PERSPEKTIV BRUCH

Ein etwas anderer Blick auf das Erzählen

von Carsten Moll

Perspektivbruch – Ein etwas anderer Blick auf das Erzählen

(Oktober 2026)

Where do people even come up with these bizarre and restrictive claims? If you followed the internet advice—No prologues! No omniscient POV! No unlikable characters! No adverbs! etc. etc. etc.—there'd be nothing of fiction left.[1]

Lincoln Michel

But at all times the writer must be wary of the conventional, whereby novelistic devices get flattened into an easy, lazy grammar, and writing resembles some hideous old boarding school that has never seen a compelling reason to change any of its rules.[2]

James Wood

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Teil 1: Aspekte des Erzählens

Der Erzähler
Die Sicht
Die Rede
Die Zeit
Die Nähe

Teil 2: Brüche im Erzählen

Von magischen Tieren, roten Drachen und schweigenden Lämmern
Auf dem Stundenplan in Hogwarts: Traumdeutung und Kopfhüpfen
Der übliche Verdächtige

Danksagung

Bibliografie

Primärliteratur
Sekundärliteratur

Einleitung

Ob in Schreibkursen, Ratgeberliteratur oder im Lektorat – wenn wir über das Erzählen sprechen, greifen wir meist auf eine bewährte Schablone zurück: das Modell der drei Erzählperspektiven, also die Unterteilung in den auktorialen, den personalen und den Ich-Erzähler.

Dieses Modell hat sich im deutschsprachigen Raum durchgesetzt, da es wichtige Aspekte des Erzählens übersichtlich darstellt und ein verständliches Vokabular zum Austausch bietet. Nicht umsonst lernen wir es bereits in der Schule als Werkzeug kennen, um fiktionale Texte zu analysieren.*

Stark geprägt ist das Modell durch die Arbeiten des österreichischen Literaturwissenschaftlers Franz Karl Stanzel (1923–2023), vor allem durch seine »Typischen Erzählsituationen« und seine »Theorie des Erzählens«. Doch auch wenn Stanzels Name in keiner Einführung in die Erzähltheorie† fehlen darf, so gelten seine Ansichten im akademischen Bereich keinesfalls als das Maß aller Dinge: Bereits seit den 1950ern werden Stanzels Typologie und ebenso seine späteren Anpassungen kritisiert – die Anschaulichkeit seines Modells gehe mit Schlichtheit und Unschärfe[3] einher, die Widersprüche des modernen Erzählens etwa würden nicht erfasst und es würde nicht ausreichend zwischen »Sprecher« und »Wahrnehmendem« unterschieden.[4]

Einflussreicher[5] sind da die Arbeiten des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette (1930–2018); seine Unterscheidung zwischen Stimme (Wer spricht?) und Modus (Wer nimmt wahr?) war ein bedeutsamer Bruch mit der vor-strukturalistischen Erzähltheorie, und die von ihm erarbeitete Terminologie dient in der Narratologie heute als »Verkehrssprache«[6]. Auf Grundlage von Genettes Überlegungen zu Fokalisierung, narrativer Distanz und Diegese hat sich in den letzten Jahr-

* Eine Frau vom Fach hat mich dankenswerterweise darauf hingewiesen, dass in Schulen häufig ein etwas anderes Modell gelehrt wird: Es erfolgt dort eine Unterscheidung zwischen auktorialem, personalem und neutralem Erzählverhalten, wobei der Ich-Erzähler gemeinsam mit dem Er-Erzähler als eine mögliche Erzählform des personalen Erzählverhaltens beschrieben wird. Diese Aufteilung erscheint mir aus mehreren Gründen problematisch, ich gehe an dieser Stelle aber nicht näher auf das Modell ein.

† Ich verwende die Begriffe »Erzähltheorie« und »Narratologie« synonym, auch wenn manche Theoretiker dies wohl nicht gutheißen würden.

zehnten ein vielfältiger wissenschaftlicher Diskurs rund um das Erzählen entwickelt,* in dem Stanzel oftmals nur eine Randnotiz bleibt.†

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage: Wieso finden diese Entwicklungen außerhalb der Literaturwissenschaft, beispielsweise im Lektorat oder in Kursen zum Kreativen Schreiben, so selten Beachtung? Warum führt anscheinend kein Weg vorbei an Stanzel und der vereinfachenden Einteilung in drei Erzählperspektiven?‡

Problematisch erscheint dabei nicht nur die unangefochtene Vorherrschaft des Modells »Stanzel light«, sondern auch die Schlüsse, die in der Kreatives-Schreiben-Blase teils daraus gezogen werden: So dient das Modell längst nicht mehr nur als Werkzeug, um die zahllosen Möglichkeiten des Erzählens zu beschreiben – es hat sich in manchen Kreisen zu einer engen Schablone dafür entwickelt, wie überhaupt geschrieben werden darf. Es kursieren Verallgemeinerungen, Verkürzungen und Verzerrungen: Ein Ich-Erzähler erzeuge mehr Nähe als ein auktorialer; man müsse sich vor dem Schreiben auf eine Perspektive festlegen und diese eisern durchhalten; einen Thriller oder Horrorroman könne man nicht auktorial erzählen; ein personaler Erzähler sei ein Ich-Erzähler, der lediglich von sich in der dritten Person erzähle usw.§

* »Kaum ein Teilbereich der Literatur- und Kulturtheorie hat seit etwa einem Jahrzehnt einen ähnlichen Boom zu verzeichnen wie die Erzähltheorie«, schrieben die Nünnings bereits 2002 und plädierten dafür von *narratologies* im Plural zu sprechen. (Ansgar Nünning u. Vera Nünning: »Neue Ansätze in der Erzähltheorie«)

† Fludernik fasst prägnant zusammen: »Zusammenfassend wäre hervorzuheben, dass Genettes Typologie auf bestechende Weise Unterscheidungen trifft, die terminologisch einprägsam und stringent sind, und dass sein Modell durch freie Kombinierbarkeit keine Aussagen zu Kompatibilität bzw. Inkompatibilität zwischen den Kategorien macht. Das ist ein großer Vorteil gegenüber Stanzel […]. Genettes Modell hat zudem den Vorteil, dass es penible Feinanalysen erlaubt, die keine notwendigen Gesamturteile über den Text als ganzes [sic] erfordern.« (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 117)

‡ Das passt dazu, dass Genette auch in der Germanistik erst mit »bemerkenswerter Verzögerung« rezipiert wurde. (Ansgar Nünning u. Vera Nünning: »Neue Ansätze in der Erzähltheorie«, S. 9)

§ So findet man auf https://www.campfirewriting.com/learn/choosing-a-point-of-view: »Since the character [hier: der Ich-Erzähler] basically has a one-way conversation with the reader, that naturally develops a deeper bond.« Oder zum auktorialen Erzähler: »Since we don't get to dip into characters' heads, it's naturally harder to develop a connection between reader and character. You'll have to do most of that work through the character's actions and dialogue, unlike limited and first person where you have the benefit of the character's thoughts.«
Besonders die US-amerikanisch geprägte Ratgeberliteratur neigt zu Schematismus und rät mit Hinweis auf kommerzielle Verwertbarkeit gleich ganz von manchen literarischen Praktiken ab: »[Ominiscient viewpoint:] Almost no one does it well. […] Like second-person viewpoint, omniscient is not recommended.« (Deborah Chester: »The Fantasy Fiction

Mein Anliegen ist es nun, den vielen (oft lesenswerten und hilfreichen) Beiträgen zur Einteilung in auktorialen, personalen und Ich-Erzähler einen etwas anderen Überblick an die Seite zu stellen.

Dazu erläutere ich im ersten Teil »Aspekte des Erzählens« grundlegende Begriffe und veranschauliche diese anhand von Textbeispielen. Ich greife hierfür auf aktuelle Erkenntnisse der Narratologie zurück, verzichte aber bewusst auf kompliziertes Fachvokabular und lasse zudem wichtige Aspekte aus*. Mein Anspruch ist nicht, eine umfassende Einführung in die Erzähltheorie zu bieten†, sondern ich möchte bestimmte Phänomene beleuchten, die meiner Meinung nach für die Schreibpraxis und das Lektorat von Interesse sind. Die Begriffe sollen im Sinne Genettes als »Entdeckungshilfen« und »Werkzeug der Beschreibung« dienen, vor allem denen, die keine oder wenige Berührungspunkte mit der Literaturwissenschaft haben. Wesentlich ist dabei, dass in Abgrenzung zu Stanzel klar zwischen einzelnen Kategorien wie »Erzähler«, »Sicht« oder »Nähe« unterschieden wird und diese nicht gleichgesetzt oder auf unzulässige Weise verknüpft werden. Bei meinem Unterfangen werde ich sicherlich wieder eigene kritikwürdige Verallgemeinerungen, Verkürzungen und Verzerrungen produzieren – konstruktives Feedback ist willkommen! Dieser kleine Ratgeber versteht sich ausdrücklich als *work in progress*.

Im zweiten Teil »Brüche in Büchern« folgt ein genauer Blick auf ausgewählte Erzähltexte. Der Fokus liegt hierbei auf Passagen, die zeigen, wie vielschichtig in der Praxis erzählt wird – mit einer Beschreibung anhand der Kategorien auktorial, personal und Ich-Erzähler sind diese Muster nur oberflächlich erfasst. Ich richte meinen Blick gezielt auf »Brüche« im Erzählen, um zu zeigen, dass diese eher Regel als Ausnahme sind und Texte bereichern können, wenn man sie geschickt einsetzt.

Formula«, S. 58. f.).

* Beispielsweise Rahmen- und Binnenerzählungen, unzuverlässiges Erzählen und Metalepsen. Auch die vielen neueren Tendenzen wie die feministische, die postkoloniale oder die poststrukturalistische Narratologie werden nicht angesprochen. Ein interessanter Überblick findet sich zum Beispiel in »Neue Ansätze in der Erzähltheorie«, herausgegeben von Ansgar und Vera Nünning.

† Hier empfehle ich »Einführung in die Erzähltextanalyse« von Lahn u. Meister (für einen sachlichen Überblick), »Erzähltheorie. Eine Einführung« von Köppe u. Kindt (für einige unkonventionellere Ansichten) sowie »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung« von Niehaus (für anregende Gedanken abseits der üblichen Fachbuch-Struktur).

Teil 1: Aspekte des Erzählens

Der Erzähler

Bei jedem fiktionalen Text stellt sich die Frage: Wer spricht?

Dies übernimmt der Erzähler, der auch Stimme oder Erzählinstanz genannt wird. Aber was macht diesen Erzähler aus? Welche Eigenschaften kann er haben? Welche Funktionen übt er aus?

Im Folgenden gehe ich von diesen grundlegenden Merkmalen aus:*

Das Sein

Der Erzähler ist nicht gleichzusetzen mit dem Autor, sondern ist ein vom Autor geschaffener Vermittler zwischen Text und Leser.[7] Die sperrigen Begriffe »Vermittlungsinstanz« und »Erzählinstanz« weisen bereits daraufhin, dass der Erzähler zunächst einmal ein abstraktes Konstrukt und keine (reale oder fiktive) Person ist.†

Autor und Erzähler sind auch dann nicht identisch, wenn Grenzen bewusst verwischt werden,‡ etwa in autofiktionaler Literatur oder in Romanen wie »Congo« von Michael Crichton. In Letzterem ist der eigentlichen Handlung ein mit »Michael Crichton« unterschriebenes Vorwort vorangestellt, in dem dieser fiktionalisierte Crichton den Romanfiguren dankt, als wären sie reale Personen. So wird der Wirklichkeitsbezug des Romans verstärkt und es entsteht der Eindruck, es handele sich um einen journalistischen Text.

Die Präsenz

Jeder Erzähltext hat einen Erzähler. Er kann jedoch mehr oder weniger offensichtlich auftreten. Während manche Erzähler explizit durch Kom-

* Diese Merkmale sind in der Narratologie nicht unumstritten. So vertreten Köppe und Kindt zum Beispiel die Ansicht, dass nicht jeder Erzähltext über einen fiktiven Erzähler verfügt (Köppe u. Kindt: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 53).

† Im Folgenden verwende ich durchgehend das griffigere Wort »Erzähler«, obwohl es zu der falschen Vorstellung einlädt, sich eine Person vorzustellen.
Zudem verzichte ich auf die Unterteilung in »Erzähler« und »implizitem Autor«, da sie mir für die Schreibpraxis nicht wesentlich erscheint.

‡ Das gilt auch für Orte etc. Fludernik schreibt hierzu: »[Der Verweis auf reale Orte] macht die Schauplätze in einem Roman nicht weniger fiktiv – das literarische London in Dickens' Romanen ist eben nicht das reale London […]« (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 53)

mentare, Wertungen oder Selbstbezug (»ich«, »wir«) auf sich aufmerksam machen, scheinen andere Erzähler geradezu zu verschwinden. Die Sichtbarkeit (oder Lautstärke) des Erzählers kann innerhalb eines Textes schwanken, es handelt sich bei der Präsenz also um ein Spektrum an Möglichkeiten.

Beispiel offener Erzähler:

> Unsere Geschichte nun handelt von einem Beutlin, der dennoch in ein Abenteuer hineingeriet und der sich dabei ertappen musste, wie er Dinge sagte und tat, die ihm niemand zugetraut hätte. Die Achtung seiner Nachbarn mag er dabei verloren haben, aber er gewann – na, ihr werdet ja sehen, ob er am Ende auch etwas gewann.
>
> (J. R. R. Tolkien: »Der Hobbit oder Hin und zurück«)

Beispiel verdeckter Erzähler:

> Vor Wintloh brannte es. Juri sah es von der Wümmebrücke aus: ein satter, glühender Schein, den ein gewaltiges Feuer durch den Waldstreifen in die Nacht und bis hinaus auf die Straße drückte.
>
> (Brian Frank: »Spaßpark«)

Die Position

Der Erzähler kann entweder außerhalb der erzählten Welt stehen oder ein Teil von ihr sein, also als Figur auftreten und auf verschiedene Art in die Handlung einbezogen sein (etwa als Hauptfigur oder unbeteiligter Beobachter).*

Ob sich ein Erzähler außerhalb oder innerhalb der erzählten Welt befindet, hängt nicht vom Gebrauch des Pronomens ab (»ich« vs. »er«), dies ist lediglich eine grammatische Kategorie†. Ein Erzähler kann sich zum

* Laut Genette gibt es keine eindeutige Grenze, die Position kann innerhalb eines Textes auch wechseln. Dies sind jedoch seltene Ausnahmen und daher hier vernachlässigbar. (Lahn u. Meister: »Einführung in die Erzähltextanalyse«, S. 86)

† Dass eine Kategorisierung anhand von Pronomen, wie sie etwa beim »Ich-Erzähler« geschieht, problematisch ist, beschreiben zum Beispiel Martínez und Scheffel: »Da jede Erzählung per definitionem von jemandem erzählt wird, ist sie, sprechpragmatisch, immer in der ersten Person abgefasst (selbst wenn der Erzähler die grammatisch erste Person an keiner Stelle seines Textes verwendet.« Und Schmid schreibt: »Unsere Opposition diegetisch [inner-

Beispiel als »ich« bezeichnen und außerhalb der erzählten Welt sein oder aber von sich selbst in der dritten Person berichten (»Der Verfasser dieser Zeilen möchte ungenannt bleiben.«)*.[8]

Beispiel Erzähler, der sich als »ich« bezeichnet, außerhalb der erzählten Welt:

> In einer Stadt, die ich aus mancherlei Gründen weder nennen will, noch mit einem erdichteten Namen bezeichnen, befand sich unter anderen öffentlichen Gebäuden auch eines, dessen sich die meisten Städte rühmen können, nämlich ein Armenhaus.
>
> (Charles Dickens: »Oliver Twist«)

Beispiel Erzähler, der sich als »ich« bezeichnet, innerhalb der erzählten Welt:

> Der 8. Juli war ein Sonntag, und am darauffolgenden Montag brach ich aus West Hatch, dem Dorf in der Nähe von Salisbury, in dem wir lebten, nach Brandham Hall auf.
>
> (L. P. Hartley: »Ein Sommer in Brandham Hall«)

Bei Erzählungen, in denen der Erzähler als Figur beteiligt ist, wird zwischen einem erzählenden und einem erlebenden Ich† unterschieden.[9] Während das erzählende Ich typischerweise zurückblickt, steckt das erlebende Ich

---

halb der Erzählwelt] vs. nichtdiegetisch [außerhalb der Erzählwelt] soll […] die problematische Dichotomie Ich-Erzähler vs. Er-Erzähler ersetzen. Es ist wenig sinnvoll, einer Typologie des Erzählens die Personalpronomina zugrunde zu legen, da jegliche Erzählung im Grunde von einem Ich ausgeht, selbst wenn die grammatische Person nicht ausgedrückt ist.« Zuvor schrieb bereits Booth: »Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the peculiar qualities of the narrators relate to specific effects.« (Wayne C. Booth: »The Rhetoric of Fiction«, S. 150). Empirische Untersuchungen wie die von Ludwig und Faulstich unterstützen diesen Befund: »Das Vertauschen der Pronomina (Er/Ich) bei fiktionaler Prosa hat auf die Bedeutungsgebung von Seiten realer, ›normaler‹ Leser überhaupt keinen nachweisbaren Einfluss.« (Ludwig u. Faulstich: »Erzählperspektive empirisch«, S. 72)

* Von diesem eher seltenen Fall zu unterscheiden ist die falsche Annahme, dass ein personaler Erzähler im Grunde mit der Perspektivfigur identisch ist, über die er in der dritten Person erzählt. So zu finden u. a. in: Waldscheidt, Stephan: »Erzählperspektiven: Auktorial, personal, multiperspektivisch«.

† Manchmal ist auch vom »erzählten Ich« statt vom »erlebenden Ich« die Rede.

mitten im Geschehen und ist bezüglich seiner Wahrnehmungen und seines Wissens auf seine Gegenwart beschränkt.

Beispiel:

> Nennt mich Ismael. Ein paar Jahre ist's her – unwichtig, wie lange genau –, da hatte ich wenig bis gar kein Geld im Beutel, und an Land reizte mich nichts Besonderes, und so dachte ich mir, ich wollt ein wenig herumsegeln und mir den wässrigen Teil der Welt besehen.
>
> (Herman Melville: »Moby-Dick oder Der Wal«)

In den letzten Jahrzehnten ist eine Vielzahl von Texten entstanden, in denen das Ich im Präsens von seinen Handlungen spricht. Fraglich ist, ob hier das Erzählen und das Erleben gleichzeitig stattfinden (was von Puristen als Unmöglichkeit bemängelt wird*) oder ob es sich nicht lediglich um einen Bruch mit der Konvention handelt und auf nichtliterarische Erzählweisen zurückgegriffen wird. Man denke an das mündliche Erzählen, bei dem das Präsens auch für Vergangenes genutzt werden kann: »Gestern gehe ich so die Straße entlang, da sehe ich auf einmal …«†

Man kann das als vom Autor inszenierte literarische Unbeholfenheit des Erzählers werten[10] oder man nimmt in Anlehnung an Käte Hamburger an, dass fiktionale Texte ihre eigene Logik‡ bezüglich der Zeit entwerfen. Wenn ein Satz wie »Morgen war Weihnachten« möglich ist und von Lesern hingenommen und verstanden wird, warum sollte dies beim scheinbar gleichzeitigen Erzählen und Erleben anders sein?

Beispiel 1:

> Als ich aufwache, ist die andere Seite des Bettes kalt. Ich strecke die

* »Erzählen und Erleben fallen hier also zusammen, weshalb, streng genommen, eine Ich-Gegenwart-Erzählung eigentlich nicht möglich ist. […] Der Bruch in der Logik wird also von den meisten Autoren ignoriert.« (Hille: »Fernstudium Prosaschreiben. Skript 11: Perspektive 2«)

† Hierzu später mehr im Abschnitt »Das Tempus«.

‡ Fludernik schreibt zum konventionellen Gebrauch des Präteritums in Erzähltexten: »Die Vergangenheit, die normalerweise deiktisch auf ein Jetzt des Sprechers und ein von diesem Jetzt in der Vergangenheit liegendes Ereignis verweist, hat keine Vergangenheitsfunktion mehr.« (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S.64)

Finger aus und suche nach Prims Wärme, finde aber nur das raue Leinen der Matratze.

(Suzanne Collins: »Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele«)

Beispiel 2:

Also, es fängt damit an, dass ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke.

(Christian Kracht: »Faserland«)

Die Sicht

Der Erzähler, der spricht und das Geschehen vermittelt, muss klar von einer anderen Kategorie abgegrenzt werden: der Sicht. Hiermit sind die Wahrnehmungen und das Wissen gemeint, die im Text dargestellt werden.

Es lassen sich drei Typen unterscheiden:*

- **Übersicht:** Der Erzähler kann uneingeschränkt erzählen und ist dabei nicht von den Wahrnehmungen oder dem Wissen irgendeiner Figur abhängig. Man spricht auch von einem allwissenden Erzähler†. Zu beachten ist, dass dieser Erzähler nicht alles aussprechen muss, was er weiß. Er kann sich auch zurückhalten und selbst beschränken.

  Mögliches Problem: Im Einzelfall kann schwer zu unterscheiden sein, ob es sich um eine Übersicht oder um eine Innensicht mit wechselnden Perspektivfiguren handelt.[11]

  Eindeutig sind hingegen Texte wie das folgende Beispiel aus »Der Herr der Ringe«, in denen gleichzeitig zwei Ereignisse geschildert werden oder explizit benannt wird, was eine Figur *nicht* weiß oder wahrnehmen kann.

---

* Ich habe mich gegen Genettes sperrige Begriffe »Nullfokalisierung«, »externe Fokalisierung« und »interne Fokalisierung« entschieden. Die von mir gewählten Begriffe bringen ihre eigenen Probleme mit sich, aber sie sind leicht verständlich und haben den Vorteil, dass die Sicht nicht anhand einer grammatischen Person festgemacht wird, wie das etwa bei Stanzels Ich-Erzähler der Fall ist.
Selbstverständlich sind alternative Bezeichnungen denkbar: Die Übersicht lässt sich etwa als unbeschränktes Erzählen begreifen, während die Innen- und Außensicht unterschiedliche Arten von Beschränkungen darstellen: Die Innensicht wird durch einen Figurenfilter eingeschränkt, die Außensicht ist dadurch gekennzeichnet, dass sie keinen Zugriff auf diesen Figurenfilter hat.

† Der etwas pathetische Begriff kann zu Missverständnissen führen. So schreibt Waldschaidt: »Genau genommen kann man unmöglich wissen, ob, oder gar beweisen, dass ein Erzähler allwissend ist, da in einem Roman ja nur ein winziger Bruchteil seines Wissens hineinpasst.« Unter einem allwissenden Erzähler darf man sich aber nicht den ultimativen Quizshow-Kandidaten vorstellen, der jede beliebige Frage beantworten kann. Wissen im Kontext des Erzählens bezeichnet lediglich die für das Erzählen notwendigen Informationen. Der allwissende Erzähler kann diese frei und ohne die Beschränkungen der Außen- oder Innensicht vermitteln. Es geht also nicht um absolutes Weltwissen, sondern um die im Vergleich zu den Figuren (einzeln und in ihrer Gesamtheit) größere Informationsmenge, auf die der Erzähler zugreifen kann.

Beispiel:

> Gern hätte er gewusst, wie es Frodo ging, ob er schon in Mordor und ob er noch am Leben war; und er konnte nicht wissen, dass Frodo in der Ferne denselben Mond betrachtete, wie er hinter Gondor unterging, ehe der Tag anbrach.
>
> (J. R. R. Tolkien: »Der Herr der Ringe«)

- **Außensicht:** Der Erzähler beschränkt sich auf äußerlich wahrnehmbare Phänomene und gibt keine Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelt irgendeiner Figur. Diese Sicht wirkt dokumentarisch und wird oft mit einem Kamerablick verglichen.

  Mögliches Problem: Inwiefern eine Beschreibung sich tatsächlich auf äußerlich Wahrnehmbares beschränkt, ist oftmals eine Ermessensfrage.[12] So ist fraglich, ob für eine Aussage wie »Sie war fröhlich« ein Blick ins Innere der Figur notwendig ist (vergleiche mit: »Sie lächelte strahlend, ihre Augen funkelten.«). Eine Interpretation lässt sich in vielen Fällen nicht vermeiden oder ausschließen, selbst bei recht einfachen Handlungen wie: »Auf der Bank saß ein Mann und las die Zeitung.« Ob der Mann wirklich liest oder eventuell nur gedankenverloren auf die Zeilen vor seinen Augen starrt, ist für einen Beobachter streng genommen nicht mit Sicherheit zu sagen.

Beispiel:

> Die Frau brachte zwei Gläser mit Bier und zwei Filzuntersätze. Sie setzte die Filzuntersätze und die Biergläser auf den Tisch und blickte den Mann und das Mädchen an. Das Mädchen wandte den Blick ab, der Hügelkette zu. Sie lag weiß in der Sonne, und das Land war braun und trocken.
> »Sie sehen wie weiße Elefanten aus«, sagte sie.
>
> (Ernest Hemingway: »Hügel wie weiße Elefanten«)

- **Innensicht:** Der Erzähler beschränkt sich auf die Wahrnehmungen und das Wissen einer ausgewählten Figur, die Sicht dieser Perspektivfigur tönt

und prägt das Erzählte.* Dabei kann eine Perspektivfigur über den gesamten Text bestehen oder es kann zwischen mehreren Figuren und ihren Perspektiven gewechselt werden.

Mögliches Problem: Strittig ist, ob Handlungen der Perspektivfigur durch den Erzähler wiedergegeben werden können, wenn sie unbewusst ablaufen. Nimmt eine Figur etwa das Hochziehen der Augenbrauen bei sich selbst wahr?†

Ähnlich verhält es sich mit Sätzen wie »Er ging durch das rote Gartentor«.[13] Die Erwähnung der Farbe wirkt hier nicht durch die Figur motiviert, sondern wie eine Ergänzung des Erzählers.‡ Ob das zulässig und sinnvoll ist, muss im Einzelfall entschieden werden.

Beispiel:

> Ihre erste eigene Waffe bekam sie an ihrem achtzehnten Geburtstag. Eine gebrauchte, aber gepflegte Starfire 9 mm, die nur vierhundert Gramm wog und sich in ihre Hand schmiegte. Sie liebte diese Pistole, ein Tausendschönchen.

---

* In Anlehnung an Roland Barthes kann man testen, inwiefern die Sicht einer Innensicht entspricht, indem man vom »er« (oder »sie«, »dey« etc.) ins »ich« umschreibt. Bleibt der Text auch bei wechselnden Pronomen stimmig und sind die Wahrnehmung und das Wissen dem »ich« zuordbar, handelt es sich um eine konsequent erzählte Innensicht. Aber: Dieser Trick sollte nicht dazu verleiten, sich den sogenannten personalen Erzähler als einen Ich-Erzähler vorzustellen, der von sich selbst in der dritten Person spricht.

† Welche Mimik oder Gestik eine Figur an sich selbst wahrnimmt, wird kontrovers diskutiert, wie mir auch der Austausch mit meinen Testlesern nochmals gezeigt hat. Wertvoll fand ich in diesem Zusammenhang den Hinweis, dass sich zum Beispiel neurodivergente Personen eventuell anders wahrnehmen als neurotypische.

‡ Wie Hille würde ich solche Formulierungen nicht per se als falsch, aber je nach Kontext doch als vergleichsweise schwach bezeichnen. Allerdings sehe ich hier keinen »ungewollten auktorialen Einschub«, also einen Wechsel von der Innensicht zur Übersicht. Denn die Farbe des Tores fällt durchaus in den Wissens- und Wahrnehmungsbereich der Perspektivfigur. Was hier stören kann, ist, dass der Erzähler gegen das momentan in der kommerziellen Literatur herrschende Dogma der angestrebten Verschmelzung von Erzähler und Perspektivfigur verstößt. Solch ein »Verstoß« findet sich etwa auch, wenn die Perspektivfigur mit Nachnamen oder einer Umschreibung wie »der Mann« bezeichnet wird. Das Erzählen wird hier präsenter, als manchen lieb ist, obwohl die »Verschmelzung« durch Nennen des Vornamens oder eines Personalpronomens letztlich ebenso illusorisch ist.
Palmer schreibt zu diesem Thema: »Narrators often report mental processes that a character is not aware of, or only dimly aware of. This point is an example of the fact that the concept of focalization [d. h. die Frage »Wer sieht?« und die anschließende Einteilung in Sichten] can sometimes conceal a good deal of the complexity of narrative. The labelling can often be uninformative or even misleading. […] What is needed, therefore, is a typology that distinguishes between cases in a much more sensitive and discriminating way than the conceptual framework does at present.« (Palmer: »Fictional Minds«, S. 51)

Jetzt reibt sie den Stahl ab und schnuppert daran.
Genießt den Geruch. Nussig. Süß. Rein.

(Andreas Pflüger: »Endgültig«)

Wichtig: Eine Sicht schließt die anderen nicht aus. Sie können sich abwechseln, ineinander übergehen, oftmals sind sie kaum zu unterscheiden. Man kann jedoch in der Regel für bestimmte Passagen (oder ganze Szenen, Kapitel, Romane) eine vorherrschende Sicht ausmachen.[14, 15]

Es sei auch auf zwei Formen der Abweichung hingewiesen: Bei einer Passage mit vorherrschender Außensicht kann es vorkommen, dass zu viele Informationen erzählt werden, etwa die Gedanken einer Figur.

Beispiele finden sich etwa in Dashiel Hammetts »Der Malteser Falke«, wo die Außensicht durch Aussagen wie diese durchbrochen wird: »Heiße Wut rötete ihm plötzlich die Wangen […]« Dass es die Wut ist, die die Wangen rötet, ist von außen streng genommen nicht ersichtlich und somit Interpretation des Erzählers. Die Grenzen der Außensicht werden für einem Moment überschritten.

Dominiert hingegen einen Innensicht kann es zu einer Auslassung von Informationen kommen. Dies ist oft im Krimi der Fall, wenn bestimmtes Wissen der Perspektivfigur unterschlagen wird, um die Spannung zu erhöhen. Ein typisches Beispiel findet sich in »Der Mann, der kein Mörder war« von Michael Hjorth und Hans Rosenfeldt. Nachdem die Mutter eines jugendlichen Mordopfers von der Polizei nach einem bestimmten Auto befragt wird, sagt sie aus, niemanden zu kennen, der ein solches Modell fährt. Durch die Innensicht erfahren die Leser allerdings, dass sie lügt: »Ein S60, Baujahr 2002 bis 2004. Sie wusste genau, wer ein solches Auto fuhr.« Entgegen dem etablierten Code, dass die Leser Einsicht in das Wissen der Figur erhalten, wird dieses jedoch zurückgehalten, um Spannung zu erzeugen.

Solche Abweichungen treten meist isoliert und unauffällig auf, sodass sie die dominierende Sicht nicht stören.[16]

Einschub: An dieser Stelle mag man sich fragen: Entspricht die Übersicht nicht dem auktorialen und die Innensicht dem personalen Erzähler? Warum sind abweichende Ausdrücke für bereits bekannte und benannte Phänomene notwendig?

Die hier vorgeschlagenen Begriffe zur Sicht sind deutlich enger gefasst als das, was man gemeinhin mit den Konzepten »auktorial« und »personal« verbindet. Sie beziehen sich ausschließlich auf das Wissen und die Wahrnehmungen, auf die beim Erzählen zugegriffen werden kann. Sie sagen allerdings zum Beispiel nichts aus über das Pronomen, das der Erzähler für eine Figur verwendet, oder darüber, ob der Erzähler innerhalb oder außerhalb der erzählten Welt steht.

Im Gegensatz dazu wirkt ein Konzept wie »auktorial«*, wie es in Ratgebern und Blogs oftmals erklärt wird, geradezu überladen: Der auktoriale Erzähler sei gottgleich, olympisch, schaue von oben bzw. von außen auf das Geschehen, sei altmodisch und distanziert, kommentiere und bewerte.

Einmal abgesehen davon, dass pathetischen Ausdrücke wie »gottgleich« mehr verschleiern als beleuchten, werden hier unterschiedliche Kategorien wie die narrative Distanz, die Erzählerpräsenz und der Bezug zur erzählten Welt zusammengeworfen und auf unzulässige Weise verknüpft – als ergebe der eine Aspekt zwangsweise den anderen. Ganz zu schweigen davon, dass es sich bei »altmodisch« nicht um ein konstituierendes Merkmal handelt, das sich zur Definition eignet, sondern lediglich um ein Geschmacksurteil.†

Anknüpfend an Stanzels grobe Typologie finden sich allerlei fragwürdige Auslegungen: Da wird zum Beispiel die personale Perspektive in Ich- und Er-Erzählungen unterteilt‡ oder behauptet, dass man von per-

* Obwohl Fludernik den Ausdruck letztlich verteidigt, weist sie zurecht daraufhin, dass er eine schlechte Wahl sein mag, da er die Differenz zwischen Erzähler und Autor verschleiert. (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 108). In der Ratgeberliteratur werden Erzähler und Autor häufiger auf unzuverlässige Weise vermischt: »Breaking viewpoint, the author intrudes into the story to share detailed description and pertinent background quickly.« (Deborah Chester: »The Fantasy Fiction Formula«, S. 33).

† Leider setzen viele Schreibratgeber eine bestimmte Ausformung des allwissenden Erzählers, wie er etwa im viktorianischen Roman verbreitet war, mit dem allwissenden Erzähler an sich gleich und übersehen dabei seinen vielseitigen Gebrauch in zeitgenössischen Texten.

‡ Etwa auf https://abi.unicum.de/deutsch-im-abi/personaler-erzaehler oder https://www.die-schreibtrainerin.de/erzaehlperspektive/

sonalen Perspektiven spreche, wenn der Erzähler im Roman mitspiele.* Häufig werden auch der Erzähler und die Sicht gleichgesetzt.†

Genau um solche Missverständnisse und Klischees‡ zu vermeiden, lohnt es sich, die Aspekte des Erzählens klar zu trennen. Nur so gelingt es in der Praxis, ihr vielschichtiges Zusammenspiel zu erfassen, statt sie als vorgefertigte Pakete zu begreifen.

* So zu lesen in: Waldscheidt, Stephan: »Erzählperspektiven: Auktorial, personal, multiperspektivisch«.

† Zum Beispiel auf https://storyanalyse.de/blog/macht-der-worte/perspektive-leicht-gemacht/: »Wenn du aus der Sicht des personalen Erzählers deine Geschichte zu Papier bringst, kannst du nur aus der Innensicht dieser Person schreiben.«

‡ Die große SF- und Fantasy-Autorin Ursula K. Le Guin fiel nicht so leicht auf Klischees herein und formulierte zur Verteidigung des angeblich distanzierten allwissenden Erzählers: »They believe the narrator's voice (ponderously described as "omniscient") distances the story — whereas it's the most initimate voice of all, the one that tells you what is in the characters' hearts, and in yours.« Man darf aber natürlich auch hier anzweifeln, wie sinnvoll es ist, Sicht und Nähe zu verknüpfen, statt sie zunächst einmal als voneinander unabhängige und gestaltbare Aspekte zu betrachten.
Auch Fludernik weist daraufhin, dass metanarrative Statements, die auf die Figur des Erzählers verweisen (wie es etwa beim allwissenden Erzähler der Fall ist), in der konventionellen Erzähltheorie fälschlicherweise als besonders illusionsstörend beschrieben wurden. Sie warnt davor, den Erzählerkommentar zu verdammen, und weist auf Ansgar Nünning hin: Dieser hat dargelegt, dass gerade die Vermittlungsebene so realistisch gestaltet werden kann, dass der Leser sich im Gespräch mit dem Erzähler wähnt und ein Vertrauensverhältnis aufbaut. Diese Nähe kann illusionsfördernd wirken. (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 75)

Die Rede

In einem Erzähltext finden sich in der Regel zwei Arten der Rede: die Figurenrede und die Erzählerrede. Die Figurenrede bezeichnet das, was die Figuren als direkte Rede (hierunter fällt üblicherweise auch die direkte Wiedergabe von Gedanken) wiedergeben.

Mit Erzählerrede sind alle anderen Textbestandteile gemeint, zum Beispiel Handlungsbeschreibungen, Redebegleiter (Inquit-Formeln), indirekte Rede, erzählte Rede etc.

Beispiel (Figurenrede unterstrichen, Erzählerrede unmarkiert):

> Sie streifte den phallischen Gegenstand, von dem sie wusste, dass es eine Waffe war, mit einem kalten Blick. »Das Schiff wird um vierzehn Uhr beladen sein«, sagte sie. »Die Besatzung soll an Bord bleiben, in Sicherheit. Start um vierzehn Uhr vierzig. Wenn ihr Hilfe braucht, sprecht, bei der Bodenkontrolle auf Band.« Und sie schritt davon, bevor der Kapitän sich aufspielen konnte.
>
> (Ursula K. Le Guin: »Freie Geister«)

Diese klare Unterscheidung wird jedoch in der Praxis von einer häufig vorzufindenden Mischform verkompliziert[17]: der Zweistimmigkeit. Diese liegt dann vor, wenn der Erzähler Elemente der Figurenrede aufgreift, etwa in der erlebten Rede*. Manche Redeanteile (die etwa Tempus, Wortwahl, Satzbau oder Wertung betreffen†) lassen sich dabei dem Erzähler, andere hingegen einer Figur zuordnen. Über wiederum andere Anteile kann oftmals kein klares Urteil gefällt werden.‡

Erlebte Rede und damit Zweistimmigkeit findet sich übrigens auch,

* In Anlehnung an den englischen Germanisten Roy Pascal spricht auch von der Dual Voice oder Doppelstimme.

† Die Haltung ist ein weiterer Aspekt, der weiter unten ausgeführt wird.

‡ Wood kennt sogar mindestens drei Sprachen: »So the novelist is always working with at least three languages. There is the author's own language, style, perceptual equipment, and so on; there is the character's presumed language, style, perceptual equipment, and so on; and there is what we could call the language of the world – the language which fiction inherits before it gets to turn it into novelistic style, the language of daily speech, of newspapers, of offices, of advertising, of the blogosphere and text messaging.« (S. 38) Man kann natürlich einwenden, dass diese Einteilung nur funktioniert, da Wood den Erzähler als Vermittler ausklammert und einen Teil der Rede dem Autor zuschreibt.

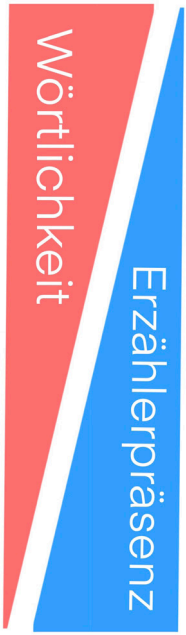
wenn der Erzähler Teil der erzählten Welt ist und von sich als »ich« spricht: Die zwei Stimmen, die sich dann vermischen, sind die des erzählenden und die des erlebenden Ich.[18]

Beispiel erlebte Rede:

> Mist! Der verdammte Regen vermasselte ihnen noch den ganzen Urlaub.

Während sprachliche Aspekte wie die wertenden Ausdrücke »Mist!« oder »verdammt« der Figur zuzuordnen sind, verweisen das Tempus (episches Präteritum) und das Personalpronomen »ihnen« auf den Erzähler.

Abweichend von dieser Einteilung ist es möglich, die Figurenrede in drei Kategorien zu unterteilen: die zitierte, die übertragene und die erzählte Figurenrede. Auf der folgenden Seite ist dargestellt, welchem Grad von Wörtlichkeit und Erzählerpräsenz die verschiedenen Arten der Figurenrede zuzuordnen sind.



Zitierte Figurenrede

• Freie direkte Rede

»Mist! Der verdammte Regen vermasselt uns noch den ganzen Urlaub.«

• Direkte Rede mit Inquit

»Mist! Der verdammte Regen vermasselt uns noch den ganzen Urlaub«, schimpfte sie.

Übertragene Figurenrede

• Erlebte Rede

Mist! Der verdammte Regen vermasselte ihnen noch den ganzen Urlaub.

• Indirekte Rede

Sie schimpfte, dass der Regen ihnen den ganzen Urlaub vermassele.

Erzählte Figurenrede

Sie beschwerte sich über das schlechte Wetter.

Wichtig ist auch hier wieder, dass mit »Rede« nicht nur Gesprochenes, sondern auch Gedanken gemeint sind. Zudem gibt die Darstellung keine Hierarchie wieder. Bestimme Arten der Figurenrede sind anderen nicht generell überlegen oder zu bevorzugen. Welche Redeart empfehlenswert ist, hängt immer vom Kontext ab. Durch gezielte Wechsel lässt sich im Zusammenspiel mit anderen Aspekten die Erzählerpräsenz dynamisch gestalten.

Einschub: Sind Gedanken tatsächlich mit Gesprochenem gleichzusetzen? Gegen solch eine Gleichsetzung, wie sie etwa bei der Kategorisierung der Rede oben erfolgt, spricht sich unter anderem Alan Palmer in »Fictional Minds« aus. Er kritisiert diese Einteilung, da sie scheinbar mimetische Kategorien wie die zitierte Gedankenrede (Bsp.: »Dieser miese Bastard!«) bevorzugt* und außer Acht lässt, dass der Verstand (oder Geist†) einer Figur nicht einfach die Versprachlichung eines ständigen Gedankenstroms ist.[19]

Palmer spricht sich dafür aus, dem Gedankenreport (Bsp.: Sie wusste, dass er gegen alles verstoßen hatte, was ihr heilig war.) mehr Beachtung zu schenken und wertzuschätzen, wie er genutzt werden kann, um Emotionen, Glaubenssätze, Haltungen, Absichten und Motive auszudrücken.[20] Der Gedankenreport ist laut Palmer flexibler als das Gedankenzitat oder die erlebte Rede und erlaubt es zum Beispiel, Gedanken als Handlung *(mental action)* darzustellen (Bsp.: Sie beschloss, zu gehen.).[21] Er sollte zudem nicht als »Unterbrechung« oder »Störung« der scheinbar mimetischen Kategorien des Gedankenzitats oder der erlebten Rede abgetan werden.[22]

Der versprachlichte und sich selbst bewusste Teil ist für Palmer nur ein kleiner Teil des Verstandes[23], damit widerspricht er der (nicht nur) in der Narratologie verbreiteten Annahme, dass Gedanken lediglich unausgesprochene Rede sind und sich einfach als Worte wiedergeben lassen.

In »Fictional Minds« hinterfragt Palmer vermeintliche Gewissheiten, um der Vorstellung vom Verstand als einem privaten, individuellen und subjektiven Erfahrungshorizont etwas anderes entgegenzusetzen: die Idee, dass kognitive Prozesse viel stärker sozial geprägt und eingebunden sind, als vielen bewusst ist. Während wir auf manche Teile unserer Gedankenwelt unmittelbaren Zugriff haben, bleiben andere Teile für uns verschlossen – während sie aber für Außenstehende durchaus ersichtlich sein können. »Der menschliche Körper ist das beste Bild der

* Diese Bevorzugung findet man nicht nur ausformuliert in vielen Schreibratgebern, Palmer macht sie auch in der Narratologie selbst aus, wo »unvermittelter« Text immer wieder als Ideal dargestellt und ein gewisses Misstrauen gegenüber einer spürbaren Erzählerpräsenz ausgedrückt wird. Palmer hält dem entgegen, dass der Erzähler oftmals unverzichtbar ist, wenn er etwa kontextualisiert oder beschreibt – auch wenn diese Funktionen so normalisiert sind, dass sie in der Regel unsichtbar bleiben und beim Lesen nicht auffallen. (Palmer: »Fictional Minds«, S. 69)

† Das englische »mind« lässt sich hier nur schwer übersetzen, wenn man die ganze Fülle des Begriffs heraufbeschwören möchte.

menschlichen Seele«, schrieb Wittgenstein und brachte damit auf den Punkt, dass unser geistiges Innenleben zugleich öffentlich und sozial ist[24] – die Erzähltheorie stellt sich den Erkenntnissen von Philosophen, Psychologen und Kognitionswissenschaftlern* ebenso entgegen, wenn sie darauf beharrt, dass Figuren in einem Roman nicht wissen können, was andere Figuren denken und fühlen.[25] Der Verstand endet nicht an der eigenen Haut oder im engen Raum des Schädels, und so ist oft nicht mit Sicherheit zu sagen, ob es sich in einer Romanpassage um einen Gedankenreport oder ein externe Beschreibung handelt.[26]

* Der Psychologe Colwyn Trevarthen etwa schrieb: »Conscious monitoring of intersubjective motives is asymmetric; in normal circumstances we are more aware of others' feelings and intentions than of our own inner states.« (Trevarthen: »Intersubjectvity«)
Zuvor erklärte bereits der russische Literaturwissenschaftler Michail Michailowitsch Bachtin, dass Bewusstsein nie auf sich selbst beschränkt ist, sondern dialogisch mit dem Bewusstsein anderer in Kontakt tritt. (Bachtin: »The Dialogic Imagination«)

Die Haltung

Eng verknüpft sowohl mit der Sicht als auch mit der Rede ist die Haltung. Hier stellt sich die Frage, auf wen die Wertungen und ideologischen Betrachtungen zurückgehen, die ein Text vermittelt. Auf den Erzähler oder auf die Figur?

In Abgrenzung zur Sicht, die sich auf Wissen und Wahrnehmung einer Figur bezieht, meint die Haltung eine Weltsicht. Diese überschneidet sich mitunter mit der Sicht, ist durch diese aber nicht immer gänzlich erfasst.

Ein Beispiel ist der Beginn von »Harry Potter und der Stein der Weisen«, wo aus Sicht von Mr. Dursley die seltsamen Vorkommnisse nach dem Sieg über Voldemort geschildert werden.

Die Haltung des Textes geht jedoch nicht in dieser Perspektive auf, stattdessen wird eine ironische Distanz zu den spießigen Dursleys aufgebaut. Dieses Oszillieren zwischen spöttischer Haltung (»doppelt so viel Hals wie notwendig gewesen wäre«) und Wiedergabe der Dursley-Mentalität (»nützlich«) zeigt sich zum Beispiel in folgendem Satz:

> Mrs. Dursley war dünn und blond und besaß doppelt so viel Hals, wie notwendig gewesen wäre, was allerdings sehr nützlich war, denn so konnte sie den Hals über den Gartenzaun recken und zu den Nachbarn hinüberspähen.
>
> (J. K. Rowling: »Harry Potter und der Stein der Weisen«)

Ein vergleichbares Beispiel findet sich in Charles Dickens' »Dombey und Sohn«, wo es zu Beginn heißt:

> *Dombey* saß in der Ecke des abgedunkelten Zimmers in dem großen Lehnstuhl neben dem Bett, und *Sohn* lag, warm eingewickelt, in einem Korbnestchen, das unmittelbar vor dem Feuer auf dem niedrigen Schemel stand und der Glut sich so nah befand, als ob die Konstitution des jungen Herrleins Ähnlichkeit habe mit der einer Semmel, die braun geröstet werden muss, solange sie noch frisch ist.
>
> (Charles Dickens: »Dombey und Sohn«)

Auch hier wird eine ironische Haltung erkennbar, wenn das Kind mit einer gerösteten Semmel verglichen wird. Dieser Vergleich geht nicht auf eine der Figuren, sondern auf den Erzähler zurück.*

* Die zitierte Passage zieht übrigens auch Seymour Chatman heran, um seine Begriffe *slant* und *filter* zu erläutern, die er als Ersatz für den geläufigen, aber mehrdeutigen Ausdruck »point of view« (Perspektive) vorschlägt. Mit *slant* bezeichnet Chatman die Sicht des Erzählers, mit *filter* die einer Figur (Seymour Chatman: »Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film«, S. 141 ff.).

Die Zeit

Die Erzählgeschwindigkeit

Grundlegend unterscheidet man zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit.* Die erzählte Zeit bezeichnet den Zeitraum, den das in einem Erzähltext geschilderte Geschehen einnimmt.

Die Erzählzeit meint die Zeit, die zum Erzählen der Geschichte benötigt wird. Sie lässt sich nur schwer messen, man kann sie aber zum Beispiel anhand der Seitenanzahl beschreiben.[27]

So beträgt die erzählte Zeit in »Der Herr der Ringe« (von Bilbos 111. Geburtstag bis zur Rückkehr der Hobbits ins Auenland) zum Beispiel etwa 20 Jahre. Die Erzählzeit lässt sich mit ungefähr 1087 Seiten erfassen.

Je nachdem wie das Verhältnis dieser beiden Zeiten in ausgewählten Textpassagen ist, lassen sich verschiedene Erzählgeschwindigkeiten ausmachen. Die fünf Typen sind:[28]

- **Zeitraffung:** Die erzählte Zeit ist größer als die Erzählzeit; ein Geschehen, das relativ lange dauert, wird auf relativ wenig Raum erzählt.
Beispiel:

> Sie unterhielten sich stundenlang über Gott und die Welt und merkten gar nicht, dass der Morgen bereits angebrochen war.

- **Zeitsprung:** Ein Zeitabschnitt wird übersprungen, zum Beispiel weil nichts Relevantes geschieht oder etwas vor dem Leser geheim gehalten werden soll.
Beispiel:

> Sie betrat das Zimmer und öffnete die Schatulle auf dem Schreibtisch. Später saß sie im Zug nach Süden und hing in Gedanken immer noch ihrem geheimnisvollen Fund nach. Was hatte sie da bloß entdeckt?

- **Zeitdeckung:** Die erzählte Zeit und die Erzählzeit stimmen überein. Das Geschehen wird also in der Geschwindigkeit geschildert, die es zum Ab-

* Zusätzlich findet sich manchmal noch die Kategorie »Erzählerzeit«, diese klammere ich an dieser Stelle allerdings bewusst aus.

laufgen benötigt.
Beispiel:

> »Und das soll ich dir glauben?«
> Er zuckte die Schultern.
> »Mehr fällt dir dazu nicht ein?«

- **Zeitdehnung:** Die erzählte Zeit ist geringer als die Erzählzeit; ein Geschehen, das relativ kurz dauert, wird auf relativ viel Raum erzählt.

Beispiel:

> Das Glas, das eben noch auf dem Tablett gestanden hatte, kippte, eine Welle Orangensaft schwappte heraus und platschte auf den Boden, das Glas hinterher, bevor es klirrend zerschellte.

- **Pause:** Die Zeit wird so stark gedehnt, dass der Eindruck einer Pause entsteht. Die Handlung steht still und erscheint wie eingefroren. Dies ist etwa bei Einschüben des Erzählers der Fall.

Beispiel:

> An diesem schönen Frühlingsmorgen lief das Gormenmädchen Ilse Pfefferklee zum Haus ihres Cousins und klopfte wild an die Tür. Mit großen Augen öffnete er – doch, Moment, bevor ich erzähle, was dann passiert ist, sollte ich zunächst einmal erklären, was Gormen sind, oder? Also …

Rückgriff und Vorgriff

Eine weitere Möglichkeit das Erzählen zeitlich zu gestalten, sind Rück- und Vorgriffe.

Beim Rückgriff (Flashback) springt der Erzähler zurück, etwa um Erinnerungen einer Figur wiederzugeben. Der Rückgriff kann durch die Figur motiviert sein, wenn diese sich etwa angeregt durch ein äußeres Ereignis an etwas erinnert, oder durch den Erzähler, der Vergangenes für den Leser ausbreitet, ohne dass die Figur sich an diesem Punkt der Handlung bewusst erinnert.

Beim Vorgriff (Foreshadowing) greift der Erzähler voraus, etwa um ein Ereignis anzukündigen oder anzudeuten (»Sie ahnte nicht, dass alles noch ganz anders kommen sollte.«)

Das Tempus

Das Tempus bezeichnet die grammatische Zeit. Während das Erzählen im Präteritum (episches Präteritum) lange Zeit die Norm war, ist der Gebrauch des Präsens als Standard-Tempus einer Geschichte in den letzten Jahrzehnten immer populärer geworden.

Bemerkenswert sind aber vor allem Wechsel innerhalb eines Textes, wenn etwa vom Präteritum ins (dramatische) Präsens gesprungen wird. Dies dient meist dazu, um eine Passage auf subtile Weise hervorzuheben.*

So nutzt Thomas Harris das Präsens etwa, wenn seine wohl ikonischste Schöpfung Hannibal Lecter zum ersten Mal auftritt:

> Dr. Lecters Augen sind kastanienbraun und sie spiegeln das Licht in winzigen rötlichen Punkten wider. Graham spürte, wie sich jedes Haar in seinem Nacken aufstellte. Er legte die Hand auf sein Genick.
>
> (Thomas Harris: »Roter Drache«)†

Lecter scheint sich hier den Regeln von Zeit und Raum, denen die anderen Figuren unterworfen sind, zu widersetzen und geradezu aus dem Roman herauszublicken.‡

Daneben wird das Präsens auch für allgemeine Aussagen genutzt§, die nicht unmittelbar Teil der eigentlichen Erzählwelt oder Handlung sind, sondern zum Beispiel das Thema des Romans kommentieren. Weltberühmt ist etwa der erste Satz aus Tolstois »Anna Karenina«:

> Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich; aber jede unglückliche Familie ist auf ihre besondere Art unglücklich.

---

* Fludernik merkt an: »Aus dem Kontext gelöst, erscheint das Präsens wie ein Film Bilder zu evozieren. Bei einem ganzen Roman ist jedoch viel weniger von diesem Effekt zu merken – die Wirkung schleift sich ab«. (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 64)

† Die Übersetzung stammt von mir, denn leider wurde der kurze Wechsel ins Präsens von der deutschen Übersetzung nicht übernommen – auch nicht in »Das Schweigen der Lämmer«, wo sich eine beinahe identische Passage findet, als Clarice Starling zum ersten Mal auf Lecter trifft.

‡ Dieser Blick nimmt bereits die vielen eindringlichen Blicke in die Kamera in Jonathan Demmes Verfilmung von »Das Schweigen der Lämmer« vorweg.

§ Man nennt dies auch »gnomisches Präsens«.

Bemerkenswert ist auch der Einsatz des Präsens in Meg Rosoffs Jugendroman »So lebe ich jetzt«. Nach einer kurzen Einleitung im ersten Kapitel beginnt die Erzählerin Daisy ihre Schilderung der zurückliegenden Ereignisse im Präsens, bevor sie nach wenigen Absätzen ins Präteritum wechselt. Zunächst pendelt der Text noch unentschlossen, dann wird durchgängig im Präteritum erzählt:

> Ich steige aus dem Flugzeug aus, warum, erzähle ich später, und lande im Londoner Flughafen, wo ich nach einer nicht mehr ganz jungen Frau Ausschau halte, die ich von Bildern kenne und die meine Tante Penn ist.
> […]
> *Ich trag deine Tasche*, sagte er, und obwohl er ungefähr einen Meter kleiner ist als ich und seine Arme ungefähr so dick sind wie ein Hundebein, greift er sich meine Tasche […]
> Da schaute ich ihn komisch an.

Die Unbeholfenheit mit der Rosoff ihre Heldin hier erzählen lässt, ist natürlich bewusst gestaltet: »So lebe ich jetzt« ist eine Coming-of-Age-Geschichte, die Daisy dabei begleitet, wie sie reift und ihre eigene Stimme findet. Der Wechsel vom nichtliterarischen Erzählen, bei dem vergangene Ereignisse oft im Präsens geschildert werden,* zur konventionellen Erzählung im Präteritum ist eine passende sprachliche Darstellung dieses Prozesses.

* Siehe das bereits vorgestellte Beispiel im Abschnitt »Die Präsenz«: »Gestern gehe ich so die Straße entlang, da sehe ich auf einmal …«

Die Nähe

Der Begriff »Nähe« mag auf den ersten Blick selbsterklärend erscheinen. Er wird jedoch in der Ratgeberliteratur oft nur unzureichend definiert und für unterschiedliche Phänomene gebraucht, die ich im Folgenden voneinander abgrenzen möchte.

Die Unmittelbarkeit

Die Unmittelbarkeit einer Textpassage ist umso größer, je stärker diese dazu auffordert, sich das Geschilderte auf eine bestimmte Weise vorzustellen.[29] Wie konkret gibt der Text vor, welche Sätze gesagt und welche Gedanken gedacht werden? Wie umfangreich und präzise sind die Anregungen und Einschränkungen bezüglich sinnlicher Vorstellungen?

Diese Definition der Unmittelbarkeit mag zunächst unnötig abstrakt anmuten, sie ist jedoch erforderlich, um »Nähe« anhand von konkreten Textmerkmalen analysieren zu können, anstatt sie bloß als subjektiven (und für Autoren und Lektoren unmöglich messbaren) Eindruck von individuellen Lesern zu verstehen.*

Bei Gesprochenem oder Gedanken kann die Erzählerpräsenz einen Hinweis auf den Grad der Unmittelbarkeit geben. Ist die Erzählerpräsenz eher gering wie bei zitierter Rede, ist die Unmittelbarkeit größer.

Die Unmittelbarkeit von Ereignissen, Gegenständen und Räumen kann durch die Benennung konkreter Details und das Anregen sinnlicher Vorstellungen hergestellt werden. Sowohl die Menge an Details als auch die Genauigkeit der Schilderung spielen hierbei eine Rolle, wobei zahlreiche oder besonders präzise Schilderungen aber nicht automatisch für Unmittelbarkeit sorgen oder mit dieser gleichzusetzen sind – es sind lediglich Hinweise.

Zwei Beispiele sollen die Begriffserläuterung veranschaulichen, denn die Unmittelbarkeit ergibt sich vor allem im direkten Vergleich verschiedener Passagen.

---

* Ich orientiere mich hier stark an Köppe u. Kindt, die mit ihrer Definition die Unmittelbarkeit für die Narratologie fruchtbar machen wollen, statt sie lediglich als lesepsychologisches Phänomen zu begreifen. Lahn u. Meister hingegen halten die Unmittelbarkeit als Kategorie der Narratologie für untauglich und meinen, dass sie bestenfalls für die empirische Rezeptionsforschung von Interesse ist.

Beispiel 1:

> Fluchend verließ Elif das Haus und machte sich überstürzt auf den Weg zur Praxis ihres Hausarztes, da sie den Termin im Trubel beinahe vergessen hätte.

Beispiel 2:

> »Fuck!« Elif stürmte aus der Wohnung, die Treppe hinunter und den lärmenden Gotenring entlang. Die Vorsorgeuntersuchung bei Dr. Ntanguen hätte sie vor lauter Haushaltskram fast vergessen.

Die beiden Beispiele sind etwa gleich lang (25 vs. 26 Wörter), dennoch wirkt Beispiel 2 im Vergleich unmittelbarer. Elifs Fluchen wird durch die direkte Rede geradezu hörbar, zudem werden ihre Bewegungen (»stürmte«), ihre Wohnsituation (Wohnung, die man über eine Treppe erreicht, am oder in der Nähe des Gotenrings), der Grund ihres Arztbesuches (Vorsorgeuntersuchung) und ihr Trubel (Haushaltskram) konkreter benannt.

Beispiel 1 ist abstrakter und wirkt dadurch mehr wie eine Zusammenfassung des Geschehens.*

Eine größere Unmittelbarkeit kann bewirken, dass Leser das Beschriebene intensiver erleben und stärker durch die Lektüre eingenommen werden.[30] Ein Zuviel an Unmittelbarkeit, zum Beispiel in Form ausufernder szenischer Darstellungen oder zu detailreicher Beschreibungen, kann aber ebenso langweilen.

Wichtig: Die Unmittelbarkeit bezieht sich auf das Erzählte allgemein und bezeichnet nicht etwa die empfundene Nähe des Lesers zu einer bestimmten Figur. Unmittelbarkeit findet sich auch in Textpassagen ohne Figur, etwa bei Landschaftsbeschreibungen.[31] Auch die Wahl eines bestimmten Erzählers hängt nicht unmittelbar mit dem Grad der Unmittelbarkeit zusammen.

* Die Unmittelbarkeit hängt also damit zusammen, was im Lektorat und beim Kreativen Schreiben meist als »Showing« bezeichnet wird, eine in der Narratologie umstrittene Bezeichnung, auf die ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen möchte.

Beispiel 1:

> Ich fliege über den winterlichen Wald.

Beispiel 2:

> Schneekappen rutschten von den dunklen Tannenzweigen, ein Fuchs huschte lautlos durchs Gestrüpp. Ab und zu klirrte es leise in der Ferne, wenn wieder irgendwo ein Eiszapfen zu Boden stürzte.

Beispiel 2 wirkt durch die Vermittlung konkreter sinnlicher Wahrnehmungen unmittelbarer, während Beispiel 1 abstrakt bleibt – auch wenn hier ein Ich spricht.

Emotionalität im Ausdruck

Von der Unmittelbarkeit zu unterscheiden ist die Emotionalität im Ausdruck. Sie kann ebenso anhand einer Textanalyse erfasst werden, indem man prüft, in welchem Ausmaß und mit welcher Genauigkeit Gefühle beschrieben werden. Auch die Vielfalt der geschilderten Emotionen ist ein Anhaltspunkt.

Andere Arten der Nähe lassen sich hingegen nur schwer oder gar nicht an konkreten Textmerkmalen festmachen. Sie sind daher keine Kategorien der Narratologie, sondern zum Beispiel der Lesepsychologie oder der Rezeptionsforschung zuzuordnen. Für das Schreiben und Lektorieren sind es dennoch wesentliche Aspekte, auch wenn man über die Wirkung auf Leser oft nur spekulieren kann. Empirische Forschung in diesem Bereich ist oftmals noch selten.

Unterscheiden könnte man beispielsweise folgende Punkte:

Die Identifikation*

Mit Identifikation wird ein Gefühl der Zugehörigkeit beschrieben, das die Leser dazu veranlasst, sich mit einer Figur gleichzusetzen. Dies kann einerseits durch eine große wahrgenommene Ähnlichkeit zwischen Leser und Figur ausgelöst werden, etwa wenn sich beide in einer ähnlichen Lebenssituation befinden oder vergleichbare Erfahrungen gemacht haben.

Anderseits gibt es auch eine Wunschidentifikation[32]: Hier wird eine Figur als Stellvertreter genutzt, weil sie andere, für den Leser wünschenswerte Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten aufweist.

Die Empathie

Die Empathie ist weniger eine Gleichsetzung mit einem anderen, also einer Figur, sondern vielmehr das einfühlende Erkennen und Verstehen der Emotionen der Figur. Dieser Prozess kann emotional-einfühlend (der Leser fühlt, was die Figur fühlt) oder rational (der Leser weiß, was die Figur fühlt) sein.

Die Vertrautheit

Die Vertrautheit ist einerseits ein Gefühl des Kennens, das sich entwickeln kann, wenn man viel Zeit an der Seite einer Figur verbringt oder beson-

* Die Identifikation wird oft als wesentliche Voraussetzung dafür betrachtet, dass Leser eine Bindung zum Erzählten eingehen. Hille spricht von einem »Klebstoff« und zitiert einen Artikel aus »Psychologie heute«, in dem das Lesen als Verschmelzung beschrieben wird, als Zustand, in dem der Leser in der Erlebniswelt einer fiktiven Figur aufgehe und Selbstvergessenheit erfahre. Zugleich distanziert sich Hille ein wenig von dieser Definition und beschreibt zum Beispiel auch die Faszination für die Sprache oder das Interesse an einem bestimmten Thema als Identifikation (»Fernstudium Prosaschreiben. Skript 4«). In Skript 10 setzt er zudem Empathie mit Identifikation gleich (S.6).
Ich würde einerseits »Identifikation« nicht so weit fassen wollen und andererseits infrage stellen, inwiefern sie tatsächlich wesentlich für die Leserbindung ist, etwa im Vergleich mit Empathie, intellektueller Verbundenheit oder Lust an Grenzüberschreitung.
In der Ratgeberliteratur wird oft extrem verkürzt und damit verzerrt: »The protagonist/viewpoint character is a reader's guide through the story events. Readers are going to pretend they're this character. […] If readers dislike your main character, they won't stick with the story.« (Deborah Chester: »The Fantasy Fiction Formula«, S. 9 f.).
Schmid weist daraufhin, dass es unterschiedliche Lesetypen und damit verbundene Arten der Lesefreude gibt. Diese bewegen sich zwischen den Polen Abweichung und Wiedererkennung, wobei vor allem Letztere zur Identifikation einlädt (»Elemente der Narratologie«, S. 29 f.).
Kritik am Identifikationsbegriff im literaturwissenschaftlichen Kontext hat u. a. Eckhard Lobsien formuliert und diesen als »ebenso gängig wie undefiniert« bezeichnet (Eckhard Lobsien: »Theorie literarischer Illusionsbildung«).

ders tiefe Einblicke in ihr Leben erhält.

Zum anderen kann Vertrautheit auch ein Wiedererkennen bezeichnen, wenn eine Figur zum Beispiel an Menschen aus dem persönlichen Umfeld erinnert.

Vertrautheit kann sich darüber hinaus auch gegenüber Orten und Situationen einstellen.

Die Faszination

Faszination kann entstehen, wenn eine Figur wesentlich oder in bestimmten Merkmalen anders ist als der Leser. Aus Interesse sucht der Leser eine gewisse Nähe, aber es ist kein Aufgehen in der Figur wie bei der Identifikation.

Auch die Faszination beschränkt sich nicht bloß auf Figuren, sondern kann auch Orte, Situationen und Ideen betreffen.

Die Sympathie

Die Sympathie bezeichnet eine positive Einstellung eines Lesers gegenüber einer Figur. Im Gegensatz zur eher prozesshaften Empathie stellt sie sich oftmals spontan ein, wenn zum Beispiel Werte, Haltungen oder Persönlichkeitseigenschaften übereinstimmen.

Die intellektuelle Verbundenheit

Ein Gefühl der Nähe kann sich nicht nur bei emotionaler Verbundenheit (Empathie, Sympathie) einstellen, sondern auch, wenn Leser und Figur Weltanschauungen, Ideen und andere Ansichten teilen.

Diese Auflistung soll nur beispielhaft aufzeigen, wie »Nähe« definiert werden kann. Es ist ein eher laienhafter, naiver Zugang, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die verschiedenen genannten Aspekte können sich selbstverständlich überschneiden oder gleichzeitig auftreten.

Die *psychic distance*

Ein weiteres Modell zu Beschreibung der Nähe zwischen Leser und dem Erzählten stammt von John Gardner. In »The Art of Fiction« beschreibt er anhand konkreter Beispiele fünf Ebenen der *psychic distance*:[33]

- It was winter of the year 1853. A large man stepped out of a doorway.
- Henry J. Warburton had never much cared for snowstorms.
- Henry hated snowstorms.
- God how he hated these damn snowstorms.
- Snow. Under your collar, down inside your shoes, freezing and plugging up your miserable soul…

Die Entwicklung von der extremen Distanz zur extremen Nähe wird anschaulich dargestellt, zugleich bleibt allerdings offen, welche konkreten Merkmale die unterschiedlichen Ebenen ausmachen. Eine Rolle scheinen zumindest die Benennung der Figur und die Redegestaltung zu spielen.

Für Gardner zeichnet sich *psychic distance* vermutlich vor allem durch eine Nähe zur Figur und ihren Empfindungen aus. Was die Beispiele letztlich schwer vergleichbar macht, ist, dass sie nicht dasselbe erzählen: Im ersten Satz wird die Handlung des Hinaustretens beschrieben, in den anderen steht eine Bewertung von Schneestürmen im Fokus. Man kann sich zudem fragen, was den Unterschied zwischen Beispiel 2 und 3 ausmacht: Ist es die Bezeichnung der Figur oder die Wahl des Verbs, vielleicht auch die Kombination beider Aspekte?

Für eine Textanalyse bleibt Gardners Modell zu schwammig, als Schreibinspiration kann es meiner Meinung nach dennoch dienen.

Teil 2: Brüche im Erzählen

> Ida schaute aus dem Fenster. Wer hatte gepfiffen?
> In der Mitte des Platzes, im Kastanienbaum, saß ein Tier mit buschigem Schwanz und blinzelte ihr zu. Es winkte sogar. Ida sah es nicht.

»Die Schule der magischen Tiere« erzählt von Benni und Ida, zwei Schülern einer besonderen Klasse, in denen die Kinder von der Lehrerin Miss Cornfield magische Tiere zugeteilt bekommen.

Viele Passagen sind dabei von einer Innensicht dominiert, das heißt, der Erzähler beschränkt sich wahlweise auf Bennis oder Idas Wissen und Wahrnehmungen. Zu Beginn sind diese Perspektiven noch klar getrennt, ein Wechsel erfolgt erst nach einer Leerzeile oder mit einem neuen Kapitel.

Das Zitat oben zeigt aber bereits, dass das Erzählen in Margit Auers Kinderbuch deutlich komplexer ist: Idas Innensicht weicht hier einer Übersicht, aus der geschildert werden kann, was Ida *nicht* wahrnimmt (das Blinzeln des Tieres).

Diese Übersicht durchbricht die Innensicht im Verlauf immer öfter: So wird etwa von Bennis unruhigem Schlaf erzählt, während ihn ein Albtraum plagt, oder im Klassenraum wird für alle Schüler zugleich gesprochen: »Jeder dachte dasselbe: dass diese Miss Cornfield die seltsamste Lehrerin war, die je an dieser Schule unterrichtet hatte.«

Oder: »Sie durchbohrte Helene mit eiskaltem Blick, bis jedem in der Klasse ein Schauer über den Rücken lief.«

Schließich wechseln sich Bennis und Idas Sicht innerhalb einer Szene ab – wie ein Puffer steht hier allerdings noch die Reaktion der gesamten Klasse dazwischen:

> Natürlich! Benni wurde auf einmal klar, dass die Elster der blauviolette Vogel war, der am ersten Schultag am Fenster vorbeigeflogen war!
> Die Klasse tuschelte aufgeregt.
> […]
> Ida horchte auf. Sie dachte an die doofe Helene und ihre fiesen Sprüche.

Es kommt sogar zu einer Vermischung der beiden Wissens- und Wahrnehmungswelten:

> Als Miss Cornfield am Freitag die Hausaufgaben für das Wochenende diktierte, klopfte es laut und kräftig an der Tür.
> Ida und Benni wussten sofort, wer es war.

Kurz darauf wechseln die Perspektiven von einem Absatz auf den anderen, diesmal ganz ohne Puffer:

> Benni fasste neuen Mut. Ob sein magisches Tier draußen wartete? Natürlich, so musste es sein. Der Panther wartete draußen, um die anderen nicht zu erschrecken!
> Ida hielt ebenfalls die Luft an. Auch sie hatte lange überlegt, welches Tier sie gerne hätte.

Verallgemeinerungen, dass die Übersicht oder Perspektivwechsel verwirrend und distanzierend wirken, lassen sich meiner Meinung nach angesichts solcher Texte nur schwer halten – das junge Lesepublikum scheint zumindest von der »Schule der magischen Tiere« nicht überfordert zu sein und hat Benni, Ida und all die anderen ins Herz geschlossen.*

Wieso funktioniert das? Die Übersicht, also der freie Zugriff auf Wissen und Wahrnehmung unabhängig von den Figuren, wird nur sparsam und gezielt eingesetzt.† In zahlreichen Passagen hingegen dominiert die Innensicht von Benni oder Ida.

Durch die zwei Perspektiven wird die Möglichkeit, sich mit einer Figur zu identifizieren, also gleichzusetzen, zwar eventuell erschwert, aber Nähe kann dennoch entstehen: zum Beispiel in Form von Empathie, weil dazu ermuntert wird, sich mit zwei Positionen auseinanderzusetzen und Verständnis für diese aufzubringen, etwa wenn Benni und Ida Konflikte miteinander erleben.

* Hille warnt vor Perspektivwechseln innerhalb einer Szene, es sei, als redeten auf einer Party drei Leute auf einmal auf einen ein, und die Identifikation werde erschwert (»Fernstudium Prosaschreiben. Skript 10«, S. 24). Dass das Sich-Gleichsetzen mit einer Figur durchkreuzt wird, möchte ich nicht bestreiten, dafür entsteht aber etwas, das nicht weniger wertvoll ist: ein Raum, verschiedene Positionen kennenzulernen. Der Eindruck des Partygequassels scheint mir kein Merkmal des Perspektivwechsels an sich zu sein, sondern Hinweis auf eine missratene Umsetzung.

† Auffallend ist, dass die Übersicht vor allem in der Schule, besonders im Klassenraum vorherrschend ist. Hier steht oftmals ein gemeinschaftliches Erleben im Fokus.

Die zu Anfang visuell (etwa durch Leerzeilen) noch deutlich getrennten Perspektivwechsel folgen erst schnell hintereinander, wenn sich die Leser mit dem Prinzip bereits vertraut machen konnten. Ein Absatz und die Nennung mit Namen verdeutlichen bei einem Wechsel zudem sofort, die Sicht welcher Figur das Erzählte prägt.

Dass das Erzählen aus der Übersicht bzw. der Perspektivwechsel in »Die Schule der magischen Tiere« gelingt, mag man nun mit den Konventionen der Kinderliteratur oder den Ansprüchen und dem Leserverhalten einer jungen Leserschaft erklären.*

Ganz ähnlich funktioniert jedoch auch das Erzählen in einem Roman, der für Kinder ganz und gar nicht geeignet ist. In Thomas Harris' »Roter Drache« hat ein »Zahnfee« genannter Killer zwar auch den Eindruck, ein magisches Tier an seiner Seite zu haben, der titelgebende Drache hilft ihm allerdings nicht dabei, seinen Schulalltag zu meistern, sondern stachelt ihn zu einer grausamen Mordserie an.

Zu Beginn sucht FBI-Mitarbeiter Jack Crawford seinen ehemaligen Untergebenen Will Graham in dessen Haus an der Küste auf, um ihn für einen aktuellen Fall zu gewinnen:

> Crawford war zufrieden. Mit derselben Sorgfalt, die er auf die Wahl ihres Treffpunkts verwendet hatte, verbot er sich nun auch seiner Zufriedenheit, sich in seiner Miene widerzuspiegeln. Er glaubte Graham am Haken zu haben. Jetzt galt es nur noch zuwarten.
> […]
> »Bleib doch zum Essen.«
> Crawford schüttelte den Kopf. »[…] Sag Molly trotzdem herzlichen Dank für die Einladung.«
> Crawfords Mietwagen wirbelte eine Wolke aus feinem Staub auf, der sich auf die Büsche zu beiden Seiten der unbefestigten Zufahrt niederließ.
> Graham kehrte an den Tisch im Garten zurück. Er hatte Angst, dass er sich genau so an das Ende von Sugarloaf Key erinnern würde – in zwei Teegläsern schmelzende Eiswürfel, Papierservietten, die durch die Brise vom massiven Redwoodtisch flattern, und Molly und Willy unten am Strand.

* Kindern soll die Identifikation allgemein leichter fallen und sie steht beim Lesen stärker im Vordergrund als bei erwachsenen Lesern, wo Aspekte wie die Aneignung von Kompetenzen bisweilen überwiegen.

Die Szene als Ganzes wird aus einer Übersicht oder aus wechselnden Innensichten geschildert – das lässt sich nicht exakt festlegen und ist letztlich eine Frage der Interpretation. Es überwiegt jedoch Crawfords Perspektive bis zum Wechsel zu Grahams Innensicht am Ende der Szene.

Warum gelingt dieser Sprung?

Die Sicht wechselt nicht abrupt von Crawfords Gedanken (»Er glaubte Graham am Haken zu haben. Jetzt galt es nur noch abzuwarten.«) zu Grahams (»Er hatte Angst, …«). Stattdessen wird ein Dialog als geteilter Raum eingeschoben, ähnlich wie die Reaktion der gesamten Klasse als Puffer zwischen Bennis und Idas Perspektive in der »Schule der magischen Tiere« dient. Der eher unpersönlich geschilderte Blick auf Crawfords losfahrenden Wagen (der aber doch schon mehr Graham als Crawford zuzuordnen ist) leitet dann zum letzten Absatz über, der eindeutig durch Grahams Innensicht geprägt ist.

Harris etabliert hier also ab der ersten Szene ein Erzählen, das bei Bedarf in die Übersicht geht und unterschiedliche Perspektiven darstellt. Als »distanziert« oder »olympisch« lässt sich dieser Erzähler allerdings nicht ohne Weiteres beschreiben. Im Gegenteil: Die Szene wirkt durch die ausgeprägte freie direkte Rede* und die konkret benannten Details (der feine Staub, die Teegläser, die Servietten, der Tisch) unmittelbar, die Erzählerpräsenz ist vergleichsweise gering.

* Diese kommt in der zitierten Passage weniger zur Geltung, es lohnt sich ein Blick in eine Online-Leseprobe des Romans.

Einschub: Wie bezeichnet der Erzähler die Perspektivfigur?

Vorname, Nachname, Personalpronomen oder eine Umschreibung – die Möglichkeiten des Erzählers, eine Perspektivfigur zu bezeichnen, sind in der Theorie groß, man sollte sie jedoch mit Bedacht einsetzen. Denn mit jeder Bezeichnung geht eine andere Haltung und Beziehung zur Figur einher.*

So werden die jungen Helden in Kinderbüchern meist vertraut beim Vornamen (oder einem passenden Personalpronomen) genannt, während Ermittler im Krimi und Thriller wie Will Graham oft nur beim Nachnamen genannt werden.† Die professionelle Rolle steht hier im Vordergrund und ist das, worüber die Figur während der Handlung identifiziert wird. Das heißt aber nicht, dass keine Einblicke ins Seelenleben der Figur erfolgen können.

Wichtig ist, dass die Bezeichnung konsequent erfolgt und nicht etwa beliebig zwischen »Harry«, »Mr. Potter« und »der Zauberschüler« gewechselt wird.

Es gibt allerdings keine Regel, die besagt, dass eine Perspektivfigur per se nicht mit Nachnamen oder einer Umschreibung wie »die Frau« benannt werden kann.‡ Beispiele, in denen eine Perspektivfigur zum Beispiel konsequent als »der Mann« bezeichnet wird, sind Cormac McCarthys »Die Straße« oder Hjorths und Rosenfeldts »Der Mann, der kein Mörder war«. Während bei McCarthy das Individuelle zugunsten des Archetypischen weicht, nutzen Hjorth und Rosenfeldt die Ansprache

* James Wood gibt in »How Fiction Works« ein schönes Beispiel. Er interpretiert die Bezeichnung »Mr. Biswas« für den Helden aus »Ein Haus für Mr. Biswas« so, dass sich der wichtigtuerische Biswas selbst gern als »Mr.« sieht – wobei sich nur den Lesern die Ironie offenbart, dass dies die gewöhnlichste Form der Anrede ist, die mit keiner besonderen Ehre einhergeht.

† Oder auch der junge Detektiv Kwiatkowski aus der gleichnamigen Kinder-Krimi-Reihe von Jürgen Banscherus. Hier zeigt sich bereits, dass man mit Verallgemeinerungen schnell an Grenzen stößt und es auch in der Kinderliteratur keine Vornamen-Pflicht gibt.

‡ So zum Beispiel zu lesen auf https://storyanalyse.de/blog/macht-der-worte/perspektive-leicht-gemacht/: »Der personale Erzähler bezeichnet sich niemals selbst als die Frau, der Polizist, das Mädchen oder die Freundin … […] Der personale Erzähler wird sich selbst niemals mit dem Zunamen bezeichnen.« Hier werden fälschlicherweise der Erzähler und die Figur, deren Sicht sein Erzählen färbt, gleichgesetzt. Der Erzähler bezeichnet nicht sich selbst, sondern eine Figur, die nicht mit ihm identisch ist.
Was man hingegen sagen kann, wie etwa Fludernik es macht: »In Erzählungen, die aus der Perspektive der Helden geschrieben sind, überwiegen also weitgehend die Pronomina als Referenzausdrücke in Bezug auf den Helden und andere von ihm wahrgenommene Personen.« (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 87)

etwas ungelenk, um die Identität ihrer Figur bis zur Auflösung im Finale zu verheimlichen.

In Nicola Griffiths »Speer«, einer Bearbeitung des Parzival-Stoffes, wird die Heldin zu Beginn nur als »das Mädchen« bezeichnet, da sie zu diesem Zeitpunkt noch keinen Namen erhalten hat. Es gibt also viele Gründe dafür, dass der Erzähler Figuren nicht beim Namen nennt, obwohl er ihre Innensicht wiedergibt.

Auch später im »Roten Drachen« gibt es Brüche, so etwa bei einer Besprechung in einem Bereitschaftsraum der Polizei. Immer wieder wird dabei die Sicht von Nebenfiguren wiedergegeben (»Princi ließ sich zwar nicht gerne ›Doc‹ nennen, schaute diesmal aber darüber hinweg.«; »Zerzaust und braungebrannt sah Graham nicht gerade wie der typische FBI-Agent aus. Springfield fand, dass er eher den Anschein eines Anstreichers erweckte, der für eine Zeugenaussage vor Gericht in seinen besten Anzug geschlüpft war.«), bevor sie wieder zu Graham springt. Man kann darüber streiten, ob diese Brüche erzählerisch notwendig sind, aber zumindest sind sie nicht grob störend. Das mag unter anderem daran liegen, dass Harris einen Versammlungsraum (wie Auer in »Die Schule der magischen Tiere« das Klassenzimmer) nutzt, um die verschiedenen Sichten darzustellen.

In »Das Schweigen der Lämmer« geht Harris ähnlich vor, auch wenn Perspektivwechsel hier sparsamer eingesetzt werden. Im Laufe der Handlung werden die Sicht der ermittelnden Clarice Starling und die des Serienmörders Ted Gumb jedoch mit immer schnellerer Taktung verflechtet, bis es beim Showdown heißt:

> Starling musste warten. Sie konnte Catherine nicht antworten. Sie konnte nichts sagen, sich nicht bewegen.
> Mr. Gumbs* unsichtbares Licht spielte an der Decke. Er versuchte es zu bewegen […].
> Über dem Saugen in der Dunkelheit hörte Starling Mr. Gumbs grässliche Stimme, würgend: »Was … für … ein Gefühl … ist es … so schön … zu sein?«

* Ein interessantes Detail, das an dieser Stelle nicht ausgeführt werden kann: Während der Erzähler die Figuren meist beim Nachnamen nennt, spricht er bei Gumbs oft von »Mr. Gumbs«.

Bemerkenswert sind auch die letzten Sätze des Romans, die das ambivalente Spannungsverhältnis zwischen Übersicht und wechselnden Innensichten verlassen und klar einer Übersicht zuzuordnen sind:

> Auf einem großen Bett lagen viele Steppdecken, und auf den Steppdecken und unter ihnen mehrere große Hunde. Zusätzliche Hügel unter den Laken konnten Noble Pilcher sein oder auch nicht, es war unmöglich dies bei der Raumbeleuchtung festzustellen. Das Gesicht auf dem Kissen, rosig im Schein des Feuers, war zweifellos das von Clarice Starling, und sie schlief fest, süß, im Schweigen der Lämmer.

Irritierend ist hier nicht allein der Blick auf die schlafende Hauptfigur, sondern auch, dass Harris seinen »allwissenden« Erzähler vermenschlicht, indem er dessen Sicht (diesmal keine metaphorische, sondern das Sehen mit Augen) durch die schlechte Beleuchtung einschränkt. Der Erzähler wirkt damit nicht wie eine entrückte Distanz*, sondern wie eine Person im Zimmer, ihre Anwesenheit hat etwas Unheimliches, Voyeuristisches.

Solche Seltsamkeiten setzt Harris immer wieder ein (etwa auch den Sprung ins Präsens, wenn Hannibal Lecters Augen beschrieben werden). Sie fallen meist kaum auf, da sie nur spärlich genutzt werden. Zudem sind Romananfänge und -enden als Schwellen zwischen Wirklichkeit und Fiktion geeigneter für Perspektivbrüche als Passagen aus der Mitte eines Kapitels.

* Indem Harris seinem eigentlich außerhalb der erzählten Welt positionierten Erzähler hier eine Sicht zugesteht, als würde er das Geschehen mit eigenen Augen sehen, bricht er mit einer Konvention. So schreibt Chatman: »The narrator can only report events: he does not literally ›see‹ them at the moment of speaking them. The heterodiegetic narrator never saw the events because he/she/it never occupied the story world.« Und: »It is naive, I think, to argue that the omniscient narrator ›got‹ this information by witnessing it.« (Seymour Chatman: »Coming to Terms«, S. 144 u. 142).

Einschub: Gelungene Perspektivwechsel wie bei Harris mögen mühelos wirken, aber (angehende) Autoren werden nicht umsonst vor ihnen gewarnt. Ganz von ihnen abzuraten, hieße aber, das Kind mit dem Bade auszuschütten. David Lodge beschreibt es differenzierter:

> One of the commonest signs of a lazy or inexperienced writer of fiction is inconsistency in handling point of view. [...] Of course, there is no rule or regulation that says a novel may not shift its point of view whenever the writer chooses; but if it is not done according to some aesthetic plan or principle, the reader's involvement, the reader's "production" of the meaning of the text, will be disturbed. (S. 28)

Der Drehbuch- und Romanautor Holger Karsten Schmidt ist nun alles andere als faul oder unerfahren, in seinem Krimi »Die Toten von Marnow« findet sich allerdings ein anschauliches Beispiel dafür, wie ein Wechsel der Perspektive tatsächlich zu Irritationen führen kann. Im zweiten Kapitel* heißt es:

> Er schaute nach links und sah seine Vermutung mit einem Seitenblick bestätigt: Susanne war schon aufgestanden. [...]
> Elling schwang sich aus dem Ehebett [...].
>
> Sie stand im Bad und föhnte sich vor dem Spiegel die Haare, als Frank Elling den Raum betrat. Eigentlich wollte er direkt in der kleinen Duschkabine verschwinden, aber seine Augen verfingen sich am Bademantel seiner Frau.
> Susanne war im Frühjahr 42 geworden. Sie war drei Jahre jünger als er. Ihr Körper zeichnete sich unter dem Stoff ab, der Gürtel war locker. Elling erhaschte einen Blick auf ihre linke Brust. Er ging auf sie zu und presste sich sanft von hinten an seine Frau. [...]
> Susanne erstarrte bei der Berührung. Und während sie über den Spiegel die spielerische Lust in seinen Augen las, spürte sie Ellings aufkeimende Erektion durch den Stoff.

Wo Auer und Harris ihr erzählerisches Verfahren nach und nach etablieren und ausbauen, da wirft Schmidt die Leser in eine Situation, deren ästhetische Prinzipien, also der bestimmende erzählerische Code, nur schwer zu erfassen sind.

* Das gesamte Kapitel ist online als Leseprobe zu finden. Dort zeigen sich die Schwächen noch stärker als in diesem Auszug.

Während die Szene einerseits inhaltlich von einer (unangenehmen) körperlichen Nähe und Intimität zwischen den Figuren gekennzeichnet ist, wirkt der Erzähler als kommentierende Instanz zugleich sehr präsent (etwa wenn er Bemerkungen zum Alter der Figuren macht): Man kann den Eindruck bekommen, es wäre noch jemand im Raum, ein unheimlicher Voyeur wie im letzten Absatz von »Das Schweigen der Lämmer«. Nur scheint das hier kein beabsichtigter Effekt zu sein, sondern ein Holpern im Erzählen.

Zu diesem holprigen Eindruck passt auch, dass die Figuren auf verschiedene Weisen benannt werden: Mal ist sie »Susanne«, dann »seine Frau«; er ist mal »Elling«, dann »Frank Elling«.

Der Text springt hier zu schnell zwischen verschiedenen Distanzen, es fehlt zudem an Puffern zwischen den Perspektiven, die den Wechsel vorbereiten.

Perspektivwechsel funktionieren besser, wenn Figuren einheitlich und konkret benannt werden und wenn es äußere Anlässe für den Wechsel gibt, zum Beispiel das Fortgehen einer Figur.

Nicht ganz überzeugend erscheint mir auch die Perspektivgestaltung in »Der Mann, der kein Mörder war«. Bezeichnenderweise hat das Autoren-Duo Hjorth und Rosenfeldt die Geschichte zuerst als Drehbuch geschrieben, bevor sie zu einem Roman wurde.

Während zu Beginn wechselnde Innensichten vorherrschen, bei denen die Perspektivfigur immer erst mit einem neuen Kapitel wechselt, springt die Sicht nach 50 Seiten ohne erkennbares Muster hin und her. Dabei entstehen unbeholfene Passagen wie die folgende:

> Im Aufzug sprachen sie kein Wort, und als sie das Kellergeschoss erreicht hatten, öffnete Hanser die Tür und hielt sie Lena auf. Sie gingen den Korridor entlang, bis sie von einem kahlköpfigen Mann mit Brille und weißem Kittel empfangen wurden. Er führte sie in einen kleineren Raum, wo eine einzige neonbeleuchtete Bahre stand. Unter dem weißen Laken zeichneten sich deutlich die Konturen eines Körpers ab. Hanser und Lena gingen langsam näher. Der Kahlköpfige trat ruhigen Schrittes an das Kopfende, blickte Hanser an und nickte kurz. Dann schlug er langsam das Laken zurück und entblößte Roger Erikssons Gesicht und Hals bis zum Schlüsselbein. Lena sah

schweigend auf die Bahre hinab, während Hanser respektvoll einen Schritt zurücktrat. Die Frau neben ihr hatte weder heftig nach Luft geschnappt, noch einen Schrei unterdrückt. […]
Sie wirkte beinahe ruhig. Im Aufzug hatte Hanser jedoch einen halspastillengedämpften Alkoholgeruch vernommen und vermutet, dass dies die Ursache für Lena Erikssons mangelnde Gefühlsregungen war.

Bevor diese Passage beginnt, wird eindeutig aus Lenas Sicht erzählt. Sie ist die Mutter eines Mordopfers und soll ihr Kind identifizieren, die Polizeibeamtin Hanser begleitet sie. Schnell wird es jedoch verworren: Da Lena beim Vornamen genannt wird, scheint sie weiterhin Perspektivfigur zu sein, das bestätigt auch die Beschreibung des Gerichtsmediziners, der ihr bisher unbekannt ist. Hanser müsste ihn hingegen kennen und würde ihn wohl kaum als »einen kahlköpfigen Mann« bezeichnen.

Seltsamerweise ist nun aber die Rede von »Roger Eriksson«, eine Bezeichnung, die eher Hanser als Lena, Rogers Mutter, zuzuordnen ist. Falls hier bereits ein Wechsel der Perspektivfigur stattgefunden haben sollte, wird er nicht klar kommuniziert.

Erst mit dem etwas verdrucksten Ausdruck »die Frau neben ihr« wird eindeutig, dass nun nicht mehr Lenas Sicht wiedergegeben wird, was geschieht. Schließlich wird sich sogar mit Vor- und Nachnamen auf sie bezogen, was klar für Hansers Perspektive spricht.

Ein Wechsel von Lena zu Hanser ist natürlich möglich, aber es sollte nachvollziehbar sein, wann dieser stattfindet. Kurz nach dem Zitat wechselt die Perspektive erneut, das Hin und Her wirkt unentschlossen: Die Autoren scheinen einerseits erzählen zu wollen, wie Lena diesen fremdartigen Ort und den Anblick ihres toten Sohnes wahrnimmt, zugleich aber auch Hansers distanzierten Blick auf Lena wiedergeben zu wollen. Zudem wird wie schon bei Schmidts »Toten von Marnow« keine eindeutige Distanz oder Haltung zu den Figuren eingenommen. Mal wird nah an Lena erzählt, dann wird sie zur »Frau neben Hanser«, dann ist sie »Lena Eriksson«, bevor der Text zum vertrauteren »Lena« zurückschwankt.

Lesbar ist der Roman zwar, aber es entsteht doch manches Mal der Eindruck, es würden Filmszenen beschrieben, ohne die besondere Wirkweise literarischer Techniken zu berücksichtigen.

Auf dem Stundenplan in Hogwarts: Traumdeutung, Verschmelzung und Kopfhüpfen

Immer wieder liest man, dass die Bücher der »Harry Potter«-Reihe aus einer personalen Perspektive geschildert werden, nämlich aus der Sicht des Titelhelden. Dabei wird jedoch meist zurecht auf Abweichungen hingewiesen, etwa das erste Kapitel aus »Harry Potter und der Stein der Weisen«, das wie folgt beginnt:

> Mr. und Mrs. Dursley im Lingusterweg Nummer 4 waren stolz darauf, ganz und gar normal zu sein, sehr stolz sogar. Niemand wäre auf die Idee gekommen, sie könnten sich in eine merkwürdige und geheimnisvolle Geschichte verstricken, denn mit solchem Unsinn wollten sie nichts zu tun haben.

Der Erzähler greift die Sicht der Dursleys auf und übernimmt ihre Wertungen (»mit solchem Unsinn«). Zugleich wird diese Perspektive unterlaufen, eine ironische Haltung wird spürbar: Denn als Erzähler (und Leser) sucht man im Gegensatz zu den Dursleys ja geradezu die Verstrickung in merkwürdige und geheimnisvolle Geschichten und verlangt: Her mit dem Unsinn!

Doch der Text bleibt zunächst noch bei den Dursleys und schildert ihren langweiligen Alltag nicht ohne Spott. Dabei macht der Erzähler einmal explizit auf sich aufmerksam (»Als Mr. und Mrs. Dursley an dem trüben und grauen Dienstag, an dem unsere Geschichte beginnt …«*) und schildert aus der Übersicht, was die Figuren nicht wissen können (»Keiner von ihnen sah den riesigen Waldkauz am Fenster vorbeifliegen.«) Mit Stanzel könnte man also von einer auktorialen Erzählsituation sprechen, wobei sich der Erzähler nach wenigen Absätzen Mr. Dursleys Perspektive† annähert und vorrangig seine Wahrnehmungen wiedergibt. Dabei wird immer wieder auf erlebte Rede zurückgegriffen (»Der hatte vielleicht Nerven!«).

* Waldscheidt schreibt, dass an diesem Satz erkenntlich wird, dass auktorial erzählt wird. Aber wie bereits festgestellt wurde, hat die Wahl von Pronomen nicht unmittelbar etwas mit der Sicht zu tun. Ein Ich-Erzähler könnte ebenso von »unserer Geschichte« sprechen.

† Die Nennung als »Mr. Dursley« sorgt nicht nur für eine gewisse Distanz, sie verrät auch etwas über das Selbstbild der Figur. Mr. Dursley betrachtet sich als respektables Mitglied der Gemeinschaft, der seine Gewöhnlichkeit wie einen Orden trägt.

Mr. Dursleys Sprache wirkt dabei allerdings wenig individuell und geht in der des Erzählers auf, sodass der Text wie aus einem Guss erscheint.* So erscheint es auch nicht als krasser Bruch, wenn der Erzähler später im Kapitel Mr. Dursleys Sicht aufgibt:

> Die Dursleys gingen zu Bett. […]
> Mr. Dursley mochte in einen unruhigen Schlaf hinübergeglitten sein, doch die Katze draußen auf der Mauer zeigte keine Spur von Müdigkeit.

Wie schon bei Thomas Harris wird der Wechsel markiert, hier durch das Einschlafen der einen Figur und die Fokusverschiebung auf eine andere, nämlich die Katze vor dem Haus.†

Die Katze ist natürlich niemand anderes als Professor McGonagall, die sich im Folgenden mit Professor Dumbledore unterhält. Obwohl aus einer Übersicht erzählt wird, mutet der Text mitunter wie aus einer Außensicht geschildert an: Die Gedanken und Empfindungen der Figuren bleiben verborgen, lediglich über den Dialog erhalten die Leser Informationen über deren Absichten.

Erst nach einigen Absätzen übernimmt im zweiten Kapitel schließlich die Innensicht der Titelfigur: »Mit einem Schlag war Harry hellwach. Noch einmal trommelte seine Tante gegen die Tür.« Durch diese Verrückung der Sicht wird aus Mrs. Dursley Tante Petunia und aus Mr. Dursley Onkel Vernon, von nun an prägt Harrys Perspektive deutlich das Geschehen und teils auch die Sprache‡.

---

* Hier stimme ich Waldscheidt zur Abwechslung einmal zu.

† Diese Perspektivwechsel aus einer Übersicht erfolgen innerhalb einer Szene. Oftmals ist hierbei vorstellbar, dass man die Übersicht auflösen könnte und durch eine Leerzeile einen Wechsel zwischen zwei Innensichten markieren könnte.

‡ Es fällt auf, dass die Sprache nur schwach durch die Figur geprägt wird, es gibt viele Klischees und Floskeln, die eher allgemein als individuell wirken. Dass die Sprache stärker einem Erzähler als Harry zuzuordnen ist, sagt jedoch nichts über die die Sicht aus. Waldscheidt argumentiert zwar für eine auktoriale Perspektive und schreibt: »Für manche sind die Romane der Reihe drittpersonal aus Harrys Sicht erzählt. Doch die Erzählstimme klingt für mich nicht wie die eines Jungen in Harrys Alter […]«, übersieht dabei aber, dass der Erzähler auch bei Schilderung einer Innensicht seine eigene Sprache haben kann. Das Wissen und die Wahrnehmung einer Figur sind ausschlaggebend für die Sicht, nicht die sprachliche Darstellung von Wissen und Wahrnehmung.

Doch wird damit die Übersicht aufgegeben und wird ab hier »personal« erzählt?

Es ist komplexer: Denn tatsächlich überwiegt in vielen Passagen der Eindruck einer Innensicht. Harrys (und *nur* Harrys) Gedanken und Gefühle werden hier geteilt: »Er konnte sich nicht erinnern, jemals glücklicher gewesen zu sein. Nun hatte er wirklich etwas getan, auf das er stolz sein durfte …«

Auffällig ist dabei, dass wie in dem hier genannten Beispiel Gefühle eher benannt als szenisch dargestellt werden. Der Erzähler gibt Harrys Sicht wieder, aber sie durchdringt den Text nicht vollkommen und färbt ihn stark ein.

Hierzu passt auch, dass Dialogpassagen oft wie aus einer Außensicht geschildert werden, in denen alle Figuren gleichberechtigt auftreten und Harrys Perspektive in den Hintergrund rückt:

> »Er bleibt hier«, sagte [Onkel Vernon].
> Hagrid grunzte.
> »Das möchte ich sehen, wie ein so großer Muggel wie du ihn aufhalten will«, sagte er.
> »Ein was?«, fragte Harry neugierig*.
> »Ein Muggel«, sagte Hagrid, »so nennen wir Leute wie ihn, die nicht zu den Magiern gehören. […]«

Exemplarisch ist auch folgender Dialog bei Harrys und Rons Kennenlernen im Hogwarts-Express:

> »Bist du wirklich Harry Potter?«, kam es aus Ron hervorgesprudelt.
> Harry nickte.
> »Aah, gut, ich dachte, es wäre vielleicht wieder so ein Scherz von Fred und George«, sagte Ron. »Und hast du wirklich … du weißt schon …«
> Er deutete auf Harrys Stirn.
> Harry strich sich die Haare aus dem Gesicht und zeigte ihm die Blitznarbe. Ron machte große Augen.
> »Also hier hat Du-weißt-schon-wer …?«
> »Ja«, sagte Harry, »aber ich kann mich nicht daran erinnern.«

* Man könnte einwenden, dass dieses »neugierig« bereits auf eine Innensicht Harrys verweist, Rowling lässt aber auch andere Figuren »neugierig« fragen, wie der nächste Dialog im Fließtext zeigt. Es handelt sich also weniger um einen Einblick in innere Vorgänge, sondern um eine Interpretation äußerlich wahrnehmbarer Phänomene, hier der Stimmlage o. Ä.

»An nichts?«, fragte Ron neugierig.
»Na ja, ich erinnere mich noch, dass überall grünes Licht war, aber an sonst nichts.«
»Mensch«, sagte Ron. Er saß da, starrte Harry einige Zeit lang an und dann, als sei ihm plötzlich klar geworden, was er da tat, wandte er seine Augen rasch wieder aus dem Fenster.
»Sind alle in eurer Familie Zauberer?«, fragte Harry, der Ron genauso interessant fand wie Ron ihn.

Während Rons Aufregung und Staunen deutlich kommuniziert werden, wird über Harrys Gefühlsregungen erst einmal nichts verraten. Erst am Ende des Zitats wird Harrys Interesse angesprochen, dies aber in Verbindung mit Rons Faszination für ihn.

Die Bindung an die Figur Harry Potter besteht also, aber sie ist so häufig so locker, dass andere Figuren dem Leser beinahe ebenso nah erscheinen. Dies gilt besonders für Ron und Hermine, die mit Harry zu einer Einheit verschmelzen. Das Trio tritt nicht nur in viele Szenen gemeinsam auf, die drei werden oft auch auf grammatischer Ebene als »sie« zusammengefasst, teilen dieselben Eindrücke (»Sie sahen direkt in die Augen eines Ungeheuers von Hund, eines Hundes, der den ganzen Raum zwischen Decke und Fußboden einnahm.«) und führen dieselben Handlungen aus (»Mit zusammengesteckten Köpfen lasen sie den Brief.«).

Diese Verschmelzung der drei Figuren macht etwas möglich, was man als erzählerische Freiheit oder handwerklichen Schnitzer sehen kann: In den zwei Quidditch-Szenen löst sich der Erzähler nämlich immer wieder für Momente von Harry und beschreibt stattdessen, was auf der Tribüne bei Ron und Hermine vor sich geht:

Ron und Hermine hatten inzwischen einen Platz auf den Rängen gefunden, neben Neville, der nicht verstand, warum sie so grimmig und besorgt aussahen und warum sie ihre Zauberstäbe zum Spiel mitgebracht hatten. Harry hatte keine Ahnung, dass Ron und Hermine insgeheim den Beinklammer-Fluch geübt hatten.

Dieser Bruch mag nicht die eleganteste Lösung sein, aber er stört den etablierten Code des Romans auch nicht wesentlich.* Das liegt einerseits

* Auch wenn die Identifikation mit Harry sicherlich erwünscht ist, stehen in den Romanen doch auch immer das Rätsellösen und die damit verbundenen Verstrickungen im Vorder-

daran, dass Harry, Ron und Hermine immer wieder als Einheit dargestellt werden. Andererseits wurde bereits am Romananfang das Erzählen aus der Übersicht genutzt, daher ist es legitim, erneut darauf zurückzugreifen. Zudem funktioniert der Perspektivwechsel, da Rowling auch in den Quidditch-Szenen wieder zu einer Außensicht tendiert und vor allem von außen Beobachtbares beschreibt. Tief in die Gedanken- und Gefühlswelten der Figuren taucht sie nicht ein, daher kann im Grunde auch nicht von Headhopping die Rede sein – selbst dann nicht, wenn für einen Augenblick sogar Snapes Sicht aufgegriffen wird:

> Oben in der Luft riss Snape seinen Besen gerade rechtzeitig herum, um etwas Scharlachrotes an ihm vorbeischießen zu sehen, das ihn um Zentimeter verfehlte – im nächsten Moment hatte Harry seinen Besen wieder in die Waagerechte gebracht […].

Die Quidditch-Szenen sind nicht die einzigen, in denen die Übersicht aufblitzt. Bemerkenswert ist, dass dies in der Regel am Anfang oder Ende eines Kapitels geschieht, also an den Schwellen, wenn die Leser in ein Kapitel ein- oder aus ihm auftauchen.

Ein Beispiel ist diese Lebensweisheit (im gnomischen Präsens) am Ende eines Kapitels:

> Doch von diesem Augenblick an war Hermine Granger ihre Freundin. Es gibt Dinge, die man nicht gemeinsam erleben kann, ohne dass man Freundschaft schließt, und einen fast vier Meter großen Bergtroll zu erlegen gehört gewiss dazu.

Oder dieser Blick in die Zukunft an einem Kapitelanfang:

> Auch in den folgenden Jahren blieb es für Harry immer ein Rätsel, wie er es geschafft hatte, die Jahresabschlussprüfung zu überstehen, wo er doch jeden Moment damit rechnete, Voldemort könne hereinplatzen.

grund. Um diese abzubilden, lassen sich Perspektivbrüche durchaus rechtfertigen.

Oder aber dieser Traum am Kapitelende, der sich streng genommen Harrys Bewusstsein entzieht:

> Vielleicht hatte Harry ein wenig zu viel gegessen, denn er hatte einen sehr merkwürdigen Traum. […]
> […] Harry erwachte zitternd und in Schweiß gebadet.
> Er drehte sich auf die andere Seite und schlief wieder ein, und als er am nächsten Morgen aufwachte, erinnerte er sich nicht mehr an den Traum.

Die eher lose Bindung an Harrys Perspektive im ersten Band kann man vielleicht auch schon als Hinweis auf die folgende Entwicklung der Reihe verstehen: Als »Wizarding World« hat sich das Franchise auf Spinoffs, Vergnügungsparkattraktionen und Videospiele ausgebreitet, in denen Harry mitunter gar nicht mehr auftaucht oder nur eine Nebenrolle spielt.

So lädt auch bereits »Harry Potter und der Stein der Weisen« mit der eher stereotypen Hauptfigur gar nicht unbedingt dazu ein, sich mit dieser gleichzusetzen, sondern dazu, sich selbst als Schüler in Hogwarts zu imaginieren. Harry ist kaum mehr als ein Avatar, ein Gefäß, durch das man in die Zauberwelt gelangt und das etwa in Videospielen wie »Hogwarts Legacy« individualisiert und an die eigenen Bedürfnisse angepasst werden kann.*

Dieser weiter gefasste, von Harry losgelöste Perspektive, die es erlaubt, in Hogwarts zu verweilen, ohne durch Harrys Augen zu sehen, wird im Roman zumindest in einigen Sätzen ermöglicht. Da heißt es zum Beispiel:

> Weihnachten stand vor der Tür. Eines Morgens Mitte Dezember wachte Hogwarts auf und sah sich ellendick in Schnee gehüllt.

Oder:

> Sie konnten es alle kaum noch erwarten, dass endlich die Ferien losgingen.

* So dürfen sich auch endlich all die ausleben, die lieber bei den Hufflepuffs, Ravenclaws oder Slytherins gelandet wären als bei Gryffindor und entsprechendes Merchandise konsumieren.

Doch den Wunsch, als man selbst durch Hogsmeade, den verbotenen Wald oder das Zauberministerium zu schlendern, den können erst die Weltwerdungen in Form von Attraktionen und Games der »Wizarding World«* (zumindest annähernd) erfüllen.†

* Oder auch beim Quidditch-Spiel, einer realen Sportart, die aber mittlerweile aufgrund der transfeindlichen Äußerungen von Frau Ganz-und gar-nicht-O.-K. Rowling in Quadball umbenannt wurde.

† Moritz Baßler bemerkt hierzu, dass längst nicht mehr der Plot eines Buches und die damit verbundene Verfilmbarkeit ausschlaggebend für die Vermarktung sind – wichtiger ist das Worldbuilding, das Erzählen von Welten, die sich in Spielen, Comics und Fan-Fictions verwerten lassen.

Der übliche Verdächtige

In der ersten Ausgabe von Stanzels »Theorie des Erzählens« fand sich noch die sogenannte neutrale Erzählsituation, in der zweiten Ausgabe wurde diese aber bereits wieder verworfen. Als »neutraler Erzähler« (manchmal auch »objektiver Erzähler«) geistert die Vorstellung von einer objektiven Perspektive, die einem Kamerablick oder einer desinteressierten Fliege an der Wand gleichen soll,[34] noch immer durch allerhand Schreibratgeber. Dabei werden erneut mehrere Aspekte des Erzählens durcheinandergeworfen und zu einem recht starren Konstrukt zusammengefügt. Ein neutraler Erzähler schildere das Geschehen demnach sachlich, ohne Wertungen und eigene Meinung, distanziert, ja sogar langweilig*.

Wie irreführend diese Annahmen sind, zeigt ein Blick in einen Roman, der immer wieder herangezogen wird, wenn es um den »neutralen Erzähler« geht: Dashiel Hammetts »Der Malteser Falke«.

In dem Hardboiled-Krimi überwiegt die Außensicht, das heißt es werden keine unmittelbaren Einblicke in die Gedanken der Figuren gewährt, stattdessen dominiert die Beschreibung äußerer Phänomene. Die Perspektivwahl passt also erst einmal zum »neutralen Erzähler«, zumindest was den Zugriff auf Wissen und Wahrnehmungen betrifft.

Aber dass dieses Erzählen eben nicht trocken und teilnahmslos ist, zeigt bereits ein Blick auf die ersten Seiten, auf denen die Hauptfigur Sam Spade folgendermaßen beschrieben wird: »Er sah aus wie ein eigentlich ganz umgänglicher blonder Satan.«

Über seine Sekretärin heißt es: »Sie war ein schlankes, hochgewachsenes und sonnengebräuntes Mädchen, der ihr lohfarbenes dünnes Wollkleid wie angegossen am Körper klebte. Ihre kessen braunen Augen saßen in einem klaren, jungenhaften Gesicht.«

Das ist weder der technische Blick einer Kamera noch der einer desinteressierten Fliege. Der Erzähler wählt nicht nur gezielt aus, was er beschreibt, er hat dabei auch eine Haltung und einen Sound – zum Beispiel auch wenn er das »Tippeti-tip-tip« einer Schreibmaschine erwähnt.

Als distanziert lässt sich das Erzählen zudem höchstens beschreiben, wenn man sich auf die emotionale Nähe zu den Figuren bezieht. Zu-

* So heißt es zumindest auf: https://studyflix.de/deutsch/neutraler-erzahler-3124

gleich gibt es nämlich Passagen, die durchaus dazu anregen, sich das Geschehen mit sinnlichen Details vorzustellen, und dadurch unmittelbar wirken. Etwa folgende:

> Ein von braungelben Vorhängen umrahmtes Fenster stand zwanzig oder fünfundzwanzig Zentimeter weit offen und ließ aus dem Innenhof einen nach Ammoniak duftenden Zug herein. Die Asche auf dem Tisch zuckte und kroch in den Luftwirbel.

Die oft gebrauchte Metapher des Kamerablicks ist nicht nur dahingehend verzerrend, da sie zu sehr das Visuelle betont. Denn auch wenn der filmische Eindruck, den ein Roman wie »Der Malteser Falke« hinterlässt, nicht ganz falsch ist, so lässt sich der Erzähler in vielen Fällen nur schwer mit der Kamera an sich gleichsetzen; vielmehr ist er jemand, der das Gefilmte bereits interpretiert. Die Leser schauen also nicht einfach auf eine Leinwand, sondern haben neben sich jemanden sitzen, der ihnen ins Ohr flüstert, was sie da sehen. So zum Beispiel in dieser Passage:

> Ihre Augen zeigten Unruhe. Sie saß auf der äußersten Stuhlkante. Die Füße hatte sie flach auf den Boden gesetzt, als wollte sie jeden Augenblick aufstehen.

Hier zeigt sich die bereits angesprochene Schwierigkeit, strikt zwischen Wahrnehmbarem und Interpretation zu unterscheiden. Sobald wir etwas sprachlich zu fassen versuchen, greifen wir unweigerlich auch auf Deutungen zurück oder bilden kausale Zusammenhänge. Zum Beispiel in diesem Zitat, das auch Niehaus anbringt, um zu zeigen, dass die Außensicht (wie die Innensicht) eine Tendenz ist, die selten streng eingehalten wird[35]:

> Spade kehrte ins Wohnzimmer zurück und setzte sich auf ein Ende des Sofas, […] den Blick zu Boden gerichtet und nicht auf Brigid O'Shaughnessy, die ihn aus dem Sessel matt anlächelte. […]
> Als Brigid O'Shaughnessy merkte, dass er nicht zu ihr aufblicken würde, hörte sie auf zu lächeln und betrachtete ihn mit wachsender Unruhe.

Das vermeintlich neutrale Beobachten wird hier gleich mehrfach über-

schritten: indem etwas geschildert wird, was *nicht* geschieht (den Blick auf Brigid O'Shaughnessy richten); indem eine kausale Verbindung hergestellt wird (»Als Brigid O'Shaughnessy merkte, …«); und indem Verhalten gedeutet wird (die wachsende Unruhe, die sich in Blicken, Körperhaltung o. Ä. zeigen kann).

Selbstverständlich gibt es Texte, die stärker als »Der Malteser Falke« dem Klischee vom »neutralen Erzähler« entsprechen, man denke etwa an die im Abschnitt zur Außensicht zitierte Passage aus Hemingways »Hügel wie weiße Elefanten«. Mit »Außensicht« scheint mir das Phänomen jedoch passender beschrieben, es wird so als Spektrum von Möglichkeiten begreifbar: Die Außensicht *kann* neutral, spröde und desinteressiert wirken, zugleich kann sie wie bei Hammett einen eigenen, lebhaften, durch und durch literarischen Sound aufweisen. Was diese Texte eint, ist die Beschränkung der Wahrnehmung und des Wissens, keine vermeintliche Neutralität*.

* Fludernik schreibt mit Blick auf Raymond Chandlers Detektivromane: »Der Effekt solcher Erzählungen ist jedoch nicht Neutralität und Objektivität; die auch »camera-eye« genannte Technik vermittelt vielmehr den Eindruck von Apathie und emotionaler Zurückgebliebenheit, von Erstarrtheit (vor Schrecken) oder pathologischer Emotionslosigkeit (in Chandlers Romanen).« (Fludernik: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 110)

Danksagung

Für die Inspiration zu diesem Text möchte ich mich beim Krimi-Treff bedanken, wo wir uns immer wieder angeregt zum Thema Erzählperspektiven austauschen.

Mein besonderer Dank gilt den Testlesern, die mit ihren Rückmeldungen dabei geholfen haben, dass ich an einigen Stellen nachschärfen und Aspekte klarer herausarbeiten konnte. Danke an Najet, Heidrun, Chris, Devon, Frederike und Isabell!

Bibliografie

Primärliteratur

Auer, Margit: »Die Schule der magischen Tiere«. Carlsen Verlag GmbH, Hamburg 2013.

Collins, Suzanne: »Die Tribute von Panem. Tödliche Spiele«. Verlag Friedrich Oetinger, Hamburg 2020.

Crichton, Michael: »Congo«. Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., München 1995.

Dickens, Charles: »Dombey und Sohn«. Gutenberg-Verlag, Ahrensburg.

Dickens, Charles: »Oliver Twist«. Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin 1946.

Frank, Brian: »Spaßpark«. Selbstverlag, Aichach 2024.

Griffith, Nicola: »Speer«. Carcosa Verlag, Wittenberge 2026.

Hammett, Dashiell: »Der Malteser Falke«. Diogenes Verlag AG, Zürich 1974.

Harris, Thomas: »Roter Drache«.

Hemingway, Ernest: »Hügel wie weiße Elefanten«, in: »Männer ohne Frauen. 14 Stories«. Rowohlt Taschenbuch, Hamburg 1993.

Hjorth, Michael und Rosenfeldt, Hans: »Der Mann, der kein Mörder war«. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2013.

Kracht, Christian: »Faserland«. Fischer Taschenbuch Verlag, Berlin 2015.

Le Guin, Ursula K.: »Freie Geister«. Fischer Tor, Frankfurt 2017.

McCarthy, Cormac: »Die Straße«. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2017.

Melville, Herman: »Moby-Dick oder Der Wal«. Hanser Verlag GmbH & Co. KG, München 2001.

Pflüger, Andreas: »Endgültig«. Suhrkamp Verlag, Berlin 2016.

Rosoff, Meg: »So lebe ich jetzt«. Fischer Sauerländer GmbH, Frankfurt 2026.

Rowling, J. K.: »Harry Potter und der Stein der Weisen«.

Schmidt, Holger Karsten: »Die Toten von Marnow«. Kiepenheuer & Witsch GmbH, Köln 2024.

Tolkien, J. R. R.: »Der Herr der Ringe«. J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger GmbH, Stuttgart 2002.

Tolkien, J. R. R.: »Der Hobbit oder Hin und zurück«. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart 2025.

Tolstoi, Lew: »Anna Karenina«. dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, München 2017.

Sekundärliteratur

Baßler, Moritz: »Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens«. Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2023.

Booth, Wayne C.: »The Rhetoric of Fiction«. University of Chicago Press, Chicago 1961.

Chatman, Seymour: »Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film«. Cornell University Press, Ithaca 1990.

Chester Deborah: »The Fantasy Fiction Formula«. Manchester University Press, Manchester 2016.

Fludernik, Monika: »Erzähltheorie. Eine Einführung«. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2013.

Gardner, John: »The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers«. Vintage, New York 2010.

Hille, André: »Fernstudium Prosaschreiben. Skript 4: Figurenentwicklung 2.« Textmanufaktur, Fischerhude 2022.

Hille, André: »Fernstudium Prosaschreiben. Skript 10: Perspektive 1«. Textmanufaktur, Fischerhude 2022.

Hille, André: »Fernstudium Prosaschreiben. Skript 11: Perspektive 2«. Textmanufaktur, Fischerhude 2022.

Köppe, Tillmann u. Kindt, Tom: »Erzähltheorie. Eine Einführung«. Philipp Reclam jun. Verlag GmbH, Ditzingen 2022.

Lahn, Silke u. Meister, Jan Christoph: »Einführung in die Erzähltextanalyse«. J. B. Metzler Verlag GmbH, Stuttgart 2016.

Lobsien, Eckhard: »Theorie literarischer Illusionsbildung«, Stuttgart 1975.

Lodge, David: »The Art of Fiction«. Vintage, London 2011.

Ludwig, Hans-Werner u. Faulstisch, Werner: »Erzählperspektive empirisch. Untersuchungen zur Rezeptionsrelevanz narrativer Sturkturen«. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1985.

Martínez, Matías u. Scheffel, Michael: »Einführung in die Erzähltheorie«. Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 1999.

Niehaus, Michael: »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung«. Junius Verlag GmbH, Hamburg 2021.

Nünning, Ansgar und Nünning, Vera: »Neue Ansätze in der Erzähltheorie«. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2002.

Palmer, Alan: »Fictional Minds«. University of Nebraska Press, Nebraska 2004.

Philipp, Maik: »Lesen und Geschlecht 2.0. Fünf empirisch beobachtbare Achsen der Differenz erneut betrachtet«. https://www.leseforum.ch/myuploaddata/files/2011_1_philipp.pdf

Schmid, Wolf: »Elemente der Narratologie«. Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston 2014.

Trevarthen, Colwyn: »Intersubjectivity«. In: »The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences« (Hrsg.: Robert A. Wilson u. Frank C. Keil). MIT Press, Cambridge 1999.

Vogt, Jochen: »Wie analysiere ich eine Erzählung?«. Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn 2011.

Waldscheidt, Stephan: »Erzählperspektiven: Auktorial, personal, multiperspektivisch«. Selbstverlag, Karlsruhe 2020.

Wood, James: »How Fiction Works«. Vintage, London 2019.

Endnoten

1 https://countercraft.substack.com/p/shirley-jackson-and-the-eerie-omniscient
2 Wood, James: »How Fiction Works«, S. 3
3 Vogt, Jochen: »Wie analysiere ich eine Erzählung?«, S. 36
4 Martínez, Matìas u. Scheffel, Michael: »Einführung in die Erzähltheorie«, S. 98
5 Vogt: »Wie analysiere ich eine Erzählung?«, S. 19
6 Köppe u. Kindt: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 178
7 Vogt: »Wie analysiere ich eine Erzählung?«, S. 34
8 Lahn, Silke u. Meister, Jan Christoph: »Einführung in die Erzähltextanalyse«, S. 85
9 Martínez u. Scheffel: »Einführung in die Erzähltheorie«, S. 86
10 Lahn u. Meister: »Einführung in die Erzähltextanalyse«, S. 84
11 Niehaus, Michael: »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung«, S. 84
12 Niehaus: »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung«, S. 179
13 Hille, André: »Fernstudium Prosaschreiben. Skript 10: Perspektive 1«, S. 30
14 Niehaus: »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung«, S. 180
15 Martínez u. Scheffel: »Einführung in die Erzähltheorie«, S. 71
16 Niehaus: »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung«, S. 171
17 Schmid, Wolf: »Elemente der Narratologie«, S. 144
18 Lahn u. Meister: »Einführung in die Erzähltextanalyse«, S. 138
19 Palmer, Alan: »Fictional Minds«, S. 13
20 Palmer: »Fictional Minds«, S. 13
21 Palmer: »Fictional Minds«, S. 54
22 Palmer: »Fictional Minds«, S. 57
23 Palmer: »Fictional Minds«, S. 57
24 Palmer: »Fictional Minds«, S. 131
25 Palmer: »Fictional Minds«, S. 136
26 Palmer: »Fictional Minds«, S. 139
27 Martínez u. Scheffel: »Einführung in die Erzähltheorie«, S. 33
28 Martínez u. Scheffel: »Einführung in die Erzähltheorie«, S. 47
29 Köppe u. Kindt: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 129
30 Köppe u. Kindt: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 135 f.
31 Köppe u. Kindt: »Erzähltheorie. Eine Einführung«, S. 132
32 Philipp, Maik: »Lesen und Geschlecht 2.0«
33 Gardner, John: »The Art of Fiction«
34 Waldscheidt, Stephan: »Erzählperspektiven: Auktorial, personal, multiperspektivisch«
35 Niehaus: »Erzähltheorie und Erzähltechniken zur Einführung«, S. 182 f.