

### 3. Figur

#### 3.1 Figur und Person

Wenn literarische Geschichten (*mythoi*) gemäß der Bestimmung des Aristoteles »menschliche Handlungen« darstellen (*mimesis praxeōs*; Aristoteles 1982, 1449b), dann sind die Akteure dieser Handlungen zweifellos ein zentrales Element von Erzählungen, genauer gesagt: eine Grundkomponente der erzählten Welt (Diegese). Die Bewohner der fiktiven Welten fiktionaler Erzählungen nennt man »Figuren« (engl. *characters*), um den kategorialen Unterschied gegenüber »Personen« oder »Menschen« hervorzuheben. Autoren fiktionaler Texte erfinden Figuren, Autoren faktualer Texte berichten von Personen. Aus diesem Unterschied folgen einige Besonderheiten, die Figuren fiktional-literarischer Welten sowohl von der Darstellung realer Personen in faktualen Texten wie auch von der Wahrnehmung realer Personen in unserer Alltagswelt unterscheiden.

Figuren müssen nicht menschlich oder menschenähnlich sein. Viele literarische Akteure besitzen phantastische Qualitäten, die mit dem Begriff einer Person unvereinbar sind – man denke an die tierischen Handlungsträger in Fabeln. Selbst unbelebte Dinge wie Roboter in der *Science Fiction* oder die titelgebenden Protagonisten des Grimmschen Märchens *Strohalm, Kohle und Bohne* können in der Fiktion zu Handlungsträgern und damit zu Figuren werden. Gibt es überhaupt eine notwendige Voraussetzung dafür, dass ein Textelement als eine Figur gelten kann? Das einzige unerlässliche Merkmal für den Status einer Figur ist wohl, dass man ihr Intentionalität, also mentale Zustände (Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle, Wünsche, Absichten) zuschreiben können muss.

Fiktive Figuren sind, so wie die Inhalte fiktiver Welten generell, abgeschlossener und zugleich unvollständiger als reale Personen. Abgeschlossener sind sie, weil man keine anderen Informationen (im Sinne von konkreten Tatsachen der erzählten Welt) über sie bekommen kann als diejenigen, die der Text selbst mitteilt. (Was selbstverständlich nicht bedeutet, dass man diese »Informationen« nicht sehr unter-

schiedlich und immer wieder neu interpretieren kann.) Wenn in einer Biographie über Thomas Mann erwähnt wird, dieser habe sich für die Figur des Tazio aus seiner Novelle *Der Tod in Venedig* (1912) von dem jungen Wladyslaw Moes anregen lassen, den er 1911 während eines Venedig-Aufenthaltes kennenlernte, dann kann man – wenn man es denn möchte – nach weiteren Dokumenten über diesen polnischen Baron recherchieren. Dagegen wäre es grundsätzlich sinnlos, außerhalb des Novellentextes nach zusätzlichen Informationen über die Figur des Tazio zu suchen. Der fiktionale Text von *Der Tod in Venedig* gibt uns nicht einen, sondern den einzigen Zugang zu seiner erzählten Welt.

Andererseits sind fiktive Figuren grundsätzlich unvollständig, weil sie im Text notwendigerweise unterdeterminiert bleiben. Wenn zu Beginn von Manns Novelle *Aschenbach* einen Spaziergang durch München unternimmt, ohne dass die Art seiner Schuhe (Halbschuhe? Halbstiefel? Stiefeletten?) erwähnt wird, dann bleibt die Schuhart prinzipiell nicht bestimmbar. Aus dieser Unvollständigkeit folgt allerdings nicht, dass die kognitive Konstruktion einer Figur grundsätzlich unvollständiger wäre als die einer Person. So nehmen wir, obwohl der Text darüber schweigt, nicht an, dass *Aschenbach* gar keine Schuhe trug – es wäre ein eklatanter Bruch mit dem Stil dieser erzählten Welt, wenn der gesellschaftlich arrivierte Schriftsteller barfuß durch München lief. (Wenn doch, hätte es erwähnt werden müssen.) Vielmehr ergänzen wir in der Lektüre zusätzlich zu den explizit erwähnten Sachverhalten zahlreiche weitere, die in den Textinformationen logisch oder analytisch enthalten sind oder die aufgrund von Hintergrundwissen aus ihnen abgeleitet werden können. Diese logisch-analytisch oder kognitiv implizierten Sachverhalte sind in der erzählten Welt nicht einfach nicht vorhanden, sondern, mit einem Ausdruck des Phänomenologen Roman Ingarden, »unbestimmt vorhanden« (vgl. Ingarden 1968, 47).

Zu dem Hintergrundwissen, das im Lektüreprozess aktiviert werden kann, gehören historisch-kulturelle und empirisch-praktische Kenntnisse – etwa, dass bürgerliche Personen im München des frühen 20. Jahrhunderts bei Spaziergängen in der Regel Schuhzeug trugen. Eine andere wichtige Quelle gerade für das Verstehen literarischer Figuren ist die Alltagspsychologie (*folk psychology*) der Leser, d. h. typische intuitive Annahmen über das Innenleben von Personen und über den Zusammenhang zwischen Handlungen und zugrundeliegenden mentalen Zuständen (Eder 2008, 202–218 u. 284–289; Jan-

midis 2004, 185–195). Und schließlich wird das Verständnis von Figuren auch durch das Wissen um literarische Normen, insbesondere um Gattungskonventionen bestimmt.

Diese unterschiedlichen Quellen für Leserinferenzen sind durchaus nicht immer miteinander vereinbar. Zwischen den Inferenzen auf der Basis von allgemeinem Weltwissen und solchen aus literarischem Gattungswissen kann es zu Widersprüchen kommen. Dann haben in der Regel die literarischen Inferenzen Vorrang: Dass der Löwe sprechen kann und stark, aber nicht besonders schlau ist, folgt nicht aus zoologischen Kenntnissen, sondern allein aus den Gattungsvorgaben der Tierfabel. Dass die junge Heldin trotz jahrelanger Unglücksfälle und Strapazen beim schließlichen *happy ending* so schön und unberührt ist wie zu Beginn der Geschichte, entspricht nicht den Realitäten der Biologie und des Reiselebens, sondern gehorcht den Regeln des griechischen Liebes- und Abenteuerromans.

Ein interessanter Sonderfall sind reale Personen in fiktionalen Erzähltexten. Die erzählten Welten historischer Romane z. B. werden auch von Personen der realen Geschichte bevölkert. Hier ist das oben erwähnte Prinzip der Abgeschlossenheit nur eingeschränkt gültig, da die Identität des Protagonisten nicht nur durch den fiktionalen Text, sondern auch durch textexterne Dokumente konstituiert wird. Ein Leser könnte dem Autor in diesem Fall sogar historische Fehler in seiner Darstellung vorwerfen – was mit Bezug auf die Bewohner rein fiktiver Welten sinnlos wäre. Praktische Folgen kann das besonders bei Schlüsselromanen haben, die verdeckte Porträts von Zeitgenossen enthalten. So musste sich Klaus Mann dafür rechtfertigen, dass er in seinem Roman *Mephisto – Roman einer Karriere* (1936) in der Figur des Hendrik Höfgen den Schauspieler Gustav Gründgens als Opportunisten des Nazi-Regimes darzustellen schien. Gründgens' Adoptivsohn verklagte den Verlag, der den Roman publiziert hatte, auf Verletzung von Gustav Gründgens' Persönlichkeitsrecht und erwirkte in mehreren Instanzen bis hin zur sogenannten »Mephisto-Entscheidung« des Bundesverfassungsgerichts (24.2.1971, BVerfGE 30, 173) ein Verbot des Romans.

Ein Autor kann aber auch die historischen Kenntnisse seiner Leser spielerisch brüskieren, indem er historische Figuren absichtlich in eine kontrafaktische Welt versetzt – wie es etwa Robert Harris in seinem Roman *Fatherland* (1992) tut, der in einer Welt spielt, in der Adolf Hitler nach dem Gewinn des Zweiten Weltkriegs den amerikanischen Präsidenten

John F. Kennedy an seinem 75. Geburtstag am 20.4.1964 zum Staatsempfang erwartet. Hier wäre es verfehlt, dem Autor Harris historische Fehler vorzuwerfen, da gerade die Abweichung der Romanhandlung vom realen Gang der Geschichte offensichtlich zur Pointe des Werks gehört. Wenn der Roman diesen kontrafaktischen Hitler in revanchistischer Absicht porträtierte – was nicht der Fall ist –, wären Einwände gegen die Darstellung zwar grundsätzlich sinnvoll. Dann handelte es sich allerdings nicht um eine historiographische Kritik an einer verfälschenden Wiedergabe von realen Fakten in der erzählten Welt der Fiktion, sondern um eine politische Kritik an der positiven Darstellung eines erfolgreichen Diktators Hitler.

### 3.3 Figur als kognitive Konstruktion

Es wurde bereits auf die Bedeutung von Inferenzen für das Verstehen von Romanfiguren hingewiesen. Kognitive Erzählforscher haben solche Leserinferenzen in den letzten Jahren vermehrt untersucht (Bortolussi/Dixon 2003; Eder/Jannidis/Schneider [Hg.] 2010). Ein Befund dieser Studien ist, dass literarische Figuren im Lektüreprozess zumindest teilweise durch dieselben Inferenzprozesse mental konstruiert werden, die bei der Wahrnehmung realer Personen stattfinden: »Readers by default assume that they will encounter real-life characters and make a concerted effort to fill in the schematic gaps to produce human-like constructs« (Bortolussi/Dixon 2003, 152f.). Denn auch unsere Wahrnehmung realer Personen ist unvollständig und wird stets durch kognitive Schemata ergänzt. Die sozialpsychologische Attributions-theorie liefert einen Erklärungsansatz für diese Inferenzprozesse. Sie setzt an dem Umstand an, dass Charaktermerkmale (*traits*) nicht direkt beobachtbar sind, sondern aus dem Verhalten einer Person erschlossen werden müssen. Das beobachtete Verhalten wird als Wirkung bestimmter Verhaltensdispositionen erklärt, anders gesagt: der Person werden zugrundeliegende Charakterzüge attribuiert.

Nur wenn man annimmt, dass Figuren und Personen kognitiv zumindest teilweise auf ähnliche Weise konstruiert werden, ist es erklärbar, dass Leser an literarischen Figuren Anteil nehmen können (Eder 2008, 565–582). Empathie und Identifikation können so stark sein, dass zwischen Figur und Leser parasoziale Kontakte entstehen: Obwohl die Figur nicht existiert, ist sie dennoch ein fester Orientierungspunkt und Bestandteil der alltäglichen Lebenswelt des Lesers (Klein 2011).

### 3.4 Typen und Individuen

Literarische Figuren können unterschiedlich konzipiert sein. Anknüpfend an E.M. Forsters bekannte Unterscheidung zwischen *flat* und *round characters* (Forster 1927/1974, 75) kann man Figuren im Hinblick auf ihre (a) *Komplexität* und ihre (b) *Dynamik* erfassen (Pfister 1988, 241–250). (a) Eine Figur kann mehr oder weniger komplex sein: Eine kleiner Merkmalsatz macht sie ›flach‹ oder einfach, eine Vielzahl und Vielfalt von Wesenszügen ›rund‹ oder komplex. (b) Außerdem kann eine Figur statisch oder dynamisch sein, je nachdem, wie sehr sich ihre Merkmale im Laufe der Erzählung verändern. Die beiden Aspekte der Komplexität und Dynamik sind oftmals miteinander verknüpft: Die Protagonisten von Tierfabeln besitzen sowohl relativ wenige als auch konstante Merkmale, d. h. es sind vergleichsweise flache und statische Figuren: Der Fuchs ist und bleibt vor allem schlau, der Storch stolz und der Löwe stark. Dagegen vereinigt etwa der Ich-Erzähler in Jonathan Littells Holocaust-Roman *Les Bienveillants* (*Die Wohlgesinnten*, 2006) eine sehr komplexe und heterogene Merkmalskombination von Protagonisten des Bildungsromans, der antiken Tragödie, der Farce, des Kriminalromans u. a. in sich, die nacheinander im Laufe der Handlung in Erscheinung treten und die Figurentwicklung dadurch auch stark dynamisieren.

In Gattungen, die durch stereotype Handlungsmuster (*plots*) bestimmt sind, werden Figuren zu Aktanten. Sie sind wesentlich durch die Funktion bestimmt, die sie für den Fortgang der Handlung besitzen. Über ihren handlungsfunktionalen Wert hinaus besitzen sie kein eigenes Profil. So reduziert Vladimir Propp in seiner *Morphologie des Märchens* die große Vielfalt der Handlungen und Figuren in hundert russischen Zaubermärchen auf eine einzige, allen Texten gemeinsame abstrakte Tiefenstruktur, in der die Figuren allein durch ihre Rolle für die Geschichte bestimmt werden: »Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird« (Propp 1928/1975, 27; vgl. Martínez/Scheffel 2008, 137–145). Durch diese Reduktion kann Propp unterschiedliche Figuren (Zar, Großvater, Zauberer, Zarentochter usw.) auf dieselbe aktantielle Rolle zurückführen. Als solche Rollen nennt Propp den Held, den falschen Held, den Helfer, den Gegenspieler, den Schenker, die gesuchte Figur und den Sender. Propp prägte maßgeblich die späteren strukturalistischen Figurenkonzeptionen. Algirdas J. Grei-

mas reduzierte Propps Figurenarsenal auf die sechs ›Aktanten‹ (*actants*; der Ausdruck stammt von Greimas) Sender/Empfänger, Subjekt/Objekt und Helfer/Opponent (Greimas 1971).

In literarischen Gattungen mit schematischen Handlungsmustern sind Figuren also handlungsfunktional definiert. Zu dieser Schemaliteratur gehören etwa das Märchen, die Fabel, der Kriminal- und der Abenteuerroman, aber auch antike und mittelalterliche Gattungen wie der griechische Abenteuerroman, die Heiligenlegende, der Artusroman, Fabliaux, Brautwerbungsdichtungen. Die Figuren sind hier durch ihre Funktion im Rahmen des gattungsspezifischen Handlungsschemas bestimmt. Figuren der Erzählliteratur können auch nach Mustern aus den literarischen Nachbargattungen Drama und Lyrik geformt sein – der *miles gloriosus*, der falsche Höfling, die verlassene und die ferne Geliebte usw. Außerdem stellen kulturelle (medizinische, psychologische, politische, soziologische u. a.) Vorstellungen stereotype Figurenkonzepte und -rollen bereit – wie die vier Temperamente der antiken Humoralpathologie (Sanguiniker, Phlegmatiker, Melancholiker, Choleriker), soziale Rollen (Adliger vs. Bürger, Arbeiter vs. Angestellter, reich vs. arm), Geschlechteridentitäten (männlich vs. weiblich), Lebensalter (alt vs. jung), nationale Stereotypen (deutsch vs. französisch) usw.

Je weniger sich eine Figur einem Gattungsschema oder einem kulturellen Stereotyp zuordnen lässt und je komplexer und dynamischer sie konzipiert ist, desto stärker erscheint sie als ein singuläres Individuum. Geringe Stereotypie erzeugt einen Individualitätseffekt. Allerdings wäre es wohl unplausibel zu vermuten, dass ein hoher Grad an Individualität die Bereitschaft des Lesers erhöht, sich mit der Figur emotional zu identifizieren. Gerade Figuren der populären Schemaliteratur wie Sherlock Holmes, Perry Rhodan oder Harry Potter laden besonders erfolgreich dazu ein, identifikatorisch Anteil an ihnen zu nehmen.

### 3.5 Figurencharakterisierung

Alle in einer Erzählung vergebenen Informationen über eine Figur lassen sich unter den Begriff der ›Figurencharakterisierung‹ zusammenfassen. Grundsätzlich erfolgt die Informationsvergabe entweder *auktorial* durch die Erzählinstanz oder *figural* durch die redenden und handelnden Figuren. Zu unterscheiden ist ferner die *explizite* von der *impliziten Figurencharakterisierung*. Selbstcharakterisierungen

von Figuren und Fremdkommentare durch andere Figuren oder den Erzähler gehören zur *expliziten Charakterisierung* (Pfister 1988, 250–264; vgl. Jannidis 2004, 198–207). *Implizit* kann eine Figur beispielsweise durch die Namengebung charakterisiert sein. So wird der Protagonist von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1912) durch seinen Namen ›Gustav von Aschenbach‹ gleich mehrfach gekennzeichnet: Der Vorname spielt auf Gustav Mahler an, den Mann als Inbegriff des leidenden Künstlers in seiner Hauptfigur porträtierte. Das Adelsprädikat zeigt den gesellschaftlichen Erfolg des in den persönlichen Adel erhobenen Schriftstellers an. Der Nachname schließlich symbolisiert mit den Motiven Asche und Wasser die aporetische Situation Aschenbachs, dessen lebendige künstlerische Kreativität durch die Entwicklung zur zwanghaften »Meisterlichkeit und Klassizität« (Mann 2004, 514) inzwischen erloschen ist. Auch physiognomische Details können der indirekten Figurencharakterisierung dienen: Aschenbachs »hohe, zerklüftete und gleichsam narbige Stirn« symbolisiert eine leidende Exzellenz, das »weich gespaltene«, aber »wohlausgebildete Kinn« einen problematischen, zugleich weichen und harten Charakter (ebd., 515). Nicht nur unmittelbare psychische und physische Eigenschaften, auch andere Figurenmerkmale können bedeutungstragend sein. Dass Aschenbach in der noblen Münchner Prinzregentenstraße wohnt, signalisiert seine bürgerliche Arriviertheit. In solchen Fällen bekommen die expliziten Kennzeichnungen der Hauptfigur durch den Erzähler (Name, Physiognomie, Sozialität usw.) eine zusätzliche, implizit-symbolische Konnotation.

Zu den impliziten Charakterisierungsmöglichkeiten zählt schließlich auch die Pointierung des Figurenprofils durch Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu anderen Figuren der erzählten Welt (Pfister 1988, 250–264). So profiliert Manns Erzähler Aschenbachs zunehmenden körperlichen und psychischen Verfall, indem er diesen nach einem Besuch beim Kosmetiker ironisch als »blühenden Jüngling« (Mann 2004, 586) bezeichnet und damit in einen Kontrast zum authentischen Jüngling Tadzio stellt.

### 3.6 Perspektiven der Forschung

Die Forschungsliteratur über die literarische Figur reicht von Ansätzen, die Figuren als Artefakte kategorisch von Personen unterscheiden, bis hin zu Auffassungen, die Figuren als fiktive Wesen in Analogie zu Personen verstehen (für einen aktuellen ausführ-

licheren Überblicks. Heidbrink 2010). Die erste Auffassung findet man vor allem bei formalistischen, strukturalistischen und poststrukturalistischen Erzählforschern wie den bereits erwähnten Vladimir Propp und Algirdas J. Greimas. Auch Roland Barthes schreibt: »Wenn identische Seme wiederholt denselben Eigennamen durchqueren und sich in ihm festzusetzen scheinen, entsteht eine Person. Die Person ist also ein Produkt der Kombinatorik: die Kombination ist relativ stabil (von der Rückkehr der Seme markiert) und mehr oder weniger komplex (mit Merkmalen, die mehr oder weniger kongruent, mehr oder weniger widersprüchlich sind)« (Barthes 1970/1976, 71). Eine Figur ist demzufolge ein reines Artefakt, das eine bestimmte Menge von textuellen Kennzeichnungen (»Seme«) unter einem Eigennamen bündelt.

Am anderen Ende der Forschungsansätze steht die Auffassung, dass Figuren fiktive Wesen darstellen, die den Leser zur Anteilnahme und Identifikation bewegen können. Das gilt etwa für ältere psychoanalytische Ansätze seit Sigmund Freud (Überblick bei Eder 2008, 51 ff.). In den letzten Jahren sind vor allem empirisch-psychologische Arbeiten mit der Hypothese in den Vordergrund getreten, dass die Mechanismen der kognitiven Konstruktion von Figuren analog zu der Wahrnehmung realer Personen seien: »readers commonly create representations of characters that are based on the same processes that are used for real people« (Bortolussi/Dixon 2003, 164 f.).

Es liegt nahe, diese Sichtweisen der Figur als Artefakt und als fiktives Wesen nicht als konkurrierende, sich gegenseitig ausschließende Ansätze zu verstehen, sondern als komplementäre Beschreibungen unterschiedlicher Aspekte eines komplexen Phänomens. Dementsprechend berücksichtigen die meisten aktuellen Theorien beide Konzeptionen (Eder 2008, Jannidis 2004, Margolin 2007, Schneider 2000). Sie versuchen, damit zwei Intuitionen gerecht zu werden, die einander entgegengesetzt, aber gleichermaßen evident erscheinen: Einerseits ist die Funktion von Figuren nur zu verstehen, wenn sie analog zu Personen als intentionale Urheber von Handlungen in der erzählten Welt erscheinen – sonst könnten Erzählungen nicht im Sinne des eingangs zitierten Aristoteles als Mimesis, als Darstellung menschlicher Handlungen begriffen werden. Andererseits ist ebenso evident, dass der Kunstcharakter maßgeblich in die Wahrnehmung literarischer Figuren einfließt. Das Wissen um ihre Artifizialität und ästhetische Funktionalität, um ihre Determination

durch Gattungsnormen u. a. unterscheidet ihr Verständnis kategorial von der Wahrnehmung realer Personen.

Die narratologische Forschung zur Figur hat im vergangenen Jahrzehnt einen großen Aufschwung erlebt und besonders von der Integration kognitionspsychologischer und sozialpsychologischer Befunde und Methoden profitiert. Ein wichtiges Untersuchungsfeld konnte so allerdings nicht erfasst werden: die literarische Figur als Gegenstand einer historischen Narratologie. Will man nicht den Fehler begehen, gegenwärtige Figurenkonzeptionen unhistorisch in die Literatur vergangener Epochen zu projizieren, dann ist die historische Variabilität literarischer Figurenkonzeptionen für eine empirische Kognitionsforschung grundsätzlich unzugänglich. Es bleibt abzuwarten, wie dieses Problem gelöst werden kann.

### Primärliteratur

Mann, Thomas: »Der Tod in Venedig«. In: Ders.: *Frühe Erzählungen 1893–1912*. Frankfurt a. M. 2004, 501–591.

### Forschungsliteratur

- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.
- Barthes, Roland: *S/Z* [1970]. Frankfurt a. M. 1976.
- Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge 2003.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*. Marburg 2008.
- Eder, Jens/Jannidis, Fotis/Schneider, Ralf (Hg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin/New York 2010.
- Forster, E[dward] M[organ]: *Aspects of the Novel* [1927]. Harmondsworth 1974.
- Greimas, Algirdas Julien: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen* [1966]. Braunschweig 1971.
- Heidbrink, Henriette: »Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research«. In: Eder/Jannidis/Schneider (Hg.) 2010, 67–110.
- Ingarden, Roman: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen 1968.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin/New York 2004.
- Klein, Christian: *Kultbücher – Merkmale und Funktionen eines literarischen Phänomens*. Unveröff. Habil.-Schrift. Univ. Wuppertal 2011.
- Koch, Thomas: *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*. Tübingen 1991.
- Margolin, Uri: »Character«. In: Herman, David (Hg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge 2007, 66–79.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2009.

- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse* [1982]. 6., durchges. u. erg. Aufl. München 1988.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens* [1928]. Frankfurt a. M. 1975.
- Schneider, Ralf: *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen 2000.

*Matías Martínez*

# Handbuch Erzähl-literatur

Theorie, Analyse, Geschichte

Herausgegeben von  
Matías Martínez

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar

2011