journalistischen Nachrichtenwert schon nach Tagen. Andererseits können Geschichten, die für sich genommen wenig spannend sind, in einem bestimmten Rahmen höchst vergnüglich anzuhören sein – etwa wenn Kinder am Mittagstisch erzählen, was sie morgens im Kindergarten erlebt haben. Und schließlich können sich gerade sehr ungewöhnliche und wichtige Ereignisse der Erzählbarkeit entziehen – beispielsweise traumatisierende Erfahrungen, die den Erzähler oder den Zuhörer beschämen oder quälen (Norrick 2007).





gehen kann, ob die im Text erhobenen Behauptungen *tatsächlich* wahr sind. Wenn ein Historiker in seiner Darstellung irrtümlich falsche Fakten wiedergibt, bleibt sein Text dennoch ein Stück faktualer Geschichtsschreibung. Dasselbe gilt für einen Fälscher, der wider besseres Wissen in einem faktualen Text die Unwahrheit schreibt – wie Binjamin Wilkomirski in seiner angeblichen Holocaust-Autobiographie *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (1996). In beiden Fällen verwandelt der mangelnde Tatsachenbezug die faktualen Texte nicht in fiktionale; es handelt sich weiterhin um faktuale, wenngleich defizitäre (nämlich fehlerhafte bzw. lügnerische) Texte. Entscheidend für die Faktualität und damit für die Abgrenzung zwischen faktualer und fiktionaler Rede wäre also nicht die tatsächliche Referenz, sondern der referentielle Geltungsanspruch, den sie (sei es zu Recht oder zu Unrecht) erheben (Klein/Martínez 2010, 1–7).

Doch auch nach dieser Präzisierung stößt die Auffassung, Fiktionalität lasse sich über die Fiktivität der dargestellten Inhalte definieren, auf Schwierigkeiten. Die logische Struktur fiktionaler Texte lässt sich mit diesem Ansatz nicht angemessen erfassen. Während ›fiktiv‹ im Gegensatz zu ›real‹ steht und die Frage nach der Fiktivität auf den ontologischen Status der dargestellten Sachverhalte zielt, steht ›fiktional‹ im Gegensatz zu ›faktual‹ und bezeichnet einen bestimmten Modus von erzählender Rede. Faktuale Erzählungen (z. B. der oben zitierte Spielbericht aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*) sind Teil einer realen Kommunikation und bestehen aus Sätzen, die vom Leser als wahrheitsheischende Behauptungen des Autors (hier: des Sportjournalisten Christian Kamp) verstanden werden. Fiktionale Texte (z. B. Peaces *The Damned Utd*) sind ebenfalls Teil einer realen Kommunikation, in der ein realer Autor (David Peace) Sätze produziert, die von einem realen Leser gelesen werden. Fiktionale Texte sind jedoch komplexer als faktuale, weil sie außer der realen auch noch eine zweite, imaginäre Kommunikationssituation gestalten. In dieser zweiten Situation kommt ein erfundener Erzähler zu Wort (im Fall von *The Damned Utd* bleibt dieser Erzähler in den Du-Passagen des Romans anonym, während die Erzählinstanz der Ich-Passagen als der Ich-Erzähler Brian Clough identifiziert werden kann). Die fiktionale Erzählung enthält sowohl eine reale wie eine imaginäre Kommunikation. Die reale Kommunikation zwischen Autor und Leser findet hier nur indirekt statt und ähnelt dem Zitieren der Rede eines anderen; denn auch beim Zitieren über-

mittelt man Sätze, die jemand anders behauptet hat, die aber nun, im Akt des Zitierens, ohne aktuell behauptende Kraft weitergegeben werden. Fiktionale Rede stellt Sachverhalte als wirkliche dar, ohne jedoch eine Referenz dieser Darstellung auf unsere Wirklichkeit zu beanspruchen (Martínez-Bonati 1975; Martínez/Scheffel 2009, 9–20, Zipfel 2001, 61–68).

Anders als der reale Sprecher einer faktualen Rede ist das fiktive Aussagesubjekt der fiktionalen Rede nicht an die ›natürlichen‹ Beschränkungen menschlicher Rede gebunden und kann deshalb z. B. ungestraft die Position eines allwissenden Erzählers einnehmen – so informiert uns der anonyme Du-Erzähler in *The Damned Utd* ohne jede empirische Rechtfertigung über die Bewusstseinszustände (Gedanken, Gefühle, Absichten, Wünsche) seiner Hauptfigur. Der reale Autor eines fiktionalen Textes kann nicht für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Aussagen verantwortlich gemacht werden, weil er diese zwar produziert, aber nicht selbst behauptet – vielmehr ist es der imaginäre Erzähler, der die Sätze mit Wahrheitsanspruch äußert.

Die Rezeption faktualer Erzählungen geht mit der entgegengesetzten Leseerwartung einher: Ihr Leser erwartet nicht die Schilderung eines erfundenen, sondern eines wirklichen Geschehens. Textpragmatisch zeichnen sich faktuale Erzählungen gegenüber fiktionalen dadurch aus, dass der Autor zugleich auch der Erzähler seines Textes ist. Das hat Konsequenzen für den Geltungsanspruch seiner Rede: Er muss selbst für die Wahrheit der vorgebrachten Behauptungen einstehen.

### 1.12 Fiktionalitätssignale

Woran erkennt man, ob man einen fiktionalen oder einen faktualen Erzähltext liest?

Erstens kann die Fiktionalität textpragmatisch dadurch angezeigt werden, dass Name und Person des realen Autors nicht mit dem Erzähler übereinstimmen, der aus dem Text zu erschließen ist. In *The Damned Utd* wechselt die Sprecherinstanz ständig zwischen einem anonymen Erzähler, der die Hauptfigur Brian Clough in der 2. Person Singular anredet, und eben diesem Clough, der in der Ich-Form seine eigene Geschichte erzählt; dieser Ich-Erzähler Brian Clough ist offensichtlich nicht mit dem Autor David Peace identisch.

Zweitens können Gattungsbezeichnungen (›Roman‹) und andere Paratexte (›Personen und Handlung dieses Buches sind frei erfunden‹) einen Text

von vornherein als fiktional kennzeichnen. So trägt *The Damned Utd*, obwohl darin die authentische Geschichte des realen Fußballspielers und -trainers Clough erzählt wird, den (hier allerdings metaphorisch gemeinten) Untertitel »An English Fairy Story«.

Drittens kann die Fiktionalität des Textes durch bestimmte textinterne Merkmale erkennbar sein. Dazu gehörten vor allem Aussagen des Erzählers, die eine übermenschlich-phantastische Allwissenheit voraussetzen, insbesondere der unmittelbare Zugang zur Gedanken- und Gefühlswelt der Figuren. Der anonyme Du-Erzähler von *The Damned Utd* etwa erzählt uns in der oben zitierten Passage dreimal in Form eines Gedankenberichts von der Absicht des Spielers, ein Tor zu erzielen (»your mind on a goal«, »your mind on that goal«, »your mind still on that goal«).- Eine andere Art textinterner Fiktionalitätssignale sind fantastische Elemente der erzählten Welt, die mit dem empirischen Weltwissen, das den jeweiligen zeitgenössischen Horizont des Textes bildet, unvereinbar sind – sprechende Tiere in Märchen und Fabeln, Mondreisen in Zukunftsromanen des 19. Jahrhunderts, Wiedergänger und Vampire in Horrorgeschichten.- Weiterhin kann ein Text seine eigene Fiktionalität in »metafiktionalen« Passagen anzeigen (Fludernik 2003, Scheffel 1997); diese durchbrechen die ästhetische Illusionsbildung durch explizite oder implizite Hinweise auf den Fiktionscharakter des Textes, beispielsweise in Form von paradoxen Metalepsen (zur Metalepse s. Genette 2004).- Schließlich kann die Fiktionalität auch an Erzählverfahren ablesbar sein, die nicht als fiktionale Imitationen eines faktualen »natürlichen Erzählens« verstanden werden können. Zahlreiche Beispiele für solche Verfahren, die in den letzten Jahren im Rahmen einer *unnatural narratology* vermehrt untersucht werden, liefern etwa die französischen *nouveaux romans* von Michel Butor, Alain Robbe-Grillet u. a. oder auch die Kurzprosa der literarischen Absurde (Richardson 2006). Diese Texte verletzen elementare Konventionen des Erzählens, indem sie z. B. die chronologische und kausale Linearität von Ereignisfolgen auf paradoxe Weise umkehren oder instabile, in sich widersprüchliche Erzählinstanzen und Erzählsituationen bilden, und legen so ihre Fiktionalität offen.

Allerdings ermöglichen solche textinternen Signale keine trennscharfe Abgrenzung zwischen fiktionalen und faktualen Texten: (a) Nicht alle fiktionalen Texte enthalten Charakteristika allwissenden Erzählens, wunderbare Inhaltselemente, metafiktionale

Passagen oder paradoxe Erzählverfahren. Deshalb können diese Kennzeichen nicht als ein *notwendiges* Kriterium für Fiktionalität dienen. (b) Und andererseits greifen auch faktuale Texte gelegentlich zu Darstellungsmitteln, die eigentlich den Standpunkt eines allwissenden Erzählers voraussetzen – so Reportagen in der Tradition des New Journalism oder experimentelle Werke der Geschichtsschreibung, die unprotokollierte Dialoge in wörtlicher Rede wiedergeben oder über die Gedanken und Gefühle historischer Personen berichten, ohne deswegen jedoch ihren faktualen Geltungsanspruch aufzugeben; allerdings müssen die Autoren hier ihre fiktionalisierenden Erzählverfahren durch den Verweis auf Recherchen, Dokumente o. ä. als plausible Vermutungen legitimieren (Klein/Martínez 2010, 179–191). Folglich können solche textinternen Merkmale auch kein *hinreichendes* Kriterium für die Entscheidung sein, ob ein fiktionaler oder faktualer Erzähltext vorliegt – sie liefern allenfalls Hinweise und Signale. Die Klassifikation eines Textes als fiktional oder faktual ist eine Entscheidung, die letztlich auf textpragmatischer Ebene getroffen wird.

Selbstverständlich gibt es auch literarische und nicht-literarische Texte, die mit der Grenze zwischen Faktualität und Fiktionalität spielen, indem sie widersprüchliche Signale setzen – beispielsweise die *faction* (aus *fact* und *fiction*) genannten Reportagen des *New Journalism*, die literarisch-fiktionale Stilmittel wie die erlebte Rede verwenden, ohne auf ihren faktualen Geltungsanspruch zu verzichten. Zu diesen hybriden Texten gehört auch David Peaces *The Damned Utd*. Einerseits weist der Text klare Fiktionalitätssignale auf: Nichtidentität von Autor und Erzähler, paratextuelle Kennzeichnung als »fairy story«, Darstellung eines fremden Bewusstseins aus der Innensicht. Andererseits beansprucht der Text durchaus, wahrheitsgemäß aus dem Leben einer realen Person zu erzählen (zu seinen *Faktualitätssignalen* gehören neben der umfassenden Einbettung der erzählten Geschichte in die britische Realität der 1960er und 1970er Jahre u. a. die Wiedergabe von authentischen Spielergebnissen, Mannschaftsaufstellungen und Tabellenständen der englischen Fußballligen jener Jahre). Dass dieser faktuale Geltungsanspruch ernstgenommen wurde, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass Peaces Darstellung in einigen Rezensionen und Stellungnahmen als grob verfälschend kritisiert wurde.

### 1.13 Was ist Erzählen? Ein knappes Fazit

Kehren wir abschließend zu der Ausgangsfrage zurück: Was ist erzählen? Wir haben einige Strukturmerkmale von Erzähltexten kennengelernt. Es stellt sich jetzt die Frage, was für einen Status diese Merkmale jeweils für die Bestimmung des Phänomens ›Erzählen‹ haben. Die Antwort darauf besteht zunächst aus einigen Einschränkungen:

- ›Fiktionalität‹ ist kein notwendiges Merkmal von Erzähltexten überhaupt, weil damit nur ein Teilbereich des Erzählens erfasst wird – der freilich für die Erzählliteratur von zentraler Bedeutung ist.
- Die Merkmale ›Ereignishaftigkeit‹, *tellability* und ›Erfahrungshaftigkeit‹ liefern keine trennscharfe Abgrenzung des Erzählens im Sinne einer binären entweder-oder-Unterscheidung gegenüber anderen Textsorten. Sie bezeichnen vielmehr skalare oder graduelle Eigenschaften, die mehr oder weniger in einem Erzähltext vorhanden sein können. (David Herman bezeichnet das, was mit diesen skalaren Definitionskriterien erfasst wird, als *narrativity*, und unterscheidet davon die binäre Kategorie *narrativehood*; Herman 2002, 100 ff.) Zudem sind diese drei Merkmale keine notwendigen, sondern nur mögliche (fakultative) Kennzeichen von Erzähltexten (wenngleich sie durchaus typisch für bestimmte Formen, Gattungen und Funktionen des literarischen und nicht-literarischen Erzählens sein mögen). Denn es gibt durchaus, wie bereits erwähnt, Erzähltexte, die in den oben ausgeführten terminologischen Bedeutungen weder ›ereignishaft‹ noch *tellable* noch ›erfahrungshaftig‹ sind.
- Eine andere Einschränkung gilt für das Kriterium der ›Mittelbarkeit‹ in Form einer Erzählerinstanz, das dem ›Erzählen‹ im engen Sinn zugrunde liegt: Mittelbarkeit ist nicht spezifisch für das Erzählen, denn nicht nur die erzählende, sondern jede Rede setzt eine Sprecherinstanz voraus.
- Als spezifisches Merkmal von Erzählen im engen wie im weiten Sinn bleibt das ›Was‹ des Erzählens übrig: die Geschichte (*histoire*). Eine Geschichte besteht aus einer chronologisch geordneten Sequenz von konkreten Zuständen und/oder Ereignissen, die einen gemeinsamen Handlungsträger besitzen und kausal miteinander vernetzt sind. Das und tendenziell in Handlungsschemata gefasst werden können. Diese Kriterien beschreiben zumindest prototypische Eigenschaften von Erzählungen. Sie können erst recht nicht als Wertungskriterien für ›besseres‹ oder ›schlechteres‹

Erzählen dienen. Gerade literarische Erzähltexte spielen mit den Voraussetzungen und Konventionen des faktualen, ›natürlichen‹ Erzählens, indem sie sie ironisieren, außer Kraft setzen, in die Paradoxie treiben usw. Das literarische Erzählen ist ohnehin so vielgestaltig, dass es sich empfiehlt, es nicht nur mit einer Minimaldefinition zu beschreiben, sondern ein möglichst breites Spektrum seiner Erscheinungsformen zu erfassen. Diesem Zweck dienen die Beiträge dieses Handbuchs.

#### Primärliteratur

- Kamp, Christian: »Japanische Traumreise zum WM-Titel«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.7.2011, 19.  
Peace, David: *The Damned Utd* [2006]. London 2009.

#### Forschungsliteratur

- Beaugrande, Robert de/Dressler, Wolfgang: *Einführung in die Textlinguistik* [1981]. Tübingen 2011.  
Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge 2003.  
Fludernik, Monika: *Towards a ›Natural‹ Narratology*. London 1996.  
Fludernik, Monika: »Metanarrative and metafictional commentary. From metadiscursivity to metanarration and metafiction«. In: *Poetica* 35 (2003), 1–39.  
Forster, E[dward] M[organ]: *Aspects of the Novel* [1927]. Harmondsworth 1974.  
Friedemann, Käte: *Die Rolle des Erzählers in der Epik* [1910]. Hildesheim 1977.  
Genette, Gérard: *Die Erzählung* [1972/1983]. München 1994.  
Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion* [1991]. München 1992.  
Genette, Gérard: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris 2004.  
Herman, David: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln 2002.  
Hühn, Peter: *Eventfulness in British Fiction*. Berlin/New York 2010.  
Kermode, Frank: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford 1967.  
Klein, Christian/Martínez, Matías (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart 2010.  
Labov, William: »The Transformation of Experience in Narrative Syntax«. In: Ders.: *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia 1972, 354–396.  
Mackie, John L.: *The Cement of the Universe. A Study of Causation* [1974]. Oxford 2002.  
Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2009.  
Martínez-Bonati, Félix: *Fictive Discourse and the Structures of Literature*. Ithaca/London 1981.

- Norricks, Neal R.: »Conversational Storytelling«. In: Herman, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, 127–141.
- Richardson, Brian: *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus 2006.
- Ryan, Marie Laure: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington/Indianapolis 1991.
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen 1997.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 2., verb. Aufl. Berlin/New York 2008.
- White, Hayden: »Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie«. In: Ders.: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M. 1990, 40–77.
- White, Morton: *Foundations of Historical Knowledge*. New York 1965.
- Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin 2001.

Matías Martínez

## 2. Erzähltexte im Verhältnis zu anderen Textsorten

Geschichten werden nicht nur in einschlägigen Erzähltexten wie Romanen, Novellen oder Kurzgeschichten kommuniziert, sondern auch in anderen fiktionalen und in faktualen Textsorten (sowie in visuellen Medien). Dies geschieht in den literarischen Gattungen der Dramatik und Lyrik, aber auch in faktualen Textsorten wie Klatsch, Sportreportagen, Zeitungsnachrichten, Reiseberichten oder Aussagen vor Gericht. Die Ausprägung von Narrativität in unterschiedlichen Textsorten unterliegt jeweils besonderen Umsetzungsbedingungen, die den Modus des Erzählens wie des Erzählten formen – verstärkt bei visuellen Medien wie Filmen und Gemälden (Ryan 2009, 263 f.). Im Folgenden wird vor der Vergleichsfolie des Erzähltextes die Präsentation von Geschichten in Dramen und Gedichten skizziert. Dabei können nur idealtypische Ausprägungen benannt werden, da alle Textsorten vielfältige Variationen des Idealtypus aufweisen, zumal seit der Moderne mit dem Verfall verbindlicher Konventionen und der Neigung zum Experimentieren mit neuen Formen.

### 2.1 Die Dimensionen des Erzähltextes und das Märchen als Prototyp

Die Unterschiede zwischen den Textsorten lassen sich mithilfe der drei konstitutiven Dimensionen des Erzählens bestimmen – des *Geschehens* (des Verän-

derungsprozesses in der außertextlichen Welt: *story*), des *Diskurses* (der strukturierenden Vermittlung des Geschehens im Medium des Textes: *discourse*) und der *Erzählinstanz* (des Erzählers, der mit dem Akt des Erzählens den Diskurs hervorbringt). Die bloße Zustandsveränderung ist jedoch noch nicht zureichend als Gegenstand für eine mitteilenswerte Erzählung. Vielmehr muss die Vermittlung der Geschichte ein *Ereignis* aufweisen, um Erzählwürdigkeit zu besitzen (*tellability*), d. h. eine überraschende Wendung, einen entscheidenden Umschwung, eine Abweichung vom Erwarteten oder Normalen (Lotman 1972, 329–340; Hühn 2009).

Die Textsorten unterscheiden sich u. a. durch tendenzielle Besonderheiten innerhalb dieser drei Dimensionen. Dies betrifft zum einen die Thematik der erzählten Geschichte und die Art des Ereignisses, zum anderen die Ausgestaltung und zeitliche Platzierung des Erzählprozesses (ob vor, zeitgleich mit oder nach dem Geschehen), zum dritten den Modus der narrativen Präsentation des Geschehens mit seinen Alternativen: *Erzählen* mit Vermittlung durch eine Erzählerfigur oder *Darstellen* ohne Vermittlung in direkter Präsentation, mit anderen Begriffen: diegetische oder mimetische Darbietung, *telling* oder *showing* (Schmid 2005, 18 f.; Nünning/Sommer 2008, 337–40). Diese Kategorien gliedern im Folgenden die Herausarbeitung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen Erzähltexten, als dem bevorzugten Gegenstand der Narratologie, und Dramen sowie Gedichten, die bisher relativ selten unter narratologischer Perspektive beschrieben wurden. Im Interesse der Überschaubarkeit konzentriert sich dieser Vergleich – trotz der Variabilität im Einzelnen – auf die zentralen Merkmale der Vergleichsfolie und fasst diese gemäß der Prototypensemantik zu einem *Prototypen* zusammen. Als ein derartiger Prototyp, der nach allgemeinem Verständnis die charakteristischen Elemente literarischer Erzählprosa aufweist, dient hier das Märchen (vgl. eine ähnliche Funktionalisierung bei Wolf 2002, 43–51), am Beispiel *Aschenputtel* aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm (1837/1999, 116–122). Dieses Märchen zeigt folgende prototypische narrative Merkmale – in Bezug auf das *Geschehen*: einen konkreten Schauplatz (hier: quasi-mittelalterliche Welt mit Stadt und Herrschersitz, ständische Gesellschaft), einen (hier: weiblichen) Protagonisten und weitere Figuren (hier: typisiert und spezifiziert nach Stand, Alter, Familienbeziehung, zum Teil mit sprechendem Namen: Bürger mit Frau und Töchtern, Aschenputtel als Magd, König und Königssohn),