

Michael Niehaus

Medien des Erzählens

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Der Inhalt dieses Studienbriefs wird gedruckt auf Recyclingpapier (80 g/m², weiß), hergestellt aus 100 % Altpapier.

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG.....	1
1.1	NARRATOLOGISCHE VORÜBERLEGUNGEN	1
1.1.1	NARRATIVE EBENEN UND MEDIALITÄT	3
1.1.2	ZUSAMMENFASSUNG UND VERALLGEMEINERUNG.....	8
1.2	VERTIEFUNG MIT BEISPIELEN	12
1.2.1	DER ERZÄHLER ALS INSTANZ.....	12
1.2.2	SHOWING	17
1.2.3	DIE KRAFT UND DIE HERRLICHKEIT DES ERZÄHLENS	20
1.2.4	TRAUMERZÄHLUNG.....	21
1.2.5	ERZÄHLEN OHNE ERZÄHLEN.....	24
2	HAUPTTEIL: MEDIEN DES ERZÄHLENS	28
2.1	BEWEGTE BILDER	29
2.2	COMIC.....	39
2.3	BILDERBUCH.....	62
2.4	HÖRSPIEL	81
2.5	DAS DRAMA ALS MEDIUM DES ERZÄHLENS	93
2.6	INSTRUMENTALMUSIK	101
2.7	SCHRIFTLITERARISCHE ERZÄHLMEDIEN.....	106
2.7.1	BRIEFROMAN	107
2.7.2	TAGEBUCHROMAN.....	115
2.7.3	PROTOKOLL-LITERATUR	119
2.7.4	UNZUVERLÄSSIGES ERZÄHLEN UND MEDIALITÄT	123
2.7.5	KANN EIN GEDICHT EIN MEDIUM DES ERZÄHLENS SEIN?	137
2.8	DER KÖRPER ALS MEDIUM DES ERZÄHLENS.....	144
2.9	COMPUTERSPIELE.....	159
3	LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS.....	170
3.1	IM TEXT ZITIERT E ODER GENANNT E PRIMÄRMEDIENTEXTE.....	170
3.2	SEKUNDÄRLITERATUR.....	176
4	PERSONENREGISTER	185

Diese Seite bleibt aus technischen Gründen frei!

1 Einleitung

1.1 Narratologische Vorüberlegungen

In medias res. Was soll man unter „Medien des Erzählens“ verstehen? Diese Frage führt in kontrovers diskutierte Grundsatzprobleme der Narratologie. In diesem Studienbrief wird hierzu eine eigene Position vertreten, die in der theoretisch orientierten Einleitung entwickelt und an Beispielen vertieft wird. Im Anschluss daran werden verschiedene Medien des Erzählens im Hinblick auf ihre spezifische Narrativität in einzelnen Kapiteln vorgestellt.¹

Zunächst sollen Sie auf einen kleinen Einblick in die narratologische Kontroverse um die narrativen Medien verpflichtet werden:

Aufgabe (1): Lesen Sie den folgenden Aufsatz: Matthias Brütsch: Ist Erzählen graduierbar? Zur Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche. In: *Diegesis* 2/1 (2013), S. 54-74. Da es sich bei der narratologischen Zeitschrift *Diegesis*, die an der Bergischen Universität in Wuppertal beheimatet ist, um eine Online-Zeitschrift handelt, können Sie den Text unter folgender Adresse abrufen:

<https://www.diegesis.uni-wuppertal.de>.

Dieser Aufsatz bietet einen recht guten Überblick über die Antworten, die aus narratologischer Perspektive auf die Frage gegeben werden, was es mit narrativen Medien auf sich hat. Ob wir uns die Antwort zueigen machen sollen, die der Verfasser selbst gibt, steht auf einem anderen Blatt. Auch wenn man schließlich zu der Auffassung gelangt, dass es sich bis zu einem gewissen Grad um Scheinfragen oder um Scheinantworten handelt, ist es nötig, sich auf die Probleme einzulassen. Im Folgenden werden wir daher den Aufsatz von Brütsch – der Sie ja auch vielleicht etwas ratlos zurückgelassen hat – in einigen Punkten kritisch kommentieren und zu widerlegen versuchen.

„Ist Erzählen graduierbar?“ (Brütsch 2013, 54) Diese Frage zielt darauf, ob bestimmte Medien ‚narrativer‘ sind als andere. Zweifellos kann eine Geschichte in verschiedenen Medien vermittelt werden. In einer weiten Definition von Narrativität sind *alle* Medien, in denen Geschichten vermittelt werden können, narrativ; in einem engeren Sinne hingegen wird vielfach behauptet, sind vor allem diejenigen Medien narrativ, in denen es einen Erzähler gibt. Brütsch beschränkt sich in seiner Argumentation auf „Literatur, Film und Drama“ (ebd.). Auf weitere narrative Medien, die ebenfalls (wie der Film) „mit Bildserien“ und ebenfalls (wie das Drama bzw. die Theateraufführung) mit „Live-Performances“ operieren – nämlich

Ist Erzählen graduierbar?

¹ *Nota bene:* Im vorliegenden Studienbrief wird aus praktischen Gründen und zwecks besserer Lesbarkeit das generische Maskulinum als übergreifende Anredeform für alle Geschlechter gleichermaßen verwendet. Außerdem sind – entgegen wissenschaftlicher Gepflogenheiten – eingerückte Zitate zusätzlich durch Anführungszeichen markiert, was Sehgeschädigten entgegenkommt, die ein Vorleseprogramm verwenden.

„etwa Comics oder Pantomime“ – seien die Befunde „übertragbar“ (ebd., 55). Man wird sehen müssen, ob das zutrifft oder in wie weit es die Problematik verengt.

Die Parameter, mit deren Hilfe Brütsch das Feld ordnet, sind **Mittelbarkeit, Erzähler/Erzählinstanz und Mimesis/Imitation/Showing**. Eine Reihe von Erzähltheoretikern – unter ihnen auch Gérard Genette – spricht dem Drama und dem Film ab, einen Erzähler oder eine Erzählinstanz als Vermittler der erzählten Geschichte zu haben. Wenn man unvoreingenommen ist, möchte man dem wohl zustimmen. Ein Drama hat keinen Erzähler, es sprechen nur die Figuren. Nur würde man daraus nicht schließen wollen, dass ein Film oder ein Drama keine Geschichte erzählt. In unserem landläufigen Verständnis hat sich die Auffassung breit gemacht, dass es selbstverständlich auch ein Erzählen ohne Erzähler gibt. Das aber genau ist die Frage.²

Während die erste Gruppe Brütsch zufolge mit dem Argument, als Vermittlungsinstanz bzw. Erzählinstanz komme „einzig ein verbaler Erzähler infrage“ (ebd., 56), andere als sprachliche Medien vom Erzählen ausschließt, gesteht die zweite von Brütsch gebildete Gruppe von Narratologen (unter ihnen Wolf Schmid und Werner Wolf) dem Film und dem Drama eine Narrativität im weiteren Sinne zu. Auch hier wird ein kategorialer Unterschied gemacht zwischen der sprachlichen Vermittlungsinstanz des eigentlichen Erzählers einerseits und andererseits Geschichten, die ohne Vermittlungsinstanz realisiert werden, weil sie sich der Mimesis, der Imitation, des *showing* bedienen, die für das verbale Erzählen allenfalls dann möglich ist, wenn es sich um die – dann eben wörtliche – Wiedergabe von Rede handelt. Der „einzigste Unterschied“ zur ersten Gruppe besteht Brütsch zufolge „darin, dass auch die angeblich unvermittelte, mimetische Darbietung als in einem erweiterten Sinne narrativ bewertet wird“ (ebd., 57). Eine solche Auffassung dürfte dem gesunden Menschenverstand ohne Weiteres plausibel sein. Zwar kann man sich daran stoßen, dass z.B. der Film keine Vermittlungsinstanz sein soll, aber andererseits leuchtet ein, dass diese Vermittlungsinstanz nicht *in Erscheinung* tritt.

Nun kann man – und das ist die Auffassung der dritten Gruppe nach Brütsch – vor allem in Bezug auf den Film geltend machen, dass dort eine Vielzahl genuin filmischer Mittel zur Anwendung kommt, die unter anderem die **Funktion haben, die Geschichte an den Rezipienten zu vermitteln**. Insofern muss man auch im Film von Mittelbarkeit sprechen sowie von einer *Erzählinstanz*. Letzteres belegt Brütsch mit einem Zitat des amerikanischen Film- und Erzähltheoretikers Seymour Chatman (der zu dieser Frage im Laufe der Zeit übrigens unterschiedliche Standpunkte eingenommen hat): „I would argue that every narrative is by definition narrated – that is, narratively presented – and that narration, narrative presentation, entails an agent even when the agent bears no signs of human personality.“ (Chatman 1990, 114f.)

Die Vermittlungsinstanz als „agent“

Das kann man zwar zugestehen, gleichwohl ist man wohl geneigt, hinzuzufügen, dass dieser „agent“ in einer anderen Weise Instanz ist als die verbale Erzählinstanz. Dem Rechnung tragend, möchte diese dritte Gruppe (in verschiedenen Ausprägungen) den nichtverbalen Erzählmedien wiederum nur eine Narrativität im weiteren Sinne zuschreiben. Ohnehin scheint die Argumentation in Bezug auf die Narrativität

² Vgl. zum Erzähler als „narratologisches Kernkonzept und als potentiell ‚fragwürdige Existenz‘“ auch zusammenfassend Igl 2018, 127-137.

des Dramas, bei dem der Zuschauer dem ihm gezeigten Geschehen ja beiwohnt, ein wenig problematisch. Brütsch zieht hier – recht wagemutig – das „Extrembeispiel“ eines rückwärts ‚erzählten‘ Dramas von Harold Pinter (*Betrayal*, 1978) heran, um zu zeigen, dass auch das Drama an einer dem literarischen Erzählen entsprechenden Mittelbarkeit teilhat.³

Schließlich fasst Brütsch eine vierte Gruppe (zu der unter anderem der bekannte Filmtheoretiker Christian Metz und die anglistische Erzähltheoretikerin Monika Fludernik gehören) zusammen, für die „im Blick auf den Grad der Narrativität keine wesentlichen Unterschiede mehr zwischen Literatur, Film und Drama“ (Brütsch 2013, 59) ausgemacht werden können, weil keine dieser drei Vermittlungsformen einer Geschichte die Unmittelbarkeit des *showing* für sich in Anspruch nehmen kann. Dies ist die Auffassung, auf deren Seite sich Brütsch schlägt. Von den Argumenten, die er hierfür in Anschlag bringt (die teilweise nicht zur Sache gehören bzw. schwach sind), ist dasjenige hervorzuheben, welches beim Begriff des Zeigens (*showing*) selbst ansetzt: „Ist mit Zeigen gemeint, etwas bereits Bestehendes *en bloc* vorzuführen, so lässt sich der Begriff keinesfalls auf Geschichten anwenden. Auf der Ebene einzelner Handlungen, Gegenstände und Figuren kann allenfalls von Zeigen die Rede sein [...]“ (Ebd., 64)

Tatsächlich entspricht dies unserer Verwendung des Wortes *zeigen*: Man zeigt (zum Beispiel mit dem Zeigefinger) *auf etwas*. Man sagt hingegen gewöhnlich nicht, dass man eine *Geschichte* zeigt, weil man *auf* eine Geschichte nicht zeigen kann. Daher wird beispielsweise im Kino ein *Film* gezeigt, nicht aber die *Geschichte*, die im Film erzählt wird. Und wenn das Kino einen Film zeigt, dann werden auf der Leinwand alle möglichen Dinge in einer zeitlichen Reihenfolge gezeigt, nicht aber die Geschichte selbst. Man kann daher nur sagen, „dass sich den Zuschauern durch das auf Bühne und Leinwand Gezeigte die Geschichte erschließt“ (ebd.). Diesen entscheidenden Punkt, „dass Geschichten [...] lediglich als mentale Repräsentationen existieren, da sie immer erst in der Vorstellung der Rezipienten entstehen“ (ebd., 60), setzt Brütsch zwar als selbstverständlich voraus, er zieht aber nicht die richtigen Schlüsse daraus. Oder genauer: Er zieht nicht die richtigen Schlüsse daraus, *weil* er es als selbstverständlich voraussetzt. Denn das hindert ihn daran zu sehen, dass *die Art der Beteiligung des Rezipienten an der Konstitution der Geschichte ganz unterschiedlich* sein kann. Das verführt ihn dazu, zwei kategorial zu unterscheidende Formen des Erzählens in einen Topf zu werfen.

Was heißt ‚zeigen‘?

1.1.1 Narrative Ebenen und Medialität

Betrachten wir, um dies genauer zu beleuchten, zunächst Wolf Schmid's „Modell der narrativen Konstitution“ (ebd., 65), das Brütsch heranzieht und auch zur Stützung seiner eigenen Position verwendet.⁴ In den *Elementen der Narratologie* (2005) geht Schmid von vier narrativen Ebenen aus: 1. Geschehen, 2. Geschichte, 3. Erzählung, 4. Präsentation der Erzählung. Diese vier Ebenen veranschaulicht Schmid wie folgt:

³ Das ist wagemutig, weil sich zu der Regel, dass es im Drama keine Anachronien gibt, wenige Ausnahmen finden lassen. Mehr dazu in dem Abschnitt dieses Studienbriefs, der sich mit dem Drama als Medium des Erzählens beschäftigt.

⁴ Schmid's Ansatz der vier narrativen Ebenen wurde – unter anderen Vorzeichen – bereits im Studienbrief „Erzähltheorie und Erzähltechniken“ dieses Moduls erläutert.

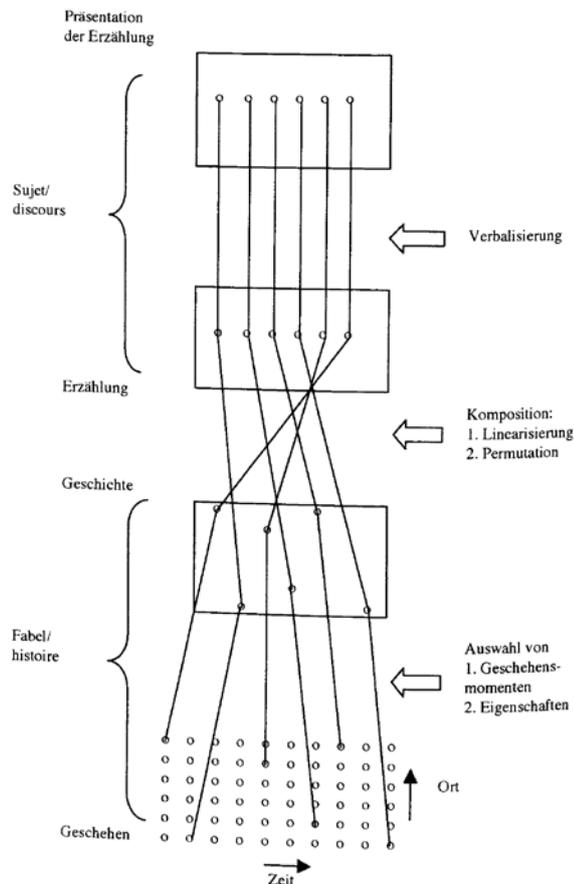


Abb. 1: Die vier narrativen Ebenen nach Schmid. (vgl. Schmid 2005, 244).

Wie man sieht, hält sich Schmid an die seit dem französischen Strukturalismus kanonisch gewordenen **Grundkategorien *discours* und *histoire***: Die ersten beiden Ebenen, *Geschehen* und *Geschichte*, sind der *histoire* zugeordnet, die beiden anderen, *Erzählung* und *Präsentation der Erzählung*, dem *discours*. Wie sich diese Unterscheidungen zu denjenigen anderer Narratologen verhalten, kann man bei Schmid selber nachlesen (vgl. Schmid 2005, 236-241). Von den vielen Implikationen und Voraussetzungen dieses Modells soll hier nicht weiter die Rede sein. Wichtig für die Frage nach den *Medien des Erzählens* sind zwei Punkte.

1. Zunächst der **Übergang von *Geschehen* zu *Geschichte***. Brütsch fasst diesen Übergang so zusammen: „Die Geschichte ist das Resultat einer Auswahl von Geschehensmomenten und Qualitäten aus der unendlichen Fülle an potentiellen Situationen, Personen und Handlungen.“ (Brütsch 2013, 65) Wir wissen: Das Geschehen ist ohne Anfang und Ende, man kann es durch tiefergelegte Beschreibungsebenen beliebig weiter verfeinern usw. Das **Geschehen** ist insofern nicht das ‚Reale‘, sondern die **Aufzeichnung eines Realen in einem Medium**. Um eine Geschichte zu erzählen, muss man einen Anfang und ein Ende setzen und selektieren. Die von Brütsch nicht angesprochene Frage ist hier aber, *ob das Selektieren in verschiedenen Medien nicht auch auf unterschiedliche Weise erfolgt*. Funktioniert die Selektion in einem Erzähltext nach der gleichen Logik wie in einem Drama und einem Film (um vorerst bei den Beispielen von Brütsch zu bleiben)?

Dieses Problem lässt sich vertiefen, wenn man sich mit dem naheliegenden „Einwand“ gegen Schmid's Unterscheidung von Geschehen und Geschichte auseinandersetzt, dass es „im fiktionalen Werk eigentlich kein Geschehen“ gebe (Schmid 2005, 247), weil etwa ein Romancier keineswegs, um seinen Roman zu schreiben, aus den vielen tatsächlichen Geschehnissen einige für die zu erzählende Geschichte ausgewählt hat. Vielmehr erzählt er, wie man landläufig sagt, eine *erfundene* Geschichte. Es gibt daher keine „Referenzstufe“ wie beim faktualen Erzählen (ebd.). Die Entkräftung dieses Einwandes ist aber auch nicht schwer: „Dagegen ist vorzubringen, dass es in der Fiktion durchaus eine ‚Referenzstufe‘ gibt, allerdings nicht in der Form einer vorgegebenen realen Wirklichkeit, sondern im Modus einer implizierten fiktiven Wirklichkeit.“ (Ebd., 248) Vom „genetischen Standpunkt“ aus kann man bei fiktionalen Texten natürlich nicht sagen, dass „zuerst das Geschehen kommt und dann die Geschichte“, wohl aber gilt vom „idealgenetischen Standpunkt“ (ebd.) aus, dass der Leser beispielsweise eines Romans aus der erzählten Geschichte auf ein Geschehen schließt, aus dem die erzählten Bestandteile der Geschichte ausgewählt worden sind: „Insofern das Geschehen nichts anderes ist als das implizierte Ausgangsmaterial für Selektionen, deren Ergebnis die Geschichte bildet, kann es nicht hinsichtlich der realen Welt, sondern nur in Abhängigkeit von der es implizierenden Geschichte gedacht werden.“ (Ebd., 249)

Das ist auf der einen Seite eine Trivialität, die man sich nicht genug vor Augen halten kann: Auch wenn in einem Roman nie davon erzählt wird, dass die Figuren essen, müssen wir davon ausgehen, dass sie in der erzählten Zeit Mahlzeiten zu sich genommen haben, da sie sonst verhungert wären. Es gibt unzählige solcher Selbstverständlichkeiten, die dem Leser oder Hörer einer Erzählung gar nicht erst zu Bewusstsein kommen, obwohl sie implizierte Elemente des Geschehens sind, die der Erzähler *nicht* für seine Erzählung ausgewählt hat, aber hätte auswählen *können*. Dass er es nicht getan hat, hängt mit dem zusammen, was Schmid in Anschluss an Georg Simmel als *Sinnlinie* bezeichnet: „Indem der Erzähler die Elemente seiner Geschichte auswählt, legt er eine *Sinnlinie* durch das Geschehen, die bestimmte Geschehensmomente verbindet und andere beiseite lässt. Dabei orientiert er sich am Kriterium der Relevanz für die Geschichte, die er im Begriff ist zu erzählen.“ (Ebd., 247) Das Kriterium der ‚Relevanz für die Geschichte‘ ist jedoch – das ist die andere Seite – keineswegs immer entscheidend dafür, was in die Geschichte aufgenommen wird und was nicht. Unerzählt bleibt ja keineswegs immer das, was wir Leser nicht zu beachten brauchen, sondern mitunter auch das, was *besonders* relevant ist und uns Lesern *vorenthalten* wird. Durch das Erzählte werden immer auch kognitive Prozesse in Gang gesetzt, die uns glauben lassen auf das Nichterzählte schließen zu können (diese kognitiven Prozesse sind auch bei den einzelnen Genres unterschiedlich ausgeprägt).⁵

Für das Problem der Medialität des Erzählens stellt sich daher die weiterführende Frage, ob die Art der kognitiven Operationen, die der Rezipient vornehmen muss, um die „Sinnlinie“ einer Geschichte zu finden, bei allen Medien dieselbe ist oder ob es schon hier medienspezifische Differenzen gibt. Wie unterscheiden sich die zum Verstehen der erzählten Geschichte notwendigen kognitiven Operationen, wenn ich eine Erzählung lese oder aber ein Drama oder einen Film ansehe?

⁵ Vgl. Niehaus: *Das Unerzählte. Sondierung eines unerforschten Gebietes* (2002). Dort werden verschiedene Typen bzw. ‚Erscheinungsweisen‘ des Nicht-Erzählten vorläufig unterschieden.

2. Brütsch behauptet: „Medienspezifische Operationen kommen [...] erst im Übergang zur ‚letzten‘ Stufe zum Zug, alle ‚vorhergehenden‘ sind weitgehend medienunabhängig.“ (Brütsch 2013, 65) Das ist der **Übergang von der Erzählung zur Präsentation der Erzählung**. Im Übergang zwischen der zweiten und der dritten Stufe (also zwischen *Geschichte* und *Erzählung*) steht – man sieht es an den sich überkreuzenden Pfeilen in Schmid's Schema – vor allem die zeitliche Ordnung im Vordergrund, denn bekanntlich braucht die zeitliche Ordnung einer Erzählung nicht chronologisch zu sein, muss also nicht mit der zeitlichen Ordnung der Ereignisse übereinstimmen. Mithilfe seines vorgeblich schlagenden Beispiels von Harold Pinter, bei dem die zeitliche Reihenfolge der Präsentation entgegen der Chronologie erfolgt, glaubt er zeigen zu können, dass auch das Drama (der Film ohnehin) prinzipiell über diese Möglichkeiten verfügt und also auch diese Transformation ‚medienunabhängig‘ ist. Er unterschlägt dabei, dass es bei diesem Übergang vom *Was* zum *Wie* der Darstellung nicht nur um die *zeitliche Ordnung*, sondern auch um den *Modus* geht (also, in Genettes Terminologie formuliert, um Fokalisierung und Distanz zum Geschehen). Daher muss er sich nicht mit dem naheliegenden Einwand auseinandersetzen, dass beispielsweise die *interne* Fokalisierung auf eine Figur im Medium des Dramas schwer zu realisieren und auch die Distanz zum Geschehen mehr oder weniger festgelegt ist.

Wenn man unterstellt, dass die spezifische Medialität des Erzählens erst in der letzten Stufe eine Rolle spielt, hat man das zu Beweisende eigentlich schon vorausgesetzt. Die Behauptung ist dann sozusagen nur noch: Man kann jede Geschichte in jedem Medium erzählen. Das ist aber auf einer ersten Ebene trivial und auf einer zweiten Ebene offensichtlich falsch. Natürlich: Kafkas Roman *Der Prozess* ist auch verfilmt, dramatisiert und in eine *graphic novel* umgesetzt worden, und diese Umsetzungen können sich darum bemühen, die Anordnung der Elemente der Geschichte im *discours* beizubehalten. Der Akt der „Verbalisierung“, den Schmid für den Übergang von der dritten zur vierten Stufe einsetzt, wird dann durch ein anderes Medium (oder genauer: durch eine andere mediale Montage) ersetzt. Auf der anderen Seite aber leuchtet unmittelbar ein, dass dem Roman Kafkas dadurch auf verschiedene – medienspezifische – Weise Gewalt angetan wird (was ja durchaus legitim sein kann). So macht der Roman in besonderer Weise von der Erzähltechnik der ‚erlebten Rede‘ Gebrauch, die auf der Bühne nicht so ohne Weiteres zu realisieren ist.

Freilich geht es Brütsch nicht um diese konkreten medienspezifischen Formen des Erzählens, sondern um den Nachweis, dass das Erzählen in dem einen Medium nicht *weniger* Erzählen ist als in einem anderen Medium, dass es also „nicht angezeigt“ ist, „bezüglich Narrativität [...] eine Rangordnung zu etablieren“ (ebd., 67). In *jedem* Falle setze das Erzählen eine *Instanz* voraus, die die Geschichte *vermittelt*: Beim Erzählen durch einen Erzähler tritt diese Instanz in Erscheinung – das ist der Pol des *telling* –, wenn hingegen etwas *gezeigt* wird (in Bildern oder Live-Performances), tritt diese Instanz nicht in Erscheinung, sondern vermittelt indirekt durch die Art und Weise des Zeigens – das ist der Pol des *showing*. Auch beim *showing* gibt es eine Vermittlungsinstanz (und somit nach Brütsch eine Erzählinstanz). Der kategoriale Unterschied zwischen *telling* und *showing* wird auf diese Weise tendenziell eingeebnet (was sich scheinbar dadurch stützen lässt, dass auch die sprachliche Erzählung in Dialogpartien zum *showing* übergehen kann).

Nun kann nicht das, was gezeigt wird, dieser Vermittlungsinstanz zugeschlagen werden, sondern nur das *Wie* des Zeigens. Die Vermittlungsinstanz ist z.B. nicht dafür zuständig, was die Figuren in einem Drama sprechen – das vermitteln die Figuren selber. Dass die Figuren genau das sprechen, was der Autor ihnen in den Mund gelegt hat, als er das Drama schrieb, steht auf einem anderen Blatt (denn es ist *erfunden* und nicht *erzählt*). Das Drama ist für diese erzähltheoretische Position der problematischste Fall, weil wir dort das Gefühl haben, wir wohnen unmittelbar einem Geschehen bei, sodass es nicht plausibel zu sein scheint, zwischen dem Autor des Dramas und dem Spiel der Figuren noch eine Erzählinstanz anzunehmen. Diese Instanz kann kaum *in* den einzelnen Szenen hausen, sondern nur *zwischen* ihnen. Brütsch versucht, den Unterschied zwischen Drama und Film, wo das Geschehen durch Kamera und Montage vermittelt wird, zu relativieren: „Im Theater wird zwar nicht von Einstellung zu Einstellung, aber von Szene zu Szene (und erst Recht [sic!] von Akt zu Akt) festgelegt, welches Ereignis der Geschichte den Zuschauern aus welcher Perspektive vermittelt wird.“ (Ebd., 67) Jede Szene wäre somit als ein Akt des Zeigens *en bloc* zu verstehen, und die Abfolge der Szenen als eine Abfolge von Zeigehandlungen, die durch die Erzählinstanz vorgenommen werden. Daher wäre dann auch das Drama nur noch teilweise (und in einem anderen Sinne) *mimetisch* (vgl. ebd., 59).

Brütsch bemerkt sehr wohl, dass das Drama die längste Zeit nicht so funktioniert hat. „Dass die Tradition der Einheit von Ort, Zeit und Handlung über Epochen hinweg ein Ausschöpfen dieses [Erzähl-]Potentials stark behindert hat, ändert nichts an seinem grundsätzlichen Vorhandensein.“ (Ebd., 67) Daraus lässt sich aber immerhin schließen, dass bei der sozusagen ‚reinen Form‘ des Dramas – wenn schlichtweg ein Geschehen von Anfang bis Ende gezeigt wird – die Unterscheidung einer Erzählinstanz mehr oder weniger sinnlos ist. Ein solches Drama ist zunächst einmal *nicht* „mit Prozessen der Selektion, Gestaltung, Organisation und Vermittlung von Geschehensmaterial“ verbunden, das einer „Erzählinstanz zugeschrieben werden“ (ebd., 69) muss, weil es einfach ein *Geschehen* zeigt. Das Geschehen, das aus einem Ensemble unverbundener Einzelheiten besteht, kann im Gegensatz zur Geschichte tatsächlich gezeigt werden. Denn dazu benötigt man kein Subjekt und keine Substanz, sondern ein *Medium*. Nur in diesem Sinne kann man überhaupt sagen, dass das Drama nicht nur Gattung, sondern Medium ist.

Die *Geschichte* hingegen, die in einem Drama erzählt wird, muss der Zuschauer selber zusammensetzen. Dazu hat er insbesondere Selektionsleistungen zu erbringen – nämlich diejenigen Elemente des Geschehens herauszusuchen, die nach seiner Auffassung für die Geschichte relevant sind. Welche Elemente das sind, kann man beispielsweise erfahren, wenn man um eine *Nacherzählung* bittet. Die Geschichten, die in solchen Nacherzählungen eines Theaterstücks von veritablen Zuschauer-Erzählern angefertigt werden, werden sich in klassischen Theaterstücken mehr oder weniger decken, müssen es aber nicht.

Nacherzählen als Test

Dasselbe gilt für Filme. Bisweilen geschieht es, dass nach einem gemeinsam gesehenen Film Uneinigkeit darüber besteht, wie bestimmte Ereignisse miteinander zusammenhängen, d.h. wie die Geschichte nacherzählt oder paraphrasiert werden muss (Sie können die Probe aufs Exempel machen, wenn Sie ein paar Leute dazu einladen, sich den *Kontrakt des Zeichners* von Peter Greenaway mit Ihnen anzuschauen). Das kann ganz unterschiedliche Gründe haben, die von mangelnder Aufmerksamkeit über eine hohe Komplexität der Handlung oder eine die kognitive Verarbeitungskapazität des Rezipienten übersteigende Geschwindigkeit bis zur kalkulierten

Mehrdeutigkeit oder Unverständlichkeit reichen. Dazu gehören auch Filme, in denen das reale Geschehen sich mit Rückblenden, Imaginationen, Träumen usw. vermischt (wie etwa in *Adaptation* [2002] von Spike Jonze) oder ein sogenannter *final twist* am Ende uns dazu zwingt, die ganze Geschichte noch einmal ganz anders zusammensetzen wie in *Fight Club* [1999] von David Fincher.⁶

Dasselbe gilt aber ebenso – und aus denselben Gründen – für einige Romane und Erzählungen. Auch hier kann die erzählte Geschichte uneindeutig sein oder sich am Ende als ganz anders erweisen als angenommen. Man lese nur die Romane von Leo Perutz, etwa *Sankt Petri Schnee* (1933) oder *Von Neun bis Neun* (1918). All diese Fälle sind für die Frage nach den Medien des Erzählens von Interesse, weil es in ihnen keinen Erzähler gibt, der dafür sorgt, dass wir alle ungefähr die gleiche Nacherzählung anfertigen würden.

1.1.2 Zusammenfassung und Verallgemeinerung

Fassen wir die Ergebnisse vorläufig zusammen und verallgemeinern sie ein wenig: Was Medien des Erzählens sind, versteht man nur, wenn man einen kategorialen Unterschied macht zwischen der Vermittlung durch eine Erzählinstanz auf der einen Seite und der Vermittlung durch ein Zeigen oder Vorführen auf der anderen Seite. Das Zeigen und Vorführen ist insofern eine **mittelbare Vermittlung**, als der Rezipient die Geschichte selbst in seinem Kopf zusammensetzen muss (was sehr einfach sein kann, aber auch sehr komplex). Das Erzählen durch einen Erzähler hingegen ist eine **unmittelbare Vermittlung**, weil die vermittelnde Instanz (gewöhnlich metaphorisch als *Stimme* bezeichnet) in Erscheinung tritt. Insofern der Erzähler als *Instanz* fungiert, ist er kein Medium des Erzählens. Die Minimalbedingung für das Vorhandensein einer *Erzählinstanz* sind Akte der Selektion im Hinblick auf die Geschichte, die aus dem Geschehen entstehen soll. Ein *Medium* hingegen selektiert nicht durch Akte, sondern durch seine spezifische Medialität (das ist ganz trivial: Ein Mikrofon zeichnet eben keine Bilder auf, sondern nur akustische Daten in einem bestimmten Frequenzbereich und von einer bestimmten Lautstärke). **Ein Medium vermittelt daher immer nur ein Geschehen.**

Wie schon im Studienbrief *Erzähltheorie und Erzähltechniken* ausgeführt wurde, ist das primäre Erzählen das verbale Erzählen – eben das *telling*. Das Erzählen mithilfe von Medien hingegen ist schon deshalb sekundär, weil es dem (sprachfähigen) Menschen nicht in derselben Weise jederzeit zur Verfügung steht: Es ist ein *artifizielles* Erzählen. Damit hängt auch zusammen, dass **die Tätigkeit des Nacherzählens stets ein verbales Nacherzählen meint.**⁷ Die etwas ungelenke Formulierung ‚Erzählen mithilfe von Medien‘ deutet bereits an, dass nicht ‚die Medien selbst‘ erzählen. Bei einem großen Teil dieses Erzählens (aber nicht immer!) kann man es so beschrei-

⁶ Vgl. dazu etwa das Buch *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden* von Willem Strank (2014). An der Vielzahl der so verfahrenen Filme sieht man deutlich, dass es einen besonderen Reiz hat, wenn die Geschichte, die ein Film erzählt, erst nachträglich rekonstruiert werden kann.

⁷ Vgl. folgende Feststellung von Gérard Genette zur Textsorte *Resümee* (die wir in diesem Zusammenhang mit der Nacherzählung gleichsetzen können): „Meines Wissens gibt es kein einziges Beispiel eines Stückresümees in Gestalt eines Stücks (und erst recht kein Resümee einer Erzählung in dramatischer Form) – und ich bezweifle von vornherein, daß es so etwas geben kann. Der Aussagemodus des Resümees eines ‚darstellenden‘ (dramatischen oder narrativen) Werks ist immer narrativ.“ (Genette 1993, 334)

ben, dass es durch eine *Instanz* geschieht. Diese Instanz sollte man dann aber strenggenommen nicht als Erzählinstanz, sondern als Instanz des *Zeigens* bezeichnen, die durch die Art und Weise des Zeigens (Selektion, Arrangement, Fokalisierung) dafür sorgt, dass wir die Geschichte aus dem Gezeigten zusammensetzen können.⁸

Dass das Erzählen mithilfe von Medien als ‚sekundär‘ bezeichnet wird, impliziert natürlich keine Rangfolge. Man muss ja zugleich umgekehrt sagen, dass **Medien stets mehr übermitteln als ‚nur‘ die Geschichte**. Ein Film kann

**Nicht alles gehört
zur Geschichte
(und zur Erzählung)**

und muss sehr viel zeigen, was *nicht* zur Geschichte und zur Erzählung gehört – eine ganze Welt (die z.B. wegfällt, wenn man den Film nacherzählt). In anderer Weise gilt das allerdings auch für die Literatur. Weder ist alles, was in einem Roman vorkommt, Bestandteil der Geschichte noch ist es unbedingt Bestandteil der Erzählung, sondern zum Beispiel der Beschreibung oder der Explikation oder des Kommentars (inwiefern das eine von den anderen verlässlich zu unterscheiden ist, braucht uns an dieser Stelle nicht zu interessieren). In dem Maße, in dem der Roman mit nicht mehr unmittelbar narrativen Elementen angefüllt ist, entfernt er sich aber eben auch von der primären Form des Erzählens, dem *telling* im eigentlichen Sinne. Das sind ganz einfache Sachverhalte, die durch keine narratologische Terminologie vernebelt werden sollten. Und schon gar nicht durch eine *déformation professionnelle*, die ein hohes Maß an Narrativität als besonderes Gütesiegel auffasst. Dass auch Dramen, Filme, Romane usw. erzählen, heißt ja nicht, dass das ihre alleinige oder auch nur ihre vornehmliche Aufgabe ist. Wir werden darauf zurückkommen.

Eine weitere Frage muss an dieser Stelle zumindest angeschnitten werden:

Der Medienbegriff

Welchen Medienbegriff hat man eigentlich im Sinn, wenn man von *Medien des Erzählens* spricht? In seinen Überlegungen zur „Problematik transmedialer Narrativitätsvergleiche“ antwortet Brütsch nur indirekt auf diese Frage. Seine Beispielmедien sind der Film und das Drama. Dass das Drama nicht so ohne weiteres als Medium anzusprechen wäre, wurde bereits angedeutet. Fest steht: Mit ‚Medien‘ können nicht bloß technische Medien gemeint sein, da ja von Medien überall dort zu sprechen ist, wo es keinen Erzähler gibt, aber gleichwohl eine Geschichte vermittelt wird. Es geht also **nicht um Medien ‚an sich‘, sondern um Medien in Bezug auf ihre Vermittlungsfunktion für eine Geschichte**. Etwas fungiert als Medium des Erzählens, wenn es eine solche Vermittlungsfunktion übernimmt. Eben dann wird ‚mithilfe von Medien‘ erzählt. Das kann ganz Unterschiedliches sein, wie in diesem Studienbrief anhand von Beispielen gezeigt werden soll. Es muss auch nicht das gesamte, eine Geschichte vermittelnde Artefakt *in derselben Weise* mithilfe eines Mediums erzählen. Da es vielmehr zwei kategorial zu unterscheidende Formen des Erzählens gibt – die unmittelbare Vermittlungsinstanz einer Erzählstimme und die mittelbare, mediale Vermittlungsinstanz –, wäre vielmehr von einer **medialen Montage** auszugehen (ein Begriff, der weiter oben schon einmal in einer Parenthese genannt wurde).

In einem anderen Zusammenhang diskutiert Brütsch diese mediale Montage am Ende seines Artikels. „Literatur- und Theaterwissenschaftler“, so Brütsch, „die sich gegen die Vorstellung zur Wehr setzen, das Drama sei nur bedingt oder gar nicht narrativ, bringen oft Formen der ‚Episie-

⁸ In diesem Sinne spricht Seymour Chatman von einem „show-er“ (Chatman 1990, 113).

nung' ins Spiel, die sich v.a. im modernen Theater des 20. Jahrhunderts ausgebreitet haben" (Brütsch 2013, 68). Diese ‚Episierung‘ geschieht – schon in der klassischen Moderne bei Bertolt Brecht oder Thornton Wilder – durch „Kommentare, Reflexionen und Berichte von Spielleitern oder Erzählerfiguren“ (ebd.). **Solche Theaterstücke montieren also unmittelbare Erzählerfiguren mit einer mittelbaren Darstellung der Geschichte.** Streitpunkt ist die Frage, welchen *Status* diese Erzählerfiguren haben. Brütsch zitiert einen Aufsatz von Manfred Jahn, der sich mit der Narrativität des Dramas beschäftigt. Darin heißt es (wie Sie gelesen haben) verallgemeinernd:

„All narrative genres are structurally mediated by a first degree narrative agency which, in a performance, may either take the totally unmetaphorically shape of a vocally and bodily present narrator figure [...] or remain an anonymous and impersonal narrative function in charge of selection, arrangement, and focalization.“ (Jahn 2001, 674)

Wenn in einem Theaterstück also ein Erzähler auftritt und die Handlung kommentiert, dann aktualisiert er Jahn zufolge also die „first degree narrative agency“, die überall dort vorhanden sei, wo erzählt wird. In einem Theaterstück, in dem das nicht geschieht, gibt es hingegen nur die „impersonal narrative function“. Das klingt so, als hätte die „vocally and bodily present narrator figure“ automatisch gewissermaßen die Oberhoheit über das Erzählen, als übernehme sie die Regie der gesamten Veranstaltung und sei somit *auch* verantwortlich für „selection, arrangement, and focalization“. Dem hält Brütsch entgegen: „In der Filmwissenschaft hat sich schon lange die (aufs Theater übertragbare) Erkenntnis durchgesetzt, dass Erzählerfiguren [...] (fast) nie die Rolle der übergeordneten Erzählinstanz haben können.“ (Brütsch 2013, 68) In der Tat geht beispielsweise Markus Kuhn in *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* davon aus, dass sich die audiovisuelle Erzählinstanz (VEI)⁹ und die fakultative *sprachliche* Erzählinstanz (SEI), die vor allem in Form eines *Voice-Over*-Erzählers hinzutritt, im Kommunikationsmodell des Films auf derselben logischen Ebene befinden (vgl. Kuhn 2011a, 95) und theoretisch auch in Widerspruch zueinander geraten können (ebd., 99). Das, was man von einer sprachlichen Erzählinstanz erzählt bekommt, kann unter Umständen¹⁰ durch das widerlegt werden, was man gezeigt bekommt. Insofern ist es also durchaus naheliegend, von einer Montage sprechen.

Das Argument, das Brütsch in diesem Zusammenhang vorbringt, verdient besonderes Interesse (und führt in verwickelte Probleme). Es hat zwei Seiten. Erstens reduziere sich der verbale Erzähler im literarischen Text ja auf eine (neutrale) Stimme. Die Erzählerfiguren hingegen, die im Drama, aber auch im Film auftreten, sind mehr als das. Man kann aus ihrem Aussehen und Gebaren Schlüsse ziehen (wenn im Theater eine Erzählerfigur auf oder vor die Bühne tritt) oder zumindest aus der Art und dem Klang ihrer Stimme und ihrer Diktion (wenn im Film ein *Voice-over*-Stimme erzählt). Das ist zweifellos richtig. Zweitens aber folgt daraus, dass sich „die Erzählerfiguren ja nicht selber inszenieren“ können, weshalb es, wenn sie „in Erscheinung treten, eine ihnen übergeordnete Instanz geben“ müsse, „die sie vorführt“ (Brütsch 2013, 69). Auch das ist nicht zu leugnen. Aber was ist das für eine Instanz?

⁹ Kuhn spricht in Bezug auf den Film von der (audio-)visuellen *Erzählinstanz*, wo man strenggenommen von einer (audio-)visuellen *Zeigeinstanz* sprechen müsste, um dem kategorialen Unterschied Rechnung zu tragen, den Chatman (s.o.) mit dem Wort „show-er“ betont.

¹⁰ Unter welchen Umständen? Das herauszufinden muss konkreten Analysen vorbehalten bleiben.

Das Problem, das hier entsteht, ist klar: Sobald ein Erzähler in einem Medium des Erzählens auftaucht und dabei den Anschein erweckt, als würde er etwas zeigen oder vorführen, wird auch er selber irgendwie zu etwas Gezeigtem oder Vorgeführtem. Denn er steht dann eben nicht außerhalb, sondern innerhalb. Je mehr von ihm zu sehen und zu hören ist, desto mehr büßt er seinen Status als bloße Instanz ein und wird selbst zum Medium eines Erzählens, dessen Ursprung er nicht ist. Wenn Brütsch von einer ‚übergeordneten Instanz‘ spricht, so meint er damit, dass es eine Instanz geben muss, die nicht nur mit Jahn für „selection, arrangement, and focalisation“ zuständig ist, sondern auch für die Inszenierung der „vocally and bodily present narrator figure“ und genauer für das Verhältnis, in das diese beiden ‚Instanzen‘ zueinander gesetzt sind. Man sieht, dass die Narratologen dazu neigen, die Instanzen zu vervielfachen. Und spätestens hier ist es an der Zeit, Einhalt zu gebieten (wir werden aber darauf zurückkommen). Dies tut Markus Kuhn für den Film, indem er an dieser Stelle (im Anschluss an Chatman) den (in der Narratologie freilich umstrittenen) *impliziten Autor* einfügt, der keine ‚Instanz‘ mehr ist:

Der gezeigte Erzähler

„In der modellinhärenten Vorstellung setzt der implizite Autor, der selbst über keine semiotischen Zeichensysteme mehr verfügt, eine visuelle Erzählinstanz und eine oder mehrere (oder auch keine) sprachliche Erzählinstanz(en) auf extradiegetischer Ebene ein, um filmisch ‚erzählen zu lassen‘. Man könnte es – unter Vermeidung des impliziten Autors – auch so formulieren: Der Prozess des filmischen Erzählens entsteht im Zusammenspiel einer visuellen Erzählinstanz, die durch audiovisuelles Zeigen bzw. Vorführen von Szenen erzählt, mit einer oder mehreren (oder auch keiner) sprachlichen Erzählinstanz(en), die wortsprachlich erzählen und der visuellen Erzählinstanz untergeordnet sein können, aber nicht müssen.“ (Kuhn 2011a, 85)

Was hier für den Film gesagt wird, gilt im Prinzip für alle Medien des Erzählens. Sie sind Medien des Zeigens oder des Vorführens, können aber jederzeit auch sprachliche Erzählinstanzen integrieren, wie noch genauer gezeigt werden wird. Nicht nur kann im ‚episierenden‘ *Drama* eine Erzählfigur und im *Film* ein *Voice-over*-Erzähler auftauchen, auch im *Hörspiel* kann sich eine Erzählstimme zu Wort melden, im *Comic* sind die sprachlichen Elemente, die nicht als Sprechblase einer Figur zuzuordnen sind, ebenfalls einer Erzählinstanz zuzuschreiben.

Besonders eklatant ist die mediale Montage im Text-Bild-Medium *Bilderbuch*.

Mediale Montage

Am wenigsten geeignet, eine zusätzliche sprachliche Erzählinstanz zu integrieren, sind Vorführungen über reine Körpermedien, die ganz ohne Sprache auskommen: Pantomime und Tanz. Mediale Montage kann hier zwar durch Texttafeln u.Ä. erfolgen, diese werden aber in hohem Maße als Fremdkörper und wohl kaum als eigenständige Erzählinstanz wahrgenommen. Sie dienen eher dazu, den Rezipienten zu orientieren, ihm Rahmeninformationen an die Hand zu geben, damit er in der Lage ist, das ihm dargebotene Geschehen in seinem Kopf zu einer (von ihm nacherzählbaren) Geschichte zusammenzusetzen. Noch schwächer narrativ ist die bloße Musik. Das gilt natürlich nicht für die Oper, in der die Geschichte durch das Libretto ähnlich wie im Drama vermittelt werden kann, oder für ‚musikalische Märchen‘ wie Sergei Prokofjef's *Peter und der Wolf* (1936), wo die Geschichte von einem Sprecher erzählt wird, sondern für die textfreie Musik. Hier muss der Rezipient (durch verschiedenste paratextuelle Informationen) schon mehr oder weniger im Voraus wissen, welche Geschichte erzählt werden soll, damit

er das musikalisch Dargebotene als die Realisierung einer Geschichte nachvollziehen kann.¹¹ Auch dies zeigt, dass Erzählen, sobald es nicht durch eine Erzählstimme realisiert wird, eine recht schwankende und relative Sache ist. Es ist nur zum Teil *in* den Gebilden, von denen wir sagen, dass sie erzählen. „Das Narrative als kognitives Schema kann durch narrative Medien gezielt stimuliert werden.“ (Mahne 2007, 21) Es kann aber nahezu alles zum ‚narrativen Medium‘ werden, was eine ausreichende Komplexität, semiotische Dichte und Strukturiertheit aufweist.

In diesem Sinne kann auch ein Text (oder ein Textkonvolut) als Medium des Erzählens fungieren. Wenn wir beispielsweise von einem Briefroman sprechen, so gibt es in einem solchen vermutlich Briefe von mehreren Personen mit vornehmlich erzählendem Charakter, aber diese sind gewissermaßen nur partielle Erzähler. Der Briefroman als ein *Ganzes* konstituiert sich auf einer anderen Ebene. Das Konvolut der Briefe ist hier das *Medium*, aus dem die Leser die Geschichte zusammensetzen, die der Roman erzählt. Einen Erzähler gibt es auf dieser Ebene nicht, nur einen – fiktiven – Herausgeber, der die Briefe zitiert, d.h. *zeigt*. Und wenn die Briefe nicht einmal eine Auswahl darstellen, so hat (freilich nur in der Fiktion) der bloße Zufall dafür gesorgt, dass in ihrer Zusammenstellung ein Roman entstanden ist.

Es sei darauf hingewiesen, dass wir das Wort *erzählen* in unserer Umgangssprache durchaus auch in dieser Weise gebrauchen: Wir sprechen davon, dass eine Krankenakte, ein Fotoalbum oder sogar ein Zimmer eine Geschichte erzählt – ohne dass es eine Instanz gibt, von der wir annehmen, dass sie zum Beispiel das Zimmer (einen Gegenstand von ausreichender Komplexität, semiotischer Dichte und Strukturiertheit) so hergerichtet hat, dass wir ihm eine Geschichte entnehmen oder eine Geschichte in es hineinlegen können. Und was heißt auch: *eine Geschichte*? Wir sind immer bereit, etwas auszumachen, was wir als eine solche benennen können.

1.2 Vertiefung mit Beispielen

Die bisherigen Ausführungen waren recht theoretisch und abstrakt. Im Folgenden sollen einige – recht willkürlich herausgegriffene – Beispiele unter dem Aspekt der Medialität des Erzählens diskutiert werden. Auf diese Weise wird hoffentlich ein wenig deutlicher, wie die bisher eingeführten Kategorien und Begriffe zu verstehen sind und fruchtbar gemacht werden können. Dabei geht es noch nicht um die einzelnen Medien des Erzählens und ihre Möglichkeiten – diese werden dann in den Kapiteln des Hauptteils untersucht.

1.2.1 Der Erzähler als Instanz

In einer *Fabel* geht es darum, eine Geschichte zu erzählen. Das ist beinahe eine Tautologie, denn das lateinische Wort *fabula* heißt ja nichts anderes als eine ‚erzählte Geschichte‘ (deshalb beginnen wir unsere kleine Reihe von Beispielen mit der Fabel). Verschiedene Narratologien

¹¹ Die Frage, inwieweit ein konkretes Vorwissen von Seiten des Rezipienten bei den verschiedenen Medien des Erzählens erforderlich ist, um einer nicht erzählten Darbietung eine Geschichte zu entnehmen, wird uns noch an andern Stellen dieses Studienbriefs begegnen.

haben daher das Wort *Fabel* als Fachterminus für „Geschichte“ verwendet.¹²

Die Fabel im engeren Sinne, die Tierfabel, ist daher eine Textsorte (oder eine Gattung), in der Geschichte und Erzählung in besonderer Weise eng miteinander verschmolzen sind.¹³ Das heißt: Man kann sie sehr leicht *nacherzählen*. Eine Fabel ist kurz und prägnant. Hier eine der bekanntesten Fabeln von Äsop, dem griechischen Gattungsbegründer aus dem 6. Jahrhundert v.Chr.:

Rabe und Fuchs

„Ein Rabe hatte einen Käse gestohlen, flog damit auf einen Baum und wollte dort seine Beute in Ruhe verzehren. Da es aber der Raben Art ist, beim Essen nicht schweigen zu können, hörte ein vorbeikommender Fuchs den Raben über dem Käse krächzen. Er lief eilig hinzu und begann den Raben zu loben: »O Rabe, was bist du für ein wunderbarer Vogel! Wenn dein Gesang ebenso schön ist wie dein Gefieder, dann sollte man dich zum König aller Vögel krönen!«

Dem Raben taten diese Schmeicheleien so wohl, daß er seinen Schnabel weit aufsperrte, um dem Fuchs etwas vorzusingen. Dabei entfiel ihm der Käse. Den nahm der Fuchs behend, fraß ihn und lachte über den törichten Raben.“¹⁴

Die Fabel wird durch eine **nullfokalisierte Erzählstimme** präsentiert. Es handelt sich um ein typisches Erzähler-Erzählen mit einer ausgeprägten Erzählökonomie. Das Geschehen ist vollkommen klar, die von der Erzählinstanz gegebenen Zusatzinformationen haben allesamt eine präzise Funktion. So dient beispielsweise der Rückgriff auf einen allgemeinen Wissensbestand, dass es „Raben-Art ist, beim Essen nicht schweigen zu können“, dazu, das Herbeilaufen des Fuchses zu motivieren. Man könnte nun sagen, dass man noch sparsamer hätte verfahren können. Wenn beispielsweise *nicht* erzählt würde, dass der Rabe den Käse gestohlen hat, wäre das nicht gleichwohl ein durch die Umstände implizierter Bestandteil des Geschehens (wie sollten Raben Käse rechtmäßig erwerben können)? Freilich ist dieses Detail durchaus von Belang: Die Fabel erzählt eben *nicht* davon, wie jemand um seine *verdiente* Mahlzeit gebracht wurde. Die Textsorte Fabel funktioniert einfach so, dass sie möglichst all das, was von Belang ist, auch erzählt. **Die Erzählinstanz lässt dem Leser keinen Raum für Vermutungen über die Ge-**

¹² In der *Einführung in die Erzähltheorie* von Matias Martinez und Michael Scheffel findet sich eine tabellarische Aufstellung der Terminologien verschiedener Erzähltheoretiker, der man dies entnehmen kann (vgl. Martinez/Scheffel 2005, 26).

¹³ Unter dem Gattungaspekt ist die Tierfabel auch Thema im Studienbrief *Populäre Gattungen und Formate des Erzählens*.

¹⁴ Das ist im Grunde ungenau, denn die äsopischen Fabeln wurden zunächst mündlich tradiert und erst später aufgeschrieben; zudem sind die ersten Verschriftlichungen verloren gegangen (von Demetrios von Phaleron um 300 v.Chr.) es gibt also kein äsopisches ‚Original‘. Die hier wiedergegebene Fassung kursiert an verschiedenen Stellen im Internet. Für die Zwecke dieses Studienbriefs ist es zweitrangig, dass es auch ganz andere Versionen gibt. Hier beispielweise die in der zweisprachigen Reclam-Ausgabe abgedruckte unter dem Titel „Der Rabe und die Füchsin“ (ja, sogar das Geschlecht steht nicht fest...): „Ein Rabe schnappte sich ein Stück Fleisch und ließ sich auf einem Baum nieder. Eine Füchsin sah ihn und wollte an das Fleisch herankommen. Deshalb stellte sie sich hin und pries ihn, wie groß und schön er sei, und sagte, dass er zuvörderst König der Vögel werden müsse, und das sollte doch auch möglich sein, wenn er eine schöne Stimme habe. Er ließ das Fleisch fallen und krächzte laut. Sie Aber lief hinzu, schnappte sich das Fleisch und sagte: ‚Ach, du dummer Rabe, wenn du nur Verstand hättest, dann fehlte dir nichts, um über alle zu herrschen.‘ Auf einen Mann ohne Verstand passt die Fabel gut.“ (Äsop 2016, 123)

schichte. Deshalb gibt es auch kaum einen sogenannten ‚Interpretationsspielraum‘. Man kann sie nur auf ihre Anwendungskontexte hin befragen – und man kann sie natürlich genauer analysieren (was aber nicht Sinn und Zweck dieses Studienbriefes ist).

Hier nun eine zweite Version, von Phädrus, der etwa von 20 v.Chr. bis 50 n.Chr. gelebt hat. Sie ist (wie auch die übrigen Fabeln seiner Sammlung) im Original auf Lateinisch im sechshebigen jambischen Senar verfasst, hier aber in deutscher Prosa wiedergegeben¹⁵:

Fuchs und Rabe

Wer sich freut, mit hinterhältigen Worten gelobt zu werden, wird fast immer schändlich bestraft und bereut es.

Als ein Rabe Käse von einem Fenster geraubt hatte und ihn, auf einem hohen Baume sitzend, essen wollte, sah diesen ein Fuchs und sprach also: „Oh, was für einen Glanz hat dein Gefieder, Rabe! Wieviel Schönheit hast du am Körper und im Gesicht. Wenn du eine Stimme hättest, wäre kein anderer Vogel besser.“ Aber jener Dummkopf, als er seine Stimme zeigen wollte, liess den Käse aus dem Schnabel fallen, den rasch der listige Fuchs mit gierigen Zähnen aufschnappte. Dann erst seufzte der Rabe in seiner Dummheit getäuscht.

Die Lehre, die aus der Fabel gezogen werden soll, wird hier vorangestellt (ein sogenanntes *Anamythion*). Die Lehre bezieht sich ausschließlich auf den Raben, nicht auf den Fuchs: Der Rabe muss lernen, dass es nun einmal Füchse auf der Welt gibt. Ansonsten wird gewiss dieselbe Geschichte erzählt. Die kleineren Variationen im Geschehen fallen hierbei nicht in Betracht – dass es etwa ein „hoher Baum“ ist, auf dem der Rabe sitzt oder dass es ein „Fenster“ ist, von dem der Rabe den Käse gestohlen hat. Für die *Analyse* der Fabel als *Text* sind solche Details von Bedeutung (dass etwa mit dem „Fenster“ die menschliche Zivilisation näher an das Fabelgeschehen heranrückt, dass der Rabe bei Äsop von einem „König“ spricht, bei Phädrus hingegen nicht usw.), für die erzählte Geschichte haben sie keine Bedeutung: In einer Nacherzählung würden sie vermutlich weggelassen oder durch andere Details ersetzt.¹⁶

Aber gibt es nicht auch größere Variationen? Zwei davon kommen infrage: Zum einen bittet der Fuchs den Raben bei Äsop darum, schön zu „singen“, während der Rabe bei Phädrus nur seine „Stimme“ unter Beweis stellen soll. Entsprechend hat der Rabe bei Äsop schon vorher gekrächt, während er bei Phädrus noch nichts hat verlauten lassen. Auch aus diesem Unterschied kann man analytisch Einiges machen – für die *Fabel* ist lediglich relevant, dass der Rabe in beiden Fällen den Schnabel öffnet, um etwas unter Beweis zu stellen. Der zweite Unterschied: Bei Äsop lacht der Fuchs am Ende über den „törichten Raben“, bei Phädrus hingegen „seufzt[]“ der Rabe, während vom Fuchs nichts vermeldet wird. Dass der Rabe auch bei Äsop zumindest innerlich seufzt (also seine Dummheit erkennt), darf man voraussetzen. Das gehört auch nicht mehr zur erzählten Geschichte, sondern dazu, wo sozusagen das Aufkeimen der aus der Geschichte

¹⁵ Auch hier wurde eine Übersetzung aus dem Internet zugrunde gelegt. Die zweisprachige Ausgabe bei Artemis/Winkler bietet eine versifizierte Version; vgl. Phädrus 1996, 31-33.

¹⁶ Eine narratologische Betrachtung dieser Fabel findet sich in dem Aufsatz *Narrative Cartography. Towards a Visual Narratology* von Marie-Laure Ryan (Ryan 2003). Ryan versucht hier – unter anderem am Beispiel dieser Fabel – sämtliche Relationen und Register der Akteure in einem komplexen Diagramm abzubilden (vgl. Ryan 2003, 358). Das funktioniert wohl nur bei sehr einfachen Fabeln; dort ist es aber sehr lehrreich (und zur Nachahmung zu empfehlen).

zu ziehenden *Lehre* angesiedelt und wie explizit es gemacht wird (das Seufzen des Raben bei Phädrus verweist ja zurück auf das Anamythion). Man kann allenfalls sagen, dass sich der Fokus der Erzählinstanz bei Phädrus ein wenig auf den Raben verschoben hat.

Insgesamt stellen sich die Erzählinstanzen in beiden Versionen, wie man etwas unscharf sagen kann, in den **Dienst der Vermittlung der Geschichte**; die Selektionen, die sie in Bezug auf den Übergang von der ersten zur zweiten narrativen Ebene nach Wolf Schmid vornehmen, sind unauffällig – d.h. wir denken beim Lesen gar nicht an das in der kompakten Geschichte implizierte Geschehen. Genau das macht sie zu Instanzen. Man braucht die Fabel vom Fuchs und vom Raben in den Versionen von Phädrus und Äsop nur mit Realisierungen in anderen Medien zu vergleichen, um sich klarzumachen, was das heißt.

Aufgabe (2): Forschen Sie im Internet nach Realisierungen der Fabel vom Fuchs und vom Raben (oder umgekehrt!) in anderen Medien (Bilderbuch, Comic, Film, Einzelbild). Vergleichen Sie: Was wird in den anderen Medien im Vergleich zur rein sprachlich vermittelten Version hinzugefügt, was wird weggelassen? Wie wird die Geschichte vermittelt? Wie verhalten sich Geschichte und Geschehen zueinander?

Wenn Sie sich ein wenig im Internet umgesehen haben, werden Sie bemerkt haben, dass es Darstellungen gibt, von denen Sie im Zweifel sein dürfen, ob es sich tatsächlich um Darstellungen der *Geschichte* handelt. Schon der *Wikipedia*-Artikel zu dieser Fabel enthält beispielsweise die Abbildung einer ungarischen Briefmarke, die einen auf einem Baum sitzenden Raben mit einem (überdimensionalen) gelben Gegenstand im Schnabel und einem darunter sitzenden Fuchs zeigt. Und sogar der berühmte Wandteppich von Bayeux aus dem 11. Jahrhundert (auf den wir in einem späteren Kapitel zurückkommen müssen, weil er eine überaus komplizierte Geschichte in Bildern erzählt) enthält, wie ebenfalls im *Wikipedia*-Artikel zu lesen, eine bildliche Darstellung des Vorgangs (bei der das Stück Käse gerade durch die Luft fliegt).

Solche bildlichen Darstellungen, die ja definitionsgemäß nur einen *Moment* des Geschehens zeigen können (des *Geschehens*, nicht der *Geschichte*!), setzen voraus, dass den Adressaten die *Geschichte* bereits bekannt ist. Die bildliche Darstellung ist nur noch eine Art *Trigger*, damit der Betrachter die Geschichte in Gedanken aktualisiert. Ob damit auch die *Lehre* aktualisiert wird, steht auf einem anderen Blatt. In jedem Fall tragen solche Darstellungen zur Zirkulation der Geschichte bei und affirmieren sie als einen Bestandteil unseres kulturellen Wissens. Viele Geschichten, so muss man immer wieder betonen, werden nicht als Neuigkeiten, sondern immer wieder erzählt. Und das erleichtert ihre Erzählbarkeit in einem anderen Medium.

Getriggerte Geschichten

Weil sie einen Moment des *Geschehens* zeigen, enthalten schon die Darstellungen in einem Einzelbild auf der anderen Seite notwendigerweise *viel mehr* als die verbale Erzählung durch eine Erzählinstanz. Wie groß der Käse ist, den der Rabe im Maul hat (auf der ungarischen Briefmarke ist er so groß, dass ihn der Rabe gar nicht alleine essen könnte), in welcher Landschaft das Ganze stattfindet, wie hoch und welcher Art der Baum ist, auf dem der Rabe sitzt, in welcher Stellung der Fuchs verharrt usw. – all dies sind Dinge, die bei der bildlichen Darstellung mehr oder weniger automatisch hinzugefügt werden. Es sind all die Dinge, die im Geschehen

impliziert sind, die aber die sprachliche Erzählinstanz gewissermaßen kraft ihrer Fähigkeit zur Selektion als für die Geschichte nicht relevant bzw. nicht funktional aussortiert hatte.

Man könnte folglich sagen, dass diese Dinge von der eigentlichen Geschichte *ablenken*. Das ist weder gut noch schlecht, vermag aber Grundsätzliches zum Verständnis unseres spezifischen Umgangs mit unterschiedlichen Medien des Erzählens beizutragen. So gehört es gewiss zur Praxis des Vorlesens von Bilderbüchern, dass die Kinder auf **auffällige Elemente** hinweisen, **die nicht zur Geschichte gehören** und insofern auch nicht eigentlich narrativ sind (etwa auf den übergroßen Käse im Schnabel des Raben). Wir werden auf die spezifische Rezeptionspraxis im Kapitel über das Bilderbuch als Erzählmedium zurückkommen.

Um die Stellung der Erzählinstanz in der Fabel einzuschätzen, kann man den beiden bisher zitierten Versionen eine dritte an die Seite stellen. Die Version von Phädrus ist eine *Nacherzählung* der Version von Äsop. Die Version von Gotthold Ephraim Lessing hingegen verändert und erweitert die Geschichte¹⁷:

Der Rabe und der Fuchs

Ein Rabe trug ein Stück vergiftetes Fleisch, das der erzürnte Gärtner für die Katzen seines Nachbarn hingeworfen hatte, in seinen Klauen fort.

Und eben wollte er es auf einer alten Eiche verzehren, als sich ein Fuchs herbei schlich, und ihm zurief: Sei mir gesegnet, Vogel des Jupiters! – Für wen siehst du mich an? fragte der Rabe. – Für wen ich dich ansehe? erwiderte der Fuchs. Bist du nicht der rüstige Adler, der täglich von der Rechte des Zeus auf diese Eiche herab kömmt, mich Armen zu speisen? Warum verstellst du dich? Sehe ich denn nicht in der siegreichen Klaue die erflachte Gabe, die mir dein Gott durch dich zu schicken noch fortfährt?

Der Rabe erstaunte und freute sich innig, für einen Adler gehalten zu werden. Ich muß, dachte er, den Fuchs aus diesem Irrtum nicht bringen. – Großmütig dumm ließ er ihm also seinen Raub herabfallen, und flog stolz davon.

Der Fuchs fing das Fleisch lachend auf, und fraß es mit boshafter Freude. Doch bald verkehrte sich die Freude in ein schmerzhaftes Gefühl; das Gift fing an zu wirken, und er verreckte.

Möchtet ihr euch nie etwas anders als Gift erloben, verdammte Schmeichler!

Bei Äsop und Phädrus ist der Rabe der Dumme, weil er in seiner Eitelkeit auf die Schmeichelei des Fuchses hereinfällt (und in Zukunft davor gewarnt ist). Den Käse vergiftet sein zu lassen, damit Schmeichelei mit dem Tode bestraft wird, darf man eine Ausgeburt der Aufklärung und in gewisser Weise als eine ironische Pervertierung der Logik der Fabel auffassen. Bei Äsop und Phädrus wird vor Schmeichlern gewarnt, bei Lessing werden Schmeichler gewarnt. Die Warnung vor Schmeichlern steht ganz auf dem Boden der sozialen Wirklichkeit; dass Schmeichler sich Gift erloben werden, ist weit weniger realistisch. Ebenso wenig wahrscheinlich ist, dass Raben, de-

¹⁷ Lessing 1997, 321f.

nen es gefällt, für einen Adler gehalten zu werden, nachher so großmütig sind, dass sie das Fleisch (zu dem der Käse geworden ist) dem Schmeichler überlassen.

Diese Befunde hängen auch mit der Frage nach der Stellung der Erzählinstanz in dieser denkwürdigen Fabel zusammen (über die man noch Vieles sagen könnte). Denn um die eigentlich weit hergeholte Moral zur Geltung zu bringen, muss auch der nullfokalierte Erzähler zu allen gewaltsamen sprachlichen Mitteln greifen, die ihm zu Gebote stehen. Schon bevor der Fuchs das vergiftete Fleisch frisst, ist klarzustellen, dass es nicht um die Dummheit und die Eitelkeit des Raben, sondern um die Verwerflichkeit des Fuchses geht. Man kann das etwa an den wertenden Adjektiven und adverbialen Bestimmungen der Art und Weise sehen, die der Erzähler eingestreut hat, an der Übertreibung der Schmeicheleien des Fuchses und an der sprachlichen Drastik, mit welcher dessen Tod vermeldet wird. Dies bereitet das Epimythion am Schluss vor, das als inständige Bitte und zugleich als Drohung daherkommt – wohl wissend, dass die unvollkommene Einrichtung unserer Welt die Schmeichler in der Regel nicht und jedenfalls nicht auf diese Weise bestraft. Hier wird uns nicht nur eine Geschichte vermittelt, sondern auch deren Deutung aufgedrängt. Die Stimme des Erzählers tritt folglich mit der größtmöglichen Übermacht hervor. Die Ironie, die darin liegt, versteht man nur, wenn man Lessings Fabel auf der Folie der beiden anderen Versionen liest (auf die Lessing selbst hinweist).

Von erzähltheoretischem Interesse ist, dass die Erzählinstanz, je mehr sie in dieser Weise hervortritt, selber zu etwas *Gezeigtem* wird. Man könnte sagen: Sie wird gewissermaßen ‚vorgeschoben‘. Zu einem Medium wird sie dadurch allerdings nicht, weil sich dahinter keine Geschichte des Erzählers abzeichnet. Bei einer extra-heterodiegetischen Erzählstimme ist das – nach dem hier vertretenen theoretischen Ansatz – nicht möglich. Denn diese Geschichte müsste den Erzähler mit einbeziehen, der dann in seinen Erzählakten wider Willen seine eigene Geschichte preisgäbe und so auf einer zweiten Stufe paradoxerweise selbst zum Medium des Erzählens würde (wir werden darauf zurückkommen).

1.2.2 *Showing*

Vereinfachend kann man sagen: Die nullfokalierten Erzählinstanzen neigen zum *telling*. Sie fassen eine Handlung und die Perspektiven der Beteiligten zusammen, raffen die Zeit, lassen Unwichtiges beiseite.¹⁸ Ihr Erzählen ist auf die Geschichte bezogen. Ein zeitdeckendes, szenisches Erzählen hingegen – das man als *showing* bezeichnet – lässt ihnen nicht so viel Entfaltungsspielraum. Im *showing* tritt die Erzählinstanz zurück. Freilich sind das ungenaue Begriffe und Charakterisierungen, denn im Wortsinne hat ein literarischer Text ja nichts anderes zu zeigen als Buchstaben und Worte.

Als Beispiel für das fast vollständige Zurücktreten und die Neutralisierung der Erzählstimme in literarischen Texten wird häufig das Werk von Ernest Hemingway genannt. Hier ein anderes, weniger bekanntes Beispiel, das Werk der Schriftstellerin Ivy Compton-Burnett (1884–1969). Die

¹⁸ Das ist ihre vornehmliche Funktion. Freilich können sie die Zeit auch *dehnen*. Im Prinzip gilt sogar umgekehrt, dass die Dehnung von Szenen stets auf eine Intervention der Erzählinstanz zurückgeht, wenn sie etwa die Gedanken oder die gestischen Reaktionen der Figuren innerhalb einer dialogischen Szene näher beleuchtet.

Romane der Britin wirken zunächst altmodisch, weil sie in einem viktorianisch anmutenden England angesiedelt sind. Einer dieser Romane, *Manservant and Maidervant* von 1947 (unter dem missverständlichen Titel *Diener und Bediente* ins Deutsche übersetzt), beginnt wie folgt:

„Raucht das Feuer?’ sagte Horace Lamb.

‚Es scheint so, mein Guter.’

‚Ich will nicht wissen, was es scheint. Ich habe gefragt, ob das Feuer raucht.’

‚Der Schluß vom Schein auf ein Sein gilt als nicht zwingend’, meinte sein Vetter. ‚Aber wir haben wohl nichts Besseres.’

Horace bewegte sich weiter in den Raum. Er schien seine Umgebung nicht zur Kenntnis zu nehmen.

‚Guten Morgen’, sagte er. Es hörte sich beschäftigt an. Als sein Blick sich wieder geradeaus richtete, wechselte auch die Stimme ihren Klang. ‚Das Feuer scheint in der Tat zu rauchen.’

‚Es befindet sich im Stadium der Rauchentwicklung. Was sonst sollte es also tun?’

‚Hast du mich wirklich nicht verstanden?’

‚Doch, doch. Mein Guter. Es gibt ein wenig Rauch ab. Das läßt sich nicht leugnen.’“

(Compton-Burnett 1947/1988, 5)

Dies ist ein zweifellos befremdlicher und nicht gerade fulminanter Romananfang: ein banaler Dialog mit einem leicht absurden Einschlag. Die Erzählinstanz schaltet sich kaum ein und wenn, dann nur, um situationserhellende Informationen zu geben: Wir erfahren immerhin, dass der eine der Gesprächspartner (wenn man das ein Gespräch nennen möchte) Horace Lamb heißt und der andere sein Vetter ist. Ersterer bewegt sich offenbar durch einen Innenraum; die externe Fokalisierung wird durch die Bemerkung deutlich, dass er seine Umgebung nicht wahrzunehmen ‚scheint‘ und sich beschäftigt ‚anhört‘. Das heißt nach der Terminologie der Erzähltheoretiker: Das Erzählen reduziert sich auf das im Wesentlichen zeitdeckende ‚Zeigen‘ einer Szene, auf ein *showing* (vgl. etwa Martinez/Scheffel 2005, 48).

Ein Roman aus wörtlicher Rede

Allerdings würde diese Dialogpartie wohl in keiner Nacherzählung dieses Romans vorkommen, weil hier anscheinend nichts geschieht, was man einer Geschichte zuschlagen würde. Es ist aber ohnehin fraglich, inwiefern man diesen Roman nacherzählen kann. Die unter einer konventionellen Fassade durchaus extremistischen Romane von Ivy Compton-Burnett bestehen zu ca. 98 Prozent aus Dialogen. Die Erzählinstanz schaltet sich den ganzen Roman über nur ein, um über das Notwendigste aufzuklären. Dialoge sind das, was den Narratologen zufolge an literarischen Erzähltexten ‚mimetisch‘ sein kann. *Wortlos* ablaufende Szenen, in denen der Erzähler *beschreiben* muss, was geschieht, sind es hingegen nicht.¹⁹

¹⁹ Gérard Genette leitet seinen einschlägigen Abschnitt in *Die Erzählung* über die „Erzählung von Worten“ mit den Worten ein: „Während die sprachliche ‚Nachahmung‘ nichtsprachlicher Ereignisse nur eine Utopie oder Illusion ist, scheint die ‚Erzählung von Worten‘ im Gegenteil a priori zu jener absoluten Nachahmung verurteilt zu sein [...].“ Und er fügt über die wörtliche Wiedergabe der Reden von Romanfiguren hinzu: „Der Erzähler erzählt den Satz des Helden nicht, und auch dass er ihn nachahmt, ist eigentlich zuviel gesagt: er *kopiert* ihn ganz einfach, und insofern kann man hier nicht von Erzählung

In *Diener und Bediente* unterschreitet der Anteil der Erzählerrede das, was in einem durchschnittlichen Drama, wenn man es liest, an Szenenanweisungen enthalten ist. Insofern gilt: Mehr *Mimesis* in einem erzählenden Text geht nicht. Wenn also das Drama ein Medium des Erzählens ist, warum sollte nicht auch das *showing* eines solchen Romans entsprechend als ein *Medium* des Erzählens betrachtet werden können? Die Erzählstimme versucht sich hier so unsichtbar zu machen wie möglich und in ihrer Funktion aufzugehen, ein Geschehen zu vermitteln. Wie im Drama muss lediglich eine Auswahl der Abschnitte, in denen das dialogische Geschehen wiedergegeben wird, stattgefunden haben. Die *Geschichte* hingegen muss sich jeder selbst zusammenreimen. Und wenn zwischen der zweiten und der dritten narrativen Ebene nach Schmid – also zwischen Geschichte und Erzählung – stets die Möglichkeit der chronologischen Umstellung und der Perspektivierung gegeben sein soll, dann findet hier so gut wie nichts davon statt. *Diener und Bediente* ist völlig chronologisch erzählt und verzichtet auf jede Perspektivierung.

Zwischen der dritten und vierten narrativen Ebene – also zwischen der Erzählung und der Präsentation der Erzählung – erfolgt Brütsch zufolge die Wahl des Mediums. Dazu rechnet er auch – anders als es in diesem Studienbrief geschieht – die Rede der Erzählinstanz. Da diese Erzählinstanz im Roman von Ivy Compton-Burnett nahezu unsichtbar geworden ist und die Transformationsmöglichkeiten zwischen den vorhergehenden Ebenen stark restringiert sind, steht die Präsentation der Erzählung in einem sehr engen Zusammenhang mit dem Geschehen: Es werden nur **diejenigen Anteile des Geschehens präsentiert, die einer mimetischen Darstellung im Medium der Literatur zugänglich** sind, nämlich die direkte Figurenrede. Das ist eine ‚mediale Selektion‘. Man könnte sich zum Beispiel vorstellen, dass die Gespräche jeweils auf Band aufgezeichnet und dann verschriftlicht worden sind usw. (dass die Gespräche selbst sehr artifiziell wirken, tut hier nichts zur Sache, insofern dieser Umstand zum *Was* und nicht zum *Wie* der Darstellung gehört). Bei einer solchen Verschriftlichung würde freilich eine ganze Menge verloren gehen, nämlich alle paralinguistischen Merkmale der Figurenreden, die in einer Realisierung als *Hörspiel* vorhanden wären. Noch mehr geht natürlich verloren, wenn man den Roman mit einer möglichen Realisierung der Erzählung in einem Theaterstück vergleicht. Man könnte ihn ja so, wie er ist, als Damentext verwenden. In einer Aufführung dieses Dramas würden wir nicht nur die Figuren hören, wir würden auch ihre Gestalt wahrnehmen und sie im Raum sowie miteinander agieren sehen. Noch mehr Möglichkeiten gäbe es bei der Realisierung als Film: Man würde die Gesichter der Figuren in ihrer Reaktion auf bestimmte Reden in Großaufnahme zeigen können und anderes mehr.

Der Roman von Ivy Compton-Burnett ist für die Frage nach der Medialität des Erzählens besonders lehrreich, weil das, was in ihm – durch *showing* – erzählt wird, sozusagen verlustfrei in ein anderes Medium mit Sprachübertragung (*Hörspiel*, *Drama*, *Film*) überführt werden könnte. Die ganze Kraft und Herrlichkeit des Erzählens scheint hier verloren gegangen. Gegenüber allen anderen in Frage kommenden Medien des Erzählens und ihrem Reichtum an übermittelten Informationen erscheint eine solche Erzählliteratur als dezidiert *arm*.

sprechen.“ (Genette 1972/2010, 108) Im *Neuen Diskurs der Erzählung* fügt er hinzu: „Die Wörtlichkeitskonvention betrifft [...] immer nur den *wörtlichen Inhalt* der Reden.“ (Genette 1983/2010, 203)

Aber: Es ist gewiss so, dass nicht alle, die Lust haben, einen Roman von Ivy Compton-Burnett zu lesen; gewiss ist jedoch auch, dass noch viel weniger Leute sich dazu bequemen könnten, diesen Roman in voller Länge (von morgens bis mitternachts, oder in Portionen abgeteilt) als Hörspiel, als Drama oder als Film zu sehen. Die Gründe hierfür sind vielschichtig und an dieser Stelle nicht zu diskutieren. Auf jeden Fall darf man feststellen, dass die *Armut*, die ja absichtlich gewählt wurde, besondere Vorzüge hat. Und der hauptsächliche Vorzug besteht darin, dass die Literatur in unübertrefflicher Weise dazu in der Lage ist, *im Zeigen wegzulassen* und damit zum Medium des Unerzählten zu werden. In *Diener und Bediente* bleibt nur das Sagen der Personen übrig. Wie nirgendwo sonst, werden wir dadurch in die Lage versetzt, zwischen den Zeilen zu lesen. Um eine nacherzählbare Geschichte geht es dabei ganz und gar nicht.

Aufgabe (3): Gehen Sie im Geiste Ihre Lesebiographie durch (oder konsultieren Sie – noch besser – Ihr Lesetagebuch) und suchen Sie nach Texten (oder wenigstens Textausschnitten), deren Dialoganteil, den behaupteten 98 Prozent für die Romane von Ivy Compton-Burnett möglichst nahe kommt. Denken Sie darüber nach, inwiefern diese Dialoge ähnlich oder anders funktionieren als hier für *Diener und Bediente* beschrieben.

1.2.3 Die Kraft und die Herrlichkeit des Erzählens

In der Erzählung *Averroes auf der Suche (La Busca de Averroes)* des argentinischen Autors Jorge Luis Borges (1899–1986) scheitert der spanisch-arabische Philosoph Averroes, der im 12. Jahrhundert gelebt hat und der wichtigste Vermittler und Kommentator der Schriften des Aristoteles im Mittelalter war, bei dem Versuch, dessen Poetik zu kommentieren, weil er (innerhalb der Erzählung von Borges) „im Umkreis des Islam befangen, nie die Bedeutung der Worte Tragödie und Komödie wissen konnte“ (Borges 1947/1981, 84). Averroes weiß also in dieser Erzählung nicht, was ein Drama ist. Er weiß nicht, dass man durch *Vorführen* etwas erzählen kann. In einem Gespräch mit Freunden wird ein Bekannter von ihm, der weitgereiste Abulcásim, darum gebeten, eine „Wundergeschichte“ von seiner Reise nach China zu erzählen. Und so berichtet er von einer Aufführung auf einer Terrasse, der er dort beigewohnt hat:

„Die Personen auf dieser Terrasse schlugen die Trommel und die Laute, ausgenommen etwa fünfzehn oder zwanzig Figuren (mit scharlachfarbenen Masken), die beteten, sangen und Zwiegespräche führten. Sie litten Gefangenschaft, aber ein Kerker war nicht zu sehen; sie ritzen, aber das Pferd war nicht zu sehen; sie fochten, aber die Degen waren aus Rohr, sie starben und standen danach wieder auf.’

‚Das Treiben der Narren’, sagte Farach, ‚übertrifft die Voraussicht der Vernünftigen’.

‚Es waren keine Narren’, musste Abulcásim erklären. ‚Sie stellten etwas dar, sagte mir ein Kaufmann, eine Geschichte.’ Niemand verstand, niemand schien verstehen zu wollen.“

(Borges 1947/1981, 80)

Aus der etwas wirren Erzählung von Abulcásim wird man kaum recht erschließen können, was auf dieser Terrasse aufgeführt wurde. **Nacherzählen** kann Abulcásim die Geschichte jedenfalls nicht. Die Erzählung ist nicht nur wirr, weil er nicht weiß, was eine Aufführung ist, sondern auch deswegen, weil die Aufführung, der er beigewohnt hat (wen wundert es, im China des 12. Jahrhunderts?) nicht auf einer *Guckkastenbühne* erfolgte (also auf einer Form der Bühne, bei der das Geschehen durch drei sichtbare Wände und eine unsichtbare vierte Wand begrenzt ist – nämlich

die Öffnung hin zum Zuschauerraum). Bei einer Theateraufführung, bei der das Medium des Erzählens säuberlich vom Zuschauerraum getrennt ist (erst dann wird es im Grunde zum Medium!) und auf der Bühne auch die nötigen Requisiten zu sehen wären, hätte Abulcásim (der in seiner Rede ja nur die ganze Zeit betont, was man auf dieser Terrassen-Bühne alles *nicht* sieht) die Geschichte wohl einigermaßen nachvollziehen können. So aber bleiben seine Versuche, das Prinzip des Vorführens einer Geschichte darzulegen, reichlich unbeholfen. Schon das Beispiel, das er wählt, ist denkbar unpassend:

„Stellen wir uns vor: jemand zeigt eine Geschichte vor, anstatt sie zu erzählen. Meinetwegen die Geschichte von den Schläfern von Ephesus. Wir sehen sie in die Höhle kriechen, wir sehen sie beten und schlafen, wir sehen sie mit offenen Augen schlafen, wir sehen sie wachsen, während sie schlafen, wir sehen sie nach dreihundertneun Jahren aufwachen, wir sehen sie dem Händler eine alte Münze reichen, wir sehen sie im Paradies aufwachen, wir sehen sie mit dem Hund aufwachen. Etwas der Art zeigten an jenem Abend die Leute auf der Terrasse.’ ,Sprachen diese Personen?’, fragte Farach.

„Und ob’, sagte Abulcásim, der sich unversehens bemüßigt fühlte, eine Darbietung in Schutz zu nehmen, an die er sich kaum noch erinnerte und die ihn damals erheblich gelangweilt hatte. ,Sie sprachen und sangen und deklamierten.’

„In diesem Falle’, sagte Farach, ,waren keine zwanzig Personen vonnöten. Ein einziger Sprecher genügt, um, was es auch sei, zu erzählen, mag es auch noch so verwickelt sein.’

Alle stimmten diesem Ausspruch zu.“ (Ebd., 81)

Dieser Ausspruch feiert die Kraft und die Herrlichkeit des Erzählens durch einen Erzähler. Wenn man nur etwas zeigt, ohne zu erzählen, muss man viel Aufwand treiben und viele Leute sprechen lassen: **Erzählen durch einen Erzähler ist ökonomisch.** Wenn einem nur etwas zu sehen gegeben wird, darf die Geschichte, die man dann selbst zusammensetzen muss, nicht verwickelt sein. Man kann schlicht und ergreifend nicht alle Geschichten zeigen, man kann aber alle Geschichten erzählen. Zum Beispiel kann man die Legende von den Siebenschläfern nur sehr schlecht zeigen, jedenfalls nicht in einem Drama (höchstens in einem Film mit *Voice-over*-Erzähler). Wahrscheinlich hat Borges für seine Erzählung lange über einen Stoff nachgedacht, der sich möglichst wenig für eine Dramatisierung eignet, bis er auf die (auch im *Koran* vorkommende) *Legende von den Siebenschläfern* stieß, bei der die erzählte Zeit von sage und schreibe dreihundertneun Jahren (nach der *Legenda Aurea* sind es allerdings nur hundertsechszehn Jahre) der Einheit der Zeit Hohn spricht und am Ort des Geschehens geschlafen statt gehandelt wird.

Erzählökonomie

1.2.4 Traumerzählung

Es lohnt sich ein kurzer Seitenblick auf ein Gebiet, das in narratologischer Hinsicht als eine Art Abnormität zu bezeichnen ist. Träume werden erzählt. Das Verb ‚erzählen‘ wird ganz selbstverständlich auf Träume angewendet. Sowohl im täglichen Leben wie in der Literatur. Homodiegetische Erzähler können berichten, was sie geträumt haben, ebenso intradiegetische Erzähler. Ein allwissender Erzähler kann sogar erzählen, was jemand träumt, ohne dass dieser sich am nächsten Morgen daran erinnert. Auch ganze Texte können als Traumerzählungen deklariert werden (etwa Franz Kafkas *Ein Traum*). Träume werden auch in anderen Medien präsentiert. In Filmen können sie filmisch realisiert werden (etwa in Alfred Hitchcocks *Spellbound*). Auch hier ist es möglich, dass die gesamte Darbietung (über einen Paratext) als Traum klassifiziert wird:

Berühmte Beispiele wären das Drama *Ein Traumspiel* von August Strindberg (1902) oder die Reihe von Hörspielen mit dem Titel *Träume* von Günter Eich (1951). Solche Stücke und Hörspiele können eine phantastische Handlung haben, müssen es aber nicht. Es gibt Träume, die keine Unmöglichkeiten enthalten. Umgekehrt können nicht geträumte Begebenheiten etwas Traumartiges bekommen. Der Traum ist ein weites Feld und ein großes Thema, und es gibt viele Traumforscher in unterschiedlichen Disziplinen, auch in der Literaturwissenschaft.²⁰

Hier interessiert uns jedoch nur ein einziger Aspekt: Welche narratologische Besonderheit eignet der Traumerzählung im Hinblick auf die Frage der Medialität des Erzählens?²¹ Gibt es zum Beispiel Merkmale, an denen man erkennen kann, dass etwas keine Traumerzählung ist? Wenn wir wieder die Konzeption der vier narrativen Ebenen von Wolf Schmid bemühen (ein wertvolles Handwerkszeug), so stellt sich sogleich die erste Frage: Wie kann man im Traum zwischen Geschehen und Geschichte unterscheiden? Hier ein Beispiel aus der *Genesis*. Es handelt sich um einen der Träume, die Josef zur Deutung vorgelegt werden:

„Da erzählte der Oberste der Mundschenken seinen Traum und sprach zu ihm: ‚In meinem Traume sah ich einen Weinstock vor mir.

An dem Weinstock waren drei Ranken. Er begann zu treiben, seine Blüte sproß empor, seine Trauben bekamen reife Beeren.

Ich hielt den Becher des Pharao in meiner Hand, nahm die Beeren und preßte sie aus in den Becher des Pharao. Sodann gab ich dem Pharao den Becher in die Hand.‘“ (Gen. 40, 9-11)

Typische Traumelemente sind hier leicht zu erkennen, etwa die Zeitraffung – die drei Ranken reifen in kürzester Zeit zu Trauben –, aber auch, dass der Träumende unvermittelt den Becher des Pharao in der Hand hält und dann auch gleich der Pharao selbst zur Stelle ist. Nehmen wir an, dass man das, was in dieser Traumerzählung erzählt wird, eine Geschichte nennen kann – denn ohne Zweifel werden hier doch die bedeutungsvollen Momente herausgehoben. Wie ist es dann aber um das Geschehen bestellt, nämlich das „implizierte Ausgangsmaterial für Selektionen, deren Ergebnis die Geschichte bildet“ (Schmid 2005, 249)? Wenn man so fragt, dann wird schnell klar, dass davon nicht die Rede sein kann. Im Traum sind keine derartigen Implikationen auf ein ‚Ausgangsmaterial‘ möglich. Ein Weinstock impliziert zum Beispiel keinen Weinberg; der Becher in der Hand impliziert nicht, dass er vorher in Reichweite stand; die eine Hand impliziert nicht, dass es eine andere Hand gibt usw.

Traumgeschehen, nicht ,Traumgeschichte‘

Wenn die Geschichte nicht in dieser Weise aus einem Geschehen destilliert worden ist, kann sie dann überhaupt eine Geschichte im landläufigen Sinne sein? Tatsächlich spricht man in Bezug auf den Traum ja auch umgangssprachlich nicht von einer Traumgeschichte, sondern von einem Traumgeschehen. Charakteris-

²⁰ Vgl. für einen Überblick aus kulturwissenschaftlicher/literaturwissenschaftlicher Perspektive: Manfred Engel: Kulturgeschichte/n? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes. In: KulturPoetik 10 (2010), 153-177 (Engel 2010).

²¹ Im eigentlichen Sinne Narratologisches zum Traum gibt es recht wenig; vgl. aber (für diejenigen, die Französisch können) Jean-Daniel Gollut: *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les oeuvres de la modernité* (Gollut 1994). Vgl. auch den Artikel ‚Dreaming and Narration‘ im *Living Handbook of Narratology*, in dem im engeren Sinne narratologische Fragestellungen allerdings zu kurz kommen und der auch keinen Hinweis auf das Buch von Gollut enthält (Walsh 2012).

tisch für den Traum ist dementsprechend, dass er nicht in dem Sinne einen Anfang und ein Ende hat, wie es zu einer Geschichte gehört. Vielmehr setzt er irgendwie ein und bricht irgendwann ab (vor allem das Aufschrecken aus einem Traum fungiert dem Empfinden nach gerade als das Vermeiden eines schrecklichen Endes). Auch sind die Details, die in einem Traum erzählt werden, nicht nach ihrer nachvollziehbaren Relevanz für eine Geschichte organisiert. In einer Geschichte werden die Elemente kausallogisch miteinander verknüpft, was im Traum genau nicht der Fall ist. Je mehr ein Traum wie eine Geschichte funktioniert, desto weniger wird er wie ein Traum wirken.

Von einem Übergang von der ersten zur zweiten narrativen Ebene lässt sich also in Bezug auf die Traumerzählung nicht sprechen. Wie verhält es sich mit dem Übergang von der zweiten zur dritten Ebene, also dem von der Geschichte zur Erzählung? Hierbei sollen vor allem die **Zeitordnung und die Perspektive** gewählt werden können. Nun wird niemand, der einen Traum erzählt oder zu erzählen versucht, von der Reihenfolge der Geschehnisse abweichen, in der sie geträumt wurden. Analepsen und Prolepsen kommen in Traumerzählungen wohl nicht vor: Man erzählt eben keine Traumgeschichte, sondern ein Traumgeschehen. Eine zeitliche Umordnung im Erzählvorgang würde daher als unpassend empfunden. Wenn in der Traumerzählung ein Geschehen erzählt wird, dann folgt daraus auch, dass der Traum selbst stets chronologisch ist. Nicht nur in der Erzählung des Traums gibt es keine Analepsen und Prolepsen, sondern auch in Bezug auf den Trauminhalt wüsste man gar nicht, was eine zeitliche Umstellung überhaupt sein sollte. Umso mehr gibt es das Moment der zeitlichen Raffung (etwa das geschwinde Reifen der Rebe) und der Ellipse (das unvermittelte Auftauchen des Pharaos). Aber auch das in unserem Beispiel nicht vorkommende Moment der zeitlichen Dehnung dürfte denen, die sich hin und wieder an ihre Träume erinnern, nicht unbekannt sein.

Ähnlich verhält es sich mit der Perspektivierung. Das erinnerte Traumgeschehen gibt die Perspektivierung gleichsam vor und man kann sie in der Erzählung ebenso wenig ändern wie die Reihenfolge der Geschehensmomente. Die **Perspektivierung ist vielmehr ein integraler Bestandteil des Traumgeschehens selbst**: Der *Blick* des Träumenden ist fixiert auf den Weinstock. Dies berührt die Frage, inwiefern der Träumer in seinen Träumen immer anwesend ist. Denn insofern er anwesend ist, ist dadurch immer auch eine Perspektive gegeben.

Auch von einer Transformation beim Übergang von der zweiten zur dritten narrativen Ebene lässt sich folglich nicht sprechen. Aber wie verhält es sich beim Übergang zur vierten Ebene, von der Erzählung zur Präsentation der Erzählung in einem bestimmten Medium? Es liegt auf der Hand, dass die sprachliche Vermittlung eines Traums der Normalfall ist. Das Erzählen von Träumen ist vermutlich so alt wie das Erzählen überhaupt (und die ebenfalls sehr alte Praxis der Traumdeutung bezieht sich fast ausschließlich – auch bei Freud – auf den verbal erzählten Traum). Das Zeigen oder Vorführen eines (manifesten) Trauminhaltes ist hingegen eine sehr elaborierte und voraussetzungsreiche Kulturtechnik. Sie kann unter Umständen in Form einer Aufführung erfolgen (je nach Traumgeschehen) oder aber – vor allem – in Bildsequenzen oder Filmen.²² Tatsächlich hat der Traum, eben *weil* er ein Geschehen ist, eine **Affinität zum**

²² Die Art und Weise, in der sich Abulcásim in der Erzählung von Borges vorstellt, die *Legende von den Siebenschläfern* zeigen zu können, verwandelt deren Geschehen in eine Art Traumgeschehen.

Gezeigtwerden. Denn er ist selbst etwas, was dem Träumer gezeigt wird. Daher muss sich die verbale Traumerzählung, um dem Traum gerecht zu werden, dem Modus des Zeigens so gut wie möglich annähern. In der Traumerzählung muss sich der Erzähler als Instanz zum Verschwinden bringen und zum Medium des Erzählens werden.

Aufgabe (4): Behauptungen, die empirisch nachgeprüft werden können, sollte man empirisch nachprüfen. Kann man die Behauptung, dass das Traumgeschehen immer chronologisch verläuft, auf diese Weise nachprüfen? Jedenfalls kann man an den verschiedensten Stellen auf Traumerzählungen stoßen – von wirklich geträumten wie von erfundenen Träumen – und diese auf ihre zeitliche Ordnung hin betrachten. Machen Sie sich auf die Suche nach einem Traum, der die Behauptung widerlegt! Denken Sie im Gelingensfalle darüber nach, unter welchen Voraussetzungen und inwiefern dies möglich ist und kontaktieren Sie den Modulverantwortlichen!

1.2.5 Erzählen ohne Erzählen

Als letztes Beispiel zur allgemeinen Vorstrukturierung des mediennarratologischen Problemfelds diene der folgende Ausschnitt aus dem Roman *Deutschstunde* (1968) von Siegfried Lenz, einem der erfolgreichsten und wichtigsten Nachkriegsromane in Deutschland. Der Ich-Erzähler wird als Kind in das Büro seines Vaters, des Polizeipostens in dem kleinen Ort Rügbyll an der Nordsee beordert, zu dem er sonst keinen Zutritt hat. Anlass ist, dass der Vater – wir befinden uns mitten in der Zeit des Nationalsozialismus – unangekündigten Besuch von drei Männern in Ledermänteln erhalten hat. Der Ich-Erzähler sieht einem der Männer zu, wie er mit „beleidigender Langsamkeit“ die Photographien betrachtet, mit denen „die ganze Wand überm Schreibtisch bedeckt“ ist:

„Was erzählten diese Fotografien? Von Glüserup erzählten sie und von einem dunklen, engen Geschäft, in dem Peter Paul Jepsen frische Seefische anbot, sie gaben bekannt, daß dem Fischhändler Jepsen fünf Kinder geboren wurden, wovon eines, ein mageres Bürschchen, das für den Fotografen immer das gleiche trockene Misstrauen übrig hatte, eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Polizeiposten in Rügbyll besaß. Vom Krabben-Wett-Pulen berichteten die Fotografien, sie stellten den Glüseruper Kinderchor vor – und zwar mitten im Lied sozusagen, mit auf ewig weit aufgerissenen Mündern; ferner zeigten sie mit riesiger Spritztüte den Schüler Jens Ole Jepsen, zeigen den gleichnamigen Konfirmanden und den linken Verteidiger der Fußballmannschaft TuS Glüserup. Eine ovale Fotografie erklärte, daß es einmal einen jungen Kavalier Jepsen gegeben hatte, der neben einer leichten Haubitze kniete wie vor einem Altar, derselbe Kanonier trug in Galizien einen Mantel und sang mit anderen Kanonieren einen Weihnachtsbaum an. Schräg hingestreckt vor einer schnurrbärtigen Sportsmannschaft lag ein Polizeischüler Jens Ole Jepsen, im Hintergrund erhoben sich drohend Hamburger Backsteinkasernen. Danach kam eine Gudrun Scheßel ins Spiel, die Fotografien berichteten von ihrer Vorliebe für weiße Kleider und weiße Stümpfe, sie bewiesen die schreckliche Länge ihrer rotblonden Zöpfe, die bis auf den Hintern fielen, auch daß Gudrun Scheßel lesen konnte, wurde da bekanntgegeben, denn jede Fotografie zeigte sie mit einem Buch in der Hand. Daß Jens Ole Jepsen und Gudrun Scheßel eines Tages zusammenkamen, belegte die Aufnahme einer starräugigen Hochzeitsgesellschaft, die stramm, jedenfalls steif und mit erhobenem Glas das Paar umstand und es anscheinend hochleben ließ auf disziplinierte Weise. Die Fotografien beglaubigten eine Reise des Paares nach Berlin, eine andere Reise von Bingen nach Köln auf einem Rheindampfer, und schließlich behauptete eine Aufnahme, daß dem Paar drei Kinder geboren wurden: Hilke und Klaas waren deutlich zu erkennen, das haarlose Ungeheuer in der hochrädigen Karre musste ich sein.“ (Lenz 1969/2015, 117f.)

Es gibt in diesem Textausschnitt eine ganze Reihe von narratologisch interessanten Dingen zu beobachten. Zunächst einmal zum Status der Passage selbst. Sie ist vom situativen Kontext im Roman gänzlich abgekoppelt. Die Betrachtung der Photographien durch den Mann im Ledermantel, welche in der Hinführung erzählt wird, wird mit dem Einleitungssatz „Was erzählten die Fotografien?“ ausgeblendet. Am Ende läuft die Passage auf die Nennung des „ich“ zu, wenn sich der Ich-Erzähler auf dem zuletzt genannten Foto selbst erkennt. Der Text geht nach einem Absatz mit den Worten „Der Kerl im Ledermantel nahm sich Zeit, all die Fotografien zu betrachten“ weiter, tatsächlich aber hat der Ich-Erzähler die Zeit ebenso zur Betrachtung genutzt, und es ist evident, dass das, was die Photographien dem Bericht des Ich-Erzählers zufolge erzählen, der Perspektive des homodiegetischen Erzählers entspricht. Der Ich-Erzähler entziffert die Photographien an der Wand als seine eigene Vorgeschichte (als was sie hingegen der Mann im Ledermantel liest, weiß man nicht – jedenfalls kann er die abgebildeten Personen nicht mit ihrem Namen identifizieren).

Das Verb ‚erzählen‘ wird in dieser Passage nur im Einleitungssatz (und dann noch einmal in direkter Wiederholung) verwendet, der wie eine Überschrift für die gesamte Passage fungiert. Als das Subjekt des Erzählens werden die Photographien selbst definiert. Nicht jemand erzählt, sondern etwas. Aber in welcher Weise das geschieht, ist damit noch nicht gesagt. Erzählt jede Photographie einzeln etwas oder erzählen sie etwas in ihrer Gesamtheit? Im weiteren Verlauf, werden den Photographien andere Tätigkeiten zugeschrieben, die semantisch dem Wort ‚erzählen‘ zwar benachbart sind, aber tendenziell auch von ihm abweichen, da sie sich unmittelbarer auf die semiotische Funktion der einzelnen Photographie beziehen. Das einschlägige semantische Feld wird dabei auf etwas penetrante Weise ausgereizt: bekannt geben, berichten, vorstellen, zeigen, erklären, beweisen, belegen, beglaubigen, behaupten.

Innerhalb der Romanfiktion von Lenz wird dieses Erzählen betont als ein Erzählen ohne Erzählinstanz (*tell-er*) und ohne Instanz des Zeigens (*show-er*). Der Vater, der die Photographien mutmaßlich angebracht hat, hat sie nicht – jedenfalls nicht im herkömmlichen Sinne – angebracht, um eine Geschichte zu erzählen, um dem Adressaten einer Kommunikation etwas zu vermitteln. Sondern er hat sie angebracht, und der Betrachter kann eine Geschichte daraus zusammensetzen. Die Photographien zeigen etwas, aber nicht deswegen, weil derjenige, der sie präsentiert, eine Geschichte mit ihnen zeigen *will*.

Wie kann man nun bei diesem Erzählen durch Zeigen die vier narrativen Ebenen differenzieren? Als Geschehen ließe sich der Zeitraum zwischen der ersten und der letzten Photographie definieren, also von dem dunklen Fischgeschäft in Glüserup vor der Geburt des Vaters bis zum Photo, auf dem sich der Ich-Erzähler wiedererkennt. Ein langer Zeitraum, der nur durch wenige Photographien repräsentiert wird. Diese – wir befinden uns im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – werden vor allem zu besonderen Anlässen aufgenommen (bzw. es wurden zumindest Photos zu besonderen Anlässen für wert befunden, an dieser Wand aufgehängt zu werden). Aus diesen höchst selektiven Photos setzt sich die erzählte Geschichte zusammen, die Vorgeschichte des Ich-Erzählers vor seiner Geburt, als Lebensgeschichte seines Vaters anhand markanter Stationen.

Schon hier gibt es allerdings ein kleines Problem. Wer ist die **Selektionsinstanz**? Der jeweilige Photograph? Die verschiedenen Auftraggeber des Photographen? Derjenige, der die Photos ausgesucht hat, um sie aufzuhängen? Und in welcher Beziehung steht die Selektion zur

Geschichte? Denn die Fotos wurden ja nicht deshalb gemacht, damit man mit ihnen eine Geschichte erzählen kann. Oder doch? In gewisser Weise werden Photographien ja durchaus aufgenommen, damit sie später ein Stück Lebensgeschichte dokumentieren können. So auch hier.

Dies ist ein wichtiger Punkt, der alles unter ein anderes Vorzeichen stellt. Denn hier werden – freilich innerhalb der Romanfiktion – Stationen einer *wirklichen* Lebensgeschichte mittels eines dokumentarischen Mediums gezeigt. Und für jede Dokumentation gilt: Sie hat Lücken. Inwiefern die hier gezeigte Dokumentation lückenhaft ist, kann man nicht wissen. Jedenfalls aber vollzieht sich jede Dokumentation, die nicht mit einer Überwachungskamera bewerkstelligt wird, in Sprüngen. Zwar wird die repräsentative Hochzeitsfeier von Jens Ole Jepsen und Gudrun Scheßel dokumentiert, nicht aber Intimitäten wie der erste Kuss oder gar die Hochzeitsnacht. Je nachdem, was für eine Art Geschichte erzählt werden soll (auf welche Art die Lebensgeschichte erzählt werden soll), sind unterschiedliche dokumentarische Bilder nicht zur Hand. Wir sind also zu Schlussfolgerungen gezwungen: Wer heiratet, wird sich wohl vorher geküsst haben; ein Ehepaar, das ein Photo von seinen drei Kindern anfertigen lässt, muss eine Hochzeitsnacht hinter sich haben usw.

Erzählen durch Zeigen von Dokumenten

Ganz allgemein gilt: Die Entstehung von Geschichten, die über das *Zeigen* von authentischen oder fiktiv-authentischen Dokumenten erzählt werden, kann nicht so beschrieben werden, dass aus den Geschehensmomenten die Elemente selektiert werden, aus denen die Geschichte bestehen soll, weil das Geschehen als solches nur insoweit zugänglich ist, als es sich dokumentiert, das heißt vorselektiert hat. Dies gilt keineswegs nur für photographische Dokumente, sondern für Dokumente aller Art, wie z.B. auch Briefe: Die Geschichte, die in einem Briefroman erzählt wird, kann logisch gesehen auf das Geschehen nur in dem Maße zurückgreifen, in dem es sich in den Briefdokumenten niedergeschlagen hat. Die Ebene des Geschehens und der Geschichte können auch in dieser Hinsicht nicht sauber auseinandergelassen werden.

Wie steht es in diesem Fall um den **Übergang von der Geschichte zur Erzählung**? Die Unterscheidung zwischen den narrativen Ebenen setzt ja voraus, dass das Geschehen und die Geschichte ‚idealgenetisch‘ gesehen unabhängig vom Akt des Erzählens bestehen, die Erzählung und die Präsentation der Erzählung hingegen durch eine erzählende bzw. zeigende Instanz erfolgen. Eine solche Instanz gibt es hier nicht. Die einzige Instanz, die hierfür in Frage kommt, da sie das Material für die Erzählung ausgewählt und arrangiert hat, ist der Vater des Ich-Erzählers. Dieser jedoch hat sein Arrangement nicht mit der Absicht getroffen, eine Geschichte zu erzählen. Deshalb heißt es ja auch, dass die *Photographien* erzählen.

Andersherum gefragt: Welches wäre die Minimalbedingung dafür, dass man sinnvoll sagen könnte, der Vater des Ich-Erzählers wolle mittels Zeigen von Photographien eine (seine) Geschichte erzählen? Das wäre offensichtlich höchstens dann der Fall, wenn er eine *Reihenfolge* für die Betrachtung der Photographien festgelegt hätte, wenn sie z.B. statt auf einer Fläche an der Wand in die lineare Reihenfolge eines Photoalbums gebracht worden wären. Dann hätten wir gewiss die *Präsentation* einer Geschichte vor uns. Man kann sich ein solches Fotoalbum in verschiedenen kommunikativen Zusammenhängen vorstellen. Jemand könnte es ungefragt aus dem Regal ziehen, es von Anfang bis Ende durchsehen und dann sagen, dass dieses Album eine typische, symptomatische oder exemplarische Geschichte erzählt. Dann würden wir uns nicht

auf die Geschichte dieses individuellen Menschen beziehen. In diesem Fall würden wir auf jeden Fall nicht sagen, dass die Geschichte von demjenigen erzählt wird, der dieses Fotoalbum zusammengestellt hat. Der Vater könnte aber auch jemandem dieses Fotoalbum gegeben haben, der ihn nach seiner Geschichte gefragt hat. Dann würden wir möglicherweise denken, dass das Photoalbum die Geschichte enthält, die der Vater so ähnlich auch mit Worten erzählen könnte. Oder er könnte das Photoalbum mit jemandem zusammen durchgehen und kommentieren. Dann würden wir vielleicht sagen, dass der Vater seine Geschichte *mithilfe* von Bildern erzählt.²³

In all diesen Kontexten würden wir wohl sagen, dass das Fotoalbum eine Geschichte präsentiert oder dass man ihm eine Geschichte entnehmen kann – aber wäre es auch die Präsentation einer *Erzählung*, wie es das vierstufige Modell vorsieht? Eben nicht! Das zeigt sich wiederum an den Transformationen, die beim Übergang von Geschichte zu Erzählung vorgenommen werden können: Die Veränderung der zeitlichen Ordnung und die Wahl der Perspektive. Ersteres gibt es nicht, weil Photoalben im Prinzip chronologisch sind, letzteres gibt es nicht, weil die Perspektivierung auf der Geschehensebene durch die dokumentierenden Photographien vorgegeben ist.

In Anbetracht der Perspektive könnte man sich im Fall des Photoalbums allerdings theoretisch einen fließenden Übergang zur ‚Präsentation einer Erzählung‘ vorstellen. Wenn es sowohl eine Auswahlmöglichkeit für die zu dokumentierenden Stationen der Lebensgeschichte gäbe als auch für die einzelnen Stationen genügend dokumentierende Fotos (mit unterschiedlicher Perspektivierung) zur Auswahl stünden, dann würde ein so entstandenes Photoalbum dem Betrachter eine ganz bestimmte Geschichte nahelegen, dann könnten wir sinnvoll von einer Erzählinstanz sprechen, die uns eine Art autofiktionalen Photo-Roman präsentiert.

Davon scheinen wir im vorliegenden Fall allerdings weit entfernt zu sein. Keineswegs erzählt der Vater mithilfe der Fotos eine Geschichte. Die Präsentation an der Wand gibt auch keine Reihenfolge vor, nach der sie betrachtet werden sollen. Der Betrachter muss sich selbst seinen Weg bahnen. Es geht nicht darum, dass die zeitliche Abfolge der Ereignisse und die zeitliche Abfolge ihrer Präsentation voneinander abweichen (wovon die Narratologie handelt), sondern darum, dass die Präsentation selbst keine zeitliche Reihenfolge hat. Dies hat, wenn sich der Betrachter aus dieser Wand mit Fotos eine Geschichte zusammensetzen will, einen **völlig anderen Lesemodus** zur Folge. Man muss z.B. anhand von Indizien eine ungefähre chronologische Reihenfolge festlegen, man muss anhand von Ähnlichkeiten feststellen, dass es sich auf verschiedenen Fotos um dieselbe Person handelt usw. Dazu muss man das Feld kreuz und quer durchlaufen, mehrmals auf dieselben Fotos zurückkommen, Unbestimmtheitsstellen vorerst zulassen und anderes mehr. An diesem entgegengesetzten Pol des Erzählens muss man sozusagen alles selbst machen, was am anderen Pol – an dem sich etwa der Fabelerzähler befindet – der Erzähler als übermächtige Instanz übernimmt.

²³ Ein Fotoalbum besteht häufig nicht nur aus Fotos, sondern auch aus beigefügten Zusatzinformationen à la „Comer See, Juli 1968“. Solche Bildunterschriften ändern nichts am Zeigecharakter. Es bleibt weiterhin dabei, dass der Betrachter sich die Geschichte zusammenreimen muss (und dass diese Geschichte, weil man sie sich zusammenreimen können muss, als *Geschichte* recht schematisch ausfallen wird). Ein originelles und amüsantes Beispiel hierfür ist das Buch *Bedeutende Objekte und persönliche Besitzstücke aus der Sammlung von Leonore Doolan und Harold Morris, darunter Bücher, Mode und Schmuck* von Leanne Shapton (Shapton 2010). Es präsentiert sich als Ausstellungskatalog, aus dem sich die Geschichte des Paares, aus dessen Besitz die Ausstellungsstücke stammen, jedoch erschließen lässt.