

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. Wir weisen darauf hin, dass die vorgenannten Verwertungsalternativen je nach Ausgestaltung der Nutzungsbedingungen bereits durch Einstellen in Cloud-Systeme verwirklicht sein können. Die FernUniversität bedient sich im Falle der Kenntnis von Urheberrechtsverletzungen sowohl zivil- als auch strafrechtlicher Instrumente, um ihre Rechte geltend zu machen.

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	<i>SHOWING</i>	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.

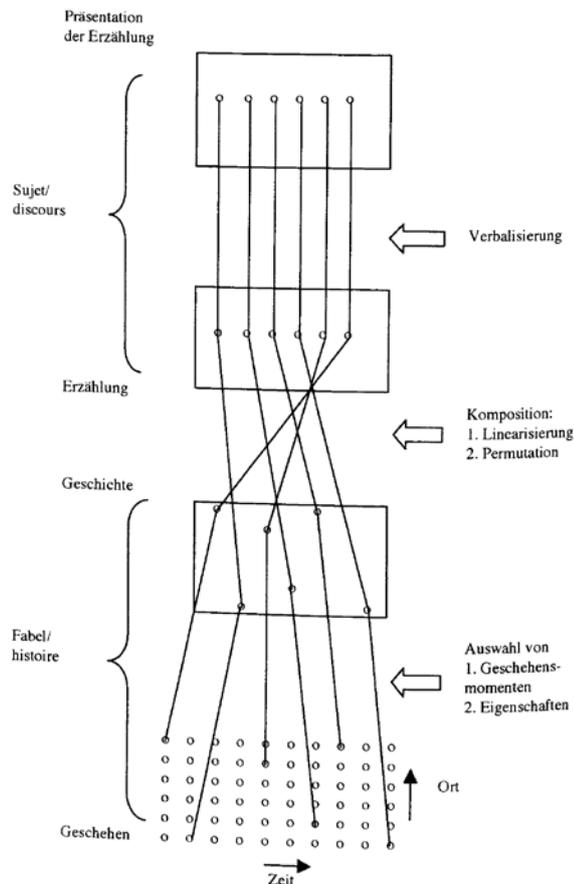


Abb. 1: Die vier narrativen Ebenen nach Schmid. (vgl. Schmid 2005, 244).

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).